

## *Der Wein* Konzertarie mit Orchester

Im Frühjahr 1929 erhielt Berg von der als Rose Schwartz geborenen, später unter ihrem tschechisierten Namen Růžena Herlinger berühmten Sopranistin den Kompositionsauftrag für “eine große Arie oder Kantate im modernen Stil”.<sup>1</sup> Berg, zu dieser Zeit intensiv beschäftigt mit Wedekinds Doppeldrama *Lulu* und dessen Plädoyer für eine Sinnlichkeit, die sich von gesellschaftlichen Erwartungen frei weiß, entschied sich für Gedichte des französischen Melancholikers Charles Baudelaire. Aus dessen fünfteiligem Zyklus *Le Vin*, einem Teilabschnitt in der Sammlung *Les Fleurs du mal / Die Blumen des Bösen*, wählte er drei Gedichte, die er zweisprachig – zuerst in Stefan Georges ästhetisierender deutscher Übertragung, dann auch im französischen Original – vertonte.<sup>2</sup> Wie schon die Zweitfassung des Storm-Liedes “Schließe mir die Augen beide” und die *Lyrische Suite* versieht Berg auch dieses Werk mit einer doppelten Widmung: Neben der in der Partitur zu lesenden offiziellen Zueignung “Der ersten Interpretin Frau Růžena Herlinger in herzlicher Ergebenheit” steht eine geheime Widmung an die Geliebte Hanna Fuchs, die Muse dieser Jahre. So schrieb er an sie am 4. Dezember 1929:

Und auch wenn ich – wie heuer im Sommer – den Wein besang:  
Wen anders geht es an als Dich, Hanna, wenn ich (im *Wein der Liebenden*) sagte: “Lass, Schwester, uns Brust an Brust fliehn ohne Rast und Stand in meiner Träume Land!” . . . und diese Worte im leisesten Zusammenklang von H- und F-Dur verklingen! – Was dann folgt, kann ja nur mehr das Lied sein vom *Wein des Einsamen*. Ja, der bin ich und bleib ich, aber auch als der: ganz und ewig Dein ...<sup>3</sup>

<sup>1</sup>Zitiert nach Klaus Schweizers Vorwort zur kritischen Ausgabe der von Universal Edition verlegten Orchesterpartitur.

<sup>2</sup>Die Abfolge der fünf Gedicht im dritten Teilabschnitt von Baudelaire's Sammlung ist: “L'Âme du vin” / “Die Seele des Weines”, “Le Vin des chiffonniers” / “Der Wein der Lumpensammler”, “Le Vin de l'assassin” / “Der Wein des Mörders”, “Le Vin du solitaire” / “Der Wein des Einsamen” und “Le Vin des amants” / “Der Wein der Liebenden”.

<sup>3</sup>Constantin Floros, *Alban Berg und Hanna Fuchs: Briefe und Studien; Erstveröffentlichungen* (Wien: Österreichische Musikzeitschrift, 1995), S. 25.

Die Uraufführung der deutschsprachigen Fassung mit der Widmungsträgerin als Solistin unter der Leitung von Hermann Scherchen fand am 5. Juni 1930 in Königsberg im Rahmen des 60. Tonkünstlerfestes des Allgemeinen Deutschen Musikvereins statt. Das Orchester, etwas größer als in den *Altenbergliedern*, wird wie dort überwiegend kammermusikalisch eingesetzt, wobei die hellen Farben der gestimmten Schlaginstrumente Xylophon und Celesta hier durch die Rhythmen von Triangel, Tambourin und hohem Gong ersetzt sind, ergänzt um das Altsaxophon, das einige Zuhörer als in der Konzertmusik unangebracht empfanden.

Adorno erweist sich wie so oft als einer der unverblümtesten Kritiker. Sein Urteil umfasst nur wenige Sätze:

Allegorischer Trübsinn und trivialer Leichtsin; der mühsam beschworene Geist aus Flaschen und die dreist zudringliche Musikware des Tangos; der brütende Seelenlaut des Einsamen und die entfremdete Geselligkeit von Klavier und Saxophon aus Jazz oder Salonorchester – daraus bildet die Arie ein Rebus, so tödlicher Bedeutung voll wie nur in Sprache und Metapher Baudelaires. [...]

Berg hat nicht nur Originaltext und Übertragung kombiniert, sondern die Musik als solche klingt wie aus dem Französischen übersetzt [...]. Freilich verläuft in Bergs Erkenntnissituation die Übersetzung in der Gegenrichtung der Neuromantiker. Haben diese das Banale der eigenen Sprache, des *style journaliste*, zu bannen getrachtet, indem sie es unterm Druck der fremden gefrieren ließen, so rettet Berg den banalen Schein der fremden, indem er ihn in die eigene konstruktive Strenge übersetzt und mit Namen ruft.<sup>4</sup>

Für die deutsche Fassung redigierte Berg Stefan Georges eigenwillige Orthografie und Interpunktion gemäß den Standards seiner Zeit.<sup>5</sup> Dies geschah nicht zuletzt im Interesse leichterer Lesbarkeit für die Sängerin oder den Sänger.<sup>6</sup> Bei der Anpassung der Gesangskonturen an die französische Prosodie half ihm der mit ihm befreundete Dirigent Ernest Ansermet. Aus den fünf Gedichten in Baudelaires *Le Vin* wählte er, unter Auslassung der zwei Texte zu Randfiguren der Gesellschaft (“Der Wein des Mörders” und “Der Wein der Lumpensammler”), die Nummern I, IV und V.

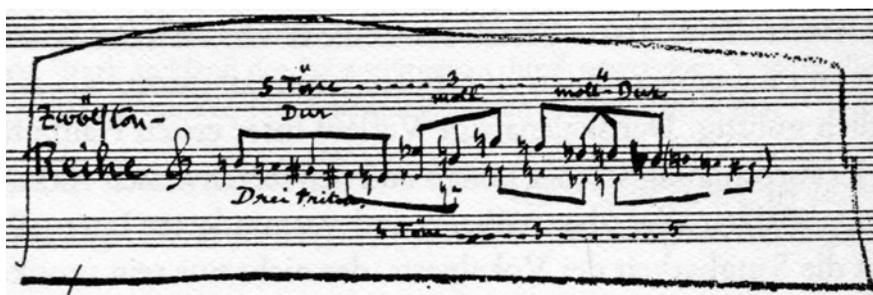
<sup>4</sup>Adorno, *Berg. Der Meister ...*, S. 147 und 152.

<sup>5</sup>Der auf den folgenden Seiten wiedergegebenen deutsche Text folgt Bergs Adaptationen mit nur wenigen kleinen Anpassungen an die heutige Rechtschreibung.

<sup>6</sup>*Der Wein* wird bis heute ausschließlich von Frauenstimmen gesungen. Berg konnte sich jedoch ausdrücklich auch einen Tenor als Solisten vorstellen.

Die Zwölftonreihe, die Berg für diese Konzertarie entwirft, entspricht zwar Schönbergs Vorgaben, ist aber zugleich überraschend tonal. Für Willi Reichs Einführung in das Werk, die im Programm der Uraufführung abgedruckt wurde, erstellte Berg eine Skizze, in der er auf die Eigentümlichkeiten seiner Zwölftonfolge hinwies.<sup>7</sup> Erhellend ist darin vor allem die folgende, von ihm selbst dick umrandete Auflistung der wesentlichen Merkmale:

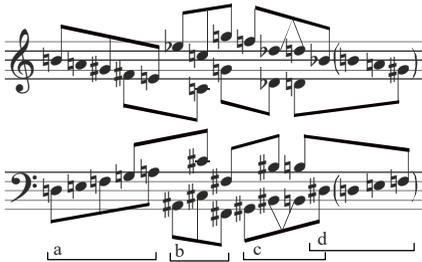
*Der Wein: Bergs Erläuterung seiner Zwölftonreihe*



Die Skizze zeigt ober- und unterhalb der Notenzeile vier Textebenen. Die erste weist auf die Segmentierung der Reihe hin, die aus 5 + 3 + 4 Tönen zusammengesetzt ist: einem Skalenabschnitt, einem gebrochenen Dreiklang und einer sequenzierten Großterz. Die zweite Zeile lenkt den Blick auf tonale Bezüge: Wie die Balkung einer Auswahl der Notenköpfe erkennen lässt, sieht Berg Dreiklänge auch im fünftönigen Skalensegment (“Dur”) und im viertönigen Endglied, das er als “[b-]moll-Dur” vorstellt. Die Notenzeile selbst zeigt, dass er eine kreisförmige Anlage der Reihe voraussetzt: Im Anschluss an die zwölf Töne *h-a-gis-fis-e-es-c-g-f-des-d-b* fährt er – in sehr dünne Klammern gesetzt – mit *h-a-gis* fort, d.h. mit den Tönen 1-2-3. Die kurze dritte Textzeile kündigt an, dass in seiner Reihe “drei Tritone” versteckt sind, die er durch Abwärtsbalkung und teilweise Oktavverdopplung der relevanten Töne *fis-c*, *g-des* und *d-gis* markiert. Zuletzt macht er aufmerksam auf etwas, das den Zahlenspieler erheitern dürfte, aber für das Verständnis von Werk und Reihe unerheblich ist: Die drei Tritone umklammern in der um ein Viertel verschobenen, also von *fis* bis *gis* gelesenen Ableitung der Reihe 4 + 3 + 5 Töne, was einer Krebspiegelung der Reihensegmentierung entspricht.

<sup>7</sup>Abgedruckt in Reich, *op. cit.* (1985), S. 145.

Diese Reihe steht mit ihren Tonsymbolen erneut im Bannkreis von Bergs Liebesbeziehung: Die Anfangstöne vereinen *Hanna* mit *Alban*, und das “moll-Dur”-Segment führt von *f* für Fuchs zu *b* für Berg. Während Berg diese Version seiner Zwölftonreihe als angebliche Urform nennt, komponiert er die Konzertarie tatsächlich, wie nicht nur Anfang und Ende, sondern zahlreiche weitere strukturell relevante Punkte zeigen, auf den Grundton *d* bezogen. Dafür verwendet er eine Ableitung seiner Reihe, die seine Vorliebe für Spiegelungen ins Visuelle ausdehnt:



*Der Wein*: Die von Berg skizzierte und die tatsächlich verwendete Reihen-Grundform

Mit der Reihe auf *d* setzt nicht nur in T. 15 der Gesang ein; sie liegt auch der Ostinatofigur sowie den zwei prägnantesten der vorausgehenden Instrumentalkonturen zugrunde und wird im Folgenden mit dem Kürzel  $O_0$  als untransponierte Originalform gekennzeichnet. Im Blick auf Bergs Analyse der “Eigentümlichkeiten” seiner Reihe<sup>8</sup> lässt sich festhalten:

Die Tonfolge umfasst vier Segmente:

- [a] einen tonalen Quintzug ( $O_0$ : Moll aufsteigend,  $U_0$ : Dur fallend),
- [b] eine bogenförmige Dreiklangsbrechung ( $O_0$ : Dur,  $U_0$ : Moll),
- [c] eine sequenzierte Großterz (Dreiklang mit Dur- und Mollterz),
- [d] ein aus der kreisförmigen Verschiebung gewonnenes Segment, das mit Ton 12-1-2-[3] einen drei- oder viertönigen chromatischen Cluster bildet.

Ein in Bergs Skizze nicht erwähntes, aber in der Komposition mehrfach verwendetes fünftes Segment umfasst die Tonpositionen 2-3-4-5-6. Es erzeugt in Grundform und Umkehrung jeweils den intervallsymmetrischen Quintzug Halb-/Ganz-/Ganz-/Halbton ( $O_0$ : *e-f-g-a-b*,  $U_0$ : *c-h-a-g-fis*) und soll im Folgenden mit [e] gekennzeichnet werden.

Die durch umrahmende übermäßige Quartan abgegrenzten Segmente, eine Vier-, eine Drei- und eine Fünftongruppe, ergänzen einander restlos zu einer Reihenableitung: der kreisförmigen Verschiebung um ein Viertel.

<sup>8</sup>Die Skizze, die Berg für Willi Reichs Werkeinführung erstellte, enthält den Vermerk: “Reich: event. Hinweis auf diese Eigentümlichkeiten!”

Neben ihrer Position in der vollständigen Zwölftonfolge in originaler, gespiegelter oder kreisförmiger Lesung setzt Berg die fünf oben genannten Segmente auch separat ein, und zwar sowohl linear als auch mehrstimmig auf zwei oder mehr Instrumente verteilt, als Klangfarbenmelodie sowie in ausschnittsweise vertikalisierter Anordnung. Das “magische Quadrat” zeigt die in *Der Wein* verwendete Reihe in einer Notation, in der die Quintzüge, die (schwarz umrandeten) Dreiklangsbrechungen und die sequenzierten Großterzen unabhängig von Bergs jeweiligen enharmonischen Entscheidungen in tonal logischen Bezügen dargestellt sind:

*Der Wein*: Bergs Zwölftonreihe in ihren 48 Transformationen

	U <sub>0</sub>	U <sub>2</sub>	U <sub>3</sub>	U <sub>5</sub>	U <sub>7</sub>	U <sub>8</sub>	U <sub>11</sub>	U <sub>4</sub>	U <sub>6</sub>	U <sub>10</sub>	U <sub>9</sub>	U <sub>1</sub>
O <sub>0</sub>	d	e	f	g	a	b	des	ges	as	c	ces	es
O <sub>10</sub>	c	d	es	f	g	as	ces	fes	ges	b	heses	des
O <sub>9</sub>	h	cis	d	e	fis	g	b	es	f	a	as	c
O <sub>7</sub>	a	h	c	d	e	f	as	des	es	g	ges	b
O <sub>5</sub>	g	a	b	c	d	es	ges	ces	des	f	fes	as
O <sub>4</sub>	fis	gis	a	h	cis	d	f	b	c	e	es	g
O <sub>1</sub>	dis	eis	fis	gis	ais	h	d	g	a	cis	c	e
O <sub>8</sub>	ais	his	cis	dis	eis	fis	a	d	e	gis	g	h
O <sub>6</sub>	gis	ais	h	cis	dis	e	g	c	d	fis	f	a
O <sub>2</sub>	e	fis	g	a	h	c	es	as	b	d	des	f
O <sub>3</sub>	eis	fisis	gis	ais	his	cis	e	a	h	dis	d	fis
O <sub>11</sub>	cis	dis	e	fis	gis	a	c	f	g	h	b	d

In der folgenden Analyse und Beschreibung der Komposition werden nur einige prägnante Beispiele der Reihenverwendung erwähnt, um hinter der Zwölftontechnik nicht das Werk aus den Augen zu verlieren. Besonders gilt: Berg vertonte für die Singstimme zunächst Georges Nachdichtung und passte die melodischen Konturen erst nachträglich – vor allem rhythmisch – den französischen Versen an. Vor allem in Gedicht I und III, wo George Baudelaires 12-silbige Alexandriner in jambische Pentameter überträgt, ergeben sich Zusatztöne, die im Folgenden nicht einzeln erwähnt werden.

Die Gesamtstruktur des Werkes zeigt zwei Besonderheiten: Zwischen Lied I und III gibt es zahlreiche Korrespondenzen, während Lied II als Kontrast erklingt und ein umfangreiches Palindrom enthält. Schon Mosco Carner deutet diesen Bauplan überzeugend als ein weiteres Beispiel für Bergs in der *Lyrischen Suite* sowie in einzelnen Szenen der Opern *Wozzeck* und *Lulu* entwickelte Variante eines Sonatensatzes, in dem die traditionelle Durchführung durch eine eigenständige musikalische Gattung ersetzt ist. In *Der Wein* ertönen die ‘Exposition’ (Lied I) und die ‘Reprise’ (Lied III) überwiegend in langsamem Tempo, während Lied II als beschwingter Kontrast interpoliert ist. Der angestrebten musikalischen Form entspricht auf der Textebene, dass Berg die letzten zwei aus Baudelaires “Wein”-Zyklus gewählten Gedichte umstellt, so dass “Der Wein des Einsamen” als Erwiderung des Weintrinkers auf den Selbstdarstellungsmonolog des als beseligtes Geschöpf personifizierten und mythologisierten Weines erklingt.<sup>9</sup>

Das Orchester eröffnet das Werk mit einer Ostinatofigur, die tief und in ihren Einzelheiten kaum hörbar im Hintergrund murmelt. Sie umfasst sieben Achtelnoten mit den vier Tönen des chromatischen Viertonclusters aus Segment [d]: ||: 1-2-3-1-2-3-12 :|| = ||: *d-e-f-d-e-f-es* :||. In T. 1-7 ertönt sie achtmal im Klangfarbenspiel dreier Instrumente:

*Der Wein*, Einleitung: Die Ostinatofigur im komplementären Unisono

**Sehr langsam**

The musical score shows three staves: Bass-klarinette, Kontra-fagott, and Harfe. All three instruments play the same sequence of seven eighth notes: d, e, f, d, e, f, es. The Bass-klarinette and Kontra-fagott staves have a fermata over the final note 'es'. The Harfe staff has a fermata over the final note 'es'.

Das Dreitonsegment *d-e-f* am Beginn der Figur wird vertikal ergänzt - in T. 1<sub>1</sub> mit Fagott 1 + 2: Ton 4/6, Bassklarinette: Ton 5, Saxophon: Ton 7, - in T. 1<sub>3</sub> mit Fagott 1 + 2: Ton 8/9, Saxophon: Ton 10, und - in T. 1<sub>4</sub> mit Fagott 1 + 2: Ton 11, Saxophon: Ton 12; ähnlich wiederholt. Dem Ostinatoschluss *f-es-d* fügen 2. Geigen und Bratschen in T. 2 und 3-4 entsprechend die fehlenden Töne hinzu. Am Ende des Orchestervorspiels greift Berg die Ostinatofigur noch einmal in den tiefen Streichern in viertönig verkürzter Form auf; vgl. ||: 2-3-12-1 :|| = ||: *e-f-es-d* :|| in T. 13-15.

<sup>9</sup>Siehe dazu Carner, *op. cit.*, S. 109.

Linear ertönt die Reihe in ihrer Originalform erstmals in T. 8-10 im ruhigen Gang der tiefen Streicher sowie, beschleunigt imitiert, in 1. Flöte und 1. Geigen.<sup>10</sup> Dieser quasi 'offiziellen' melodischen Präsentation in der zweiten Einleitungshälfte gehen allerdings zwei Ableitungen voraus: In T. 3-4 spielt das Klavier die untransponierte Umkehrung  $U_0$  kreisförmig verschoben (Segment [b] + [c] + [a]), gefolgt in T. 5-6 von der Harfe mit Ausschnitten aus  $U_8$  und  $U_3$ , zwei Terztranspositionen der Umkehrung. Im Anschluss an die Originalreihe präsentiert Berg in der zweiten Hälfte der Einleitung zudem Einzelfiguren aus den Segmenten. So ertönt in T. 11-12 je zweimal die Dreiklangsbrechung aus Segment [b] und die Großterzsequenz aus Segment [c]. Diese Segmente ergänzen einander zu Ausschnitten aus den Quart- bzw. Quinttranspositionen von Reihe und Umkehrung, und zwar kreuzweise als [c] + [b] und [b] + [c] mit je einem Moll- und Durdreiklang: vgl.  $KU_5$  Ton 1-2-3-4 (1. Geigen) + Ton 5-6-7 (Harfe) und

$O_7$  Ton 6-7-8 (Harfe) + Ton 9-10-11-12 (Saxophon/2. Geigen).

Hintergrund und Umrahmung dieser kombinierten Teilreihen bildet, jeweils als Hauptstimme markiert, eine Folge aus non-dodekaphonen Komponenten, die Berg schon hier als gleichwertige Komponenten einzuführen scheint: in T. 10 ein Ganztonausschnitt der Oboen (*dis-cis-h-a-g*), in T. 11-13 eine unvollständige oktatonische Skala (*e-d-cis-h-b-as-g*) in der Flöte, die von der Trompete mit einer vollständigen oktatonischen Skala in einer anderen Transposition (*as-ges-f-es-d-c-h-a*) weitergeführt wird. Den Abschluss bildet in T. 14 eine kurze zweistimmig homophone Reihenableitung in Form einer Quartparallele zweier Klarinetten: *es-des-c über b-as-g* =  $U_1$  Ton 1-2-3 über 4-5-6.

So führt Berg im Orchestervorspiel der Konzertarie insgesamt sieben thematische Komponenten ein:

- (1) mehrere lineare Präsentationen der gewählten Zwölftonreihe,
- (2) eine Ostinatofigur aus Segment [d],
- (3) Dreiklangfiguren aus Segment [b],
- (4) Großterzsequenzen aus Segment [c],
- (5) eine Quartparallele aus dem ersten und zweiten Reihenviertel,
- (6) eine (unvollständige) Ganztonskala und
- (7) zwei Manifestationen der oktatonischen Skala.

<sup>10</sup>Schon hier sei auf die Entsprechung der die 'Sonatensatzform' der Arie umrahmenden Orchestersegmente hingewiesen: *Der Wein* endet mit der linearen Originalform der Reihe in ähnlicher Instrumentierung; vgl. dort Fagotte/Tuba/tiefe Streicher T. 209-211, beschleunigt imitiert von Klarinetten/1. Geigen. Die Wiederaufnahme schließt das Harfenglissando, die Quartparallele und die Dreiklangfiguren aus Segment [b] ein, wenn auch in teils leicht abgewandelter Anordnung.

Überhaupt spielt die Zahl 7 im Werk eine strukturell entscheidende Rolle. Bergs Neigung zu numerologischen Spielen ist gut dokumentiert, doch beschränken sich diese meist auf immer dieselben, autobiografisch begründeten und in seinen Schriften zweifelsfrei belegten Zahlen. In *Der Wein* überrascht ein Fokus auf die "heilige" Zahl 7, die Berg im *Wozzeck* – ironisch in Szene I/4 mit dem sich gottgleich dünkenden Doktor, respektvoll in der Bibelszene III/1 – in musikalische Parameter übertragen hatte.<sup>11</sup> In Baudelaires Gedichten über den Wein ist nun nicht nur Dionysos der allgegenwärtige Gott; auch der Mensch wird durch den Wein gottähnlich. Zudem ergibt die Textvorlage einen mehrfachen Bezug zur Zahl 7, denn wie alle Sonette umfassen die Gedichte II und III mit ihren zwei Quartetten gefolgt von zwei Terzetten jeweils 14 Verse, und zusammen mit den sechs Strophen des ersten Gedichtes vertont Berg in der Konzertarie  $6 + 4 + 4 =$  insgesamt 14 Strophen. In der Musik zeigt sich die Zahl 7 auf allen Ebenen:

- Die 7 Achtel umfassende Ostinatofigur bestimmt mit ihrem achtfachen, ametrisch wiederholten Erklingen die ersten 7 Takte der 14-taktigen Einleitung.
- Die ersten 14 Takte des Gesangsparts vertonen die ersten 7 Verse des ersten Gedichtes.
- Zwischen den zwei Hälften des ersten Gedichtes wird der Gesang durch ein 7-taktiges Orchesterzwischenstück unterbrochen.
- Zwar umgeht Berg in der als durchkomponiertes Werk angelegten Konzertarie dezidierte Liedabschlüsse, doch deutet T. 85 mit dem Beginn eines Accelerando und dem Wechsel zum 6/4-Takt die Überleitung zu Lied II an. Das erste Lied endet somit in T. 84, nach  $2 \times 7 = 14$  Takten Einleitung und  $10 \times 7 = 70$  Takten Gedichtvertonung.
- Die Vertonung des zweiten Gedichtes zeigt eine Unterteilung in drei Abschnitte von je  $4 \times 7$  Takten. Die ersten 28 Takte umfassen die oben erwähnte instrumentale Überleitung, die beiden Quartette des Sonetts "Der Wein der Liebenden" sowie deren Ausklang. Die Vertonung der zweiten Gedichthälfte in den folgenden 28 Takten wird – nach einem Einzeltakt als "Zentrum" (des Palindroms, nicht des Liedes) – im 28-taktigen Nachspiel horizontal gespiegelt.
- In Lied III vertont Berg Strophe I samt Ostinatoeinleitung in 7 und Strophe III/IV in 14 Takten vor einem Nachspiel aus 7 Takten.  
(Diese Aufstellung ließe sich auf der Detailebene ergänzen.)

<sup>11</sup> In *Wozzeck* I/4 ist das Passacagliathema 7-taktig gefolgt von 21 Variationen. 14 Variationen sind gleichfalls je 7-taktig, eine umfasst 14 Takte und 3 weitere jeweils einen 7/4-Takt.

Zuletzt ein Wort zur Textgrundlage für diese Arie, die auf Bergs Wunsch zurückgeht. Charles Baudelaire (1821-1867) gilt als Begründer der modernen europäischen Lyrik, als ein Dichter, der die Geworfenheit des Menschen in der Moderne abwechselnd betrauert und verflucht. Sein Hauptwerk, der Gedichtzyklus *Les Fleurs du Mal* (*Die Blumen des Bösen*)<sup>12</sup> handelt vom Großstadtmenschen und seinem Gefühl der Entfremdung – einem Gefühl, das Berg teilte. Da er für sein Unbehagen oft brutale Bilder wählt, führte die Erstausgabe von *Les Fleurs du mal* im Jahr 1857 zu einem Gerichtsprozess wegen Verletzung der öffentlichen Moral – ein Vorwurf, der auch die Protagonisten in Bergs zwei Opern traf.

Baudelaire fasst seine Gedichte in einzeln betitelten Abteilungen ganz unterschiedlichen Umfangs zusammen. Grundthemen wie die Desillusion des Großstadtmenschen, sein Überdruß am Dasein und seine Verzweiflung und Mutlosigkeit greift er in allen sechs Abteilungen immer wieder auf. Einen Ausweg aus dieser Gefühlslage bietet ihm der Rausch, dem er die fünfteilige Gruppe “Le Vin” widmet. In *Le Spleen de Paris*, einer separaten Sammlung mit 50 Prosagedichten, die in Baudelaires letzten Lebensjahren entstand, 1902 in deutscher Übersetzung als *Gedichte in Prosa* erschien und von Berg sehr geschätzt wurde, findet sich ein Text, der diese Haltung auf den Punkt bringt: “Enivrez-vous !” (“Berauscht euch!”)

Man muss immer trunken sein. Darum geht es: das ist das einzige Geheimnis. Um die Last der Zeit nicht zu fühlen, die eure Schultern zerbricht und euch zu Boden drückt, müßt ihr euch ohne Unterlass berauschen. / Womit aber? Mit Wein, mit Poesie oder Tugend, nach eurem Belieben. Aber berauscht euch. / Und wenn ihr manchmal erwacht, ob auf den Stufen eines Schlosses, im grünen Gras eines Straßengrabens, oder in der trüben Verlassenheit eurer Kammer, und der Rausch ist schon halb oder ganz verflogen, so fragt den Wind, die Welle, den Stern, den Vogel, die Uhr, alles, was flieht, alles, was seufzt, alles, was rollt, alles, was singt, was spricht, fragt, welche Stunde es sei; und der Wind, die Welle, der Stern, der Vogel, die Uhr werden euch antworten: Es ist die Stunde des Rausches! Um nicht die geschundenen Sklaven der Zeit zu sein, berauscht euch; berauscht euch ohne Unterlass! An Wein, an Poesie, an Tugend, nach eurem Belieben.”<sup>13</sup>

<sup>12</sup>Berg bezieht sich auf die folgende Ausgabe: Stefan George, *Baudelaire. Gesamtausgabe der Werke*, Band 13/14 [*Die Blumen des Bösen: Umdichtungen*] (Berlin: Bondi, 1930).

<sup>13</sup>Zitiert nach Friedhelm Kemp, Hrsg., *Charles Baudelaire: Sämtliche Werke* 8 (München: Heimeran, 1985), S. 250-251. Berg schrieb seiner späteren Frau bereits im August 1910 begeistert von diesen Prosagedichten Baudelaires.

## I – Die Seele des Weines / L'Âme du vin

Im ersten, aus sechs Strophen mit je vier Versen bestehenden Gedicht "Die Seele des Weines" spricht der Wein selbst. Gefangen in Flaschen (Baudelaire) bzw. im Fass (George) singt er von dem, was er ist, was er bietet, was er zu leisten vermag. Er erkennt an, dass sein Anbau Mühe und harte Arbeit verlangt; umgekehrt hält er sich zugute, ein demokratisches, allen Menschen ohne Ansehen der sozialen Schicht zugängliches Stimulans zu sein. Mit seiner Hilfe könne ein an der Welt Verzweifelter "in seinem Inneren eine Art Gottheit" schaffen und das in ihm verborgene Poetische enthüllen.

Seinem eigenen Selbstverständnis zufolge ist der Wein ein Segen, denn der Mensch ist ein "Enterbter" (Baudelaire) oder "Ausgestoßener" (George), da er seiner wahren Bestimmung entfremdet lebt. Dank des Weines gewinnen Mann, Frau und Sohn neuen Lebensgeist und eine Kraft, die sie das Leben besser ertragen lässt.

Des Weines Geist begann im Fass zu singen:  
 "Mensch, teurer Ausgestoßener, dir soll  
 Durch meinen engen Kerker durch erklingen  
 Ein Lied von Licht und Bruderliebe voll!

Ich weiß: am sengend heißen Bergeshange  
 Bei Schweiß und Mühe nur gedeih' ich recht,  
 Da meine Seele ich nur so empfangе;  
 Doch bin ich niemals undankbar und schlecht.

Und dies bereitet mir die größte Labe:  
 Wenn eines Arbeitmatten Mund mich hält;  
 Sein heißer Schlund wird mir zum kühlen Grabe,  
 Das mehr als kalte Keller mir gefällt.

Hörst du den Sonntagssang aus frohem Schwarme?  
 Nun kehrt die Hoffnung prickelnd in mich ein:  
 Du stülpst die Ärmel, stüttest beide Arme,  
 Du wirst mich preisen und zufrieden sein.

Ich mache deines Weibes Augen heiter,  
 Und deinem Sohne leih' ich frische Kraft;  
 Ich bin für diesen zarten Lebensstreiter  
 Das Öl, das Fechten die Gewandtheit schafft.

Und du erhältst von diesem Pflanzenseime,  
 Den Gott, der ewige Sämann, niedergießt,  
 Damit in deiner Brust die Dichtkunst keime,  
 Die wie ein seltner Baum zum Himmel sprießt."

Am Sonntagmorgen dringt der Gesang der braven Bürger aus der Kirche bis in die Kneipe, wo Menschen, die sich solcher gesellschaftlichen Anpasstheit verweigern, im Vorgefühl des Rausches eine alternative Spiritualität erfahren. Ist es doch Gott, "der ewige Sämann", der den Wein niedergießt. Der Rausch ersetzt Rationalität durch Gefühl, öffnet den Weintrinker für göttliche Eingebungen und erhebt dessen Kreativität auf ungeahnte Höhen. Schon in der Antike galt ja der Wein als Inspiration für den Dichter. Dionysos, in der griechischen Mythologie der Gott des Weines und der Ekstase, wurde zugleich als Gott der Freude und der biologischen wie geistigen Fruchtbarkeit verehrt. In diesem Sinn, so versichert der Wein in seinem Monolog, sei er die Seele alles dessen, was das Leben wertvoll macht: Er schenkt ein besseres Leben und ermöglicht dem schöpferisch Tätigen Höchstleistungen, die "zum Himmel sprießen".

Hier ist Baudelaires ursprünglicher Text. (In seiner Vertonung ändert Berg die Wortstellung in der auf die Einführung des Erzählers folgenden Anrede zu "Homme, cher déshérité, vers toi je pousse"; siehe \*.)

Un soir, l'âme du vin chantait dans les bouteilles:  
«Homme, vers toi je pousse, ô cher déshérité,\*  
Sous ma prison de verre et mes cires vermeilles,  
Un chant plein de lumière et de fraternité!

Je sais combien il faut, sur la colline en flamme,  
De peine, de sueur et de soleil cuisant  
Pour engendrer ma vie et pour me donner l'âme;  
Mais je ne serai point ingrat ni malfaisant,

Car j'éprouve une joie immense quand je tombe  
Dans le gosier d'un homme usé par ses travaux,  
Et sa chaude poitrine est une douce tombe  
Où je me plais bien mieux que dans mes froids caveaux.

Entends-tu retentir les refrains des dimanches  
Et l'espoir qui gazouille en mon sein palpitant?  
Les coudes sur la table et retroussant tes manches,  
Tu me glorifieras et tu seras content;

J'allumerai les yeux de ta femme ravie;  
À ton fils je rendrai sa force et ses couleurs  
Et serai pour ce frêle athlète de la vie  
L'huile qui raffermir les muscles des lutteurs.

En toi je tomberai, végétale ambroisie,  
Grain précieux jeté par l'éternel Semeur,  
Pour que de notre amour naisse la poésie  
Qui jaillira vers Dieu comme une rare fleur!»

Nach dem Abschluss der die Arie als Ganze eröffnenden 14-taktigen Orchestereinleitung mit einem sehr tonal wirkenden D-Dur-Septakkord setzt zu Beginn von T. 15 die Singstimme ein. Den ersten Vers, in dem der erzählende Dichter den langen Monolog des Weines einleitet, vertont Berg als eine Art Vorspann zur folgenden wörtlichen Rede: Im Gesang erklingt der von *d* aufsteigende Moll-Quintzug (Segment [a] aus  $O_0$ ), im Kontrabass der von *d* fallende G-Dur-Quintzug (Segment [a] aus  $U_0$ ), während ein dreistimmiger Satz aus Horn, 2. Geigen und Bratschen die Töne der Segmente [b] und [c] aus der Halbtontransposition  $O_{11}$  beisteuert. Erst nach diesem Vorspann erreicht die Musik das "Hauptzeitmaß", das Berg in einer Fußnote betont vom "viel langsameren Anfangstempo" unterschieden anzusetzen bittet.

In diesem neuen Tempo vervollständigt die Singstimme die vokale Erstpräsentation der originalen Reihe mit den Segmenten [b] + [c] zur emotionalen Anrede "Mensch, teurer Ausgestoßener". Dabei untermalen die 1. Geigen den Adressaten des Weines mit einer (als Hauptstimme gekennzeichneten) Dreitonfigur, die dem gebrochenen Ges-Dur-Dreiklang des Gesanges eine in dieser Tonfolge nicht aus der Reihe ableitbare Brechung des (zu *ges* dominantischen) Des-Dur-Dreiklanges unterlegt. Da diese Figur bereits unmittelbar danach in Klarinette und Fagott sowie auch später an hervorgehobenen Stellen der Arie wiederkehrt, bietet es sich an, sie als musikalische 'Signatur' des im Monolog des Weines Angeredeten zu deuten:

*Der Wein I: Gesangseinsatz mit Kontrapunkt und Signatur-Motiv*

The musical score consists of the following parts:

- Gesang (Vocal):** Starts at measure 15. The melody is:  $O_0: 1 \quad 2 \quad 3 \quad 4 \quad 5 \quad (4 \ 5)$ . The lyrics are: "Des Wei-nes Geist be-gann im Fass zu sin - - gen:".
- Kontrabass (Cello/Double Bass):** Starts at measure 15. The bass line is:  $U_0: 1 \quad 2 \quad 3 \quad 4 \quad 5$ .
- 1. Geigen (Violin I):** Starts at measure 17. The melody is:  $O_0: 6 \quad 7 \quad 8 \quad 9 \quad 10 \quad 11 \quad 12$ . The lyrics are: „Mensch, teu-rer Aus-ge-sto-Be-ner, dir soll durch mei-nen en-gen Ker-ker durch er-klin-gen".
- 1. Klarinette (Clarinet):** Starts at measure 17. The melody is:  $U_1: 1 \quad 2 \quad 3 \quad 4 \quad 5 \quad 6 \quad 7 \quad 8 \quad 9 \quad 10 \quad 11 \quad 12$ .
- 1. Fagott (Bassoon):** Starts at measure 17. The bass line is:  $U_1: 1 \quad 2 \quad 3 \quad 4 \quad 5 \quad 6 \quad 7 \quad 8 \quad 9 \quad 10 \quad 11 \quad 12$ .

Ganz ähnlich diesem Beginn der Strophe I bildet Berg zu Beginn der Strophe VI in T. 72-75 die Kontur des Gesanges aus dem ‘Signatur’-Motiv ergänzt um  $O_0$  [b] + [c] und gefolgt von  $U_1$ , wobei er diese beiden Reihenabschnitte mit zwei Imitationen des Signatur-Motivs in den Streichern und einer Posaune kontrapunktiert.<sup>14</sup> Im letzten Verspaar des ersten Gedichtes stellt Berg dann noch einmal Original und Umkehrung kontrapunktisch gegenüber. Dabei vereint der Gesang die unvollständigen Zitate der beiden Grundrichtungen: Vers VI/3 wird zu  $O_6$  Ton 1-11 gesungen und, ebenfalls ohne den Schlusston, vom 1. Horn imitiert; Vers VI/4 verwendet mit  $U_{11}$  Ton 1-9 nur  $\frac{3}{4}$  der Reihenableitung, in der Verdopplung der Oboe sogar nur die Hälfte. Erst mit der Wiederholung der nun wieder untransponierten Umkehrung erreicht eine Zwölftonfolge ihren Zielton (vgl. die zwei Flöten T. 77-79:  $U_0$ , fortgesetzt von Bratschen/2.Geigen in T. 79-81).

Mehrmals nutzt Berg die Dreiklanggrundlage der Reihe für bitonale Kontrapunktik. Besonders eindrucksvoll geschieht dies in T. 60, im freien Kanon der Reihenbruchstücke am Ende der vierten Gedichtstrophe, wo sich der Wein mit  $U_0$  [Ton 1-7]) seiner Wirkung auf alle Trinkenden rühmt, was eine fünffach gestaffelte Engführung zu bestätigen scheint.<sup>15</sup> Dabei entstehen ineinander übergehende tonale Felder in G-, Des- und F-Dur.

Das Komponieren nach Schönbergs Zwölftonmethode hindert Berg jedoch nicht daran, emotional expressive und lautmalerische Effekte zu erzeugen. So kann schon die zweite Hälfte der Orchestereinleitung, in der alle Stimmen allmählich aus dem tiefen Gemurmels des ersten Siebentakters aufsteigen, um nach dreieinhalb Takten eines crescendierenden Aufstiegs wieder in tiefere Regionen abzustiegen, als die in Vers 1 beschriebene Gärung des eingeschlossenen Weines gehört werden. Wie zur Bestätigung steigt der Gesangspart ebenfalls im Verlauf von dreieinhalb Takten zur Anrede des “Ausgestoßenen” aufwärts und fällt dann vorerst wieder.

Deutlich abweichend von den Konturen in der Eröffnungstrophe führt Berg den Gesang in Vers 1 und 4 der Strophe II, in denen der Wein die mit dem Anbau der Reben verbundenen Mühen der Winzer anzuerkennen und durch großmütige Gaben an alle zu belohnen behauptet: Hier kreist die Singstimme jeweils ausführlich im chromatischen Raum, eine Linienführung, die leicht scheinheilig wirkt und im Orchester von allerlei Tritoni begleitet wird. Die Begründung des Weines, für das Gedeihen seiner

<sup>14</sup>Vgl. 2. Geigen + Celli T. 73-74 mit 1. Geigen T. 17: *as-f-des-h-cis-d*, 1. Horn T. 75 mit 1. Klarinette imitiert 1. Fagott T. 18-19: *as-f-des-e*. Auch die Nebenstimmen beteiligen sich zum Teil an dieser ersten Reprise des Liedanfanges.

<sup>15</sup>1. Geigen:  $U_6$  Ton 1-7, Trompete:  $U_{10}$  1-9, Saxophon:  $U_0$  1-8, Posaune: aus  $U_6$ , sehr frei.

Reben sei der Berghang unvermeidlich, da er nur dort seine Seele empfängt, untermalen Harfe und Klavier mit gegenläufig rauschenden Arpeggien, die wie zur Darstellung dieser "Beseelung" mit zusammenlaufenden Glissandi der Geigen und Celli enden. Wenn in Strophe III der dankbar gestillte Durst eines Arbeiters mit dem Bild von dessen "heißem Schlund", dem Wein "zum kühlen Grabe" zu werden verspricht, vollführen Gesang und Streicher Intervallsprünge, die die Exzentrizität dieser Selbstrechtfertigung beleuchten. Gleichzeitig antizipieren die Hörner in T. 31-32 und 38 mit ametrisch platzierten Dreifachseufzern den charakteristischen Rhythmus des Tango, mit dem die Musik auf die Aussage des Weines reagiert, diese Art Grab gefalle ihm weit besser als die kalten Keller seiner Lagerstätten.

Der Tango beginnt als siebentaktiges Zwischenspiel, das die tiefen Holzbläser und die "à la Banjo" arpeggierenden Geigen und Bratschen mit einem aus E- und F-Dur zusammengesetzten Akkord alternierend mit typischen Tangofiguren im Klavier und den Fagotten eröffnen. Sie werden ergänzt von Solomotiven in Trompete und Saxophon, die dem ametrischen Dialog der Nebenstimmen<sup>16</sup> erkennbare Melodik entgegenstellen:

### Der Wein I: Tango-Thematik

Quasi a tempo pesante  
= Tempo di Tango

39

Klavier  
(sehr rhythmisch)

Klarinetten/Fagotte + 2. Geigen/Bratschen "sempre pizz. à la Banjo"\*  
(staccato) (\*in der bei Zupfinstrumenten üblichen Haltung)

41

Altsaxophon  
(führend)

Trompete in F  
(m.D., womöglich Jazz-Dämpfer)

<sup>16</sup>Die Soli werden begleitet von zu einander asynchronen Rhythmen: vgl. im Klavier 5/16 als ||: ♩ ♩ ♩ ||, in den Fagotten und den Geigen/Bratschen 3/8 als ||: ♩ ♩ ♩ || bzw. ||: ♩ ♩ ♩ ♩ ||.

Strophe IV beginnt damit, dem Adressaten seines Monologs die Vorzüge des sonntäglichen Frühschoppens als Alternative zum Kirchgang vor Augen zu führen. Die Singstimme übernimmt die Tango-Stimmung, indem sie die fallenden Sexten des Saxophons eine Quint höher imitiert und dann zur zweiten Hälfte einer Zwölftonableitung erweitert, während im Hintergrund die polymetrischen Rhythmen weitertönen. Den Moment, da prickelnd die Hoffnung aufsteigt, beschreibt der Gesang reihenkonform mit einer von der (Jazz)-Trompete verdoppelten und ergänzten Kontur, die mit ihrem zum verminderten Oktavsprung aufgebäumten Halbtonschritt recht übermütig wirkt, während das Klavier mit einer Passage brillanter Arpeggien neuerlich auf die fallenden Sexten des Tangos zusteuert.<sup>17</sup> Die Vorfreude des sonntäglichen Weintrinkers auf seinem pietätlosen Genuss wird bekräftigt durch ein Geklingel in Glockenspiel und Triangel. Während er noch dem ersten Tropfen und der erhofften Beschwingtheit entgegenfiebert, gehen die weiterhin dominierenden Sexten in Glissandi über: Aufschießend in der Posaune, fallend in der Solovioline verstärken sie einander zum großen Crescendo-Accelerando. Dieses gipfelt, nach einem überraschend konsonanten B-Dur-Nonakkord und neuerlichem Banjo-Strumming der Streicher, im grandiosen Selbstlob des Weines, dessen Zuversicht die Musik durch den oben schon genannten anspruchsvollen Engführungskanon bekräftigt.

Ein fallendes Dezimenglissando der Solovioline leitet über zum Prahlen des Weines in Strophe V, er werde auch Weib und Kind beflügeln. Dies scheint jedoch weder den Adressaten noch den Komponisten zu überzeugen: Keine Stimme findet zu einer Kantilene zurück. Stattdessen steigt der Gesang in Dreiklangsbrechungen, die alle Zwölftontechnik negieren. Auch die vier Tonfolgen, die in der polyphon verdichteten zweiten Hälfte der Strophe Reihenableitungen initiieren, führen diese nicht zu Ende, sondern werden bald tonal nivelliert zu diatonischen Skalen. Zuletzt gehen sie, mächtig crescendierend, mit Segment [e] in die letzte Liedstrophe über.

Hier ertönt zum "Und du", der erneuerten Anrede in Gestalt des Signaturmotivs, als zweiter Höhepunkt des Liedes ein Es-Dur-Nonakkord im *ff*. Bläser und Streicher kommentieren mit alterierten Quintzügen das Versprechen, die Dichtkunst werde unter dem Einfluss des Weines zum Himmel sprießen. Der Gesangspart endet mit dem (in U<sub>11</sub> 1-9 erreichten) Sekundfall *a-g*, in dessen Verlängerung nacheinander alle Instrumente einfallen. Dieses *a-g* bildet als Tonpendel den Übergang zu Lied II.

<sup>17</sup>Vgl. Gesang T. 47-50: *h-d, h-d-es-f-g-as-b* = KU<sub>8</sub> Ton 6-12, gefolgt von U<sub>9</sub> in Trompete (Ton 1-2) und Gesang mit Trompete (Ton 3-12).

## II – Der Wein der Liebenden / Le Vin des amants

Im zweiten Gedicht, das wie das dritte als Sonett gebaut ist,<sup>18</sup> spricht der Dichter als Mitmensch. Zwar wird diejenige, der die im Titel erwähnte Liebe gilt, nicht plastisch – im Gegenteil: wer romantische Liebe erwartet, wird durch die Anrede “Schwester” eher ernüchtert. Doch geht es dem Dichter um gemeinsames Erleben unter dem Einfluss des selig vereinigenden Weines. Dieser verhilft den einander Zugeneigten dazu, im Tempo eines raschen Rittes in eine andere Welt hinüberzugleiten: den Feenhimmel, das Paradies der Träume. Denn Menschen, deren Fähigkeiten durch gesellschaftliche Zwänge beschnitten werden, sind wie Engel, die dauerhaft im Fieberschauer leiden. Dank des Weines erleben sie nun eine “prächtige Weite”, die es ihnen ermöglicht, durch den klarblauen Morgenhimmel in die “ferne Fata Morgana” (Baudelaire) oder das “leuchtende All” (George) des Rausches zu entfliehen. Der Ritt ohne Stränge, Sporen oder Zügel erfolgt auf den Flügeln des Windes. Das Bild suggeriert nicht nur die Geschwindigkeit, mit der das ersehnte Gefilde erreicht wird, sondern vor allem Freiheit von Erdschwere für Mensch und Gefährt.

Prächtig ist heute die Weite,  
(Stränge und Sporen beiseite!)  
Reiten wir auf dem Wein  
In den Fee[e]nhimmel hinein!

Engel für ewige Dauer  
Leidend im Fieberschauer,  
Durch des Morgens blauen Krystall  
Fort in das leuchtende All!

Wir lehnen uns weich auf den Flügel  
Des Windes der eilt ohne Zügel.  
Beide voll gleicher Lust

Lass Schwester uns Brust an Brust  
Fliehn ohne Rast und Stand  
In meiner Träume Land!

Aujourd’hui l’espace est splendide!\*  
Sans mors, sans éperons, sans bride,  
Partons à cheval sur le vin  
Pour un ciel féérique et divin!

Comme deux anges que torture  
Une implacable calenture  
Dans le bleu cristal du matin  
Suivons le mirage lointain!

Mollement balancés sur l’aile  
Du tourbillon intelligent,  
Dans un délire parallèle

Ma soeur, côte à côte nageant,  
Nous fuirons sans repos ni trêves  
Vers le paradis de mes rêves!

<sup>18</sup> Georges Reimschema (a a b b | c c d d | e e f | f g g) weicht im zweiten Terzett dieses Sonetts von dem Baudelaires (a a b b | c c d d | e f e | f g g) ab. Berg strukturiert seine Vertonung, Georges Satzbau entsprechend, in 4 + 4 + 2 + 4 Verse.

\* In Vers 1 ändert Berg die Wortstellung zu “L’espace aujourd’hui est splendide”.

Der kontrastierende zentrale Abschnitt der Konzertarie beginnt mit einer dreitaktigen Einleitung. Unter der Führung der Bläser, die über tremolierenden Streichern das abschließenden Tonpendel *a-g* des vorausgehenden Liedes rhythmisiert verlängern, beschleunigt sich die Musik auf fast das Dreifache. Die Gedichtvertonung selbst besteht aus einer Romanze im halbtaktig schwingenden 6/4-Metrum für die erste Hälfte des Sonetts und einem Walzer im 3/4-Takt für die zweite Hälfte. In Strophe I präsentiert die Singstimme den Text in Gestalt zweier verwandter zwölftöniger Konturen,  $O_4$  und  $O_7$ .<sup>19</sup> Jeder Reihenableitung schickt Berg deren Ton 9 voraus. Den so entstehenden fallenden Tritonus kleidet er ins Gewand einer markanten Punktierungsfigur, die bald im ganzen Orchester imitiert wird. Diese Figur kann als Emblem für den “Ritt auf den Flügeln des Weines”, also das selige Gefühl euphorischer Trunkenheit, gedeutet werden.<sup>20</sup> Hier soll sie kurz “Pegasus”-Figur genannt werden.

*Der Wein II: Strophe I in Zwölftonfolgen mit “Pegasus”-Beginn*

Leicht bewegt ( $\text{♩} = \text{ca. } 60$ )

Präch-tig ist heu-te die Wei-te, (Strän-ge und Spo-ren bei-sei-te!)

Rei-ten wir\_\_ auf dem Wein \_\_\_ in den Fee - - - en-him-mel hin-ein!

In Strophe II schwebt der Gesang zunächst in hemiolischen Halbnoten, während die Streicher aus den Punktierungsfiguren, die inzwischen auch in größeren Intervallen gefallen und gestiegen sind, wellenartige Dreiklangsbrechungen kristallisieren. Sie untermalen in vielfacher Staffelung die Aussage, die Menschen litten wie auf die Erde verbannte Engel, bis die Flügel des Weines sie in den Feenhimmel tragen. In der zweiten Strophenhälfte bildet der Gesang alternierend mit einzelnen Bläsern und Streichern gestaffelte Aufwärtsbewegungen durch entsprechende Reihenausschnitte.

<sup>19</sup>In der ersten dieser ansonsten regelkonformen Reihenableitungen müsste zu “[heu-]te” ein *a* statt des in der Partitur gedruckten *ais* stehen. In der zweiten Gesangszeile enthält der aufsteigende Quintzug dagegen die in Bergs Reihe vorgegebene Mollterz.

<sup>20</sup>“Pegasus”-Figur punktiert mit fallendem Tritonus: T. 89-90: Pauke (2x), T. 92: Klavier, T. 96-99: Glockenspiel (2x + 1x in Umkehrung), T. 100-101: Saxophon, T. 102: Harfe, T. 102: Klarinette, T. 104: Flöte. Punktierungsfigur mit anderer Intervallik: T. 89 + 90-91: hohe Streicher, T. 90-91: Tambourin, T. 93-94: hohe Holzbläser, T. 94-95: Klavier/Triangel.

Mit ihnen und den im Hintergrund meist steigenden Dreiklangsbrechungen entschwindet die Musik, bereits leicht beschleunigend, in die Höhen des "leuchtenden Alls". Im kurzen Nachspiel der ersten Gedichthälfte verlängern die Streicher, unter crescendierenden Beckenwirbeln stark accelerierend, den Aufstieg in höchste Höhen mit verschiedenen, im Unisono aus *arco* und *pizzicato* ausgeführten Transpositionsabschnitten.

Dann wechselt das Metrum. Im Orchester werden die schwingenden Halbtakte der Romanze zu den Vierteln eines Walzertaktes. Vor einem Hintergrund aus Läufen in Achteltriolen erinnern fallende Sexten in Flöten und Geigen an die Tangostimmung im vorausgehenden Lied.

Auch die Singstimme bewegt sich in einem Walzertakt, wenn auch in einer vom Orchester abgehobenen Welt. Berg notiert ihren Rhythmus im

*Der Wein II: Polyrhythmus*

114

Wir leh - nen uns etc.

Interesse des Zusammenspiels im 9/8-Takt synchron zu den Triolen der Läufe in der Hintergrundschicht, in gleichmäßigen aber ametrischen 4/8-Werten, die erst nach vier Takten wieder mit der Orchesterphrase zusammenfallen. So schwebt der Gesang

in den zwei Versen, die im Bild des Reitens auf einem geflügelten Windross bleiben, auf einer höheren Ebene als der konventionelle Walzer der instrumentalen Partner. Dem Hörer bietet sich ein zweiter, gesungener Walzer, der quasi "in den (Feen-)Himmel gehoben" ist. Will man dies in der Notation abbilden, so verlangt es unterschiedliche Taktgrößen:

*Der Wein II: Die Liebenden auf dem Flug zum Feenhimmel*

114 **Beschwingtes Tempo** (Orchester  $\text{♩} = \text{ca. } 48$ , Gesang  $\text{♩} = \text{ca. } 36$ )

Wir leh-nen uns weich auf den Flü - gel des Win-des, der eilt oh - ne Zü - gel.

Flöten 1. Geigen

Die Phrase des gesungenen Walzers ist als Palindrom entworfen, mit dem Spiegelzentrum auf dem hohen *f*. Die zur Vervollständigung am Ende fehlenden Töne *es-d* trägt in T. 122 die Trompete bei, die den Gesang bereits vorher, teils umspielend, gestützt hat. Auch tonal ist die Kantilene überraschend: Mit ihrer Verschränkung aus übermäßigem Dreiklang, Halb- und Ganztonzug stellt sie sich nicht nur einer Ableitung aus Bergs Reihe, sondern auch jeglicher anderen Ordnung entgegen.

Die verbleibenden vier Verse, die Berg gemäß Georges Syntax zu einer neuerlichen Quartettstrophe gestaltet, setzen mit vielfachen Zitaten des Pegasus-Motivs ein. Allen gemeinsam ist hier der fallende Tritonus; im Rhythmus stellt Berg die ursprüngliche Punktierung neben synkopisch einsetzende Varianten.<sup>21</sup> Derweil folgen sowohl der Gesang als auch die Flötenstimmen unvollständigen Reihenableitungen. In der Partitur markiert Berg die Gliederung der Musik in Teilphrasen wachsenden Umfanges: „dreitaktig“ (T. 123-25), „viertaktig“ (T. 126-29), „fünftaktig“ (T. 130-34) und „sechstaktig“ (T. 135-140). Das letzte Segment wirkt zudem durch ein *Calando* und eine Hemiolenkette zusätzlich verbreitert.<sup>22</sup> Im Gesang endet der Zweizeiler „Fliehn ohne Rast und Stand in meiner Träume Land“, dem Berg die Reihenableitung  $U_4$  unterlegt,<sup>23</sup> mit einem ins *ppp* versinkenden, über eine große Dezime fallenden Portamento. Verortet Berg das Traumland der Liebenden in stiller Tiefe, oder deutet er hier auf den Absturz aus dem Feenhimmel beim Ende des Rausches?

Der zwischen doppelte Taktstriche gesetzte und mit einer Fermate verlängerte T. 141 bildet das Zentrum des Palindroms, das Berg aus der Vertonung der zweiten Gedichthälfte und dem Nachspiel bildet. Tonal spielt der Takt auf Hanna an: Horn und Posaune vereinen sich mit der Cellogruppe zu einem F-Dur, in dem der Schluss der Gesangskontur weiterklingt; die 1. Geigen und das Solocello setzen einen H-Dur-Dreiklang dagegen. Wie Berg geschrieben hatte: „Wen anders geht es an als Dich, Hanna, wenn [die Worte von den Liebenden] im leisesten Zusammenklang von H- und F-Dur verklingen!“ Als einziges im zentralen Takt aktives Instrument schlägt das Klavier in dessen Mitte ein *des* an, das beiden Dreiklängen fremd ist.

Die Takte 143-170 bilden einen orchestralen Krebsgang des vorausgehenden Walzers einschließlich seiner Einleitung. Dabei wandert die Gesangskontur von einer Klarinette über die 1. Geigen zum Saxophon und endet in der Trompete, die schon den im langsameren 3/4-Takt gesungenen ersten Zweizeiler des Walzers teilweise verdoppelt hat. Sie ist hier nicht im abweichenden 9/8-Takt notiert, jedoch wie zuvor metrisch eigenständig.

Das den Krebsgang beschließende *d* wird in T. 171 zum Grundton der von der Bassklarinette initiierten Wiederkehr des Ostinatos vom Beginn des Werkes. Bald durch Kontrafagott und Harfe ergänzt, sorgt die Figur in der ursprünglichen Besetzung für den Übergang zur ‘Reprise’ in Lied III.

<sup>21</sup>Vgl. T. 122-138: 2. Geigen *e-e-b*, Trompete + Gesang *des-des-g*, Celli *es-es-a*, *des-des-g*, Bratschen *c-c-fis*; Klavier *b-b-e*, Fagott *g-g-cis*; Pauke *e-b-b*, Glockenspiel *h-h-f*.

<sup>22</sup>Hemiolen vgl. Gesang T. 133-134, Celli T. 136-138, Posaune T. 139, 1. Geigen T. 140.

<sup>23</sup>In T. 134 müsste der zu “[mei-]ner” gesungene Ton statt des gedruckten *cis* ein *c* sein.

### III – Der Wein des Einsamen / Le Vin du solitaire

Der Einsame im Titel des dritten Gedichtes ist nicht nur der Dichter selbst; er steht zudem für den Ausgestoßenen oder Enterbten, den der Wein im ersten Gedicht anspricht: einen Menschen, dessen Streben nach euphorischer Kreativität nicht verstanden und dessen Lebensweise verurteilt wird. Er sucht Trost im Blickkontakt mit galanten Frauen, im Klang der Geigen oder am Spielertisch, doch wirklich inspirieren kann ihn nur der Wein. Der gibt ihm trügerische Kraft, lässt ihn an sein Heldentum und seine Verwandtschaft mit Dionysos glauben. Mag der Mensch auch die Selbstcharakterisierung des Weines im ersten Gedicht als Trugbild erkannt haben, er braucht ihn für das Gefühl seiner Würde.

Der sonderbare Blick der leichten Frauen,  
 Der auf uns gleitet wie das weiße Licht  
 Des Mondes auf bewegter Wasserschicht –  
 Will er im Bade seine Schönheit schauen.

Der letzte Taler auf dem Spielertisch,  
 Ein frecher Kuss der hageren Adeline,  
 Erschlaffenden Gesang der Violine,  
 Der wie der Menschheit fernes Qualgezisch:

Mehr als dies alles schätz' ich, tiefe Flasche,  
 Den starken Balsam, den ich aus dir nasche  
 Und der des frommen Dichters Müdheit bannt.

Du gibst ihm Hoffnung, Liebe, Jugendkraft  
 Und Stolz – dies Erbteil aller Bettlerschaft  
 Der uns zu Helden macht und gottverwandt.

Le regard singulier d'une femme galante  
 Qui se glisse vers nous comme le rayon blanc  
 Que la lune onduleuse envoie au lac tremblant,  
 Quand elle y veut baigner sa beauté nonchalante;

Le dernier sac d'écus dans les doigts d'un joueur;  
 Un baiser libertin de la maigre Adeline;  
 Les sons d'une musique énervante et câline,  
 Semblable au cri lointain de l'humaine douleur,

Tout cela ne vaut pas, ô bouteille profonde,  
 Les baumes pénétrants que ta panse féconde  
 Garde au coeur altéré du poète pieux;

Tu lui verses l'espoir, la jeunesse et la vie,  
 — Et l'orgueil, ce trésor de toute gueuserie,  
 Qui nous rend triomphants et semblables aux Dieux!

Die Musik zu Lied III beginnt, indem erst das Kontrafagott und wenig später auch die Harfe sich der Ostinatofigur der Bassklarinette anschließen und die Nebenstimmen deren vier Töne wie zu Beginn des Werkes zum Zwölftonaggregat ergänzen. Dieses erneute Ostinatogrammeln im Hintergrund umfasst von seinem Einsatz in der Mitte von T. 172 bis zu seinem Ausklingen in der Mitte von T. 179 wieder einen der für das Werk typischen Siebentakter. Allerdings unterliegt diese Reprise der Einleitung bereits den ersten Versen des dritten Gedichtes. Die Singstimme erhebt sich im Kleinterzaufstieg *a-c-es*, den Berg ihr in Lied I erst zu Beginn der fünften Strophe unterlegt. Damit erzeugt der Gesangspart eine Beziehung zwischen dem (dort wenig überzeugenden) Versprechen des Weines “Ich mache deines Weibes Augen heiter” und dem Unbehagen des Weintrinkers beim “sonderbaren Blick der leichten Frauen”.

Zum weiteren Verlauf des Ostinatos variiert der Gesang sodann in zwei Versen die erste lineare Reihentransformation des Klaviers aus der Einleitung,<sup>24</sup> bevor die Gesangsstrophe mit einem Kreiseln im viertönigen chromatischen Cluster endet. Dieses Kreiseln zeigt eine neue Variante der Konturen, die Berg dem Monolog des Weines in den Rahmenzeilen der Strophe II des ersten Liedes unterlegt: In allen drei Fällen trägt die Partitur den Hinweis *senza rubato*, in der Reprise ergänzt durch Bergs ironische Bemerkung, die Eitelkeit des Mondes (“will er im Bade seine Schönheit schauen”) solle *quasi in Parenthese* erklingen. Bezeichnenderweise ertönt dann diese Selbstbewunderung als intervallgenaue “Spiegelung” der Selbstbeweihräucherung des Weines aus Lied I.<sup>25</sup>

Nach dem Vergleich des Frauenblickes mit der Selbstbespiegelung des Mondes stellen die Blechbläser mit dem antizipierten Tangorhythmus eine Entsprechung zum Takt nach der Selbstbeweihräucherung des Weines in Lied I her. Zugleich zitiert der Gesang die Kontur, die dort zum Tango führt.<sup>26</sup> Dieser ist erneut mit einer typischen Jazzband instrumentiert: Saxophon, Trompete, zwei Posaunen mit Jazz-Dämpfern, kleine Trommel, Gong und Klavier werden untermalt von der Banjo-Imitation der Streicher. Allerdings ersetzt Berg die zweite Hälfte des in Lied I so markanten Solos

<sup>24</sup>Vgl. Klavier T. 3-4: die untransponierte Umkehrung, verschoben zu Ton 8-12 + 1-7, mit Gesang T. 175-177: U<sub>0</sub> Ton 8-12 + 1-11; der Abschluss mit Ton 12 ertönt in den Streichern.

<sup>25</sup>Zum Viertoncluster im Gesang vgl. T. 24-25 und 29-30 (*b-h-c-des*) mit T. 178 (*g-as-a-b*). Zur intervallgenauen Spiegelung vgl. T. 29-30:  $h \nearrow c \searrow h \nearrow c \nearrow cis \searrow h \nearrow c \searrow b \nearrow h \searrow b \nearrow c$  mit T. 178:  $a \searrow as \nearrow a \searrow as \searrow g \nearrow a \searrow as \nearrow b \searrow a \nearrow b \searrow as$ . Vgl. dazu auch die Tritonusparallelen der Hörner (T. 178) und Holzbläser (T. 29-30) sowie die begleitenden Trommelwirbel.

<sup>26</sup>Gesang T. 179-181: *f-a-as-es—e-d-cis-h-a-g*  $\approx$  T. 37-39: *a-cis-c-g—as-ges-f-es-des-c*.

der Trompete hier durch eine Sequenz der hinführenden Gesangszeile; auch schreibt er für die in Lied I zu “Hörst du den Sonn-[tagsang]” ertönenden, hier getrennt zu “[Ade]-line” und “[Vio]-line” fallenden Sexten süffige Portamenti und ergänzt sie mit den Sextenglissandi des Orchesters, die in Lied I erst später auftreten. So beantwortet die Musik das Bild, das der selbstgefällige Wein von der Vorfreude des Weintrinkers entworfen hat (“du stülpest die Ärmel, stüttest beide Arme”), mit dessen Einschätzung der billigen Musik als “der Menschheit fernes Qualgezisch”.

Nach dem Ende des Tango-Segmentes erreicht die Musik mit der Rückkehr zum Haupttempo in T. 196 den Ankerton *es* und damit, wie Berg in der Partitur anmerkt, eine Entsprechung zu T. 73. Auch der ruhige, weit ausholende Gesangsgestus und die 32stel-Läufe der Streicher, die hier zu Beginn der zweiten Hälfte des vertonten Sonetts erklingen, erinnern an den Beginn der rahmenden sechsten Strophe in Lied I. Unterstrichen wird dieser Moment der Reprise durch die Wiederaufnahme der Figur *as-f-d*. Mit diesem ‘Signatur’-Motiv, das ein Unisono der vier Hörner in T. 196 *poco forte* vorgibt und ein einzelnes Horn im Folgetakt echoartig wiederholt, erinnert die Musik an die Warnung des Weines, der nüchterne Mensch sei ein “Enterbter” bzw. “Ausgestoßener”.

Wenig später zitieren Saxophon, Fagott und Horn *poco pesante* die Seufzerkette, die in Lied I schon viel früher – zum zweiten Vers der dritten Strophe – in Flöte, Horn und Solocello erklingen ist.

### Der Wein III: Balsam für den Erschöpften

33

Wenn ei-nes Ar-beit - mat-ten Mund mich hält

+ Flöte

Solocello + Horn

200

der des from-men Dich - - ters Müd - - - heit bannt.

+ Horn

Fagott + Saxophon

Bestimmend für die Parallele ist hier erneut der Textbezug: Der "Einsame" bestätigt mit seinem Eingeständnis, dass ihn der "starke Balsam . . . aus der Flasche" inspiriert und aufrecht hält, was der Wein in Lied I mit Bezug auf die "Arbeitsmatten" versprochen hat.

In der darauffolgenden vierten und letzten Strophe führt Berg eine Besonderheit ein, die in der 'Exposition' der ersten Liedversion kein Vorbild hat: Eine an die Takte wiederholter akkordischer Achtel zu Beginn des Tango erinnernde Begleitschicht untermalt die Gesangskontur sowie rudimentäre Gesten einzelner Instrumente in einer auffälligen Verbindung von Tempo, Anschlagzahl und Instrumentenkombination. Im ausgedehnten Allargando erklingen sechs trocken wirkende Akkorde: der erste achtmal,<sup>27</sup> der zweite siebenmal, der dritte sechsmal, der vierte fünfmal, der fünfte viermal und der sechste dreimal. Akkord 1 und 3 kombinieren Streicherpizzicato mit Hörnerstaccato, Akkord 2, 4 und 6 klingen weicher im *arco* der Streicher mit Verdopplung durch die Harfe, und Akkord 5 verdoppelt das Streicherpizzicato im Portato der Holzbläser.<sup>28</sup> Die Verbindung aus schrumpfenden Wiederholungsgruppen bei kontinuierlicher Verbreiterung des Tempos erzeugt den Eindruck aus dem Lot geratender Zeit – einen Eindruck, den Berg wie zum Hohn ausgerechnet dem Vers unterlegt, in dem "der Einsame" die Geschenke des Weines aufzählt: "Hoffnung, Liebe, Jugenkraft und Stolz, dies Erbteil aller Bettlerschaft".

Den Schlussvers krönt Berg musikalisch ähnlich emphatisch, wie es Baudelaires Text vorgibt. Vor dem Hintergrund leiser Sechzehntelketten in den Streichern, die das kontinuierliche Allargando greifbar machen, ertönt das Credo des Weintrinkers, der Trunk mache den Menschen gottähnlich, im strahlenden *forte* als dreistimmiger Kanon von Gesang, Blechbläsern und Holzbläsern mit Streichern. Allen Stimmen unterliegt die untransponierte Umkehrung. Berg bildet hier exzentrische Konturen, indem er im Gesangspart zwei der fünf fallenden Sekunden aus der ersten Hälfte von  $U_0$  durch steigende Sekunden ersetzt, in Posaune und Trompete drei und in der Parallele aus Holzbläsern und Streichern sogar alle fünf. Dabei weitet die Trompete die erste der fallenden Terzen aus dem Reihensegment [c] zur Dezime. Wenn die hohen Streicher gleich darauf diesen Dezimenfall mit Glissando imitieren, entsteht ein Zitat des Tangoschlusses aus Lied I und der fallenden Portamento-Dezime des Gesanges am Ende von Lied II:

<sup>27</sup>Achtmal nur in den als Hauptstimme markierten Bratschen.

<sup>28</sup>Die 1. Geigen und die Celli bewegen sich dabei in der ersten Hälfte je einer Reihentransposition ( $O_2$  bzw.  $O_{11}$ ) unter der Singstimme in einer vollständigen Transposition mit Positionstauschen ( $O_8$  in der Tonfolge 9-10-11-12-1-2-3-7-8-6-4-5).



## Überraschungen in Struktur und Harmonik

Die obige Analyse der Musik im dritten Abschnitt der Konzertarie zielt auf eine Deutung der Beziehungen zwischen dem von Berg in "Die Seele des Weines" etablierten Subtext der musikalischen Komponenten und deren Wiederverwendung in "Der Wein des Einsamen". Dabei wurde zunächst ausgeklammert, welche Folgen die Zuordnung prädefiniertes Parameter zum neuen Text für die innermusikalische Struktur des Werkganzes hat. Es zeigt sich, dass die von Adorno und Carner<sup>29</sup> publizierte und seither meist übernommene Annahme, Berg habe in diesem Werk ein neuerliches Beispiel einer Sonatensatzform konzipiert, deren Durchführung er durch eine kontrastierende Form ersetzt, modifiziert werden muss, insofern er in Lied III trotz des im Vergleich mit Lied I deutlich geringeren Umfanges Züge einer Durchführung mit denen einer Reprise verbindet. Betrachtet man die Musik der beiden Rahmenabschnitte ohne die darin vertonten Gedichte, so lässt sich für die 'Exposition' festhalten:

Vorspielhälfte 1 mit Ostinato	T. 1-7
Vorspielhälfte 2	T. 8-14
Hauptthemakomplex mit 'Signatur-Motiv', 'Scheinheiligkeitsmotiv' und Tango-Antizipation	T. 15-38
Seitenthemakomplex als Tango	T. 39-63
Schlussgruppe 1	T. 64-72
Hauptthemaverarbeitung 1 mit 'Signaturmotiv'	T. 73-84

Für die 'Reprise' dagegen gilt:

Vorspielhälfte 1 kontrapunktiert mit Figur aus Schlussgruppe 1 und 'Scheinheiligkeitsmotiv'	T. 171-178
Verarbeitung von Haupt- und Seitenthemamaterial	T. 179-195
Hauptthemaverarbeitung 1 mit 'Signaturmotiv'	T. 196-201
Schlussgruppe 2	T. 202-209
Vorspielhälfte 2 als Nachspiel	T. 210-216

Sowohl die polyphone Verarbeitung des Ostinatosegmentes als auch die anschließende Verarbeitung von Haupt- und Seitenthemamaterial sind in ihrer Textur als 'Durchführungen' anzusehen, neben der Tatsache, dass sie durch Bergs Einsatz in beziehungsvollen Textstellen zugleich dem Anspruch einer 'Reprise' gerecht werden.

In der Harmonik überraschen neben der dreiklangsträchtigen Anlage der dem ganzen Werk zugrunde liegenden Zwölftonreihe vor allem die spätromantischen Terzenschichtungen der Sept- und Nonakkorde. Schon

<sup>29</sup>Vgl. Adorno, *op. cit.*, 153; Carner, *op. cit.*, S. 109.

das Vorspiel mündet in dem Takt, der den ersten Einsatz des Gesanges bringt, in einen Durseptakkord auf dem Grundton *d*, und getreu der Wiederaufnahme der zweiten Vorspielhälfte im Nachspiel bildet derselbe Akkord den Abschluss der Arie. Prominente tonale Nonakkorde ertönen z.B. auf *es*, dem chromatischem Nachbarton des Grundtones *d*, zu Beginn der rahmenden sechsten Strophe von Lied I in T. 73 und beim Übergang zur zweiten Sonethälfte in Lied III in T. 196. Das Prahlen des Weines, man werde ihn preisen und mit ihm zufrieden sein, erwächst in T. 59 aus einem reinen B-Dur-Nonakkord und wird in T. 66-67 zur gewagten Behauptung, sogar Kinder profitierten vom berauscheden Getränk, noch überboten, wenn der Gesang einen steigenden G-Dur-Septakkord querständig über einen instrumentalen H-Dur-Nonakkord stellt.

Man kann diese Momente betont gesetzter und betont unterlaufener Konsonanz als musikalische Metaphern der Ironie deuten. Zugleich bieten sie Hinweise auf Bergs Auseinandersetzung mit dem dodekaphonen Regelwerk seines früheren Lehrers. In einer Untersuchung, die Bergs Verhältnis zu Schönberg vor, während und nach der Entstehung der Konzertarie *Der Wein* beleuchtet, schreibt Darla Crispin dazu:

In gewissem Sinne entlarvt sich die musikalische Sprache selbst als tonal gebunden unter einer zwölftönigen Oberfläche; die Wahrheit im *Wein*, die Berg herausarbeitet, ist sowohl eine Sehnsucht nach dieser tonalen Vergangenheit und ihrer Repräsentation als auch eine Art Revolte gegen die extremeren Konsequenzen der Zwölftonsprache, wie sie etwa die totale Abkehr von der Tonalität mit sich bringen würde.<sup>30</sup>

In seinen späten sinfonischen Werken und seinen Opern *Wozzeck* und *Lulu* hat Berg diese Auseinandersetzung kreativ und sehr erfolgreich weitergeführt.

<sup>30</sup>Übersetzt nach Darla M. Crispin, “‘Wine for the Eyes’: Re-reading Alban Berg’s Setting of *Der Wein*”, in *Austrian Studies* 13 (2005), S. 109-125 [118].