

Einleitung

Im Zentrum der zwei großen Opern Alban Bergs, denen diese Studie gewidmet ist, stehen zwei Menschen, die an sich sowie an denen, die sie lieben, schuldig werden und zuletzt selbst untergehen. Es handelt sich um Tragödien, die aus sozialkritischer Sicht durch Fremdbestimmtheit, aus psychologischer Sicht durch innere Haltlosigkeit sowie ängstigende Naturwahrnehmungen und Halluzinationen bzw. übergreifige Reaktionen der Mitmenschen entstehen. Beide Protagonisten verhalten sich lange Zeit überwiegend passiv, bis sie in einem Akt der (realen oder imaginierten) Selbstverteidigung töten. Diese Taten versuchen sie danach zunächst zu verdrängen, doch führt dies zur Ächtung durch Verdacht schöpfende Mitmenschen, zur Angst vor der drohenden Entdeckung und damit zum unaufhaltsamen Niedergang. Letztlich sterben beide durch das, was sie im Leben gekennzeichnet hat: Wozzeck durch seine Neigung, Wahnvorstellungen als an ihn gerichtete Botschaften zu missdeuten, und Lulu durch ihre Bereitschaft, freigiebig und allzu vertrauensvoll zu lieben.

Hinsichtlich ihrer Aufführungsgeschichte verbindet beide Opern, dass das Publikum vor der jeweiligen Premiere durch die konzertante Aufführung einer aus Partiturexzerpten erstellten Suite neugierig gemacht wurde. Bezeichnenderweise wird das Orchester sowohl in den *Symphonischen Stücken aus der Oper "Lulu"* als auch in den *Drei Bruchstücken aus der Oper "Wozzeck"* mit einem Sopransolo ergänzt. Dabei repräsentieren die in den gesungenen Abschnitten beider Suiten erklingenden Gesangszeilen die drei weiblichen Hauptfiguren Lulu, Gräfin Geschwitz und Marie. Sowohl diese Hervorhebung zweier in den Titeln der Werke nicht genannter Frauen als auch die in diesem Vorläufern verwendeten, in den Opernpartituren selbst fehlenden Überschriften werden in Analyse und Interpretation der Opern zur Deutung herangezogen.

Zu den äußerlichen Gemeinsamkeiten beider Werke gehört außerdem die Kontrastierung des Opernorchesters mit alternativen Klangkörpern. Dies sind im *Wozzeck* eine Militärkapelle für die vorbeiziehende Soldateska, eine Heurigenkapelle im Wirtshausgarten und ein verstimmtes Piano in der Schenke; dazu kommt für die zentrale Szene, wohl als Zeichen der Verehrung für Bergs Mentor und Freund Schönberg, ein Kammerorchester in der Besetzung von dessen *Kammersinfonie*. In ähnlicher Weise erzeugt Berg in

der *Lulu* intime Stimmungsoasen in den bläserzentrierten Ensembles der zwei “Kammermusiken”, die den Gesprächen besorgter Unterstützer Lulus im Salon des Malers und in Alwa Schöns Haus unterlegt sind. Den volkstümlichen Kapellen entsprechen die in der Theatergarderobe gehörte Jazzband und die Drehorgelmusik des Holzbläserquintetts, die erklingt, als Lulus Leben sich am Ende ‘auf die Straße’ verlagert. Auffällig ist in beiden Werken Bergs Freude am Einsatz ungewöhnlicher Verwandter des tiefsten Blechblasinstrumentes: Im Wirtshausgarten des *Wozzeck* ertönt das in der klassischen Musik wenig geläufige Bombardon, im Variététheater der *Lulu* das Sousaphon.

Über die dem Operngenre vorbehaltenen Einsatzmöglichkeiten von musiksprachlichen Kennzeichen hinaus zeigen die Partituren beider Werke viele der Besonderheiten bergscher Kompositionstechnik, die auch für seine Vokal- und Instrumentalmusik gelten. Entsprechende Erläuterungen finden sich zwar bereits in den Einleitungen der zwei vorausgehenden Bände dieser Buchtrilogie,¹ doch für Leser, die diese nicht zur Hand haben, sollen sie hier wiederholt und in den für die zwei Opern relevantesten Anwendungen erneut angeboten werden.

In ihrer tonalen Organisation bilden die beiden Opern einen Rahmen für Bergs eigenwillige, im Interesse größerer Nachvollziehbarkeit, lokaler Konsonanz und emotionaler Ausdruckskraft vorgenommene Adaptation der schönbergischen Dodekaphonie. Während Zwölftonreihen im *Wozzeck* eine nur rudimentäre Rolle spielen, erreichen sie in der *Lulu* den Grad thematischer Charakterchiffren. Bergs Haltung zur “Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen”, in der schöpferische Entscheidungen nicht primär durch das Gehör, sondern mit Hilfe mathematischer Verfahren gefällt werden, blieb ambivalent. Wie seine Bemerkungen zum Einsatz traditioneller Formen in der Oper *Wozzeck* zeigen, war ihm die Herausforderung, etwas in seine Musik “hineinzugeheimnissen”, was kein Hörer bewusst wahrnehmen kann, durchaus sympathisch,² doch durfte die Anwendung abstrakter Regeln nie im Widerspruch zu seinem Bedürfnis nach unmittelbarer gefühlsmäßiger Verständlichkeit stehen.

¹Vgl. dazu S. Bruhn, *Alban Bergs Liederzyklen und Kammermusik* (Waldkirch: Gorz, 2023), S. 14-16 und *Alban Bergs sinfonische Werke* (Waldkirch: Gorz, 2024), S. 13-16.

²“Von dem Augenblick an, wo sich der Vorhang öffnet, bis zu dem, wo er sich zum letzten Male schließt, darf es im Publikum keinen geben, der etwas von diesen diversen Fugen und Inventionen, Suiten- und Sonatensätzen, Variationen und Passacaglien merkt ...” Berg in “Das Opernproblem” (1928), zitiert in Frank Schneider, *Alban Berg – Glaube, Hoffnung und Liebe: Schriften zur Musik* (Leipzig: Reclam, 1981), S. 256-259 [259].

Berg hatte erstmals 1925 in der konsequent zwölftönigen Zweitfassung des Theodor-Storm-Liedes “Schließe mir die Augen beide” konsequent zwölftönig komponiert. Nach diesem Erstlingswerk entwarf er die in den letzten zehn Jahren seines Lebens geschaffenen Werke mit zunehmenden Anteilen zwölftöniger Reihen. Doch suchte Berg dabei nach Wegen, wie auch unter dieser Voraussetzung das Hörerlebnis in den Vordergrund gestellt werden kann. Davon zeugen z.B. die intervallsymmetrisch und/oder palindromisch gebauten sekundären Reihen im *Kammerkonzert*. In einem Brief an seinen Mentor vom 27. Juli 1926 beschrieb Berg seine Arbeit an einem der zwölftönig geplanten Sätze der *Lyrischen Suite* als den “Versuch [...] in der allerstrengsten 12Ton-Musik mit stark tonalem Einschlag zu schreiben”,³ und in seinen Skizzen zum *Kammerkonzert* findet sich, halb beschreibend, halb als Anspruch an sich selbst, der Ausdruck “Tonale Zwölftonmusik”.⁴ Angesichts dieser Absichten erscheint es bei der Analyse von Bergs zwölftönigen Themen letztlich wesentlicher zu erfassen, was tatsächlich erklingt, als Ableitungsfragen einzelner Komponente aus dieser oder jener Transformation der jeweils zugrunde gelegten Zwölftonreihe zu erörtern. Zu Bergs Anspruch eines thematischen Einsatzes passt, dass auch in der erklärtermaßen zwölftönig konzipierten Oper *Lulu* Krebsgänge und Krebsumkehrungen außerhalb von insgesamt horizontal gespiegelten Passagen fast nirgends ertönen, da in ihnen die Wiedererkennbarkeit für Hörer erschwert, wenn nicht gar unmöglich gemacht ist.

Aus diesem Anspruch leitete Berg die Herausforderung ab, die den handelnden Personen als Charakterchiffren zugeordneten Themen aus der als ‘Grundreihe’ gewählten Zwölftonfolge in einer Weise abzuleiten, die individuelle Charakteristika anzudeuten erlaubte und sich auch für Hörer von allen anderen deutlich unterschied. Im frühen Stadium seiner Arbeit an der Oper *Lulu* schrieb Berg dazu an Schönberg:

Dein Interesse an meiner neuen Oper macht mich glücklich und Deine Ratschläge beschäftigen mich nicht anders als die mir vor 20 Jahren erteilten. Ich glaube, ihnen damit gerecht zu werden, dass ich mich insofern nicht auf eine *einzig*e Reihe beschränkte, indem ich von *dieser* von vornherein eine Anzahl von *anderen* Formen ableite [...] u. wie eine solche [...] *behandle*.⁵

³Berg an Schönberg, zitiert in Ursula von Rauchhaupt, *Schönberg, Berg, Webern: die Streichquartette der Wiener Schule. Eine Dokumentation* (München: Ellermann, 1971), S. 92.

⁴ÖNB F 21 Berg 74 / I fol. 8 in Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek.

⁵Juliane Brand et al., Hrsg., *Briefwechsel Arnold Schönberg – Alban Berg II: 1918-1935* (Mainz: Schott, 2007), S. 330.

Damit setzt Berg auch in der Musik seiner Oper *Lulu* fort, was sein Anliegen schon in Werken seiner atonalen Periode gewesen war: Seine Zwölftonfolgen reihen sich ein in die musikalischen Komponenten, die als 'charakterisierende Motive' fungieren. Sie können variiert werden, müssen jedoch in Kontur und Rhythmus als Varianten der eingeführten Gestalt erkennbar bleiben.⁶ Dabei besteht hinsichtlich der Bedeutung für die musikalische Aussage kein qualitativer Unterschied zwischen Gesangspart und Instrumentalstimmen. Vielmehr schöpft Berg den Klangkörper seiner Opern von den ersten Tönen der Eröffnungen bis zu den ausgedehnten Schlussakkorden sowohl horizontal als auch vertikal aus und beteiligt dabei alle instrumentalen Lagen und Farben.

Jeder individuell handelnden Person in den beiden Opern ordnet Berg zudem weitere Erkennungsmerkmale zu. Darunter sind kürzere melodische und rhythmische Motive und Figuren, Zentral- oder Ankertöne, wiedererkennbar konzipierte Akkorde sowie Hervorhebungen durch Klangfarbe und/oder Artikulation. Diese Chiffren bekräftigen die verbalen Aussagen, wobei sie die dramatischen Situationen oft in einer Richtung kommentieren, die im Bühnengeschehen nicht prominent im Vordergrund steht.

Ein besonderes, inzwischen viel kommentiertes Merkmal von Bergs Opern ist die strukturelle Organisation der Musik in tradierten Gattungen mit Sonatensätzen und Rondos, Fugen und Passacaglien, barocken oder modernen Tanzformen sowie Märschen und Liedern. Daneben stehen, erstaunlicherweise viel seltener beachtet, Bergs kreative Umdeutungen konventionell eingeführter Begriffe und seine frei erfundenen Formen. Zu den herausragenden Beispielen der Ersteren zählen die Inventionen im *Wozzeck*, die hier nicht wie etwa bei Bach als kleinere Schwestern der Fuge auf einem Thema basieren, sondern einen Ton, einen Rhythmus, einen Akkord oder sogar eine Achtelkette als 'Einfall' verarbeiten. In der *Lulu* liefert die *Monoritmica* ein Beispiel für eine ins Unermessliche wachsende Invention über einen Rhythmus. Solche Formen musikalischer Strukturbildung können in der Instrumentalmusik als amüsante Spielerei betrachtet werden; in der Opernliteratur gibt es kaum Vergleichbares.

Bergs Leidenschaft für horizontale Spiegelungen bis hin zu ausgedehnten Palindromen fand ihren ausführlichen Niederschlag zunächst in Instrumentalkompositionen – allen voran in seiner bald nach dem *Wozzeck* entstandenen *Lyrischen Suite* sowie in der wenig später komponierten

⁶George Perle hat schon früh einen Katalog aller Zwölftonreihen des Werkes erstellt und akribisch deren Gemeinsamkeiten nachgewiesen. Vgl. Perle, "The Music of 'Lulu': A New Analysis", *Journal of the American Musicological Society* 12/2-3 (1959), S. 185-200.

Konzertarie *Der Wein*.⁷ Und so sprach zugunsten der *Lulu*-Vorlage nicht zuletzt der spiegelsymmetrische Verlauf der Geschichte vom gesellschaftlichen Aufstieg und Niedergang der Titelfigur. Um diesen Eindruck nicht nur musikalisch, sondern auch szenisch und medial zu unterstreichen, konzipiert Berg den Gesamtablauf der Oper so, dass nicht (wie in einer der erfolgreichsten Inszenierungen für das Sprechtheater) der zweite Akt mit den beiden im Haus Schöns spielenden Szenen von den Ereignissen in Paris und London abgesetzt ist, sondern der Umschlagspunkt im tatsächlichen Zentrum der Oper hör- und sichtbar wird. Dafür komponiert er das große Zwischenspiel, das nach seiner Vorstellung mit Filmszenen illustriert werden soll, als ein nur in den Klangfarben freies, ansonsten fast gänzlich tongetreues musikalisches Palindrom zu einem gespiegelten Ablauf, dessen Stadien er in einer Skizze detailliert darlegt.

Ein weiteres umfangreiches aber in sich geschlossenes Palindrom ertönt in der schon erwähnten *Monoritmica* zu Schöns Entschluss, Lulus zweiten Ehemann über deren sehr freigiebige Auffassung von Liebe ‘aufzuklären’, und dessen verzweifelte Reaktion. Hier erfolgt die Spiegelung auf der Ebene des Tempos mit einer 18-stufigen Beschleunigung gefolgt von dem entsprechenden Ritardando. Zudem umfassen die 289 Takte drei lokale Palindrome: Unmittelbar erfahrbar ist, dass wie in der Filmmusik im Zentrum der Oper auch die beiden zentralen Segmente der *Monoritmica* tonal und rhythmisch krebsgängig gestaltet sind. Auch erzeugt Berg lokale Spiegelungen in jeder der Hälften – einmal zu Schöns Behauptung, er habe nicht schlechte, sondern im Gegenteil reinste Absichten, das andere Mal, als Lulu ihm die Verantwortung für den Tod des Malers zuweist. In beiden Fällen tragen nicht nur Tonfolge und Rhythmus des Gesanges, sondern auch die begleitenden Instrumente zu einer ‘Verkehrung’ des zunächst Behaupteten bei. Im “Lied der Lulu” erklingt bereits die Eröffnungszeile umrahmt von gespiegelten Erinnerungen ihres Selbstbildmotivs, und auch ihre antithetischen Rechtfertigungen, in denen sie darlegt, dass ihr eigenes Verhalten im Vergleich mit dem Schöns das moralischere ist, sind von horizontalen und vertikalen Spiegelungen durchzogen.

Allerdings wird, wer Bergs krebsläufige Reprisesabschnitte mit den Passagen vergleicht, deren Spiegelung sie darstellen, immer wieder durch kleine tonale Abweichungen überrascht, von denen die allerwenigsten Versehen oder Druckfehler sind. Häufig finden sich Vertauschungen in der Abfolge der Reihentöne, die entweder in der Krebsvariante unerwartet auftreten oder aber, im Gegenteil, dort gegenüber ihrer Vorlage ‘korrigiert’

⁷Vgl. dazu Alban Bergs *Liederzyklen und Kammermusik*, S. 155-233.

erscheinen. Andere Abweichungen betreffen Tondauern, die verschobene Position einer Note im Takt oder eine Ungenauigkeit des im komplementären Zusammenspiel mehrerer Instrumente entstehenden rhythmischen Modells. Der Geiger Walter Levin, langjähriger Primarius des LaSalle Streichquartetts, hat diese Unstimmigkeiten in allen Palindromen der *Lyrischen Suite* untersucht. Anhand eines akribischen Vergleichs der betreffenden Passagen in der Druckausgabe mit Bergs Manuskript und Reinschrift, die inzwischen in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek zugänglich sind, konnte er zeigen, dass alle Abweichungen auf Bergs eigene Korrekturen zurückgehen.⁸ In den folgenden Analysen werden sie daher nicht eigens erwähnt.

Auch für andere Wiederaufnahmen vertrat Berg eine sehr dezidierte Auffassung. In Reprisen oder rückblickenden Abschnitten bogenförmiger Strukturen dürfen thematische Komponenten auf keinen Fall identisch oder auch nur sehr ähnlich wiederkehren, da sie, wie er fand, seit ihrem ersten Auftreten „viel erlebt“ hatten und daher notwendigerweise Veränderungen erfahren haben müssen. Die anthropomorphisierende Beschreibung einer ‚Erfahrungsbilanz‘ musikalischer Komponenten zeigt zunächst die Kritik der Schönberg-Schule an allzu schlichten Reprisen der Sonatensatzform.⁹ Berg allerdings weitet das Tabu ähnlicher Wiederkehr bald auf jede Form der Wiederholung aus und verlangt – von sich selbst und seinen Schülern – stattdessen die „entwickelnde Variation“ im schönbergischen Sinn.

Eine letzte Dimension bergscher Freude an Spiegelungen und musikalischen Entsprechungen zeigte sich erst nach Friedrich Cerhas Vollenendung der Instrumentierung von Akt III, der darauf folgenden Publikation

⁸„Ursprünglich stand an jeder Stelle die reihen- und motivtechnisch korrekte Version. Die Korrekturen sind zuweilen durch verbale Hinweise verstärkt. [Wenn man die Manuskriptfassungen der späteren Abweichungen genau untersucht], wird offensichtlich, dass es sich bei jeder dieser Stellen ursprünglich um das Zusammentreffen im Einklang handelt – sei es Unisono oder Oktave, oder auch nur unmittelbare Nachbarschaft. Berg respektierte hier das bekannte Tabu der Tonwiederholung oder -verdopplung, welches besonders am Anfang der Zwölftonperiode eine wichtige Rolle spielte. An der Authentizität der Korrekturen ist nach Einsicht in das Manuskript nicht zu zweifeln. Über die Gründe, warum Berg das Einklangsverbot über alle anderen Gesetzmäßigkeiten stellte, ließe sich bestenfalls mutmaßen: die Beweggründe waren wohl eher theoretisch-ästhetischer als praktischer Natur.“ Walter Levin, „Textprobleme im Dritten Satz der Lyrischen Suite“, in H.-K. Metzger et al., Hrsg., *Musik-Konzepte 9: Alban Berg Kammermusik II*, S. 11-28 [15].

⁹Ein Schüler Bergs berichtet von dessen Unverständnis angesichts einer unveränderten Wiederaufnahme einiger Komponenten in der Reprise eines Sonatensatzes: „Wie können Sie so etwas machen, bedenken Sie doch, was Ihre Themen und Motive inzwischen erlebt haben!“ Helmut Schmidt-Garre, „Berg als Lehrer“, in MELOS 22 (1955), S. 40.

der bislang dafür fehlenden Partitur und der Aufführung der vollständigen Oper: Berg gestaltet die Musik zu Lulus Absturz zu großen Teilen aus Wiederaufnahmen entsprechender Passagen ihres Aufstieges.

Zuletzt sind da noch Bergs geliebte Zahlenspiele. Sie kreisen vor allem um die 5, die 7 und die 23. *Wozzeck* umfasst $5 + 5 + 5$, *Lulu* 7 Szenen. Im *Wozzeck* manifestiert sich das Unbehagen der Natur in 5-Klängen, die Stasis der Natur im Anschluss an Szene I/2 in einem 7-Klang. Das Thema der fixen Idee des Doktors umfasst 7 Takte in einer Passacaglia mit 21 Variationen, Maries Bibellesung entfaltet sich in einem 7-taktigen Thema mit 7 Variationen und einer aus 7 Segmenten bestehenden Fuge, und sie stirbt zu dem 7-oktavig erklingenden Todeston *h*. In der *Lulu* basiert der Canon, in dem der Maler Lulu zu verführen sucht, auf einem 7-schlägigen Rhythmus; nach dem Tod des Medizinalrates erklingen 7-taktige Gruppen sowie der Dialog um Lulus Fassungslosigkeit mit ihrem 7-fachen „Ich weiß nicht“. Dagegen beginnt Alwas Rondo mit 5 Refrainsegmenten, sowohl Schöns Wut-Arie als auch das „Lied der Lulu“ haben 5 Strophen, und Lulu erschießt Schön mit 5 (in der Partitur explizit nummerierten) Schüssen, deren letzter – vermutlich tödlicher – auf T. 555 fällt.

Unter allen Zahlen war die 23 für Berg von zwiespältiger Bedeutung. Einerseits hatte er an einem 23. Juli den ersten Anfall des Asthmas erlitten, das ihn für den Rest seines Lebens quälen und oft für mehrere Tage arbeitsunfähig machen sollte; andererseits kam im April 1923 sein lang ersehnter Vertrag mit der Universal-Edition zustande. So bedeutete die Zahl 23 für ihn Schicksal in ganz unterschiedlicher Gestalt. In den Sätzen der autobiografischen, seine Liebesbeziehung zu Hanna Fuchs nachzeichnenden *Lyrischen Suite* bestimmt die Zahl 23 alle zählbaren Parameter der Musik, besonders die Anzahl der Takte in einem Satz oder Abschnitt und das Tempo der Metronomschläge.¹⁰

In seiner Arbeit als Komponist glaubte Berg offenbar daran, dass ihm die Schicksalszahl 23 zum Erfolg verhelfen würde. Abergläubisch datierte er die Vollendung seiner Kompositionen wiederholt auf den 23. Tag eines Monats.¹¹ In der *Lulu* verwendet er die Vielfachen von 23, wie Jarman

¹⁰In der *Lyrischen Suite* hat der Kopfsatz 69 Takte; der Seitensatz setzt in T. 23 ein. Im dritten Satz umfasst das eröffnende Scherzo 69 Takte, das Trio 23 und die Scherzoreprise dank genau berechneter Kürzungen 46 Takte. Im ebenfalls 69 Takte zählenden vierten Satz sollen die Viertelnoten im Tempo 69 erklingen. Der sechste Satz wechselt zwischen den Metronomwerten 69 (Tempo I) und 46 (Tempo II), und sowohl sein Gesamtumfang von 46 Takten als auch seine Spiegelungsachse nach T. 23 basieren auf Bergs Schicksalszahl 23.

¹¹Vgl. seine Manuskriptvermerke zur Fertigstellung: *Drei Orchesterstücke* 23.8.1914, *Kammerkonzert* 23.7.1925, *Konzertarie Der Wein* 23.8.1929, *Violinkonzert* 23.7.1935.

detailliert ausführt, sowohl in der Taktzählung – z.B. stirbt der Medizinalrat im 23. Takt des Melodrams in Akt I – als auch für Metronomzahlen.¹² Um nur zwei prominente Beispiele vorwegzunehmen: In Akt I changieren die Viertel in den Segmenten von Schöns Sonatensatzform zwischen 46 und 69, und in Akt II verläuft Alwas Rondo in Vierteln = 69.

Noch in den Wintertagen 1935, als sich seine Sepsis bedrohlich verschlimmerte, war Berg überzeugt, dass er am 23. Dezember entweder sterben oder aber die Krise überwinden würde.¹³ Tatsächlich verstarb er in der Nacht vom 23. auf den 24. Dezember und hinterließ damit die Instrumentalisierung ausgedehnter Passagen im dritten Akt der *Lulu* in unvollendetem Zustand.

¹²Mehr Einzelheiten dazu in Douglas Jarman, *The Music of Alban Berg* (Berkeley, CA: University of California Press, 1979), S. 228-230.

¹³Wie Willi Reich berichtet, stellte Berg, nachdem sein Herz am 22. Dezember zu versagen drohte und die Ärzte ihn aufgaben, in aller Ruhe fest: "Heute ist der Dreiundzwanzigste. Das wird ein entscheidender Tag!" Vgl. Reich, *Alban Berg. Leben und Werk*, S. 96.