

## Drei Orchesterstücke

Berg schrieb in seinem Leben nur eine Komposition für Orchester ohne die Beteiligung von Solisten. Sie ist zugleich sein einziges großes Werk ohne ein "Programm". Die Musik steht somit nicht im Dienst der Darlegung einer literarischen Vorlage oder eines biografischen Anliegens. Vielmehr entstand sie als Antwort auf eine Kritik, die Bergs einstiger Lehrer und lebenslanger Mentor Arnold Schönberg über dessen erstes Werk für großes Orchester, die *Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskartentexten von Peter Altenberg*, geäußert hatte. In diesem 1913-1914 geschaffenen Zyklus, der heute als meisterhaft hinsichtlich Orchestrierung, Ausdrucksreichtum und kompositorischer Stringenz gilt, beanstandete Schönberg die aphoristische Kürze besonders der drei mittleren Lieder mit dem Argument, sie entsprächen nicht Bergs Naturell. Er legte dem 26-Jährigen dringend nahe, umfangreichere musikalische Entwicklungen anzustreben, beispielsweise in der Form von Charakterstücken, wie er selbst sie zu dieser Zeit schrieb. Nach längerem Nachdenken antwortete Berg:

So sehr mich auch Ihr Vorschlag, eine Suite für Orch. (mit Charakterstücken) zu schreiben, vom ersten Moment an angeheimelt hat, und ich gleich viel und oft daran dachte u. mir die Ausführung derselben vornahm, so kam es dennoch nicht dazu. Ich sah mich immer wieder gedrängt, einem älteren Bedürfnis – nämlich eine *Symphonie* zu schreiben – nachzugeben. [...] Es soll eine große einsätzigige Symphonie werden, natürlich mit allen in ihr enthaltenen 4 Sätzen resp. Theilen, mit Durchführungen etc. So in der Art des Baues der Kammersymphonie. Nebenbei wird aber sicher der Plan zur Suite so weit reifen, dass ich wirklich einmal dazu komme, sie zu schreiben u. so Ihr gütiger Vorschlag – wenn auch später – realisiert wird.<sup>1</sup>

Ein Jahr später war aus den beiden angestrebten Werktypen ein Kompromiss erwachsen, der in seinem Ablauf Anzeichen einer Sinfonie enthält, in den Satzbezeichnungen an Suiten erinnert und im Werktitel an Schönbergs *Fünf Orchesterstücke* anknüpft. Berg kündigte dies selbstbewusst an:

<sup>1</sup>Brief vom 9. Juli 1913 (J. Brand et al., Hrsg., *Briefwechsel Arnold Schönberg – Alban Berg* Band I [Mainz: Schott: 2007], S. 422). Berg bezieht sich auf Schönbergs *Kammersymphonie Nr. 1 E-Dur* op. 16, deren Erstfassung für 15 Soloinstrumente 1906 vollendet und am 8. Februar 1907 im Großen Saal des Wiener Musikvereins uraufgeführt worden war.

Etwas habe ich hier schon fertig gebracht, es ist das eine der drei Orchesterstücke, das ich Präludium benenne. Jetzt schreibe ich den in Wien beendeten “Marsch” in die Partitur, und dann muss ich hier noch ein drittes Stück, “Reigen” benannt, vollenden und in die Partitur schreiben. Es werden im ganzen nur drei Stücke; sie sind beiläufig in der Länge Ihrer Orchesterstücke und länger.<sup>2</sup>

Zu Schönbergs 40. Geburtstag am 13. September 1914 überreichte Berg ihm die bereits fertigen Sätze Präludium und Marsch, gewidmet “Meinem Lehrer und Freunde Arnold Schoenberg in unermeßlicher Dankbarkeit und Liebe”. Die Fertigstellung des Mittelsatzes zog sich noch bis in den Sommer 1915 hin. Diesen beschreibt Berg seiner Frau in einem Brief als “ein sehr zartes, auch heiteres Stück von Tanzcharakter”.<sup>3</sup> Auch auf Schönbergs wiederholt geäußerten Vorwurf, seine Stücke seien zu kurz, geht Berg in diesem Zusammenhang ein, indem er stolz schreibt: “Der Marsch ist verhältnismäßig lang geworden. Endlich wieder ein langer Satz, nach so viel kurzem! Er ist länger als die fünf Orchesterlieder zusammen”.<sup>4</sup>

Erst am 14. April 1930, nachdem Berg 1929 die Instrumentation der Partitur noch einmal gründlich überarbeitet hatte, erfolgte in Oldenburg unter der Leitung von Bergs Freund Johannes Schüler die Uraufführung des vollständigen Werkes. Dabei überraschte nicht zuletzt die sehr große Besetzung des Orchesters,<sup>5</sup> das Berg jedoch wie in den *Altenbergliedern* vorwiegend kammermusikalisch einsetzt. Nach Bergs im Programmheft abgedruckten analytischen Kommentaren verstand er das Präludium als sinfonischen Kopfsatz, den Reigen als Hybrid aus Scherzo und langsamem Satz (“in dieser Reihenfolge!”), und den Marsch als Finale.<sup>6</sup> Wie sehr sich die so bezeichneten Sätze von ihren musikgeschichtlichen Vorläufern unterscheiden, bringt Adorno auf den Punkt: “Man ist versucht, Reigen und Marsch als ingrimmigiges Spiel mit jenem bürgerlichen Charakterstück des neunzehnten Jahrhunderts zu deuten.”<sup>7</sup>

<sup>2</sup>Brief vom 2. August 1914, in *Briefwechsel*, S. 493-494.

<sup>3</sup>Helene Berg, *Alban Berg: Briefe an seine Frau* (München: Langen, 1965), S. 257.

<sup>4</sup>Ibid, S. 258. Der Marsch aus op. 6 ist also länger als die gesamten *Altenberglieder*.

<sup>5</sup>Die Partitur sieht vor: 4 Flöten (alle auch Piccolo), 4 Oboen (eine auch Englischhorn), 4 Klarinetten in A (eine auch in Es), Bassklarinette, 3 Fagotte und Kontrafagott, 6 Hörner, 4 Trompeten, 4 Posaunen (eine auch Altposaune), Tuba, 2 Pauken, Schlagzeug für 4 Spieler (inkl. Glockenspiel, Xylophon, Celesta), 2 Harfen, Streicher.

<sup>6</sup>Vgl. dazu Willi Reich, *Alban Berg: Leben und Werk*, S. 107.

<sup>7</sup>Theodor W. Adorno, *op. cit.*, S. 102.



So sah Arnold Schönberg seinen ehemaligen Schüler Alban Berg  
in der Entstehungszeit der *Drei Orchesterstücke* op. 6

In der musikwissenschaftlichen Rezeption wurde diese erste reine Orchesterkomposition Bergs lange als ein bloßer Vorläufer zu seiner überwältigend erfolgreichen ersten Oper *Wozzeck* behandelt. Tatsächlich ist es ein Werk von einer für Berg und auch die Schönberg-Schule insgesamt ungewöhnlichen Komplexität – einer Dichte, die einer Analyse nach traditioneller Methode teils im Weg zu stehen scheint und innovative Wege der Erschließung, Beschreibung und Deutung erfordert. Melchior von Borries kennzeichnet das Werk in seiner Dissertation folgendermaßen:

Die *Drei Orchesterstücke* Bergs sind die beredteste und wahrhaftigste seiner Kompositionen, diejenige, welche den emphatischen Wahrheitsanspruch der Schönberg-Schule überhaupt am reinsten erfüllt – und zwar gerade weil ihr Klang- und Formgeschehen von keinem vorausgewussten und formulierbaren Programm, welcher Art auch immer, gesteuert ist. Zugleich aber sind sie ein integrales zyklisches Werk großen Anspruchs und Formats in bester symphonischer Tradition. Und schließlich: Sie sind all dies auf dem Boden einer unbeschränkten orchestralen Atonalität – und darin beispielhaft und wegweisend weit über ihre Zeit hinaus.<sup>8</sup>

In Hinblick auf das Finale des dreigliedrigen Zyklus, den Marsch, schreibt Adorno:

Einzig ein Buch wie das von Berg über Schönbergs d-moll-Quartett projektierte reichte hin, von dem dritten Orchesterstück eine angemessene Vorstellung zu geben. Worte sind ein umständliches Koordinatensystem für die Partitur, die Berg nicht ohne Artistenstolz die komplizierteste aller je geschriebenen nannte. Jeder Versuch der gedrängten Analyse, schon beim Reigen höchst fragwürdig, müsste beim Marsch fruchtlos verwirrend geraten. [...] Aus den Motivfragmenten schießen die Themen zusammen, ohne je den Charakter des Definitiven und darum Wiederholbaren zu gewinnen.<sup>9</sup>

Wie Adorno hier schon andeutet, behandelt Berg die thematische Substanz im Gang durch die drei Sätze kumulativ. Die im Präludium noch überschaubare Anzahl thematischer Figuren, Motive und Themen greift er im Reigen auf, entwickelt sie in immer neuen Ableitungen und fügt ihnen neue hinzu. Im Marsch schließlich nehmen einzelne Ableitungen zuvor

<sup>8</sup>Melchior von Borries, *Alban Bergs "Drei Orchesterstücke op. 6" als ein Meisterwerk atonaler Symphonik* (Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 1996), S. IV.

<sup>9</sup>Adorno, *op. cit.*, S. 110.

eingeführter Komponenten zuweilen die Charakteristika anderer Materialbestandteile an – sei es in Rhythmik, Kontur oder Intervallstruktur. Die stets variierte Besetzung, insbesondere die hörend oft kaum zu erfassenden Bläser-/Streicher-Verdopplungen und die Charakterisierungen durch eine oft nur punktuell eingesetzte, aber umso wirkungsvollere Beteiligung einzelner Schlaginstrumente sorgen für maximale Vielfalt bei größtmöglicher Stringenz. So entsteht ein Kosmos miteinander verwandter aber oft verschmelzender Thematik, in dem keiner der insgesamt 351 Takte des Werkes jemals identisch wiederkehrt.

Im Blick auf die kumulative Natur von Bergs Kompositionsweise in diesem Werk entsteht der Eindruck, der Marsch sei zugleich eigentlicher Urgrund und Zielpunkt des dreiteiligen Zyklus; Borries glaubt, dass der Finalsatz “das auslösende Konzept und die entscheidenden Figuren birgt, aber im langwierigen Voranschreiten erst sein ‘Thema’ findet, bis er am Ende die eigenen Ursprungsgestalten wieder einholt.”<sup>10</sup>

Dabei kommt der Tonsprache eine besondere Bedeutung zu. Sie ist im Detail durchgehend atonal – wobei dieser Begriff bewusst von der späteren seriellen Entwicklung abgegrenzt zu verstehen ist. Zwölftongebilde stehen nirgends im Vordergrund, und in den wenigen Fällen, wo sie sich ergeben, scheinen sie sich anderen als den bekannten Kriterien zu verdanken. Tatsächlich hatte Berg schon in seinem 1912 vollendeten Zyklus *Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskartentexten von Peter Altenberg* (op. 4) einen Zwölftonakkord verwendet sowie eine erste Tonfolge, die nacheinander alle Halbtöne durchläuft.<sup>11</sup> Diese Tonfolge hatte er dort zwar satzübergreifend als thematische Komponente aufgegriffen, jedoch nicht seriell verarbeitet, so dass sie ohne Konsequenz für den tonsprachlichen Kontext dieses Werkes sowie der unmittelbar folgenden – einschließlich der nur wenig später entstandenen *Drei Orchesterstücke* (op. 6) – blieb. Ähnliches gilt auch noch für den *Wozzeck*.

Verwirrung stiften auch Bergs Satztitel, die im Fall von “Reigen” und “Marsch” vertraute Gattungsvorgaben evozieren, deren konventionelle, auf Tanz- oder Schreitmuster anspielende Schlichtheit in keiner Beziehung zu Bauplan und thematischer Gestaltung der hier tatsächlich entstandenen Musikstücke stehen. Dieser Dichotomie gilt es im Folgenden Rechnung zu tragen.

<sup>10</sup>Borries, *op. cit.*, S. VIII.

<sup>11</sup>Für eine ausführliche Analyse dieses Liederzyklus vgl. u.a. den ersten Band dieser Alban-Berg-Trilogie, *Alban Bergs Liederzyklen und Kammermusik* (Waldkirch: Gorz, 2023), S. 103-136. Zum Zwölftonakkord s. S. 115-118, zur Zwölftonreihe s. S. 108 und 125.