

## Vorwort

Alban Berg wandte sich erst nach seiner 1910 beendeten Studienzeit bei Arnold Schönberg dem sinfonischen Genre zu. In seinen ersten Jahren als freiberuflicher Komponist verdiente er sich ein Zubrot damit, Klavierauszüge für einige bei der Universal Edition Wien verlegte Orchesterwerke zu erstellen, so 1911/12 zu Schönbergs *Gurreliedern* und Franz Schrekers Oper *Der ferne Klang*; 1918 folgte die (ungedruckt gebliebene) Transkription von Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9 für Klavier zu vier Händen. Hinzu kamen bald darauf seine anspruchsvollen Analysen einiger Kompositionen von Schönberg, die heute als Musterbeispiele für Werkeinführungen gelten.<sup>1</sup> Beides vermittelte ihm eine gute Kenntnis der Orchestrierung und der Genres mit umfangreicheren Satzstrukturen.

Als Sohn einer kulturell aufgeschlossenen Wiener Familie hatte Berg sich schon in seiner Schulzeit gleichermaßen für die Musik und die Lyrik sowohl der vorausgegangenen Jahrhunderte als auch seiner Zeitgenossen begeistert. Daher lag ihm zunächst die Vokalmusik nahe, insbesondere die Komposition von Liedern mit Klavierbegleitung. Doch ermutigt durch seine Vertrautheit mit den großen Werken Schönbergs und den Sinfonien Mahlers, die er eifrig studierte, hatte er 1912 in seinen *Fünf Orchesterliedern nach Ansichtskartentexten von Peter Altenberg* erstmals eine Partitur mit großem Orchester geschaffen. In Form und Umfang huldigte jedoch auch dieses als Opus 4 geführte Werk noch der aphoristischen Kürze, die er selbst (ebenso wie Anton Webern, sein Mitstudent bei Schönberg) als Konsequenz der strengen Vorgaben des Lehrers entwickelt hatte, zumal er dessen literarisches Pendant bei seinem Freund Peter Altenberg vorfand.

Zu seiner Bestürzung hatte Schönberg jedoch die Knappheit dieser Orchesterlieder ausdrücklich gerügt. In Reaktion auf diese Rüge sowie eine andere verwunderte Bemerkung Schönbergs, dass bei Berg selbst die Ergebnisse seiner Kompositionsaufgaben für Klavier oder instrumentale

<sup>1</sup>Siehe dazu insbesondere *Arnold Schönberg, Gurrelieder. Führer von Alban Berg* (Leipzig/Wien: Universal-Edition, 1913; Kleine Ausgabe 1914), *Arnold Schönberg, Kammersymphonie op. 9, Thematische Analyse von Alban Berg* (Wien: Universal-Edition, 1921), und *Arnold Schönberg, Pelleas und Melisande op. 5. Kurze thematische Analyse von Alban Berg* (Wien: Universal-Edition, o. J.); Langfassung: *Pelleas und Melisande von Arnold Schönberg. Thematische Analyse* (Wien: Universal-Edition, 1999). Nachgedruckt in *Alban Berg, Sämtliche Werke* [III. Abteilung: Musikalische Schriften und Dichtungen], hrsg v. Rudolf Stephan und Regina Busch (Wien: Universal-Edition, 1994).

Duos, Trios und Quartette wie Vokalwerke empfunden wirkten, schuf Berg in den folgenden Jahren die *Drei Orchesterstücke* op. 6. Es sollte sein einziges sinfonisches Werk ohne Beteiligung eines instrumentalen oder vokalen Solisten und eines seiner wenigen Werke ohne außermusikalisches Programm bleiben.

Seine poetische und gesangsaffine Natur prägte immer wieder die Thematik und Textur auch der vermeintlich autonomen Instrumentalmusik. Insbesondere gilt dies für die verschiedenen mehr oder weniger geheimen Verschlüsselungen und Programme der in den Zwanziger Jahren entstandenen Werke. Dies gilt besonders für das *Kammerkonzert für Klavier und Violine mit 13 Bläsern* (1923-25) mit seiner kryptografischen Huldigung an den verehrten Lehrer und seiner tonalen Feier der Freundes-Trias Schönberg/Webern/Berg sowie, im Bereich der Kammermusik, für die *Lyrische Suite* für Streichquartett (1925-1926) mit ihrer musiksymbolisch-verschlüsselten Darstellung seiner Liebesaffäre mit Hanna Fuchs.<sup>2</sup>

Im Jahr seines Todes entstand als Bergs letzte vollendete Komposition das “dem Andenken eines Engels” gewidmete *Violinkonzert* mit seiner erschütternden Gegenüberstellung von ungetrübter Jugend und zum Tode führender Krankheit. In diesem Spätwerk, das zu Recht als Vermächtnis rezipiert wird, zeigt Berg überzeugend, dass er die dodekaphone Stringenz, die er seinem Mentor zuliebe anstrebte, durch seinen eigenen Bedürfnissen entsprechende Modifikationen mit musiksprachlicher Verständlichkeit und emotionaler Wärme zu verbinden wusste.

In ganz anderer Weise machte Berg seine poetisch-musikalische Doppelbegabung fruchtbar, als er unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg begann, Georg Büchners Dramenfragment *Woyzeck* zu einem sowohl literarisch als auch dramaturgisch überzeugenden Libretto für seine erste Oper zu formen. Die *Drei Bruchstücke aus der Oper “Woyzeck”* für Sopran und Orchester, die er aus dieser Partitur für die konzertante Aufführung exzerpierte, werden leider als Ableger des musikdramatischen Werkes eher wenig beachtet. Tatsächlich ist die Suite in ihrer Besetzung und ihrem Verhältnis zwischen gesungenen und rein instrumentalen Passagen vergleichbar mit Bergs *Ansichtskartenliedern*. Doch dank ihrer tonalen und thematischen Querbeziehungen und ihrer inhaltlichen Akzentverschiebung gegenüber dem Opersujet verdient sie es, als sinfonische Komposition mit eigenständiger Aussage gewürdigt zu werden.

<sup>2</sup>Für eine eingehende Analyse und Interpretation dieses Werkes vgl. Band I dieser Trilogie, S. Bruhn, *Alban Bergs Liederzyklen und Kammermusik: Thematik, Struktur, Semantik* (Waldkirch: Gorz, 2023), S. 155-208.

In erhöhtem Maße gilt dies vom zweiten Werk dieser Gattung, der konzertanten Suite *Symphonische Stücke aus der Oper "Lulu"*. Hier ist die Rolle des gesungenen Textes auf den kürzesten der fünf Sätze, das zentrale "Lied der Lulu", sowie ihren Todesschrei und wenige Abschiedsworte einer Freundin im Finalsatz beschränkt. Die Musik der zwei Rahmensätze ist deutlich komplexer als in den *Drei Bruchstücken*; im Gegenzug ist die fünfteilige Folge thematisch und motivisch verknüpft und tonal als übergreifende Einheit entworfen. Noch deutlicher als im Fall der zur ersten Oper entstandenen konzertanten Suite lässt sich zeigen, dass Berg in dem sinfonischen Werk eine spezifische Charakterisierung der Hauptfigur vornimmt. Besonders in den umfangreichen Sätzen I und V, in denen die thematischen Komponenten erst im Licht des musikalisch evozierten Bühnengeschehens ihre volle Aussagekraft erzielen, ist diese Akzentverschiebung für ein Konzertpublikum nur intuitiv zu erfassen. Hörer, die der sinfonischen Suite ohne Vorkenntnisse lauschen, erleben eine Musik, die wie im Fall von Bergs außermusikalisch inspirierten Instrumentalwerken auf die melodisch, rhythmisch, harmonisch und klangsymbolisch vermittelten Stimmungen und Emotionen vertraut.

Eine Verständnisdiskrepanz entgegengesetzter Art ergibt sich für alle, die mit der Charakterisierung der Lulu-Figur vertraut zu sein meinen, sich dabei aber auf die ursprüngliche Darstellung Wedekinds beziehen. Die Bedeutungsverschiebungen, die Berg in seinem Libretto gegenüber dem Text und der Personenzeichnung in der Doppel-Tragödie aus *Erdegeist* und *Die Büchse der Pandora* vornimmt, können in dieser Studie nicht in der gebührenden Tiefe erörtert werden; sie sind der Behandlung der Oper selbst im dritten Band dieser Alban-Berg-Trilogie vorbehalten. Die in Kapitel IV unternommene Beschreibung und Deutung der nicht-vokalen Passagen der *Lulu-Suite* ähnelt den Auslegungen zum *Kammerkonzert* in Kapitel III und zum *Violinkonzert* in Kapitel V insofern, als die Facetten der Charakterisierung und Entwicklung hier nach Wegfall der zugehörigen Vokalpartien rein instrumental präsent sind, während sie dort in Namenskryptogrammen bzw. Partitur-Einzeichnungen vorliegen, die dem nur hörenden Konzertpublikum ebenfalls nicht direkt zugänglich sind.

Wie in Bergs späten Liederzyklen und Kammermusikwerken gilt auch für seine sinfonischen Werke, dass der Ausdrucksgehalt nicht nur des Werkganzen, sondern auch der einzelnen Konturen stets Vorrang vor jedem theoretischem Regelwerk behält. So ist die dem *Violinkonzert* zugrunde gelegte Zwölftonreihe in hohem Maße konsonanzverträglich entworfen. Dasselbe gilt für die oft dodekaphon aber stets hörerfreundlich angelegten Themen der in der *Lulu-Suite* porträtierten Figuren.

Band II dieser Buchtrilogie zum Werk von Alban Berg ergänzt somit die in Band I dargestellten Liederzyklen und Kammermusikwerke mit den zwei sinfonischen Gattungen, die sein Komponieren für den Konzertsaal in der zweiten Hälfte seines Lebens in erstaunlich regelmäßigem Abstand – die Vollendungsdaten sind 1914/15, 1924/25 und 1934/35 – bestimmten. In Band III soll abschließend die Verbindung von Thematik, Struktur und Semantik in den Opern *Wozzeck* und *Lulu* analysiert und interpretiert werden.

Die speziell für dieses Buch erstellten Notenbeispiele geben stets nur Auszüge des musikalischen Geschehens wieder und verwenden zudem gelegentlich Vereinfachungen der für die Partitur gewählten rhythmischen oder enharmonischen Notation, um das im Text Erläuterte auch visuell zu veranschaulichen. Die Töne transponierender Instrumente sind stets “wie klingend” im Violin- bzw. Bassschlüssel notiert.

In den Kapiteln dieser Studie, die sich Bergs dodekaphonen Werken widmen, werden die Transformationen der Reihen nach der Anzahl der Halbtöne über der Originalform ( $O_0$ ) bzw. deren Umkehrung ( $U_0$ ) gezählt. Dies bedeutet: Die Transposition der originalen Reihe auf den höheren Ganztonnachbarn ist gekennzeichnet als  $O_2$ , die Kleinterztransposition der Umkehrung als  $U_3$ , die Quarttransposition des Krebses als  $K_5$  und die Quinttransposition der Krebsumkehrung als  $KU_7$ , etc. Andere Abkürzungen betreffen die beiden Ganztonleitern, die hier nach ihren Grundtönen als  $GT-c$  und  $GT-h$  unterschieden werden.

Herzlich danke ich allen, die Korrekturen und Ideen zur Gestaltung beigetragen haben, insbesondere Gerhold Becker, der dankenswerterweise den gesamten, für Nichtmusiker anstrengenden Text gelesen und mich mit vielen hilfreichen Kommentaren vor Unstimmigkeiten bewahrt hat.

Im Herbst 2024

*Siglind Bruhn*