

## Alban Bergs *Drei Orchesterstücke* op. 6: Struktur, Thematik und ihr Verhältnis zu *Wozzeck*

Am 8. September 1914 machte Alban Berg Arnold Schönberg die Orchesterpartituren von zwei der *Drei Orchesterstücke* op. 6 zum Geburtstagsgeschenk. In einem Begleitbrief erklärte er dazu: „Es ist seit vier Jahren mein heimlicher aber starker Wille und Wunsch, Ihnen etwas zu widmen. Die bei Ihnen, Herr Schönberg, gearbeiteten Sachen, Sonate, Lieder und Quartett, waren, als von Ihnen unmittelbar empfangen, von selbst ausgeschaltet. Meine Hoffnung, etwas selbständigeres und den ersten Sachen dennoch gleichwertiges zu schreiben, und so etwas zu haben, was ich Ihnen widmen könnte, ohne Sie zu ärgern, betrog mich leider durch einige Jahre. Nun hat mir ihre liebevolle Aufforderung im Frühjahr, auf der Fahrt von Amsterdam nach Berlin, den Mut gegeben, es mit einer Arbeit zu versuchen, die, Ihnen zu widmen, ich mich nicht zu schämen brauchte.“<sup>1</sup>

Die ehrerbietigen, ja unterwürfigen Gefühle Bergs seinem Lehrer gegenüber kommen in diesem Zitat zum Ausdruck. Was nicht zum Ausdruck kommt, sind Bergs Schwierigkeiten, bis zu diesem Punkt zu gelangen. Die Werke, die er in den beiden Jahren zuvor geschrieben hatte – die *Altenberglieder* op. 4 und die *Klarinettenstücke* op. 5 –, waren bei Schönberg auf scharfe Kritik gestoßen. Da noch nicht die ganze einschlägige Korrespondenz untersucht ist, wird uns nur zum Teil klar, was Schönberg mißbilligte, nämlich die relative Kürze der fraglichen Werke, die im Gegensatz zu Bergs Ausdrucksbedürfnis stand. Dementsprechend schlug er vor, daß Berg längere Stücke planen und diese mehr entwickeln solle. Auch fand Schönberg, daß Berg zu viele „neue Techniken“ erprobte und Neuheit um der Neuheit willen suche, besonders in den *Altenbergliedern*.

Was Bergs Neigung zu kurzen Stücken betrifft, so scheint Schönbergs Urteil durch das gesamte spätere Werk Bergs bestätigt worden zu sein. Was mit den „neuen Techniken“ gemeint war, kann nur vermutet werden, aber in dieser Hinsicht dürfte Schönberg Berg Unrecht getan haben. Sollen diese „neuen Techniken“ die Zwölftonreihe im ersten Altenberglied gewesen sein, oder der Zwölftonakkord im dritten Lied, oder im ersten Lied die Vierintervallreihe oder vielleicht das Krebsmotiv? Immerhin sind dies Vorboten von Schönbergs eigener, zehn Jahre später konzipierten Zwölftontechnik. Rückschauend erscheint jedenfalls Schönbergs Urteil über Bergs „neue Techniken“ irgendwie griesgrämig und vielleicht sogar mit einem Anflug von Neid behaftet; Berg hatte unbedingt Recht, es nicht zu beachten. Vielleicht hätte Schönberg Berg zuletzt selbst noch Recht gegeben, denn er scheint sich nicht darüber beklagt zu haben, daß die *Drei Orchesterstücke* zu kompliziert seien – ein Einwand, der heute, 65 Jahre später, ganz verständlich wäre. Es ist sicher, daß viele von den Satztechniken, die bei Berg zum ersten Mal in den *Altenbergliedern* erscheinen, viel intrikater in den *Drei Orchesterstücken* wiederkehren, so als ob sich seine während eines schwierigen Jahres, in welchem er nur wenig komponierte, aufgestaute Vorstellungs- und Erfindungsgabe plötzlich und um so entschiedener durchgesetzt hätte.

Die unmittelbare Anregung scheint von Bergs Besuch in Amsterdam im Jahre 1914 ausgegangen zu sein, wo er zum ersten Mal Schönbergs *Fünf Orchesterstücke* op. 16 hörte. Klang und Textur dieses Orchesterwerkes, in dem das, was man „Klangfarbenmelodie“ genannt hat, so wichtig ist, hat überall in Bergs *Drei Stücken* Spuren hinterlassen. Anregung gab auch die Musik Gustav Mahlers, der drei Jahre vorher gestorben war und an den Berg sich gerne erinnerte. Verschiedene Autoren haben auf den Mahlerschen Schwung in den Orchesterstücken hingewiesen, angefangen bei der charakteristischen Verwendung von Ländler- und

Marschstilen sowie dichter, hochrhythmisierter Orchesterkontrapunktik bis zur effektiven Ähnlichkeit bestimmter Details. Das kennzeichnendste geistige Merkmal der *Drei Orchesterstücke* ist jedoch Mahler, Schönberg und Berg gemeinsam: das eschatologische Verhältnis zu Tonalität und Form, das Bedürfnis, bis zum äußersten zu gehen, zu dem Punkt, wo die klassische Form zu extremer Komplexität treibt und die Tonalität sich bis zu den Grenzen der Wahrnehmbarkeit und darüber hinaus dehnt. Schon jene Zeit schien das zu fordern. Und es ist nicht überraschend, daß Berg den *Marsch* während der angespannten Tage vor dem Ausbruch des ersten Weltkriegs vollendete. Es ist ganz richtig, wenn George Perle den Marsch als eine *Marche macabre* bezeichnet, psychologisch vergleichbar der *Valse macabre* von Ravel (die jedoch nicht so genannt wurde).

Wenn es möglich ist – wie das verschiedene Autoren getan haben –, in den *Drei Orchesterstücken* die psychologischen Wurzeln des Dramatikers Berg nachzuweisen, so ist es erst recht möglich, die Entwicklung des Architekten Berg nachzuvollziehen, die Entwicklung von Bergs frühesten Werken, von den ersten Liedern an, und in gerader Linie von der *Klaviersonate* op. 1 über das *Streichquartett* op. 3 hin zu den *Drei Stücken* zu verfolgen. Das alles sind groß angelegte Werke, deren Strukturen durch die intensivste Verarbeitung einer kleinen Zahl melodischer Komponenten bestimmt sind; mit anderen Worten: sie sind alle durchgehend thematisch, wobei der thematische Vorgang mitunter in jeden Aspekt der musikalischen Textur hineinreicht. Das gilt auch für die *Altenberglieder* op. 4, deren drei mittlere, obwohl sie sehr kurz sind, eine strenge innere Struktur aufweisen und darüber hinaus thematisch in die umfassende zyklische Struktur integriert sind, welche die viel umfangreicheren umrahmenden Lieder, das erste und letzte, auf dramatischere Weise zum Ausdruck bringen.

Es sind aber die *Drei Orchesterstücke*, in denen Berg die thematische Kunst seiner Satztechnik gewaltig entwickelte. Diese Entwicklung, die durch die größeren Dimensionen des Werks erforderlich wurde, manifestierte sich hauptsächlich in zwei, einander entgegengesetzten Richtungen. Die erste Richtung kann man als buchstäbliche Wiederholung und Unveränderlichkeit bezeichnen. Sie kommt einerseits in der Verwendung mehrerer Kernmotive und Zellen zum Ausdruck, die nicht oft wechseln, andererseits in der Verbindung von systematischer Wiederholung und kontrapunktischem Verfahren. Die entgegengesetzte und kompliziertere Richtung beruht auf ständiger Verwandlung, wie sie in verschiedenen Motiven zum Ausdruck kommt, die konstant weiterentwickelt und dabei immer wieder abgeändert werden, so daß sie nie auch nur zweimal in derselben Form erscheinen. Thematische Verwandlung als formales Prinzip begann natürlich nicht mit Berg, dessen frühe *Klaviersonate* voller Anklänge an die Transformationskünste des Symphonikers Liszt ist. Aber die strukturellen Verfahren in der *Klaviersonate* – übrigens auch in den frühen tonalen Werken Schönbergs, denen die Klaviersonate soviel verdankt – setzen gleichzeitig mit den Umformungen eine gewisse Regelmäßigkeit in der Wiederkehr des Themas voraus, und es ist gerade das Fehlen dieser Regelmäßigkeit, was verschiedene Themen aus op. 6 kennzeichnet. Man kann diesen Mangel als philosophische Übung betrachten, die darin besteht, auszuprobieren, wie viele Verwandlungen möglich sind, ohne die letzte Identität zu zerstören – eine Aufgabe, die um so schwieriger ist, als es dafür keinen Maßstab gibt. Bei Berg hängt die Wiedererkennbarkeit eines transformierten Themas gewöhnlich von traditionellen Eigenschaften ab: Rhythmus, Länge, Kontur, sogar Instrumentierung. Später hat Schönberg den entgegengesetzten Kurs eingeschlagen und alle Merkmale der melodischen Charakteristik eliminiert zugunsten einzig und allein der unveränderten Intervallfolge; dieser große Abstraktionsschritt wurde zu einem der Grundgedanken der Reihentechnik.

Einige der wichtigsten formalen Umrisse der *Drei Orchesterstücke* sind leicht auszumachen. Das Bogenformprinzip, ein beliebtes Hilfsmittel Bergs in allen seinen Werken von den *Sieben frühen Liedern* an, ist deutlich in den *Drei Stücken* angewendet, in der gesamten Anlage

ebenso wie in jedem einzelnen von ihnen, besonders in dem Verfließen von Anfang und Schluß des Präludiums. Als ein Prinzip der thematischen Verbindung zwischen Sätzen ist die Bogenform nur eine von mehreren Arten, den zyklischen Charakter der *Drei Stücke* darzustellen. Deutlicher erscheint der zyklische Charakter durch die Verwendung einer verhältnismäßig kleinen Zahl distinkter Themen, die in den verschiedenen Sätzen in mehr oder weniger gleicher Form erscheinen. Tiefer noch reicht die Mikrostruktur bestimmter Intervallzellen, über die ich nicht viel mehr sagen kann, als daß es einige davon in den *Drei Stücken* zu geben scheint und daß man ihre genetische Bedeutung, so groß sie für das ganze Werk sein mag, vermutlich nicht überzeugend zeigen kann, ohne einen Elektronenrechner der dritten Generation einzusetzen.

Auf den folgenden Motivtabellen unterscheide ich zwei Kategorien von Motiven. Diejenigen, die in mehr als einem der *Drei Stücke* strukturelle Bedeutung haben, habe ich mit griechischen Buchstaben bezeichnet; diejenigen, die jeweils nur in einem Stück vorkommen, sind mit römischen Ziffern bezeichnet.

Das *Präludium* beginnt verschwommen, als brähe es zögernd aus der Stille, mit Schlagzeug ohne bestimmte Tonhöhe: Mit dem Einsatz der Pauken im dritten Takt wird die unbestimmte zunächst durch vage Tonhöhe ersetzt, dann wird sie nach und nach bestimmter, indem andere Instrumente hinzukommen. Die Strukturähnlichkeit dieser Anfangstakte mit dem Farbensatz von Schönbergs *Fünf Orchesterstücken* op. 16, Nr. 3, ist auffällig. Wie in Schönbergs Stück ändert sich der Grundklang durch das vorsichtige Hinzukommen neuer Töne und durch das Verschwinden anderer. Berg bewirkt diese Änderungen jedoch nicht durch einen ständigen und subtilen Wechsel in der Instrumentierung bei minimaler rhythmischer Veränderung, wie das bei Schönberg der Fall ist, sondern umgekehrt durch ständigen rhythmischen und figurativen Wechsel bei minimaler Veränderung der Instrumentierung. Bergs unkonturierte Textur dient hier wie in den Anfangstakten des ersten *Altenbergliebes* als Grundlage für die Entstehung eines Motivs: zuerst As im hohen Fagott, dann G-As, dann E-G-As. Die letzte dieser Tonfolgen, die im selben Takt von der gedämpften Trompete imitiert wird, ist der erste klare Auftritt der Intervallzelle 3-1, eines wichtigen Bezugspunkts späterer Motive (Beispiel 1).

Zwei wichtige Motive folgen in den nächsten Takten. Eines davon, die Fortissimo-Melodie in T. 11 bis 13, wird gänzlich aus der oben erwähnten Grundzelle entwickelt (Beispiel 2). Es erscheint neuerlich im Baß von T. 38 bis 40 und noch einmal, weitgehend in seiner ursprünglichen Harmonisierung, in T. 160f. des *Marsches*. Das andere Motiv, ein einzelnes Es für ultrahohe Soloposaune in T. 9f., ist ein rhythmisches Motiv (Beispiel 1); sein rhythmisches

6 Solo-Fg. 7 8 Grundzelle V  
 1. A B C Trp. Krebsumkehrung der Grundzelle  
 9 Solo-Pos. 10  
 D Cel. E F

Muster erscheint wieder in T. 14 in den tiefen Instrumenten und in T. 36 und 38 in den Hörnern, in den Rückkehrtakten 42f. und in T. 119 des *Reigen*s.

Bisher haben wir einfache Motive betrachtet, die später weit verstreut wieder auftauchen. Komplizierter sind die harmonischen Verhältnisse der ersten Takte, denn auch sie sind thematischer Natur. Die Folge von sechs Akkorden in T. 6 bis 10 (ich habe sie in Beispiel 1 mit den eingekreisten Buchstaben A bis F bezeichnet) ist die harmonische Grundlage für zumindest den Anfang der schrittweisen Verwandlungsepisode, die in T. 16 beginnt. Ich habe sie bis T. 23 verfolgt (ich glaube nicht, daß diese Taktzahl an und für sich hier von besonderer symbolischer Bedeutung ist), aber jenseits dieses Taktes kann ich nicht mehr viel davon finden, weil die kleinen motivischen Fragmente nun die Oberhand bekommen haben (Beispiel 3, nebenstehend).

Mit dem Auftakt zu T. 25 beginnt ein zweiter Abschnitt der Episode mit einer Umkehrung der Grundzelle. Der frühere harmonische Hintergrund verschwindet und wird allmählich ersetzt durch eine überaus komplexe Häufung von niemals gleichen Wiederholungen eines einzigen Motivs, das zum ersten Mal in T. 20f. erschien (Beispiel 4). (Allein in der kurzen Spanne von T. 31 bis T. 35 erscheint das Motiv ungefähr dreißigmal; da jede Wiederholung irgendwie abgewandelt ist und viele einander überkreuzen, ist es schwierig, eine genaue Zahl anzugeben.)



Der Höhepunkt dieses Vorgangs liegt in T. 36. Auf dem Gipfelpunkt ist das Motiv von Beispiel 4 zu vier Tönen (C, B, Es, As) verkürzt, bei gleichzeitiger Wiederholung in fünf verschiedenen Notenwerten: Sechzehnteln, Achteln, Vierteln, Triolenhalben und Halben. Der Spannungsvorgang führt zu einem neuen Thema, das sowohl in seiner Ganzheit als auch als Ansammlung von drei Fragmenten ( $\alpha$ ,  $\beta$ ,  $\gamma$ ) zu einem der beiden Hauptthemen des *Reigen*s und auch eine thematische Quelle für den *Marsch* wird (Beispiel 5).

Während  $\beta$  in T. 38 angekündigt wird, erscheint das Motiv gleichzeitig in den Hörnern in einer erweiterten Form unter Verwendung des rhythmischen Motivs von T. 9 bis 11, und im Baß beginnt mit Ende des Taktes die Melodie von Beispiel 2. Ein zweitaktiger Übergang führt zur Originalwiederholung des rhythmischen Motivs und seines harmonischen Hintergrunds (T. 42f., entsprechend T. 9 bis 11), allerdings mit einer anderen Instrumentierung; der letzte Akkord dient als erster der parallellaufenden Harmoniebewegung für eine neue Melo-

(15) (accel. - - - rit.) Ein wenig bewegter (T<sup>2</sup>-I.)  
rubato

Musical score for measures 15-18. The score is in 7/8 time and features a complex rhythmic pattern. The instruments listed are Vn., 3 Fg., Hr., Trp., E.Hr., Bkl., Vc., and Kl. The tempo is marked 'rubato'. The score is divided into two systems, A and B, with measure numbers 16, 17, and 18. The key signature has one flat (B-flat).

Musical score for measures 19-21. The score is in 7/8 time and features a complex rhythmic pattern. The instruments listed are Vn., Hr., Vn., Fl., 3 Ob., Kl., Pos., Hr., Vc., Tuba, Kfg., and Kb. The tempo is marked 'poco -'. The score is divided into three systems, C, D, and E, with measure numbers 19, 20, and 21. The key signature has one flat (B-flat). Annotations include 'chromatisch hinunterkriechend...' and '3(Halbtöne)'. The score includes a large bracketed section in measure 20.

Musical score for measures 22-23. The score is in 7/8 time and features a complex rhythmic pattern. The instruments listed are Vn., Trp., Vn., Hr., and Vc. The tempo is marked 'accel.' for measure 22 and 'rit.' for measure 23. The score is divided into two systems, C and D, with measure numbers 22 and 23. The key signature has one flat (B-flat). Annotations include '3' and '4'.

die  $\delta$ , die das zweite Hauptthema des *Reigens* wird (Beispiel 6). Es folgt eine quasi rückläufige Wiederholung des Eröffnungsabschnitts mit der Rückkehr zur Einzelnote As der Grundzelle, dem allmählichen Verschwinden der Tonhöhe, und schließlich mit dem einzelnen Tamtamschlag, mit dem der Satz begann.

Sequenzbeziehung - - - - - eine kleine Terz erhöht

Bruce Archibalds gedankenreicher Aufsatz „The Harmony of Berg's *Reigen*“,<sup>2</sup> dem meine Analyse viel verdankt, erkennt in diesem zweiten der Orchesterstücke „eine Art Sonatenform mit Einleitung und Coda“. Archibald sieht die Sonatenform hauptsächlich harmonisch begründet. Betrachtet man das thematische Material für sich, kommt eine etwas andere Gestalt hervor: eine große Bogenform, eingerahmt durch eine Einleitung (T. 1 bis 19) und eine Coda (T. 111 bis 121), die beide auf  $\delta$  beruhen, begleitet von einer parallellaufenden Harmonie, wie sie zuerst im *Präludium* auftauchte, aber einen halben Ton tiefer. Sowohl in der Einleitung als auch in der Coda erscheint  $\delta$  zunächst über einem Orgelpunkt Cis, der einzigen Tonhöhe, die im Elfklang am Schluß des *Reigens* nicht enthalten ist; diese Beziehung könnte man daher als eine komplementäre Bogenform bezeichnen.

Der *Reigen* ist in der relativen Beschränktheit seines thematischen Materials wohl mit dem *Präludium* vergleichbar. Die Thematik besteht zumeist aus den Motiven  $\alpha$ ,  $\beta$ ,  $\gamma$  und  $\delta$ , die auf das vielfältigste verändert und entwickelt werden. Nur noch zwei andere Themen werden überhaupt mehrmals verwendet. Vor allem die *Präludium*-Themen tauchen in immer neuer Gestalt auf und werden zu neuen Episoden von bemerkenswerter Vielfalt verwoben. Beispiel 7 zeigt, wie aus dem Anfangsakkord  $\delta$  die erste selbständige Melodie im *Reigen*, und daraus wiederum durch Verwandlung in eine Variante von  $\alpha$  der „langsame Walzer“ entsteht. Der Vorgang ist beispielhaft für Bergs Ingeniosität.

Die komplizierte Kontrapunktik, die im *Präludium* und im *Marsch* so deutlich ist, fehlt in beiden Teilen des *Reigens*, dafür weist dieser eine faszinierend komplexe, zarte Orchestrierung in der höheren und mittleren Lage auf. Es gibt allerdings einige bemerkenswerte Stellen, wo sich der Ländlercharakter der Stücke gänzlich in Episoden von äußerst dichter Kontrapunktik verliert, die vom ganzen Orchester ausgeführt werden. Eine solche Episode, die in T. 60 beginnt, fängt mit einem Akkord aus drei reinen Quartan an, auf die weitere Quartan derart folgen, daß verschiedene Stimmen darüber und darunter einander imitieren und zusammenwachsen, bis in T. 66 mit einem vollständigen chromatischen Turm aus elf reinen Quartan der Höhepunkt erreicht ist. (Man muß hier anmerken, daß dieser Quartenturm die einzige Zwölftonstruktur ist, die in den *Drei Orchesterstücken* bisher gefunden worden ist. Ich verweise zum Vergleich auf die *Altenberglieder*, in denen zwei wichtige Zwölftonstrukturen vorkommen, eine davon eine wirkliche Zwölftonreihe. Darf man vermuten, daß Bergs

anscheinender Verzicht auf die Idee der Zwölftonreihe bis zum *Wozzeck* etwas mit Schönbergs angeblichem Einwand über die allzu theoretischen Aspekte der *Altenberglieder* zu tun gehabt haben könnte? Sollte sich diese Vermutung beweisen lassen, wäre sie eine der hübschesten Ironien in der Musikgeschichte!) Eine andere große kontrapunktische Episode im Reigen beginnt in T. 83 mit einer Folge von Ostinati: Die Stelle bricht in T. 89 abrupt ab, fängt jedoch sofort in ungeheurer Verstärkung wieder an. Igor Strawinsky nannte diese Passage einmal „eines der merkwürdigsten Geräusche, das Berg jemals eingefallen ist“. Bei der Auflösung dieses Gefüges fließen die gehaltenen Töne von  $\beta$  nach und nach in einer Wiederaufnahme des Walzerthemas (Beispiel 7) zusammen (T. 95f., entsprechend T. 20f.), die Walzerbegleitung wird unmerklich wiederhergestellt. Die Umkehrung von  $\delta$  (die bisher nur als flüchtige Hintergrundmelodie in T. 49 bis 51 erschien) setzt jetzt in der Solo-Violine (T. 98f.) ein. Gleichzeitig erscheint das nicht umgekehrte Motiv  $\delta$  halb so schnell im Baß; von hier bis zum Ende bilden  $\delta$ , seine Umkehrung und Varianten davon, die nahezu einzige thematische Grundlage des ganzen Gefüges, ausgenommen eine einzige Wiederkehr von  $\beta$  durch Hörner und Trompeten in den letzten beiden Takten.

Der *Marsch* stellt dem Analytiker größere Probleme; er ist so umfangreich wie *Präludium* und *Reigen* zusammen, und entschieden hektischer als jedes der beiden Stücke. Wenn man den Begriff „Thema“ im engeren Sinne als einen überwiegend melodischen Bestandteil auffaßt, der nicht nur in seinem unmittelbaren Kontext, sondern im Laufe eines ganzen Stückes mit einer gewissen Häufigkeit wiederkehrt, dann kann man im *Marsch* mindestens 31 verschiedene Themen ausmachen, eingeschlossen wichtige selbständige Varianten oder Umkehrungen. Einige dieser Themen sind bloß kurze Motive, die man nur an ihrem Rhythmus bzw. ihrem Monotoncharakter und an ihrer Kürze erkennen kann, oder die durch ein bestimmtes Intervall auffallen. Andere bestehen in verhältnismäßig langen melodischen Linien wie die 30 Noten lange Streichermelodie, die das Thema von T. 11 bis 14 bildet.

Eine andere Dimension der thematischen Technik zeigt sich in Bergs Verwendung einer Akkordfolge zu motivischen Zwecken. In dieser Hinsicht war Berg ein treuer Anhänger der Schönbergischen Modelle; er hat sich dazu mehrmals in seinem *Gurrelieder*-Führer geäußert, aber der Gedanke entstand natürlich nicht erst mit dem Gebrauch, den Schönberg davon machte. In den *Drei Orchesterstücken* erweiterte Berg das Assoziationsprinzip bis hin zur Bildung einer echten Akkordreihe: Was im *Streichquartett* op. 3 und den *Altenbergliedern* op. 4 noch eine konstante Verbindung von zwei Harmonien gewesen war, wurde in den *Orchesterstücken* eine Folge von mehreren, und im *Wozzeck* von vieler Harmonien, z. B. in der vierten Szene des 2. Aufzugs, die auf einer Reihe von 20 Akkorden beruht. In einer dermaßen erweiterten Form läßt dieses Verfahren an das klassische „Thema mit Variationen“ denken, etwa an Bachs *Goldberg-Variationen* oder an die *Diabelli-Variationen* von Beethoven, deren Harmonik als „Thema“ wichtiger ist als die Melodie; denn auch Bergs motivische Harmonik im *Marsch* beinhaltet ein Höchstmaß an struktureller Variation bei harmonisch verbundenen Passagen. Darum ist die Entdeckung solcher Passagen mühsam, und manchmal auch Glücksache. So merkt man zum Beispiel beim ersten Hören und sogar bei der Analyse der Orchesterpartitur nicht ohne weiteres, daß T. 25 bis 28 und T. 136 bis 139 fast genau dieselbe Harmonienfolge aufweisen – die Schwierigkeit entsteht nicht so sehr wegen der Transposition um einen halben Ton, sondern wegen der anderen Auskomponierung (Beispiel 8).

The image shows a musical score for two staves, labeled '8.' on the left. The top staff contains notes for measures T. 136, T. 25, T. 137, T. 26, T. 138, T. 27, T. 139, and T. 27. The bottom staff contains notes for the same measures. White notes represent measures T. 136-137, and black notes represent measures T. 25-26. Arrows point to differences between the two sequences.

Unterschiede sind mit Pfeilen bezeichnet.

140 Holzbl. rit. 3

9.

Trp., 2 Pos., Br., Vc.

Str.

Pk.

(rit.)—

37 4 Fl., 4 Ob., 4 Kl. Trp.

Str.

Holzbl.

In der Folge könnte man angesichts der Abfolge der musikalischen Ereignisse vermuten, daß T. 140 auf T. 29 beruht; aber in Wirklichkeit ist er von T. 37 abgeleitet (während T. 36 T. 28 entspricht), da er dieselbe Harmoniekombination beinhaltet, jedoch wieder in einer dermaßen anderen Verflechtung, daß ein Vergleich schwierig ist (Beispiel 9).

Das Prinzip, Themen nicht zu standardisieren, wie es schon im *Präludium* und im *Reigen* offensichtlich ist (es taucht im *Andante affetuoso* des ersten Aktes von *Wozzeck* wieder auf), wird im *Marsch* konsequent angewendet. Mitunter ist der Analytiker gezwungen, das Modell eines Themas willkürlich oder statistisch zu ermitteln, etwa so, wie man den Hauptsatz der Sonatenform in einem Lehrbuch dadurch definiert, daß man hundert Sonatensätze von 30 oder 40 verschiedenen Komponisten untersucht. Das macht eine Analyse der *Marsch*-Themen hinsichtlich ihres Tönhöhen- und Intervallgehalts äußerst mühsam und vielleicht sinnlos. Der Analytiker kann sich nun nicht mehr auf die Eigenart der Töne und Motive verlassen, um die thematische Struktur zu definieren, jedenfalls keiner, der nicht willens ist, viele Stunden, wenn nicht Tage oder Monate, damit zuzubringen, alle thematischen Unterschiede in ihren Zusammenhängen genauestens zu untersuchen und zu vergleichen. Diese Schwierigkeiten führen unvermeidlich zu der Frage: Angenommen, es gäbe mehr oder weniger deutliche Varianten – fallen diese Unterschiede ihrerseits in irgendein Schema? Vorerst kann ich diese Frage nur indirekt beantworten: bei einigen scheinbar unzugänglichen Passagen in anderen Werken von Berg sind die Abweichungen ganz zweifellos systematisch; für andere hat man des Rätsels Lösung noch nicht gefunden.

Der thematische Überfluß aber und der noch größere Überfluß an Varianten bilden ihrerseits eine kompositorische Quelle des Marsches. Sie stellen ein Klima struktureller Freiheit her, in dem die Möglichkeit, verschiedene Themen ineinander zu verwandeln und miteinander zu verbinden, nicht nur plausibel, sondern auch Wirklichkeit wird. Wir haben schon gesehen, wie das  $\alpha$ -Thema des *Präludiums* zum Walzerthema des *Reigens* umgeformt wurde. Ein anderes einfaches Beispiel für Umformung kommt in T. 20 bis 23 des *Marsches* vor (Beispiel 10). Das Eröffnungsmotiv I im Baß wird in der Oberstimme T. 20 mit lediglich einer

10. **①** Vc.  
 10. **②** Thema I  
 20 (1)  $\alpha$

11. **②** Thema II  
 8 Thema II  
 $\alpha$

12. **①⑦** Thema II  
 17 Thema II  
 vgl.  $\beta$

anderen Schlußnote wiederaufgenommen, dann unter exakter Beibehaltung bloß des ersten Tons variiert; die dritte Wiederkehr ist eine erweiterte Fassung des Bisherigen, in der die Töne der ersten beiden Erscheinungsformen miteinander verschmolzen und um zwei Noten ergänzt werden, so daß sie die gleiche Intervallfolge bilden wie  $\alpha$  (Beispiel 5 transponiert). Das Fehlen der parallellaufenden großen Terzen, die normalerweise mit  $\alpha$  einhergehen, und der andere Rhythmus (der dennoch an I anklingt), lassen die Beziehung zu  $\alpha$  leicht übersehen.

Viel ausführlicher ist die Verwendung von Thema II, das zuerst in T. 2 erscheint (Beispiel 11); bald danach (T. 8) kommt es als Umkehrung wieder, in der Fortsetzung mit einer Erweiterung durch parallellaufende große Terzen. Diese Erweiterung mit ihren parallellaufenden Stimmen erinnert an  $\alpha$  mit seiner partiellen Ganztonsegmentierung (Beispiel 11, letztes System). Daher sollte die Verbindung von  $\beta$  mit Thema II bei seinem nächsten Auftreten (T. 17) nicht überraschen (Beispiel 12). Ein Beispiel mehr für die große Formenvielfalt, mit der Berg seine Motive verwendet.

Innerhalb der Grenzen praktischer Hörbarkeit behindert jedoch der Überfluß an Themen im *Marsch* das leichte Verständnis ihrer Beziehungen, nicht nur wegen ihrer oft verwickelten kontrapunktischen Verbindung untereinander, sondern auch wegen des komplizierten Stützmaterials. Berg begegnet dieser Schwierigkeit dadurch, daß er die meisten Themen das erste Mal ganz deutlich anführt, und auch durch die verschiedenen Strukturblöcke, in denen jeweils zumindest einige Themen vorherrschen, erkennbar trennt. Dennoch ist der *Marsch* in struktureller Hinsicht bei weitem das komplizierteste von Bergs Werken und noch heute eines der am schwierigsten aufzuführenden – und sei es nur wegen der bei Musikern und Zuhörern gleichermaßen herrschenden Unsicherheit, auf welche Strukturen es ankommt; leider lösen Bergs Bezeichnungen „Hauptstimme“ und „Nebenstimme“ das Problem nur teilweise. Selbst nach mehrmaligem Hören erkennt man Themen eher dadurch, daß sie in Abständen deutlich erscheinen, als aufgrund ihrer Instrumentierung innerhalb einer einzelnen komplexen Textur; ihre relative Bedeutung ist daher ebenso von ihrem hörbaren Herausragen wie von der Häufigkeit ihres Auftretens abhängig.

Die Kontrapunktik des *Marsches* umfaßt, wie man sich denken kann, eine überaus breite Skala von Typen und Konzentrationen: von einfacher Melodie mit Begleitung (z. B. T. 91f.) über dreistimmigen thematischen Kontrapunkt (T. 29f.) oder siebenstimmigen Kanon mit ein- und demselben Thema in verschiedenen Notenwerten (T. 75, T. 84 bis 90) bis zu zwei vollständigen und einem dritten unvollständigen dreistimmigen Kanon, teilweise mit parallel-laufenden Stimmen – alles gleichzeitig über einem Orgelpunkt (T. 115 bis 119). Solche thematischen Behandlungen erscheinen in Episoden, die entweder durch Kadenzten oder Tempowechsel voneinander getrennt oder in die allgemeine Themenfolge verwoben sein können. Jedenfalls vereinigt der *Marsch* alle diese disparaten Ideen zu einem einzelnen langen „symphonischen“ Stück, das Orchesterdeklamatorik und -virtuosität zu Extremen treibt, wie sie vorher nie und seitdem kaum je wieder erreicht worden sind.

Viel von dieser Technik wurde nach zweijähriger Unterbrechung durch den ersten Weltkrieg in erweiterter Form im *Wozzeck* weitergeführt. Man kennt das wörtliche Zitat aus dem *Marsch*, T. 80 bis 83, das im *Wozzeck*, erster Akt, 2. Szene, T. 274 bis 278, erscheint. Im allgemeinen sind aber die strukturellen Ähnlichkeiten zwischen den *Orchesterstücken* und *Wozzeck* subtiler und raffinierter. In *Wozzeck* läßt sich eine Vereinfachung einiger kompositorischer Techniken von Berg erkennen, eine Vereinfachung, die gleichzeitig eine Verstärkung ist, indem die unnötige Komplikation der musikalischen Oberfläche vermieden wird. Wie es zu dieser Verwandlung kam, ist ein interessantes Thema, dessen Erhellung noch viel Arbeit erfordern wird. Ich hoffe, mit diesem Referat den Rahmen dafür abgesteckt zu haben.

#### Anmerkungen

<sup>1</sup> Zitiert nach H. F. Redlich, *Alban Berg: Versuch einer Würdigung*, Wien 1957, S. 92.

<sup>2</sup> Bruce Archibald, *The Harmony of Berg's 'Reigen'*, *Perspectives of New Music*, Vol. 6, No. 2, 1968, S. 73–91.

