Öffentliche Vorträge

Rudolf Stephan:

ALBAN BERG IN DEN ZWANZIGER JAHREN

Alban Bergs Stern ist in den Zwanziger Jahren aufgegangen. In diesem Jahrzehnt, auf dessen genaue Begrenzung aus gutem Grund verzichtet werden muß, hat sein Schaffen seine volle Höhe erreicht. Einige wenige Ereignisse waren es, die heute vor allem anderen für sein Leben und Schaffen als bedeutungsvoll erscheinen: Komposition, Erfolg und Siegeszug des "Wozzeck", der Übergang zu der von Schönberg entwickelten Methode der Komposition mit zwölf Tönen, die ihm freilich nie nur aufeinander bezogene waren, sowie Komposition und internationaler Erfolg seiner "Lyrischen Suite" für Streichquartett. Dazu kommt noch, daß er in dieser Zeit begann, bemerkenswerte Schüler um sich zu versammeln, und so eine eigene Schule bilden konnte. Das Werk, das seinen Ruhm begründete, ist die Oper "Wozzeck" nach Georg Büchners Fragmenten, die mittlerweile zur Weltliteratur gehören, die aber damals, als sie zuerst die Runde über die Bühnen machten, als Schauspiel, wie sich versteht, kaum beachtet, geschweige wirklich bekannt waren. Der "Wozzeck" wurde Bergs Schicksalswerk, in mehr als einer Hinsicht. Berg hat das Werk gegen alle möglichen Widerstände geschaffen, dann aber, nach ereignisreicher Zeit, brachte es ihm einen kaum erwarteten Triumph: Und dies, obgleich die geistige Richtung, der diese Oper ganz und gar verpflichtet ist, sich bereits ausgelebt hatte und in überall sichtbarem Niedergang befunden hat: der Expressionismus. Das Werk stand also im Widerspruch zu den damals neuesten Tendenzen - repräsentiert etwa durch Werke wie Strawinskys "Pulcinella" und "Mavra" oder auch Ernst Kreneks "Sprung über den Schatten" - es wies in seiner Haltung bei aller unerhörten Neuheit in eine nahe Vergangenheit, von der es zehrte.

Die Entstehungsgeschichte ist bekannt: 1914 sah Berg eine Schauspielaufführung, die ihn tief ergriffen hat; er begann sofort mit der Skizzierung der Musik zu einer Szene, denn der Entschluß, aus dem so modern und aktuell wirkenden Schauspiel eine Oper zu machen, war sogleich gefaßt worden. Weit gedieh die Arbeit, die sich schwierig gestaltete, nicht. Oft war er daran, den Plan gänzlich fallen zu lassen, vor allem, als auch noch der vergötterte Schönberg von dem Stoff abriet. Dieser, mit Plänen befaßt, Musik zu schaffen, die jenseits des Irdischen spielt, konnte kein Verständnis für das niedere, armselige Milieu aufbringen. Zwischen dem Erzengel Gabriel und dem armen Wozzeck vermittelt keine Jakobsleiter. Aber die Einwände von dieser, ihm freilich entscheidend wichtigen Seite, hat Berg, wie so vieles andere, überwunden. Gewiß haben ihn die deprimierenden Erfahrungen, die er beim Militär machen mußte - weniger eigenes Leiden, als mit eigenen Augen gesehenes Leiden einfacher, unglücklicher Menschen und das Ansehen der trivialen Freuden, mit denen sich dieselben Armen so gern zufrieden geben - in seiner Ansicht, daß Wozzeck der richtige, der jetzt notwendig künstlerisch zu bewältigende Stoff sei, bestärkt, wahrscheinlich haben sie ihm überhaupt erst die Möglichkeit gegeben, diese Welt künstlerisch glaubwürdig zu gestalten. Er selbst kam ja aus einer ganz anderen Welt, aus der des wohlhabenden Bürgertums, dessen Jugend die verfeinerte Decadence der Vorkriegszeit in vollen Zügen genossen hat.

Immer neue Schwierigkeiten ergaben sich für den Komponisten, der schon so lange kein Werk mehr abgeschlossen hatte, und von dem das Wenige, was vollendet war, nicht veröffentlicht im Druck vorlag. Die Arbeit am Wozzeck stockte immer wieder, sei es aus

äußeren, sei es aus inneren Gründen. So ließ er, um überhaupt etwas vorweisen zu können, frühere Werke drucken, nicht ohne sie zuvor noch einmal durchgesehen zu haben; außerdem betätigte er sich als Vortragsmeister im Verein für musikalische Privataufführungen, und Schönberg gab ihn zunächst nicht frei. Er versuchte sich schließlich (übrigens nicht erfolglos) als Musikschriftsteller und Redakteur, wollte ein Buch über Schönberg schreiben, eines über Zemlinsky, dessen Musik er so liebte, schließlich Artikel. Und später verlangte Schönberg, rücksichtslos wie er war, von ihm die Herstellung des Registers zur Neuausgabe der Harmonielehre. Berg hat alle ihm aufgetragenen Arbeiten (und noch mehrere andere) übernommen. Aber in entscheidenden Augenblicken hat er sich von allem frei gemacht, etwa von Wien losgerissen - so im Juli 1920 - und entscheidende Szenen des zweiten Aktes komponiert. Und im Sommer des folgenden Jahres konnte er dann, da ihn Schönberg jetzt gewähren ließ, die Komposition der Oper beenden. - Den Fortgang der Arbeit, Schönbergs Begeisterung, die Drucklegung usw., das alles ist bekannt und für uns nicht von Belang. Schicksalhaft ist die endliche, und dabei doch eher läßlich betriebene Durchsetzung des Vorhabens gegen so zahlreiche äußere und wohl auch innere (verinnerlichte äußere) Widerstände -. Sobald dann der Klavierauszug gedruckt vorlag und verschickt worden war, gab es Bewegung. Bereits lange vor der Uraufführung im Dezember 1925 an der Preußischen Staatsoper 'Unter den Linden' in Berlin, schon vor der Uraufführung der Fragmente im vorhergehenden Jahr auf der Tonkünstlerversammlung in Frankfurt am Main, gab es Artikel für und wider das so neuartige Werk, auch der Komponist selbst ließ sich vernehmen, - Gerüchte und Mutmaßungen, kurz es hat sich so ergeben, daß dem Werk der Charakter des Sensationellen bereits anhaftete, bevor es überhaupt auf der Bühne erschienen war. Und dann eben die Aufführung an dieser Stelle. Hier hatte Berg Glück: erstklassige Interpreten, wie schon in Frankfurt, bei der Aufführung der Fragmente. Und Glück hatte Berg auch bei der Kritik. Nicht daß sie gut oder auch nur verständnisvoll gewesen wäre! Im Gegenteil! Aber gerade die schlechten (z.T. unvorstellbar dummen oder gemeinen) Besprechungen nützten, wahrscheinlich mehr als die guten, denn sie riefen Bekenntnisse hervor; die Mißverständnisse der Exegeten (auch der wohlgesonnenen) sorgten für das publizistische Geplänkel, das den Erfolg verbreitert. So war es also auf der ganzen Linie ein Erfolg. Von dem Werk selbst, das bei seinem Erscheinen als hypermodern galt, sagte Berg bereits 1921, als er den dritten Aufzug komponierte, daß es in Manchem schon weit hinter ihm liege¹. Und Ernst Krenek, einer der Erfolgreichsten einer jüngeren Generation, bezeichnete "die Grundhaltung dieser Musik (als) spätromantisch-impressionistisch"².

Er empfand also die Musik als nicht mehr ganz zeitgemäß, zumindest seinen eigenen Bestrebungen gegenüber. Das mag übertrieben sein. Unzweifelhaft jedoch ist, daß es in der Oper Partien gibt, die sich nahezu ungebrochen romantisch geben, vor allem das große letzte Zwischenspiel in d-Moll, die Trauermusik für den unglücklichen Mörder. Diese ergreifende Trauermusik basiert auf dem Anfang der frühen sog. 4. Klaviersonate, einem Fragment aus der Studienzeit, das derzeit in der großen Berg-Ausstellung in der Nationalbibliothek in Wien zu sehen ist und dessen erste Seite im Katalog faksimiliert vorliegt^{2a}. So kann sich jeder Interessierte selbst ein Bild machen.

Das Äußerste in dieser Hinsicht, dem Rückgriff auf Früheres, stellen ja die tonalen 7 frühen Lieder dar, die der Komponist aus gegebenem Anlaß aus dem großen Bestand seiner Jugendwerke auswählte, überarbeitete und für Orchester setzte, ohne Rücksicht darauf, daß gerade in den späten Zwanziger Jahren diese Art von schwärmerischer Romantik als ebenso höchst unzeitgemäß empfunden und zum Teil heftig abgelehnt wurde, wie die ihr zugrundeliegende Poesie und schließlich auch die als neudeutsch verschrieene Gattung des Orchesterlieds als eines instrumentierten, freilich wunderbar instrumen-

tierten Klavierlieds. Die Veröffentlichung dieser Lieder hat denn auch gerade bei Apologeten der Neuen Musik Verwunderung und Unbehagen ausgelöst. In den Zusammenhang dieser Gattung gehört schließlich auch die Konzertarie "Der Wein", ein Paralipomenon zur Oper "Lulu", das in der Art, wie voneinander unabhängige Gedichte zu einer übergeordneten Einheit zusammengefaßt werden, also ein größeres mehrteiliges Werk entsteht, an Zemlinskys "Lyrische Symphonie" gemahnt. Hier wird ein tiefer innerer Zusammenhang sichtbar, der dann auch wieder Zemlinsky selbst, wie dessen Spätwerk erweist, nicht unberührt lassen konnte. Die beiden großen, dem Wozzeck folgenden Werke waren rein instrumental, das Kammerkonzert, das immerhin Achtungserfolge errang - auch es war Nutznießer eines glücklichen Zufalls, daß es in die Mode der konzertanten Kammermusik und die der Bevorzugung von Blasinstrumenten fiel, Zufall, weil es doch eigentlich ein Seitenstück zur Kammer-symphonie Schönbergs sein sollte, woher auch die geheiligte Zahl 15 kommt, die für die Anzahl der Musizierenden verbindlich sein mußte. Die Vorstellungen, die Berg bei der Ausarbeitung der musikalischen Details inspirierten, sind mittlerweile bekannt: Die Charaktere der Freunde Eduard Steuermann, Rudolf Kolisch und Erwin Stein bestimmen Details des 1. Satzes, die innige Verbundenheit der Schule, die trotz aller Krisen unauflösliche Freundschaft und schicksalhafte Bindung zwischen Schönberg, Webern und Berg, deren Namensbuchstaben Tonkonstellationen lieferten, Art und Dichte der motivisch-thematischen Beziehungen. Leider wird dabei heute gern verwechselt, was Anregung und was dargestellter Inhalt ist. Niemand kann ernstlich behaupten wollen, daß das, was zum Schaffen anregt, später auch der Inhalt sein muß.

Das wird selbstverständlich besonders beim nächsten Erfolgswerk Bergs, der "Lyrischen Suite" für Streichquartett, deutlich, die ihren internationalen Erfolg, der sich sogleich an die Uraufführung anschloß, der Reproduktionskunst Kolischs und seiner Quartettgenossen verdankt. Die biographischen Details, die Berg angeregt haben, sind in den letzten Jahren vielfach erörtert worden - sie mußten sogar zu einem Ballettlibretto erhalten -, sie mögen auf sich beruhen. Eines ist indessen sicher. Berg benötigte, um seine Phantasie zu stimulieren und um Gestaltungspläne zu ersinnen, Vorstellungen von Bildern oder auch Handlungsabläufen, wohl auch einfach Texte, die ihm einen Halt boten. Und vor allem: Er benötigte zum Schaffen leidenschaftliche Bewegung des Gemüts, innere Anteilnahme. Diese mußte er, da er langsam arbeitete, sich zu erhalten suchen. Es spricht für Bergs Arbeitsökonomie, daß er dies, so schwierig es auch war, vermochte. Der Restitution alter traditioneller Formen hat Berg sich verweigert. Er hat keine traditionelle zyklische Werke geschrieben - keine viersätzliche Quartette, Konzerte - sondern stets von der Tradition abweichende Lösungen gesucht. Eine Suite für Quartett zu schreiben, d.h. eine Satzfolge von geringerer Verbindlichkeit als der Sonatenzyklus, mochte auf den ersten Blick zeitgemäß erscheinen - geringer Anspruch war in den Zwanziger Jahren gefragt -, daß es aber Charakterbilder einer Handlungsentwicklung sind, das widersprach dieser Tendenz. Und dann vollends die beiden Zitate, eines von dem damals in Avantgardekreisen gern verhöhnten Wagner und eines aus einem Hauptwerk des als Spätromantiker abgestempelten Zemlinsky. Bergs Schüler Theodor W. Adorno, der die biographischen Hintergründe kannte, die das Entstehen des Werkes in dieser Form inspiriert haben mochten, sprach von einer "latenten Oper", die Charakterbezeichnungen, die den Tempoangaben jeweils beigegeben sind, sprechen auch für sich eine beredte Sprache. Selbst der Kritik blieb diese Besonderheit nicht verborgen, und so sprach die Meloskritik, also Hans Mersmann, von "sublimen Abseitigkeit"³. Nimmt man die wichtigsten Tendenzen der Zeit, Spielmusik, neue Kirchenmusik, Neoklassizismus und Folklorismus, auch radikales Experimentieren, Vierteltonmusik, Neues Musiktheater usw. als tatsächlich repräsentativ, so gebührt der Suite der Ehrentitel des Abseitigen. Und tatsächlich

gibt kaum ein Werk bessere Gelegenheit, den Grad der Abweichung von den den Tag beherrschenden Strömungen zu bestimmen. Die Werke, die klassizistischen Tendenzen folgen, restituieren die traditionellen Satztypen, wahrscheinlich mit gutem Grund - diese Typen schienen, was hier jetzt nicht diskutiert werden kann, den Kunstcharakter zu garantieren - die neoklassizistischen verfremden ihn.

Alle Werke, die sich dergleichen Bestrebungen verdanken, dokumentieren einen absichtsvoll eingeschlagenen neuen Weg, vielfach einen (übrigens durchaus berechtigten) Rückgriff, das Anknüpfen an weiter zurückliegende Werke, Stile oder Richtungen. Im Gesamtwerk sämtlicher Komponisten des 20. Jahrhunderts zeigt sich an irgend einer Stelle ein Bruch, bei Schönberg, bei Strawinsky, bei Bartók, selbst bei Strauss und Pfitzner (der ihn übrigens selbst gesehen hat in seinem Werk). Nicht so bei Berg. Er entwickelt das in der Vorkriegszeit Erworbene kontinuierlich weiter: Zwischen der "Lyrischen Suite" und dem anderthalb Jahrzehnte älteren Quartett op. 3 besteht kein prinzipieller Unterschied, wie zwischen "Ödipus Rex" und "Le sacre du printemps", zwischen "Von heute auf morgen" und der "Erwartung" oder auch zwischen "Intermezzo" und "Elektra". Berg ist der einzige der großen Künstler, die sich zur Tradition der deutschen Musik bekannten, in deren Werk keine derartige Wendung sichtbar wird. Nicht einmal die Übernahme der Schönbergischen Zwölftonmethode hat eine Richtungsänderung bewirkt. Dafür gab es in den Altenberg-Liedern op. 4 und dem "Wozzeck" schon zu viele zwölftönige Partien, die alle mittlerweile durch Analysen aufgedeckt und in ihrer Bedeutung für die Entwicklung der Tonsprache gebührend gewürdigt worden sind.

Die Integration des systematisch anzuwendenden Zwölftonverfahrens bereitete Berg, wie die Skizzen erweisen, gleichwohl erhebliche Schwierigkeiten, aber diese bleiben dem Hörer der Werke verborgen, weil diese Probleme vom Komponisten bewältigt worden sind und nicht an den Hörer als unerledigte weitergereicht werden. Man weiß: zunächst ging Berg von der Allintervallreihe und dem zugehörigen Zwölfklang aus, dann vertauschte er Töne, schließlich gruppierte er seine Reihen so, daß sich tonale Relationen ergaben, und dann leitete er aus einer Reihe durch bestimmte, geheimnisvoll wirkende Verfahren neue Reihen ab, die, als durch eben diese Ableitungsverfahren vermittelt, mit der Ausgangsreihe zusammenhängen, also ihr zugehören. Selbst Webern, der Freund, der doch gegenteiliges versuchte, sah darin einen gangbaren Weg in die Zukunft. Also: selbst diese grundsätzlich neue Fundierung der Satztechnik bewirkte keinen Entwicklungsknick, ja nicht einmal eine Zäsur in Bergs Oeuvre. (Darin läßt er sich nur mit dem freilich viel älteren und anderen Traditionen verpflichteten Leoš Janáček vergleichen.)

Es ist nicht meine Absicht, Alban Bergs Entwicklung darzustellen oder auch nur zu skizzieren. Vielmehr erscheint es geboten, seine Leistung als Komponist zu erkennen, seinen Beitrag zu dem Bereich der Musik unseres Jahrhunderts, der sich einmal stolz und zukunftsgläubig Neue Musik genannt hat. Dabei spielt es eine durchaus untergeordnete Rolle, daß heute sich so mancher Komponist auf Berg beruft und in seinen Werken eher Vorbildliches findet als etwa bei Bergs Freund Webern, dem das Interesse der jüngeren Komponisten vor 30 Jahren sicher war. Es geht auch gar nicht, jedenfalls nicht primär, um einen Beitrag zur Geschichte der Neuen Musik, sondern um das, was die Werke Bergs so dauerhaft gemacht hat und ihnen doch zugleich die Möglichkeit gab, das Publikum zu erreichen. (Natürlich nicht jedes Publikum, aber jedes willige.) Berg hat das verwirklicht, was Webern stets mit besonderem Nachdruck gefordert hat: Faßlichkeit, und dies, ohne im geringsten im Anspruch nachzulassen. Alban Berg ist trotz seiner innigen, nie gelockerten Beziehung zur Musik der Vergangenheit - ohne jede Einschränkung - ein Komponist Neuer Musik.

Heute wird vielfach versucht, den Begriff Neue Musik zu tilgen, und zwar hauptsächlich mit dem Argument, die so bezeichneten Werke wären gar nicht mehr neu. Das ist schon richtig, aber niemals gehörten alle neuen Werke zu dem Bereich, der als Neue Musik - neu meist dann groß geschrieben - mit hohem Anspruch auf Neuartigkeit bezeichnet wurde. Wie sich die Neue Musik entwickelt hat, ist oftmals dargestellt worden, von Freunden und Parteigängern als Geschichte der Befreiung von Konventionen, von Gegnern und Skeptikern als Geschichte des Verfalls der klassisch-romantischen Musik. Das ist nur eine Frage des Standpunkts und der gewählten Darstellungsmethode. Und ob die Entwicklung zur Atonalität, wie sie Schönberg in den Jahren 1908 und 1909 zuerst realisierte, konsequent ist, oder ob an irgend einem Punkt eine willkürliche Entscheidung getroffen wurde, d.h. der Komponist als frei über seine Phantasie verfügender Mensch gehandelt hat, auch darüber läßt sich streiten. Schönberg neigte dazu, den Entwicklungsgang als einen zwingend notwendigen darzustellen. Es ist möglich, daß es sich dabei um eine der Rationalisierungen handelt, mit denen der Künstler einen Vorgang nachträglich beschreibt und deutet, den er, während er ihn aktiv vorantreibt, nicht zugleich auch passiv beobachten kann. Es ist kaum möglich, inspiriert zu sein und gleichzeitig den Zustand des Inspiriertseins objektiv zu beobachten und zu beschreiben. Webern nannte das entscheidende Ereignis, den Eintritt der Atonalität, an wichtiger Stelle einmal direkt eine "Katastrophe"⁴. Webern, der diese Vorgänge ganz in den gleichen Situationen wie Berg erlebt hat, schildert die Konsequenzen: "Alle Werke, die seit dem Verschwinden der Tonalität bis zur Aufstellung des Zwölftongesetzes geschaffen wurden, waren, kurz, auffallend kurz. - Was damals Längeres geschrieben wurde, hängt mit einem tragenden Text zusammen (Schönberg 'Erwartung' und 'Glückliche Hand' Berg 'Wozzeck'), also eigentlich mit etwas Außermusikalischem. - Mit der Aufgabe der Tonalität war das wichtigste Mittel zum Aufbau längerer Stücke verlorengegangen. Denn zur Herbeiführung formaler Geschlossenheit war die Tonalität höchst wichtig. Als ob das Licht erloschen wäre! - so schien es. (Wenigstens kommt es uns heute (d.i. 1932) so vor.) Damals war alles in unsicherem, dunklem Flusse - sehr an- und aufregend, so daß die Zeit fehlte, den Verlust zu merken". Und wenig später heißt es dann "Wir haben nichts dafür gekonnt für die Auflösung der Tonalität - und wir haben das neue Gesetz nicht selbst geschaffen: es hat sich uns übermächtig aufgedrängt"⁵. Wer diese Partie, deren Einzelheiten gründlich zu interpretieren von hohem Interesse wäre, liest und bedenkt, der wird sich bewußt werden, was für eine Leistung das Streichquartett op. 3 von Berg darstellt: das einzige große instrumentale Werk im Bereich der sogenannten freien Atonalität vor dem Krieg, das ohne außermusikalische Stütze auskommt. So war es gewiß keine Übertreibung, als Schönberg darüber in seinen Erinnerungen schrieb: "Eines ist sicher, daß sein Streichquartett mich in unglaublichster Weise überraschte durch die Fülle und Ungezwungenheit seiner Tonsprache, die Kraft und Sicherheit der Darstellung, die sorgfältige Durcharbeitung und die bedeutende Originalität"⁶.

Dieses Lob Schönbergs für eine Komposition eines Schülers ist beispiellos. Über kein einziges Werk hat er sich vergleichsweise ausführlich und detailliert geäußert. Und in der Tat ist das Quartett als einziges umfangreiches instrumentales freitoniales Werk dieses Lobes würdig.

Diese große musikalische Form wurde Berg erreichbar, indem er Satzformen wenn nicht entwickelt, so doch systematisiert und planvoll eingesetzt hat. Er hat auf diese Weise verhindert, daß er es mit isolierten Einzeltönen zu tun hat, sondern stets von Sätzen oder satzartigen Gebilden, Tonsätzen unterschiedlicher Länge ausgehen konnte. Diese Satztypen sind: Parallelführung von Stimmen, Gegenbewegung, Seitenbewegung (unter Ein-

beziehung von Orgelpunkten). Diese allbekanntesten Stimmführungsmuster hat er chromatisch gefüllt, als Element aller Tonfortschreitungen gilt ihm der Halbton. Auf diese Weise nutzt er zugleich die Leittonwirkung, die jederzeit - bei entsprechender Gegenstimme - verfügbar ist. Diese Stimmführungsmuster können auch Grundlage der Melodiebildung sein, indem sie nicht als reale, sondern als latente Mehrstimmigkeit erscheinen.

Berg arbeitet gern mit größeren Komplexen; vielstimmigen Akkorden, rhythmischen Mustern, metrischen Konstruktionen, die sich Zahlenreihen verdanken (wie z.B. im Schlußsatz der "Lulu-Suite"), ja in ganzen Sätzen. Bergs Bestreben, nicht mit Einzeltönen, sondern mit auf bestimmte Weise strukturierten Komplexen, - "Bausteinen" - zu arbeiten, ermöglicht es ihm, von bereits bestehenden Kompositionen auszugehen, deren Tonsatz (oder Tonkonstellation) in wesentlichen Teilen übernommen wird. (Das erinnert vielleicht an Verfahren der Parodiemeßkompositionen im 16. Jahrhundert.) Schon in den Klarinettenstücken op. 5 scheint es, als wären einige der kleinen Klavierstücke Schönbergs als Vorlage verwendet worden. Doch ist der Schlußsatz des Kammerkonzerts in dieser Hinsicht gewiß das Äußerste. Bergs ausführlicher Darlegung in seinem "Offenen Brief" an Schönberg ist zu entnehmen, daß die verschiedenen Tonsätze der beiden ersten Sätze - der eines Variationssatzes und der eines symmetrisch angelegten Adagios - einfach als Tonvorrat benutzt wurden, der Komponist also die entsprechenden Töne und Tonkonstellationen auswählte und durch eine gänzlich neue Rhythmisierung ein neues Stück schuf. Er hat also einfach bestimmte Töne und Tonkonstellationen ausgefiltert und aus diesen das neue Stück komponiert. Dieses Verfahren, das in einigen der Klavierstücke op. 23 von Schönberg ein gewisses Vorbild hat, ist überaus bezeichnend für die Tendenz, im Großen zu schaffen, freilich ohne das Detail zu vernachlässigen. Der Ausgangspunkt ist für Berg eben nicht der Einzelton, sondern eine bereits vorhandene Struktur (im Unterschied zur bloß abstrakten der Stimmführungsmuster).

Bergs Formsinn war stets aufs Große gerichtet, selbst seine Miniaturen (wie die Klarinettenstücke oder die Altenberg-Lieder) haben etwas Monumentales, haben einen Zug ins Weite. Nie ist die Stimmung idyllisch. Er erstrebte kein Glück im Winkel. Er versuchte von vornherein, das Tonmaterial auf unterschiedliche Weise zu strukturieren. Atonalität bedeutete ihm niemals einen Gegensatz zur Tonalität, sondern nur eine Erweiterung. Darum war er auch niemals genötigt, auf tonale Elemente in seiner Tonsprache zu verzichten, vor allem auf Terzen und auf Terzschichtung der Akkorde. So konnte er, der auf nichts verzichten mußte, die Klangbildung systematisieren. In einem Brief an Schönberg vom Anfang der 20er Jahre hat er dargelegt, zu welchen Klängen die kontinuierliche Klangspreizung nach bestimmten Intervallen führt. Er hat Klänge mit Hilfe sämtlicher Intervalle gebildet, und so war es nur konsequent, daß der auf einer Allintervallreihe basierende Zwölfklang, der Mutter-Akkord (wie ihn Bergs Schüler Heinrich Klein nannte), von der ersten Zwölftonkomposition an, dem Stormlied "Schließe mir die Augen beide", bis zu "Lulu" und dem Violinkonzert, eine wichtige Rolle spielte. Und auch innerhalb des Bereichs der Zwölftonkompositionen, die ihm niemals eine mit zwölf bloß aufeinander bezogenen Tönen war, hat er tonsystemlich differenziert. Dur- und Mollcharaktere, Pentatonik und Chromatik, alles hatte für ihn eine eigene musikalische und poetische (semantische) Bedeutung. Niemals hat er versucht, allen zwölf Tönen gleiches Recht zu geben, sie gleich zu berechnen. Das heißt selbstverständlich nicht, daß es Grundtöne im traditionellen Sinne gäbe, daß seine Kompositionen tonal im Sinne der Tradition wären. Im Gegenteil. Wenn ein Ton, - wie z.B. das eingestrichene D (d') im zweiten Satz des Quartetts op. 3 - auf weiten Strecken als Hauptton erscheint, auf den sich zahlreiche Melodien und Skalenfolgen zubewegen, so heißt das doch nicht, daß er Schlußfunktion

hat, daß er das Stück tatsächlich abschließt. Das ist auch nicht der Fall. Und doch ist er der "eigentliche" Schlußton, der mitsamt dem ihm zugehörigen Schlußklang anschließend wie weggewischt wird, und zwar durch eine undurchhörbare klangbrechende Bewegung, die abrupt mit einem viertönigen Cluster als letztem Klang endet. Das heißt: auf den eigentlichen musikalischen Schluß folgt noch ein gestischer Schluß, eine Verflüchtigung, oder ein Sprung ins Nichts, oder sonst irgendetwas. Es ist jedermann befugt, sich seine eigenen Gedanken zu machen über einen Takt, der eigentlich nicht mehr dazugehört, als Anhang jedoch wesentlicher Bestandteil ist. Es ist wie stets bei Berg: die Gegensätze realisieren sich. Die Musik ist tonal und atonal, architektonisch und doch das Gegenteil davon, unendlich dynamisch, sie ist formal geschlossen und doch offen, sie ist dodekaphon und doch hierarchisch. Und dies alles ohne geringste Widersprüchlichkeit.

Die Leistung des Komponisten Alban Berg, der Grad des Gelingens seiner Werke, läßt sich vielleicht am besten daraus erkennen, daß so gut wie alles, was er komponiert und veröffentlicht (resp. zur Veröffentlichung bestimmt) hat, erfolgreich ist, d.h. seinen Platz im Repertoire gefunden hat. Zwei Opern, zwei Konzerte, zwei Quartette, Lieder und Orchesterstücke. Nichts ist mißlungen. Und dabei schwamm er keineswegs mit dem Strom, im Gegenteil. Er hatte seine größten Erfolge gegen die jeweilige Zeitmode. Als "Wozzeck" 1925 uraufgeführt wurde, war der Expressionismus, dem das Werk seiner Ausdruckshaltung nach zugehört, längst obsolet, und bei den ersten Aufführungen der "Lyrischen Suite für Streichquartett", 1927, blühte längst der von Schönberg verhöhnte Neue Klassizismus, und der Geist des Symbolismus, der das Werk beherrscht, war längst zerronnen. Das Violinkonzert, das erst komponiert werden konnte, als sich eine seelische Erschütterung einstellte, nahm sich sowohl in der Zeit seiner Entstehung und der ersten Aufführungen, also in den Dreißiger Jahren, der Zeit der internationalen Hochblüte des Neoklassizismus und Folklorismus, fremd aus, als auch zur Zeit seiner internationalen Durchsetzung nach dem letzten Krieg, der des verallgemeinerten Serialismus. Aber nichts konnte seinen Siegeszug verhindern...

Jeder Denkende weiß, daß Erfolg nichts besagt, weder positiv noch negativ; auch Mißerfolg besagt nichts. Vieles Bedeutende wird allgemein geliebt, aber viele bedeutende Werte bleiben unerkannt, und auch mancher Schund wird vergöttert. Viele meinen, ohne ihn nicht leben zu können. - Bleibt aber doch die Frage, wie es zu dem Erfolg der Musik Bergs gekommen ist, was ihn dauern ließ. Ist es das Sprechende einer jeden Phrase, eines jeden Details? Die überströmende Wärme des Fühlens, die Schönberg bereits an den Jugendliedern bemerkte? Oder ist die Bildhaftigkeit der Musik ihr unmißverständlicher Ausdruck? Ihre semantische Eindeutigkeit? Das würde wiederum die Wichtigkeit des Außer-musikalischen für das Verständnis unterstreichen. Programmatische Elemente sind denn auch so gut wie in allen Instrumentalwerken nachgewiesen worden; aber auch früher, als so manches Geheimnis noch nicht gelüftet war, wurde die Musik verstanden. Ihre Sprache war also stets verständlich, der musikalische Inhalt faßlich. Bergs Musik ist eben nicht abstrakt, obgleich sie doch bis in die Zahlenproportionen hinein konstruiert ist; sie lehrt vielmehr, daß Konstruktivismus abstraktester Art und differenziertester Sprachcharakter, quasi vegetabilische Metamorphose kleinster Einheiten, die die Folge der Ausdifferenzierung sind, keine Gegensätze zu sein brauchen, sondern im Gegenteil, das eine das andere rechtfertigt und überhaupt erst sinnvoll ermöglicht. Der Klang, oftmals Konstruktionsergebnis, wird vom Komponisten durch weitestgehende interne Differenzierung, durch konsequente Artikulation und bis ins Detail auskomponiertes Espresso beseelt. Erst dadurch erweist sich der Künstler als Schöpfer. Das technische

Mittel ist Beziehungsreichtum. Beziehungsreichtum harmonisch, thematisch, reihenmäßig, formal, rhythmisch usw. Die kleinen konstruktiven Einzelheiten, die die einzelnen Satztypen konstituieren, schaffen - bildlich gesprochen - kleine Mikroorganismen, die dann wiederum durch Eigenleben das Ganze bereichern. Man könnte das an jedem einzelnen Satz zeigen. Besonders deutlich wird dies vielleicht in den Opern, wo die sogenannten musikalischen Formen, die meist eher Satzideen sind und in der Benützung bekannter Figuren rhythmischen Außenhalt gewähren, eine überaus differenzierte, vielfach wechselnde und kontrastreiche Verlaufskurve zusammenhalten müssen. (Berg spricht gelegentlich⁷ von der Aufgabe, die "diskrepanten Bestandteile und Charaktere unter einen Hut zu bringen"). Der strenge musikalische Satz, Konsequenz der Realisierung abstrakter Satzideen, ermöglicht die Differenzierung des Ausdrucks sowohl durch innere Beziehungsfülle, als auch durch musikalischen Außenhalt. Selbstverständlich ist die Relation dieser verschiedenen Schichten - wenn der Begriff hier gestattet ist - bei den einzelnen Sätzen eines Werkes durchaus verschieden (z.B. in den einzelnen "Wozzeck"-Szenen), aber das Gesamtsystem ist stets wirksam. Es ermöglicht die verschiedenartigsten Zugangsweisen: Jeder Hörer kann den ihm angemessenen Zugang finden, das heißt er findet ihn, ohne daß er ihn sucht.

Eine besondere Rolle spielt selbstverständlich die Tonalität. Berg selbst hatte mehrfach darauf verwiesen, daß das Publikum von der Frage der Tonalität nicht sonderlich bewegt wird, dagegen aber von den oft damit verwechselten Problemen des Verhältnisses Konsonanz-Dissonanz. Die Frage, ob hier ein Gegensatz vorliegt oder, wie Schönberg meinte, ein Gradunterschied, ist an dieser Stelle ohne Interesse. Als Konsonanz wird ein Klang empfunden, der in sich ruht, der keine Bewegung mehr erzwingt, als Dissonanz ein auflösungsbedürftiger, also bewegungserzeugender Klang. Berg war ein Meister in der Erzeugung und in der Auflösung von Spannungen, also überhaupt der Bewegung, ein Meister des kleinsten Übergangs (um mit Adorno zu sprechen). Seine Musik kennt, wie die in Dreiklängen schwelgende der früheren Zeit, Ruhepunkte, Ruhesituationen, von welchen aus sich erst langsam etwas entwickelt, wie etwa zu Beginn des ersten Orchesterstücks das Geräusch des Schlagwerks oder zu Beginn des Violinkonzerts die Quintkonstellationen. Der Hörer kann das Entstehen dieser Musik miterleben und folglich alle sich anschließenden Ereignisse als Konsequenz des Anfangs hören. Dem kommt nicht nur die sowohl dichte als auch flexible Art der thematischen Arbeit, vor allem der Themenmetamorphose, zugute, sondern auch die beschriebenen Tonsatzmodelle, deren Halbtonfortschreitungen als Bewegung auf Leittongeleisen gehört wird. Berg hat eben auf mannigfache Weise die Beziehungen zwischen den aufeinanderfolgenden Tönen so organisiert, daß die folgenden als Konsequenzen der vorangegangenen erscheinen, ganz gleichgültig, ob dadurch eine gesteigerte Spannung oder eine Entspannung bewirkt wird.

Schließlich noch ein Wort zur Rhythmik. Berg hat einerseits die thematischen Rhythmen Mahlers übernommen und derartige Bildungen so angeordnet, daß sie als Satzgrundlage dienen konnten. Er hat rhythmische Modelle vergrößert, verkleinert, in andere Taktarten übertagen, wohl auch verändert und so vielfach die Beziehungseinheiten gewechselt. Er hat sie auch im Zuge der Tempomodifikation zum eigentlichen Träger der musikalischen Entwicklung gemacht, oder doch wenigstens durch sie die Tempomodifikation - die kontinuierliche Beschleunigung resp. Verlangsamung - erfahrbar gemacht. In diesem Bereich berührt sich Berg mit Max Reger, ganz wie auch in dem der ungemein differenzierten und genau auskomponierten der Dynamik. Im Bereich der Tonhöhenorganisation mit seiner direkten und indirekten Sekundbeziehung berührt er sich dagegen eher mit Paul Hindemith, dessen Lehre von den Sekundgängen sich kaum irgendwo besser demonstrieren läßt als an den Werken Bergs.

Bergs Leben und Schaffen fällt in die Zeit des Entstehens und der ersten Blüte der sogenannten atonalen Musik. Berg hat sich rückhaltlos zu ihr bekannt, aber seine kompositorischen Verfahren haben doch stets die Beziehung der benachbarten Töne hervorgehoben und nicht die einzelnen Töne nur auf das chromatische Total bezogen und somit auf den auskomponierten musikalischen Raum als der universellen Vermittlung. Dieser Raum, der die Gleichberechtigung, ja Identität von horizontaler und vertikaler Dimension postulierte (und entsprechend die Töne im Tonsatz verteilt vorstellte), ist bei Berg nur selten konstitutiv für den Tonsatz, d.h. den Einzelvorgängen und den einzelnen Dimensionen über- oder vorgeordnet. Für Berg hat die Musik Anfang und Ende, Oben und Unten, auch wenn er gelegentlich, wie am Ende des Quartetts op. 3, den Schluß verwischt.

Sein Formprinzip ist, entgegen dem Schönbergs, übergeordnet architektonisch, aber die Ränder sind verdeckt: Das Formprinzip wirkt im Geheimen. Die primär hörbaren Vorgänge, das, was sich der eigentlichen kompositorischen Arbeit verdankt, womit der Formplan gefüllt ist, erscheint als Dynamisches und wirkt entsprechend.

Analoges findet sich in allen Dimensionen des Tonsatzes. In den späteren Werken ist die Dodekaphonie vorgeordnet, die Ausarbeitung der Komposition verdeckt sie und läßt daneben noch andere Tonordnungsprinzipien als wirksam erkennen. Dies berührt selbstverständlich auch die Tonordnung im Großen, die tonale Ordnung. Tonales und Atonales findet sich bei Schönberg seit den Zwanziger Jahren nebeneinander, in verschiedenen Werken; bei Berg erscheint beides integriert. Und die Elemente, die als traditionelle erscheinen mögen, also etwa die der Tonalität, sind nicht mehr als quasi naturwüchsige übernommen - ihre Deutung als Traditionalismus wäre also gänzlich verfehlt -, sondern Konsequenz der freien Disposition des Komponisten. Alles wird bewußt als Kunstmittel eingesetzt und in den Dienst einer umfassenden Konstruktion, die dann wieder kunstreich verschleiert wird, gesetzt. Die unvergleichliche Meisterschaft, mit der Berg sein Vorhaben realisierte, die Kraft, mit der es ihm gelang, jedes Detail zu beseelen, ließ die nicht sehr lange, aber gleichwohl unverkennbar eigengeprägte stolze Reihe der Meisterwerke entstehen, die in ihrer musikalischen Unerschöpflichkeit und Schönheit stets einen besonderen Platz unter den Werken der Neuen Musik einnehmen werden: Dank ihrer beredten Ausdrucksfülle.

Anmerkungen

- 1) Ernst Hilmar, Wozzeck von Alban Berg, Wien 1975, S. 26.
- 2) Begegnungen mit Eduard Erdmann, hrsg. von Christof Bitter und Manfred Schlösser, Darmstadt 1968, S. 280.
- 2a) Alban Berg 1885-1935, Ausstellung der Österreichischen Nationalbibliothek, Katalog, Wien 1985, S. 37 (Einen ersten Hinweis darauf gab ich in einem Vortrag 1983, vgl. "Die Wiener Schule heute", hrsg. von Carl Dahlhaus, Mainz 1983, S. 46).
- 3) Melos 7 (1928), S. 479.
- 4) Anton Webern, Der Weg zur Neuen Musik, hrsg. von Willi Reich, Wien 1960, S. 51.
- 5) A.a.O., S. 57f.
- 6) Willi Reich, Alban Berg, Leben und Werk, Zürich 1963, S. 28.
- 7) Pult und Taktstock 2 (1925), S. 25.