

Am Ende steigen die höheren Bläser und das Xylophon sechsteilig gestaffelt in Ganztonskalen zum hohen *b*, das auf dem letzten 64tel des Schlusstaktes von allen tiefen Instrumenten im *fff* vom Kontra- bzw. Subkontra-*e*, verstärkt durch die große Trommel, die Pauken und einen letzten Hammerschlag, zum oktavgespreizten Tritonus ergänzt wird.

Das monumentale, jedes normale Aufnahmevermögen sprengende dritte *Orchesterstück* ist exakt so umfangreich wie Präludium und Reigen zusammen. Auch die Spielzeit beansprucht die Hälfte der Gesamtdauer, und die Anzahl der in ihm wirksamen thematischen Komponenten übersteigt den Reigen noch einmal um ein Vielfaches. Indem der letzte Abschnitt Elemente einer Reprise mit Spiegelungen des Satz- sowie des Werkanfangs verbindet, stellt der Marsch nicht nur für die Orientierung der Hörer bei einer Aufführung, sondern auch für Leser der Partitur eine einschüchternde Herausforderung dar. Berg bemerkte dazu:

Wenn ich auch aufs äußerste bestrebt bin, einmal “die Thränen” zu vermeiden, so wird’s vielleicht doch kein Marsch eines aufrechten Menschen, der fröhlich marschiert, sondern im besten Fall, und dann wäre es wenigstens ein Charakterstück, ein “Marsch eines Asthmatikers”, der ich bin und, mir scheint, ewig bleibe.<sup>34</sup>

## Eine musikalische Schöpfungsgeschichte

Angesichts der biografischen Bedingungen, unter denen Bergs *Drei Orchesterstücke* op. 6 entstanden, und der ungewöhnlichen teleologischen Planung des Ganzen auf einem Zielpunkt hin, ist der bei Hörern erzeugte Eindruck umso erstaunlicher: Berg zeichnet in dieser sinfonischen “Suite” ein Bild der Entstehung von Musik.

Erste Ereignisse unbestimmter Natur durchbrechen zunächst zögernd das vorausgehende Nichts und entwickeln ein Wechselspiel von Klang und Stille, bei dem sich erst allmählich die Frage der Vorherrschaft herauskristallisiert. Schon im zweiten Schritt dieses Entstehungsprozesses tritt die Idee der innermusikalischen Paarung hinzu, die umgehend eine Genealogie in Gang setzt. Die auf einander bezogenen Gegensätze reichen von hell vs. dunkel und hoch vs. tief über Metallkörper vs. Fellbespannung zunächst bis zu Luftsäulenschwingung vs. Saitenschwingung. Bald formen sich zwei Intervalle, Quart und kleine Septim – auf den ersten Blick verschieden, doch auf den zweiten Blick verwandt, sobald sich die Septim durch ihre Einbindung in einen umfassenderen Kontext als Doppelquart zu erkennen gibt.

<sup>34</sup>Brief vom 10. April 1914 in *Briefwechsel*, S. 482.

Zuletzt in diesem generativen Prozess entsteht eine rudimentäre Melodiezelle, die über neuen Akkorden veränderte Konturen hervorbringt.

Im umfangreichen Durchführungsabschnitt des Kopfsatzes erleben all diese Parameter zahlreiche Wiederaufnahmen, wobei sie immer öfter auch Mutationen hervorbringen. Einige erscheinen zunächst ganz neu, doch sind auch sie bei genauer Betrachtung ihrer Merkmalen als Ergebnisse einer evolutionären Entwicklung zu erkennen. Bergs Bezeichnung des Kopfsatzes als "Präludium" erhält in diesem Licht eine neue Bedeutung: In ihr spekuliert der Komponist über das 'Vor-Spiel' späterer Musikformen: die ersten Entwicklungsschritte des musikalischen Schöpfungsprozesses.

Der Reigen setzt ein mit einer Konstellation, in der schon zu Beginn zahlreiche differenzierte Komponenten nebeneinander existieren. Manche der zuvor nur angedeuteten Konturen zeigen nun eine Vielfalt dezidierter Charakteristika, während andere noch weitere Entfaltungsmöglichkeiten erproben. Verwoben mit überraschenden Neubildungen scheinen diese musikalischen Geschöpfe sich ihrer Lebendigkeit bewusst zu werden und wiegen sich bald in einer Folge langsamer Walzer, in deren Verlauf sie in vielfältige Beziehung zueinander treten oder einander in scheinbarem polymetrischen Chaos bekämpfen. Dabei ist trotz aller inzwischen erfolgten Entfaltung und Modifizierung die dreitönige Grundzelle weiterhin präsent. Indem Berg in seiner metrischen Gestaltung des Schlusses und besonders in seiner eigenwilligen Taktzählung die bogenförmige Struktur andeutet, diese jedoch sogleich in Dynamik und Tempo unterläuft, vermittelt die Musik nachdrücklich, dass evolutionäre Entwicklung ein unumkehrbarer und daher letztlich auch nicht spiegelbarer Prozess ist.

Der Marsch des Finalsatzes vermittelt ein Bild des Zustandes, der aus ungebremster Multiplikation und kumulativer Mutation zu entstehen droht. Perle glaubt, dass zu diesem Ergebnis u.a. auch die politischen Umstände beigetragen haben mögen, unter denen der Satz entstand. Er schreibt dazu:

Der Marsch wurde in den Wochen unmittelbar nach dem Attentat von Sarajewo vollendet und ist in seinem Gefühl von Untergang und Katastrophe ein idealer, wenn auch unbeabsichtigter musikalischer Ausdruck der unheilvollen Implikationen dieses Ereignisses. Fragmentarische rhythmische und melodische Figuren, die für einen orthodoxen Militärmarsch typisch sind, verschmelzen immer wieder zu polyphonen Episoden von unglaublicher Dichte, die sich zu rasenden Höhepunkten steigern und dann zerfallen.<sup>35</sup>

<sup>35</sup> George Perle in *The Operas of Alban Berg: Wozzeck* (Berkeley: University of California Press, 1980), S. 18.

Das kunstvoll eigensinnige Crescendo der Intensität, der Länge, der Komplexität und aller Mittel trägt allerdings nicht dazu bei, den Zugang zu diesem Werk zu erleichtern. Um eine Bemerkung des österreichischen Kaisers gegenüber Mozart zu paraphrasieren: Es gibt schlicht zu viele Töne. Insbesondere gibt es zu viele synchron ablaufende Prozesse, als dass Hörer, aber auch interessierte Leser der Partitur nicht den Überblick verlieren könnten.

Berg selbst muss gespürt haben, dass er in dem Bemühen, Schönberg etwas zu beweisen, über das Ziel hinausgeschossen ist. Obwohl er lange auf die Gelegenheit warten musste, die Ergebnisse seines Strebens nach größeren Formen in einer Aufführung zu hören und eventuell selbst über die zu große Dichte zu erschrecken, schrieb er doch schon im zuletzt komponierten Reigen transparenter als in den beiden ein Jahr früher entstandenen Randsätzen des Werkes. Erst recht gilt dies für die gleichfalls 1915 begonnene, spürbar aufführungspragmatisch orientierte Musik zu seiner Oper *Wozzeck*.