

Vom Tristan-Akkord zu den Zwölftonakkorden Alban Bergs

Bekanntlich spielt der Tristan-Akkord bei der Auflösung des tonalen Systems eine wichtige Rolle; dabei ist nicht die Tonkonstellation als solche entscheidend, sondern das Verfahren, den Akkord absolut zu setzen und den Tonarten überzuordnen. Nach der Jahrhundertwende mehrten sich die Versuche, vielstimmige Akkorde zu schaffen und ihnen zugleich eine logische und legitime Stellung in ihrer Umgebung zu verleihen. Berg gelangt dann in seinen Opern zu Akkorden, die das chromatische Total einschliessen; er gewinnt diese Zwölftonakkorde, indem er einen Akkord oder ein Motiv mit dessen Transpositionen kombiniert.

De l'accord de « Tristan » aux accords dodécaphoniques d'Alban Berg. On sait que l'accord dit de « Tristan » joue un rôle important dans la dissolution du système tonal. Ce n'est d'ailleurs pas tant sa composition qui est déterminante que le fait qu'il soit utilisé de façon absolue, sans être subordonné à la tonalité. Au début du vingtième siècle, les tentatives se multiplient de créer des accords complexes et de leur conférer logique et légitimité dans leur contexte. Dans ses opéras, Berg parvient même à des accords qui utilisent les douze tons chromatiques, en combinant un accord ou un motif avec ses transpositions.

von Theo Hirsbrunner

Man hüte sich zu glauben, dass sich die Mehrstimmigkeit vom Zwei- zum Drei- und Vierklang geradlinig entwickelt hat. Die Musikgeschichte ist nicht eine Einbahnstrasse dem von Anfang an gegebenen Ziel zu. Was im frühen Mittelalter mit parallelen reinen Quarten oder Quinten begann, wies in der Folge viele Inkonsequenzen auf, Abzweigungen, Umwege, die uns verbieten, Prophezeiungen für die Zukunft zu machen. Dennoch übt ein Akkord bestehend aus allen zwölf Tönen der chromatischen Skala, ein sogenannter Zwölftonakkord, eine besondere Faszination auf uns aus, wie wenn damit zum mindesten eine wichtige Etappe in der Erkundung des akustischen Universums erreicht worden wäre. Dass er vor der von Schönberg erfundenen Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen schon in der freien Atonalität auftritt, erfordert nichtsdestoweniger seine Rechtfertigung in einem melodisch-harmonischen Umfeld, das neu definiert werden muss.

Tristan-Akkord: formale und semantische Funktion

Die besondere und auch prekäre Situation eines bestimmten Akkordes innerhalb der Auflösung des tonalen Systems begann schon in der Mitte der fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts mit dem Tristan-Akkord. Wie ihn Richard Wagner zu Beginn seines Musikdramas *Tristan und Isolde* einführt, entbehrt

jeden Bezugs zu dem, was früher auf harmonischem Gebiet gewagt worden war, obwohl dieselbe Tonkonstellation schon oft in Andeutungen auftreten konnte.¹ Die Töne *f - h - dis' - gis'* fügen sich nicht mehr so leicht in den Terzenaufbau früherer Akkorde. Denkbar wäre auch, das *gis'* als chromatische Nebentoneinstellung zu *a'* aufzufassen, womit eine Dominante mit verminderter Quinte zu E-Dur entstünde. *E* erscheint tatsächlich als Dominante zu a-Moll, dessen Tonika aber im Vorspiel des Werkes nie erreicht wird. Wir treffen dort bei einem ersten Höhepunkt nur auf den Trugschluss F-Dur mit dem Vorhalt der übermässigen Quarte *h'*. Wichtig für Wagners Verfahren ist aber vor allem, dass der Tristan-Akkord absolut gesetzt wird und deshalb in den verschiedensten Tonarten, enharmonisch umgedeutet, über diesen steht. Auf dem Höhepunkt des Vorspiels erscheint er als *f - as - ces - es* und spielt für kurze Zeit die Rolle des halbverminderten Septakkordes der II. Stufe von es-Moll, um dann am Schluss des Vorspiels als *f - as - h - es* in der Linie der Violoncelli eher auf c-Moll hinzuweisen. Im Verlaufe des ganzen Werkes taucht der Akkord immer wieder in verschiedenen Lagen, Umkehrungen und Transpositionen auf, um dann im Nachspiel zu Isoldes Liebestod zu *eis - gis - h - dis* zu werden und über den e-Moll-Dreiklang in einer plagalen Kadenz zu H-Dur überzugehen. Dieses

H-Dur ist aber nur bedingt die Grundtonart des Stückes, obwohl sie im Liebesduett des zweiten Aufzuges von langer Hand vorbereitet wird. Dass alle Tonarten miteinander mehr oder weniger eng verwandt sind, und jede Verbindung verfügbar gemacht werden kann, sollte zwar Schönberg in seiner Harmonielehre fordern.² Entscheidend für Wagner war aber gerade der Zusammenhalt, der durch den Tristan-Akkord erreicht wurde. Ganz anders verhält es sich mit dem *Ring des Nibelungen*, der in Des-Dur schliesst und damit sich auf das Walhall-Motiv zu Beginn der zweiten Szene von *Rheingold* bezieht, oder mit den *Meistersingern*, die unmissverständlich in C-Dur stehen.

In all diesen Werken kann aber der Tristan-Akkord eine wichtige semantische Funktion übernehmen. Von Tristans Welt der Nacht her übt er einen Verführungszauber aus, der auch in *Parsifal* spürbar wird. Wenn Gurnemanz im ersten Aufzug von Amfortas' Sündenfall berichtet: «Schon nah dem Schloss wird uns der Held entückt: ein furchtbar schönes Weib hat ihn entückt», so folgt auf den Akkord $f - as - ces - es$ der E-Dur-Akkord, eine Progression, die sich später in ähnlichen Handlungssituationen wiederholt und auch Kundrys von Klingsors Macht erzwungenes Einschlafen begleitet. Bei ihren Worten: «... nur Ruhe will ich, nur Ruhe, ach! der Müden» wiederholt sich die beschriebene Akkordfolge eine kleine Sekunde tiefer: nach $e - g - b - d$ erklingt der Es-Dur-Akkord.

Über den Rahmen der vierstimmigen Akkorde geht Wagner oft hinaus, doch lassen sich einzelne Töne meist als Vorhalte interpretieren. Nur einmal wird ein fünfstimmiger Akkord ohne deutliche Auflösung gesetzt, und zwar bei Parsifals Ruf «Amfortas!», mit dem er im zweiten Aufzug die Parallele zwischen des Gralkönigs und seinem eigenen Schicksal erkennt: Kundry will ihn verführen – wenn sie sich zum Kuss über ihn neigt, ertönt wieder der Tristan-Akkord über *Eis*, der in den E-Dur-Akkord aufgelöst wird –, doch im letzten Augenblick merkt er, dass er ihr widerstehen muss, um den Speer zu gewinnen, Amfortas zu heilen und damit die ganze Ritterschaft vom endgültigen Verfall zu erretten. Mit dem Akkord $e - g - b - cis' - f'$ erreicht das Drama seine Peripetie; man darf ihn als mit *e* unterterzten Tristan-Akkord auffassen oder als verminderten Septakkord über *e* mit dem Vorhalt f' . Doch wird er nur im Gesang, der von f' nach e' geht, aufgelöst; das Orchester vollzieht diese Wendung nicht: Nach der Generalpause geht es in einer jähen Abwärtsbewegung von f'' über e'' bis ins cis' und verlängert damit Parsifals Schrei. Der fünfstimmige Akkord steht hart und einsam in seiner Umgebung und ist doch als die mögliche Rückführung auf einen unterterzten Tristan-Akkord in den Zusammenhang eingebettet.

Nach der Jahrhundertwende mehrten sich die Versuche, vielstimmige Akkor-

de zu schaffen und ihnen zugleich eine logische und legitime Stellung in ihrer Umgebung zu verleihen. Skrjabin kam zu seinem Prometheus-Akkord $c - fis - b - e - a - d$, der als Klangzentrum seiner späten Werke ab 1910 zu gelten hat, aber schon früher in Ansätzen auftritt.³ Schönberg exponierte in der Kammer-symphonie op. 9 einen Akkord aus übereinander geschichteten reinen Quartan, der noch in den fünfziger und sechziger Jahren als Signet für den musikalischen Fortschritt die Hefte zierte, welche die Darmstädter Ferienkurse für Musik herausgaben. Schon in seiner Harmonielehre stellte Schönberg fest, dass in der freien Atonalität die Tendenz bestehe, keinen Ton zu verdoppeln, weder in der Vertikale noch in der

die vierte des ersten Aktes begonnen worden sei.⁷ Dabei handelt es sich um die Passacaglia, die neben der Fuge die anspruchvollsten Probleme stellte, welche in schnellem Angriff gelöst werden wollten. Der Sommer 1919 war sehr fruchtbar; der ganze erste Akt entstand,⁸ in dessen erster Szene sich der Zwölftonakkord ankündigt. Zu Wozzecks Worten: «Wir arme Leut! Sehn Sie, Herr Hauptmann, Geld, Geld!» bauen sich vom *cis* der Streicher an drei verminderte Septakkorde auf, die das chromatische Total erzeugen (*Beispiel 1*). Die Töne $cis - e - g - b / d' - f' - as' - h' / es'' - ges'' - a'' - c'''$ erklingen noch nicht gleichzeitig, weisen aber voraus auf die erste Szene des zweiten Aktes, welche Berg im Juli 1920 schrieb.⁹ Dort

The image shows a musical score for the vocal line and piano accompaniment of the scene 'Wir arme Leut!' from Alban Berg's opera Wozzeck. The score is marked 'Sehr breit (d. 26-30)'. The vocal line is in G major and features the lyrics: 'Wir ar-me Leut! Sehn Sie, Herr Hauptmann, Geld, Geld! Wer kein'. The piano accompaniment is in G major and features a diminished septachord (E-G-B-Cis-F-A) in the right hand and a bass line in the left hand. The score includes dynamic markings like 'pizz.' and 'molto f', and performance instructions like '(Str. allein)'. The score is numbered '26' at the bottom.

Beispiel 1

Horizontale.⁴ Diese rein auf die Kompositionstechnik bezogene Bemerkung ergänzte er aber mit der Forderung, dass der Schüler aus einem Ausdrucksbedürfnis heraus schreiben solle.⁵ Schönberg selbst hat dazu in seinem Monodrama *Erwartung* op. 17 eindrückliche Beispiele geliefert.

Wozzeck: Zwölftonakkord aus verminderten Septakkorden

Alban Berg, der an der Wiener Hofoper reichlich Gelegenheit hatte, Wagner zu hören und selbstverständlich auch die Werke und theoretischen Grundsätze seines Lehrers genau kannte, verband beides: den Willen zum gesteigerten Ausdruck mit der handwerklich einwandfreien Integration von so widerspenstigen und damals noch ungeheuerlichen Gebilden wie Zwölftonakkorden.

Die Arbeit an *Wozzeck* begann er im Spätfrühling 1914 mit der zweiten Szene des zweiten Aktes, der sogenannten Strassenszene.⁶ Der Doktor und der Hauptmann treffen sich dort zufällig mit Wozzeck. Die Themen der drei Personen sind schon klar exponiert und münden in eine Tripelfuge. Durch den Krieg wurde die weitere Arbeit verzögert. 1917 kam es in Trahtütten, Bergs Sommerhaus in der Steiermark, zu keiner zusammenhängenden Komposition. Erst ein Jahr später berichtete Berg Webern, dass diese Szene vollendet und

steigen die verminderten Septakkorde zu Wozzecks wiederholtem Ausruf «Wir arme Leut!» vom *es* an auf (*Beispiel 2*) und vermischen sich am Schluss von Takt 115 zu einem undurchhörbaren Akkord: $es - fis - a - c' / e' - g' - b' - des'' / f' - as'' - h'' - d'''$. Im Orchesterzwischenenspiel vor der letzten Szene des dritten Aktes, die erst Mitte Oktober 1921 vollendet wurde,¹⁰ werden die wichtigsten Themen oder Leitmotive der Oper als Nekrolog auf Wozzeck zusammengefasst. «Wir arme Leut! Sehn Sie, Herr Hauptmann, Geld, Geld!» erscheint wie im zweiten Akt in Imitation und mündet in denselben *molto ritenuto* vom Schlagwerk unterstützten Zwölftonakkord (*Beispiel 3*).

Dass es in *Wozzeck* drei verminderte Septimenakkorde sind, welche die größten Klangballungen darstellen, kann historisch begründet werden. Berg versuchte, wie wir auch in *Lulu* werden sehen können, die Tradition mit der neuen Tonsprache zu versöhnen. Gerade bei Richard Wagner taucht der verminderte Septakkord immer wieder in der Bedeutung des Schrecklichen, des Geisterhaften auf, so gleich zu Beginn der Ouvertüre zum *Fliegenden Holländer* oder bei Klingsors Drohung gegen Parsifal am Schluss des zweiten Aufzuges: «Halt da! Dich bann ich mit der rechten Wehr!» Die Perspektive könnte hinter Wagner, der oft einen zu routi-

nierten Gebrauch von diesem Klangmittel macht, zurück verfolgt werden bis zu J.S. Bachs *Matthäuspassion*, wo der Ruf «Barrabam!» mit demselben Akkord vertont wird. Berg steigert dessen Wirkung und setzt ihn dreimal übereinander, um das Leid des entrechteten Wozzeck fühlbar zu machen. Dass aber das Orchester und nicht der Sänger in diesen Schrei ausbricht, hängt mit Wozzecks Sprachlosigkeit zusammen: Er kann sich fast nur in Bibelzitate und seiner Umgebung kaum verständlichen, fragmentarischen Sätzen mitteilen. Das Orchester wird nun zu seinem Anwalt und drückt die stumme Not auf seine Weise beredt aus. Dabei sind auch die Fortsetzungen, welche der Zwölftonakkord erfährt, sehr bedeutungsvoll: Im zweiten Akt (vgl. *Beispiel 2*) spielen schon während der höchsten Kraftentfaltung die zweiten Violinen und die Bratschen den C-Dur-Akkord *sempre pianissimo*, um ihn nachher unverrückt während Wozzecks Worten: «Da ist

wieder Geld, Marie, die Löhnung und was vom Hauptmann und vom Doktor...» auszuhalten. Das Komplizierte trifft auf das Simpleste, den C-Dur-Akkord, der in Haydns *Schöpfung* noch das Licht und in Wagners *Ring* noch das Gold und das Schwert symbolisiert hat. Hier steht er nur noch für das schnöde Geld wie später in *Lulu*, wenn Dr. Schön zu ihr sagt: «Du weißt, dass ich heute auf die Börse muss.» (II. Akt, T. 67). Musikalische Mittel können in ihrem Wert steigen oder fallen. Wir können ihnen keine für alle Zeiten gültige Semantik geben; es gilt, immer den historischen Kontext mit einzubeziehen, und dieser verlangt in der freien Atonalität nach dem Komplexen als dem künstlerisch Höherstehenden. Anders verhält es sich im dritten Akt (vgl. *Beispiel 3*), wo die Pauke wie in einer klassischen Symphonie die reine Quarte A – d im vierfachen *forte* intoniert und damit zu d-Moll hinüberleitet, einer Tonart, die

schon während der Französischen Revolution in den Trauermärschen für gefallene Helden dominiert. Die Quarte der Pauken wiederholt sich in der Folge noch einige Male und überhöht die Klage auf den toten Wozzeck ins Zeremonielle. Was er selber, so lange er lebte, nicht konnte – sich seiner in allen Menschen wirkenden Würde bewusst werden und sie auch manifestieren –, übernimmt nun grossherzig das Orchester, so wie es schon den Aufschrei «Wir arme Leut!» artikuliert hat.

Lulu: Zwölftonakkorde aus «Bildharmonien»...

Viele Querverbindungen laufen von *Wozzeck* zu Bergs zweiter Oper *Lulu*. Dass der C-Dur-Akkord in beiden Werken dieselbe Bedeutung besitzt, wurde schon erwähnt. Doch auch Unterschiede sind festzustellen: Georg Büchners Text ist kurz und fragmentarisch, während Frank Wedekinds zwei abendfüllende Dramen, *Erdegeist* und *Die*

Beispiel 2

Musical score for Example 2, showing vocal and orchestral parts. The vocal line (Wozzeck) is in the top staff, with lyrics: "Son - ne, so-gar Schweiß im Schlaf. Wir ar - me Leut!". The orchestral parts include strings (Str.), woodwinds (Hr., Pos., Fl., Kl., Gg.), brass (Bskl., Fag., Br.), and percussion (Pko., Blech, Bläser). The score is marked with dynamics like *molto f*, *mf*, *f*, and *ff*, and includes a rehearsal mark 115 and a *Rit.* marking.

Beispiel 3

Musical score for Example 3, showing orchestral parts. The score is marked with dynamics like *ff*, *fff*, and *molto*, and includes a rehearsal mark 365 and a *Tempo I* marking. The parts include woodwinds (12 Holzbl., Hr., Trp.), brass (Hr., Trp., Br.), and percussion (Schlagwerk, Pko., Blech, Bläser). The score is marked with dynamics like *ff*, *fff*, and *molto*, and includes a *Breit* marking.

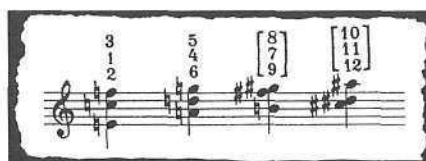
Büchse der Pandora, von Berg um vier Fünftel gekürzt wurden. Noch so entstehen aber längere Szenen als in *Wozzeck*, denen ein solider Zusammenhang geschaffen werden musste. Von den Formen der Sonate, des Rondos usw., die in beiden Werken eine wichtige Rolle spielen, sei hier nicht die Rede, dafür aber immerhin andeutungsweise von der Reihenstruktur, der Zwölftontechnik, ohne die die Musik nicht zu enträtseln ist.

Nach dem Dogma der Schönberg-Schule und auch noch des Serialismus der fünfziger Jahre müsste sich ein musikalisches Werk aus einer einheitlichen Grundsubstanz, in diesem Falle der Zwölftonreihe, logisch entwickeln. Berg nimmt in einem Brief vom 1. September 1928 an Schönberg darauf Bezug, um doch höflich allerlei Vorbehalte zu machen: «Dein Interesse an meiner neuen Oper macht mich glücklich und Deine Ratschläge beschäftigen mich nicht anders als die vor 20 Jahren erteilten. Ich glaube, ihnen damit gerecht zu werden, dass ich mich insofern nicht auf eine einzige Reihe beschränkte, indem ich von diesen von vornherein eine Anzahl von anderen Formen ableitete (Skalenformen, chromatische, Quart- und Terzformen, Akkordfolgen von 3 – und 4 – Klängen etc. etc. etc. die ich dann (eine jede) als eine selbständige Reihe auffasse u. wie

eine solche (mit allen ihren Umkehrungen und Krebsformen) behandle. Wobei ich mir noch immer vorbehalte, – sollte ich dennoch nicht auskommen – eine neue Reihe zu bilden, etwa in der Art wie in meiner ‚lyrischen Suite‘, wo die Reihe Satz-Paar-weise kleine Veränderungen erfuhr (durch Umstellung von ein paar Tönen), was wenigstens damals, sehr anregend für die Arbeit war.»¹¹

Um dieselbe Zeit schuf Berg seine Reihentabellen, die Volker Scherliess in vereinfachter Form veröffentlicht und kommentiert hat.¹² Sie blieben für ihn im grossen und ganzen verbindlich bis zum Ende seiner Arbeit, die langsam vonstatten ging, so dass sich für meine Betrachtungen eine Chronologie der Entstehung von *Lulu* erübrigt. Nur so viel sei gesagt, dass Berg mit dem Prolog begann, ihn aber dann liegen liess und erst am Schluss niederschrieb.¹³ Dieser Prolog bezieht sich aber so genau auf spätere Partien des Stückes, dass ein äusserst planmässiges Vorgehen für jeden einzelnen Takt nicht in Zweifel gezogen werden darf.

Die Grundreihe ist in zwei Teile gegliedert (*Beispiel 4*). Was Berg als Vorder- und Nachsatz bezeichnet, sind zwei diatonische Gebilde von je sechs Tönen, die, in vier dreistimmige Akkorde zusammengefasst, die sogenannten Bildharmonien ergeben und als Leit-



Beispiel 5

klänge überall gegenwärtig sind (*Beispiel 5*). Der Maler Schwarz malt in der ersten Szene des ersten Aktes ein Portrait von Lulu im Pierrot-Kostüm, das Aufstieg und Niedergang der Protagonistin in allen Phasen begleitet, die Schönheit bewahrt und als Kunst jenseits aller moralischen Instanzen steht, welche die leibhaftige Lulu verurteilen könnten. Anklänge an Oscar Wildes Roman *The Picture of Dorian Gray* sind unverkennbar, wenngleich die Entwicklung in die gegenteilige Richtung verläuft: Während dort das Bild immer hässlicher wird und Dorian, der Wüstling, seine Jugend bewahrt, wird Lulu in London zur Strassendirne und haust in einer ärmlichen Dachkammer, in die hinauf die Geschwitz gerade das Bild bringt. Sie ist nicht nur eine Gräfin, sondern auch Künstlerin. Und es ist deshalb nicht ausgeschlossen, dass sie mehr in das Portrait von Lulu als in die sich ihr immer wieder entziehende Frau verliebt ist. Nachdem Alwa, auch er ein Künstler, die Leinwand entrollt hat, singt er «in Ergriffenheit»: «Mein Gott, das ist ja Lulus Bild!» Dazu spielt das Orchester die Bildharmonien in drei übereinandergelagerten, verschieden langen Notenwerten, die wie ein aufwärts strebendes Glissando wirken. Auf dem Höhepunkt entsteht bei Lulus Aufschrei ein Zwölftonakkord (*Beispiel 6*). Er besteht aus dem ersten Akkord der Bildharmonien in der Umkehrung: *Des - F - c / e - gis - dis' / g' - h' - fis'' / b'' - d''' - a'''*. Darauf lösen sich vom obersten Dreiklang, ebenfalls in Umkehrungen, die drei andern Akkorde in stets beschleunigender Bewegung. In Takt 915 wiederholt sich der Vorgang vom zweitobersten, in Takt 917 vom zweituntersten Akkord des ursprünglichen Zwölftonakkordes aus, um am Schluss, der im *Beispiel 6* nicht mehr abgebildet ist, auf *Des - F - c* zu enden. Die Umkehrungen, die Abwärtsbewegung und der Zerfall des Akkordes haben symbolische Bedeutung: Lulu reagiert entsetzt auf das Portrait, das ihr zeigt, was sie einmal war und nun nicht mehr ist. Alwa aber gesteht: «Diesem Bild gegenüber gewinn' ich meine Selbstachtung wieder», während die Bildharmonien wieder in ihrer ursprünglichen Form erscheinen, um dann sofort wieder zu Umkehrungen überzugehen bei den Worten: «Es macht mir mein Verhängnis begreiflich.» Wenig später entwickelt sich ein Quartett zwischen Lulu, der Geschwitz, Alwa und Schigolch, das von grosser Klangpracht ist und immer wieder auf die Bildharmonien zurückkommt: eine letzte Huldigung an die unzerstörbare Schönheit der Kunst, in der Lulu aufgehoben bleibt.

Beispiel 4



Beispiel 6

PROLOG Alban Berg

Attaca *accel* *schmetternd* *schmetternd*

♩ = 80-90

Piano

Vor den Vorhang tritt aus der ersten Seitengasse links ein Clown, der eine große Jahrmärkts-Trommel (mit daran befestigtem Becken) umgehängt hat und bleibt links vorne stehen

Beispiel 7

poco accel *Tempo I rit* *Vorhang* *auf*

Tag Vorbeugung *hinter dem Vorhang ab*

♩ = 90-80

Beispiel 8

... und «Erdgeist-Quarten»

Die Bildharmonien sind der eine zentrale Bezirk des Werkes, ein anderer sind die sogenannten Erdgeist-Quarten, mit denen der Prolog beginnt (Beispiel 7). «Schmetternd» heben die Posaunen mit *B - es - e - a* an, gefolgt von den Hörnern: *gis - cis' - d' - g'* und den Trompeten: *c'' - f'' - fis'' - h''*. Diese je zwei Quartan im Abstand eines Tritonus bilden das chromatische Total, aus dem in der zweiten Szene des dritten Aktes Lulus Todesschrei entstehen wird. Am Schluss des Prologs erscheinen sie aber in enger Lage schon wieder, um dann bei Takt 85 in einen zuerst durch *b*, dann durch *a* leicht getrüben C-Dur-Akkord überzugehen (Beispiel 8). Die Parallele zur ersten Szene des zweiten Aktes von *Wozzeck*, die hier schon kommentiert wurde, ist offenkundig: dort der Kontrast zwischen der Not der «arme Leut» und dem leidigen Geld, hier der Kontrast zwischen der glitzernden Zirkuswelt des Tierbändigers und dem vorerst ganz sachlichen Gespräch im Atelier des Malers, mit dem der erste Akt beginnt. Die Erdgeist-Quarten sind im Stück allgegenwärtig, doch sie tauchen besonders deutlich immer dann auf, wenn Lulu ihr So-und-nicht-anderssein als

Todesschrei 1295

Richtet sich ganz starr auf und stürzt dann plötzlich zur Tür von Lulus

Kammer, an der sie mit aller Kraft rüttelt

Beispiel 9

aller Männer Verderbnis und später als deren Opfer kühn manifestiert. Am Schluss ihres Liedes im zweiten Akt rechtfertigt sie sich vor Dr. Schön mit den Worten: «Ich habe nie in der Welt etwas anderes scheinen wollen, *als wofür man mich genommen hat*; und man hat mich nie in der Welt für etwas anderes *genommen, als was ich bin.*» (II. Akt, T. 222–236) Gegenüber dem Marquis, der sie als Prostituierte nach Kairo verkaufen will, verteidigt sie sich: «Aber ich kann nicht das *Einzige verkaufen, was je mein Eigen war.*» (III. Akt, T. 211–222) Die kursiv gedruckten Worte werden von Lulu in grösster Deutlichkeit mit den Erdgeist-Quarten gesungen. (Sie sind in der atonalen Musik geradezu zu Gemeinplätzen geworden, doch oft sind die Töne permuiert: Zwei Quinten im Tritonus-Abstand oder zwei Tritoni im Abstand einer reinen Quarte usw. finden sich bei Webern, Boulez, Rihm und Trojahn sehr oft.) Sie sind das, was schon Hans Heinrich Stuckenschmidt in seiner Schönberg-Biographie die atonale Urzelle nannte, und werden nun im Todesschrei der Lulu dreimal übereinander geschichtet (Beispiel 9). Damit wird der Bogen zum Anfang des Prologs geschlagen. Dass zu unterst aber die Quinte A – E

und nicht die Quarte $E - A$ steht, lässt sich auf zwei verschiedene Weisen erklären. Zum einen steht vor diesem Akkord ein halb verminderter Septakkord auf Gis , der als VII. Stufe von A -Dur/Moll nach einer Auflösung verlangt, was zu Bergs Tendenz, tonale Beziehungen in der Atonalität weiter zu pflegen, passen würde; zum andern ist die reine Quinte mit der Geschwitz verbunden, sie klingt «leer» und erinnert an die Musik des (finsternen) Mittelalters, das den sinnlichen Reiz der grossen Terz noch nicht entdeckt hatte. Berg symbolisiert mit diesem Klangmittel das glücklose Leben der lesbischen Gräfin. Sie wird im zweiten Akt eher negativ gezeichnet, wenn sie Dr. Schön als «die Pest im Haus» bezeichnet (II. Akt, T. 41) und er sie brechenden Auges bei seinem Tod als «der Teufel» bezeichnet (II. Akt, T. 605–606). In diesem entscheidenden Augenblick erklingt schon die Quinte $A - E$ in verschiedenen Oktavlagen. Mit ihr beginnt auch der mit *Nocturno* überschriebene letzte Teil der Oper (III. Akt, T. 1279), in dem die Geschwitz, nachdem sie sich von Lulu auf die unsäglichste Art hat erniedrigen lassen, wieder Mut zu leben fasst. Der Zwölftonakkord vom *Beispiel 9* wird nun aber von unten her gerade wieder mit Quinten und nicht mit Quartan nach

oben versetzt, weil es die Gräfin ist, die an der Türe rüttelt und Lulu retten möchte. Ihr Abschied von Lulu und auch vom eigenen Leben beginnt wieder mit $A - E$ im Orchester, zu dem sie mit dem Wort «Lulu» die fallende Quinte *es'' - as'* singt (III. Akt, T. 1315).

Die Akkorde, welche die drei Akte sowohl von *Wozzeck* wie auch von *Lulu* beschliessen, würden eine besondere Studie erfordern. Hier aber, in *Lulu*, erscheint in den zwei letzten Takten wieder die Quinte $A - E$ (in den klein gedruckten Noten) und dazu noch F und H , die im allerletzten Takt zusammen mit der Quinte allein übrig bleiben (*Beispiel 10*). Der Geschwitz Tod erinnert aber an den von Marie in *Wozzeck*, was unmöglich Zufall sein kann (*Beispiel 11*). Hier wie dort die leere, kahle Quinte und die verminderte Quinte $H - F$, die vielleicht noch ganz im Geiste alter Musiktraktate als *diabolus in musica* bezeichnet werden darf.

In den Partituren von *Wozzeck* und *Lulu* steht mehr drin, als das Opernpublikum je hört. Von den geheimnisvollen Anspielungen konnte ich nur eine blasse Ahnung vermitteln. Die Beziehungen zur europäischen Tradition lassen sich kaum ausschöpfen; dazu käme noch die Zahlensymbolik, vor allem in *Lulu*.¹⁴ In

den Zwölftonakkorden kristallisiert sich aber die wahre Identität der Personen am deutlichsten aus: Wozzecks Gehetztsein und Lulus Doppelgestalt als schönes Bild und Opfer eines Sexualmörders. Diese Akkorde sind einmalige, hoch komplexe Gebilde wie schon der Tristan-Akkord, der in dem auseinanderbrechenden Gefüge der Tonalität Zusammenhänge schaffte. Hier, in der Atonalität, sind sie noch von grösserer Wichtigkeit und können als Strukturen, die sich Berg selber erarbeitete, das ganze Werk durchziehen, ohne auf Widerstände zu stossen, wie sie sich Wagner in Gestalt von konventionellen Formeln noch stellten. Schönbergs schon erwähntes Dogma von der Einheit des musikalischen Materials – ein Dogma, das im 20. Jahrhundert noch viele lähmende Diskussionen auslöste – schob Berg aber still und sanft beiseite; denn die Erdgeist-Quarten sind auf ingeniose Art aus einer entfernten Ableitung der Grundreihe gewonnen worden,¹⁵ was angesichts der zentralen Rolle, die sie spielen, widersinnig erscheint, doch gerade des Komponisten Freiheit gegenüber jedem Zwang beweist. Es wäre selbstverständlich möglich, aus der Grundreihe (vgl. *Beispiel 4*) auf planvolle Weise jene Quartan zu gewinnen: Der erste und dritte Ton (c und f) ergeben mit dem siebenten und neunten (gis und h) wieder jene Quartan. Doch noch andere Spielereien wären denkbar. Der kombinatorischen Phantasie, der Bergs überströmende Empfindung komplexitär entspricht, sind keine Grenzen gesetzt.

Theo Hirsbrunner

Beispiel 10

Beispiel 11

- 1 Ernst Kurth: *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners «Tristan»*, Hildesheim 1968, passim. Reprint der Ausgabe Berlin 1923.
- 2 Arnold Schönberg: *Harmonielehre*, Wien 1922 (ursprünglich 1911), S. 89, 101, 135 usw. Schönberg spricht auch von einem Überschuss des möglichen über die vorkommenden Fälle (S. 6).
- 3 Sigfried Schibli: *Alexander Skrjabin und seine Musik. Grenzüberschreitungen eines prometheischen Geistes*, München 1983, S. 130ff.
- 4 Schönberg, S. 503.
- 5 Schönberg, S. 25: «Adelserfordernisse der Kunst: Vornehmheit, Ungewöhnlichkeit, Wahrhaftigkeit, Intensität.»
- 6 Ernst Hilmar: *Wozzeck von Alban Berg. Entstehung – erste Erfolge – Repressionen (1914–1935)*, Wien 1975, S. 20.
- 7 E. Hilmar, S. 21.
- 8 E. Hilmar, S. 22.
- 9 E. Hilmar, S. 23.
- 10 E. Hilmar, S. 26.
- 11 zitiert nach *Lied der Lulu. Faksimile-Ausgabe*, mit einem Beitrag von Ernst Krenek und einer Dokumentation zur Entstehung und Aufführung der Oper *Lulu*, hg. von Franz Patzer, Wien 1985, S. 12.
- 12 Volker Scherliess: *Alban Bergs analytische Tafeln zur Lulu-Reihe*, in: *Die Musikforschung*, Oktober/Dezember 1977, Kassel, S. 452ff.
- 13 Douglas Jarman: *Alban Berg. Lulu*, Cambridge 1991, S. 4. Nach Jarman entstand die Reihentabelle am 17. Juli 1928.
- 14 Jürg Stenzl: *Lulus «Welt»*, in: *Alban Berg Symposium*, Wien 1980, Tagungsbericht, Wien 1981, S. 31ff.
- 15 Scherliess, S. 459ff.