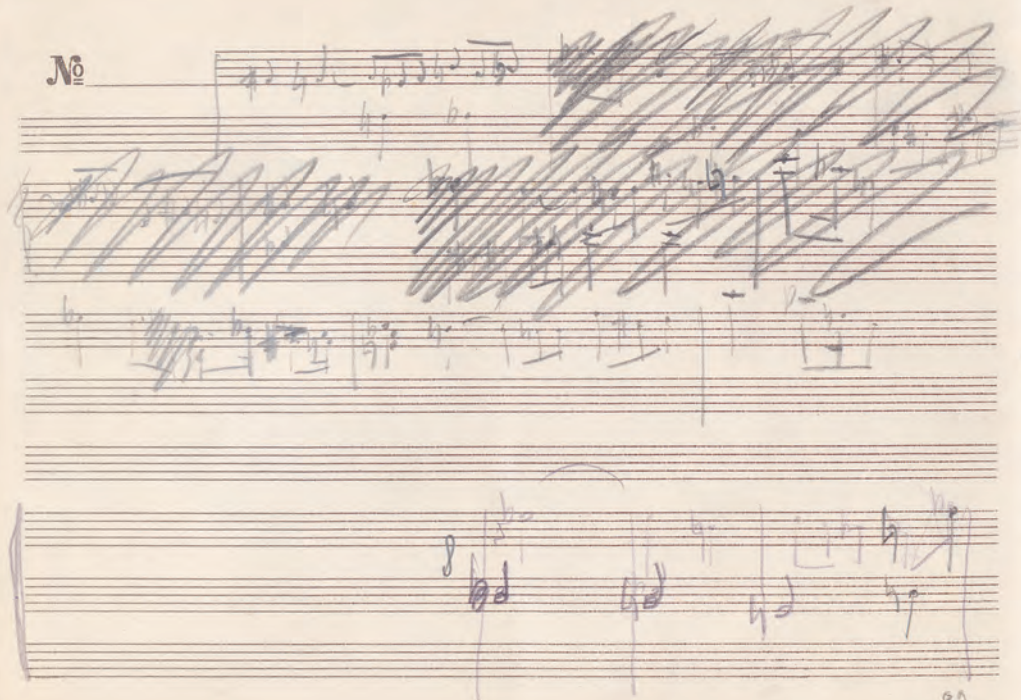


No



82

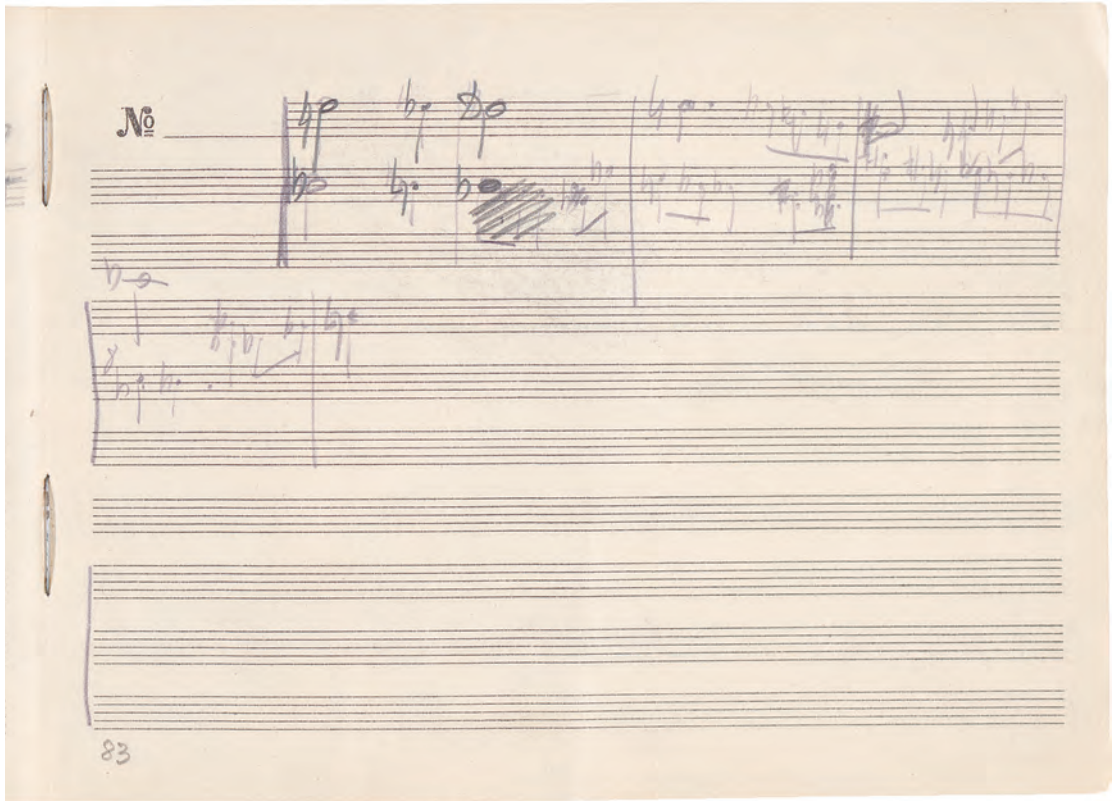


Abbildung 1: Alban Berg: Skizzenbuch (Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung [F21.Berg.9, p. 82-83])
 Skizzen zur V. Sonate g-Moll und zu *Schlafend trägt man mich in mein Heimatland*, Nr. 2 aus *Vier Lieder für eine Singstimme mit Klavier op. 2*

Überlegungen zu Alban Bergs Skizzen zum Lied *Schlafend trägt man mich in mein Heimatland* op. 2/2

Wenn mir des Morgens bei der Toilette die Gedanken zum Komponieren kommen – – also nicht das, was aus einer Sache wird, und was das Werk meiner Geistesarbeit ist, sondern der erste ursprüngliche Gedanke – – ein Thema, eine Stimmung – ja oft nur ein Akkord – – im besten Fall aber eine längere Melodie, dann habe ich immer das Gefühl, als käme mir das von Dir zugeflogen – als könnte so was nie entstehn, wenn Du nicht wärst!!!¹

An diesem Ausschnitt aus einem Brief Alban Bergs an Helene Nahowska, seine spätere Ehefrau, aus dem Jahr 1908 oder 1909 – dem Zeitraum der Entstehung der *Vier Lieder* op. 2 – ist im Rahmen dieses Workshops weniger die Liebeserklärung als der Einblick in Bergs Schaffensprozess und kompositorisches Denken von Interesse, die im Mittelpunkt meiner Betrachtung der Skizzen zum Lied *Schlafend trägt man mich in mein Heimatland* op. 2/2 stehen.

Im Gegensatz zu Schönberg und möglicherweise auch zu Webern hat Berg im Zeitraum 1908–09 viel skizziert,² sodass der Entstehungsprozess dieses Liedes anhand einiger musikalischer Quellen teilweise nachvollziehbar ist. Besonders aufschlussreich ist eine Bleistiftskizze im Skizzenbuch F21.Berg.9, einem kleinformatigen Marschbuch, das Berg als musikalisches Notizbuch verwendete (Abbildung 1).

Nach der Reihenfolge im Skizzenbuch zu urteilen, dürfte diese erste Skizze zu op. 2/2, die auf p. 82 unterhalb einer Skizze zur V. Sonate³ beginnt und auf p. 83 fortgesetzt ist, zwischen Herbst 1908 und Sommer 1909 entstanden

1 Alban Berg an Helene Nahowska, vermutlich Frühjahr 1909 (Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung [F21.Berg.1581/1909/10]); veröffentlicht in: *Briefwechsel Alban Berg – Helene Berg. Gesamtausgabe Teil I: 1907–1911*. Aus den Beständen der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Hrsg. von Herwig Knaus und Thomas Leibnitz.

Wilhelmshaven 2012, p. 308 (Quellenkataloge zur Musikgeschichte 54).

2 Vgl. die Beiträge von Hella Melkert und Thomas Ahrend im vorliegenden Tagungsband sowie Ullrich Scheideler: *Der Schaffensprozess bei Arnold Schönberg und Alban Berg im Licht der Quellen: Zum Verhältnis von Einfall und Ausarbeitung*

in einigen um 1910 entstandenen Werken und den Konsequenzen für eine Edition, in: *Studia Musicologica* 53 (2012), p. 85–102.

3 Vgl. Ulrich Krämer: *Alban Berg als Schüler Arnold Schönbergs. Quellenstudien und Analysen zum Frühwerk*. Wien 1996, p. 167–170 und 286 (Alban Berg Studien 4).

sein; in seiner Gedichtvorlage, die zweite Ausgabe von Alfred Momberts *Der Glühende*,⁴ notierte Berg »1909«.

Als nächstes schriftlich festgehaltenes Stadium des Kompositionsvorgangs ist eine Bleistiftskizze heranzuziehen, deren Schriftbild zu Beginn eher wie eine Bergsche Lied-Reinschrift dieser Zeit aussieht, während es in der Folge von Akkolade zu Akkolade immer skizzenhafter wird (Abbildung 2).⁵

Die Streichung der gesamten Seite mit violetter Tinte ist wohl auf die später erfolgte Transposition um eine große Terz abwärts zurückzuführen; jedenfalls ist die nächste schriftlich festgehaltene Stufe des Kompositionsprozesses – die erste erhaltene vollständige Niederschrift des Liedes in definitiver Tonlage, aber noch ohne Tempo- und Agogikangaben – wie die meisten Bergschen Lieder dieser Jahre mit violetter Tinte notiert.⁶ Der Druck von 1910 und die Revisionen aus den 1920er Jahren können im Rahmen dieses Workshops unberücksichtigt bleiben.

In der ersten Skizze materialisiert sich m. E. die in Bergs Brief sehr klare Unterscheidung zwischen dem eher vor- bzw. unbewussten »ersten ursprünglichen Gedanken« und dem bewussten »Werk seiner Geistesarbeit«. Aufgrund der Schrift und der verwendeten Schreibutensilien können zwei Schichten bzw. Schreibakte unterschieden werden, die man als »inventio« und Beginn der »elaboratio« bezeichnen könnte: der erste Einfall zu Gesangsmelodie und Oberstimme des Klaviersatzes, mit einem etwas helleren und leichter angesetztem Bleistift skizziert, und die mit mehr Druck und mit mindestens einem weiteren Stift geschriebene Überarbeitung. Am deutlichsten ist der Unterschied auf p. 83 zu sehen, weil hier die zweite Schicht nach etwa eineinhalb Takten abbricht: im Anschluss an die Abbruchstelle ist die eher flüchtige, skizzenhafte erste Schicht sichtbar, tendenziell mit kleineren Notenköpfen und dünneren Notenhälsen, die eher »unverbindlich« wirkt. Vor der Abbruchstelle sind hingegen mit Nachdruck notierte größere Notenköpfe und dickere Hälse zu beobachten, die eher »Gültigkeit« signalisieren und tatsächlich fast vollständig in die definitive Fassung übernommen wurden.⁷

4 Siehe Bergs Exemplar von Alfred Mombert: *Der Glühende*. Minden ²1902, p. 65 (Alban Berg Stiftung, Wien).

5 Die beiden untersuchten Skizzen können im digitalen Repositorium der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, eingesehen werden. <http://data.onb.ac.at/rep/1001178A> sowie <http://data.onb.ac.at/rep/100318D7> (Zugriff 14.07.2020).

6 Dieses Manuskript aus der Tschechischen Nationalbibliothek in Prag

(CZ-Pu 59 R 4722) hatte Berg der Sängerin Ružena Herlinger nach ihrer gemeinsamen Aufführung der *Vier Lieder* op. 2 in Paris 1928 geschenkt, wie aus der nachträglichen Widmung zu schließen ist. Sowohl die Papiersorte – dieselbe wie bei einigen Jugendliedern von 1908 – wie auch das Schriftbild deuten auf eine Entstehung um 1908/09 hin.

7 Zur These, dass sich in Schreibprozessen kompositorisches Denken und Handeln abbildet, vgl. u. a. Bernhard R. Appel: Über

die allmähliche Verfertigung musikalischer Gedanken beim Schreiben, in: *Die Musikforschung* 56/4 (2003), p. 347–365; idem: Sechs Thesen zur genetischen Kritik kompositorischer Prozesse, in: *Musiktheorie* 20/2 (2005), p. 112–122; idem: *Vom Einfall zum Werk*. Robert Schumanns Schaffensweise. Mainz 2010 (Schumann Forschungen 13); Fabian Czolbe: *Schriftbildliche Skizzenforschung zu Musik. Ein Methodendiskurs anhand Henri Pousseurs »Système des Paraboles«*. Berlin 2014.

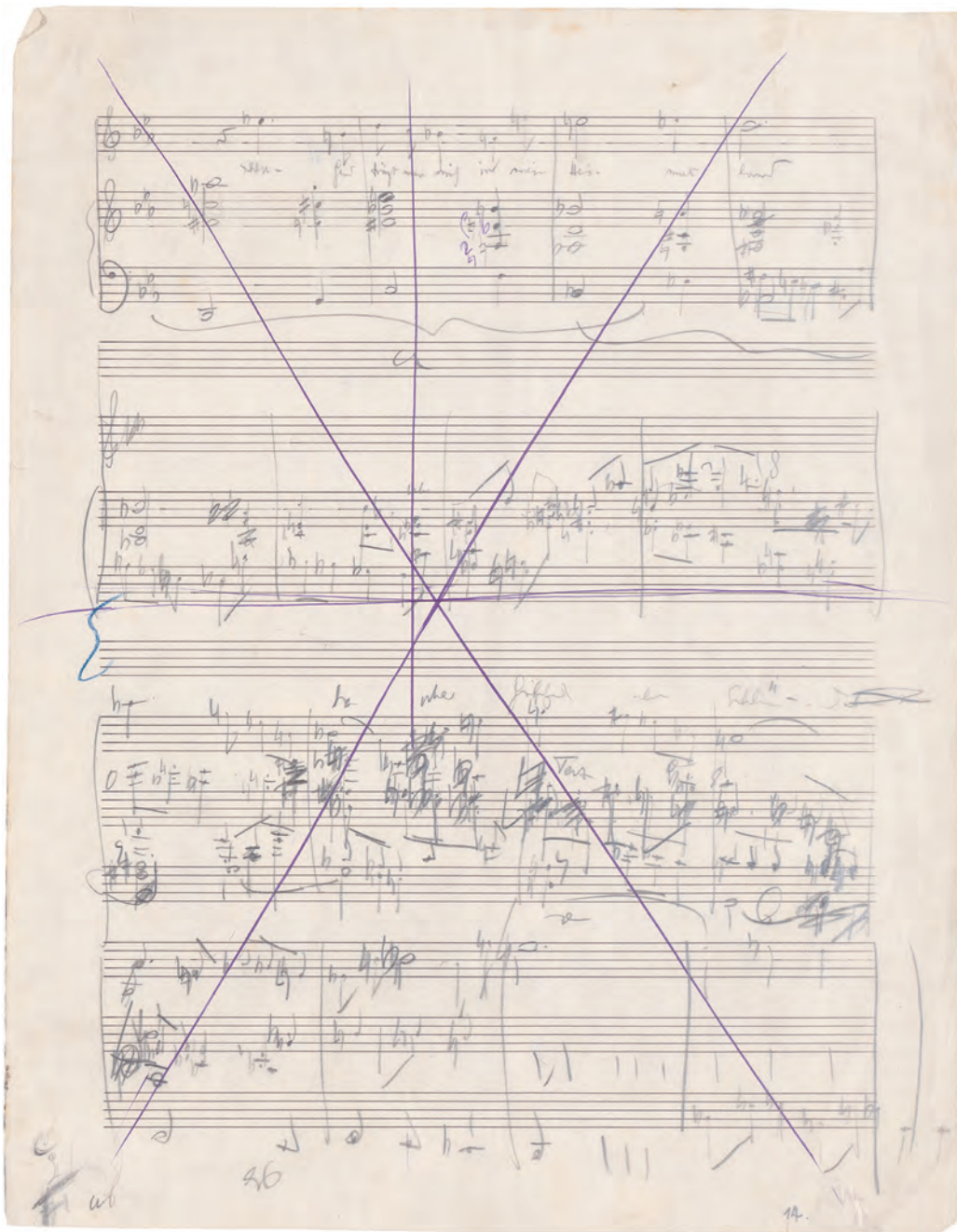


Abbildung 2: Alban Berg: *Schlafend trägt man mich in mein Heimatland*, Nr. 2 aus: *Vier Lieder für eine Singstimme mit Klavier* op. 2, Bleistiftskizze (Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung [F21.Berg.48, p. 14])

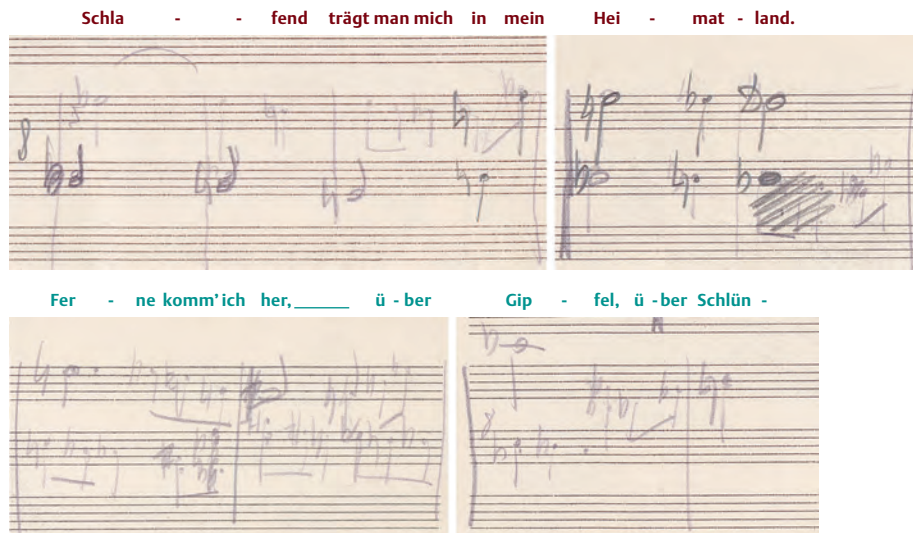


Abbildung 3: Alban Berg: Skizzenbuch (Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung [F21.Berg.9, p. 82–83]). *Schlafend trägt man mich in mein Heimatland*, Nr. 2 aus: *Vier Lieder für eine Singstimme mit Klavier* op. 2, Ausschnitte des ersten und zweiten Gesangsmotivs

Die räumliche Disposition, namentlich die leer gelassene erste Systemhälfte auf Seite 82, verrät, dass ursprünglich eine instrumentale Einleitung geplant war, die dann nicht realisiert wurde. Der Text ist nicht notiert, aber die beiden Hauptmotive sind offensichtlich am Text entlang komponiert. Vor allem das zweite Motiv malt in seinen großen Ab- und Aufwärtsbewegungen bildlich den Weg des Lyrischen Ichs »über Gipfel, über Schlünde« nach (Abbildung 3).

Zwei Drittel des Textes sind im ersten Arbeitsschritt vertont, und interessanterweise enthält der »erste ursprüngliche Gedanke« schon die wesentlichen Konturen des gesamten motivischen Materials, aus dem Berg das Lied dann durch das Werk seiner »Geistesarbeit«⁸ aufgebaut hat.

Die nächste Etappe des kompositorischen Prozesses, die Überarbeitung dieses ersten Gedankens, scheint durch die Idee veranlasst zu sein, den Beginn des zweiten Motivs der Singstimme (»Ferne komm' ich her«) in augmentierter Form als Oberstimme der ersten Klaviertakte zu verwenden, gewissermaßen als Kontrapunkt zur Gesangsmelodie. Die Tonhöhen der ersten Noten werden an die Gesangslinie angepasst, ab Ende des dritten Taktes sind auch in der Gesangsmelodie Anpassungen zu finden. Auch das 8^{va}-Zeichen zu Beginn der Skizze stammt aus der zweiten Schicht. Der Grund für die Oktavierung liegt

8 S. Anm. 1.

vermutlich im Bestreben, dieses zweite Motiv hörbar zu machen, das sonst im mittleren Register unterhalb der Singstimme untergegangen wäre. Auf die erste kontrapunktische Überarbeitungsidee folgt also eine klanglich bzw. registermotivierte Entscheidung.

Eine etwas großflächigere Streichung in T. 5 (bzw. T. 4 der Endfassung, denn die ersten beiden Takte werden später zu einem einzigen Takt zusammengefasst) und der bereits erwähnte Abbruch der zweiten Schreibschicht an derselben Stelle weisen auf eine Unterbrechung des Überarbeitungsvorgangs hin. Denkbar wäre, dass diese auf das Aufspüren einer problematischen Situation zurückzuführen ist, möglicherweise der dramaturgischen Notwendigkeit einer Überleitung vom ruhigen Anfangsmotiv, das mit dem Thema »Schlafen« assoziiert ist (und später die Dynamik *pp* und die Tempoangabe *Langsam* bekommen wird), hin zum unruhigeren zweiten Motiv der Singstimme (später im *mf* und *ein wenig bewegter*). Tatsache ist, dass genau an dieser Stelle zwischen die beiden Gesangsmotive später vier instrumentale Takte eingeschoben werden (vgl. F21.Berg.48, zweite Akkolade), in denen in einer an op. 1 erinnernden musikalischen Sprache eine große Steigerung stattfindet.

Die Idee zur Faktur dieser Steigerung, nämlich die Abspaltung und Sequenzierung des dritten (bzw. zweiten) Taktes des ersten Motivs und die Überlagerung von Sequenzmotiv und zweitem Gesangsmotiv, war ansatzweise schon im ersten Einfall vorhanden (vgl. F21.Berg.9, T. 2–3). Das verschränkende Prinzip, nach dem sich die Sequenz hinaufschraubt, nämlich, dass der letzte Ton des Modells zum ersten Ton des folgenden Sequenz-Bausteins wird, ist freilich erst in einem späteren Arbeitsschritt aufgekommen, möglicherweise am Klavier zwischen den beiden Skizzenniederschriften.

Ein weiterer Grund für den Abbruch der Überarbeitung könnte der sein, dass Berg die Tonhöhe des zweiten Motivs der Singstimme (»Ferne komm' ich her«, in F21.Berg.9 Beginn auf e^2) an die neue Tonhöhe des Klavierbeginns (in F21.Berg.9 Beginn auf as^2) angleichen wollte, wie er es in F21.Berg.48 durchgeführt hat, wo beide Stellen auf as^2 beginnen (siehe Beginn der ersten und dritten Akkolade). Im Zuge der Transposition dieses Motivs glättet Berg den steilen Aufstieg zum ursprünglich auf dem Wort »Gipfel« geplanten Höhepunkt, vielleicht um durch Sequenzierung einen größeren motivischen Zusammenhang zu erzielen, oder weil sonst an dieser Stelle ein c^3 erreicht worden wäre. So ist der erste Ton des Motivs (as^2) der höchste des ganzen Motivs und sogar des gesamten Liedes. Ob diese Höhe an exponierter Stelle der Grund für die spätere Transposition des gesamten Liedes um eine große Terz abwärts – möglicherweise für die Widmungsträgerin Helene, für die Berg mehrere seiner Lieder in eine für sie bequemere Lage transponiert haben dürfte – gewesen ist? Oder ob zu diesem Zeitpunkt die Idee aufkam, das Ende von op. 2/2 mit dem Anfang des bereits komponierten zweiten Mombert-Liedes op. 2/3 harmonisch

zu verknüpfen?⁹ Über den Grund für die Transposition des Liedes kann nur spekuliert werden, jedenfalls ist im nächsten Schritt nicht die Tonhöhe des zweiten Motivs an die Klavierstimme der ersten Takte angeglichen, sondern umgekehrt das Lied so transponiert, dass das zweite Motiv enharmonisch verwechselt in der Tonhöhe des ersten Einfalls erscheint (Beginn auf *fes*²),¹⁰ genauso wie auch die ersten Töne der Klavieroberstimme.

An den Schreibspuren in den Skizzen zu op. 2/2 können einige der typischen Stufen beobachtet werden, nach denen künstlerische Schaffensprozesse noch heute in der Kreativitätsforschung unterteilt werden:¹¹ Die vorwiegend vom Vor- oder Unbewussten dominierte Phase der Generierung von Einfällen (»der erste ursprüngliche Gedanke«) schlägt sich vermutlich in der ersten Schicht in F21.Berg.9 nieder, während sich die Evaluationsphase – die der kritischen Beurteilung des ersten Einfalls, die auf eine Modifizierung, eine Fixierung oder ein Verwerfen des generierten Materials hinausläuft (Beginn der »Geistesarbeit«) – in der Überarbeitungsschicht in derselben Skizze äußert. Die weitgediehene Skizze in F21.Berg.48 kann schließlich als vorläufiges schriftliches Ergebnis der Elaboration, der eigentlichen Ausarbeitung, betrachtet werden, in deren Verlauf sich die beschriebene Phasensequenz auch fraktalmäßig wiederholen kann.

Letztere dient lediglich als Modell für wesentlich komplexere Prozesse, in denen intuitive Gestaltungsmomente mit rationalen Konstruktionsphasen abwechseln. Ein Briefzitat Bergs aus der Zeit der Entstehung von op. 2 – in dem er übrigens ebenfalls den Terminus »Geistesarbeit« verwendete – bietet diesbezüglich einen weiteren Einblick in Bergs konkreten Schaffensprozess:

*[...] die Geistesarbeit, die einen oft stundenlang still sitzen u. liegen läßt, u. wo dann vielleicht nichts tatsächliches herauschaut, als ein paar flüchtige Skizzen auf einigen Notenblättern, oder eine Stunde düsteren, aufwühlenden Phantasieren auf dem Klavier, – – – – –*¹²

Auch wenn der Ursprung der ersten flüchtigen Aufzeichnung eines musikalischen Gedankens kaum mit Sicherheit nachvollziehbar ist, und die Skizzen zum Lied op. 2/2 nur einen geringfügigen Ausschnitt aus dem tatsächlichen Kompositionsprozess belegen, können aus der handlungsorientierten

9 Zur These der harmonischen Verknüpfung der beiden Lieder vgl. Jim Samson: *Music in Transition*. London 1977, p. 123, sowie Craig Ayrey: Berg's »Scheideweg«: Analytical Issues in Op. 2/ii, in: *Music Analysis* 1/2 (1982), p. 192.

11 Vgl. u. a. Erich Vanecek: Merkmale des Kreativen. Die psychologischen Grundlagen des kreativen Schaffensprozesses, in: *Bruckner-Symposion. Zum Schaffensprozeß in den Künsten*. Hrsg. von Renate Grasberger. Wien 1997, p. 18–20.

12 Alban Berg an Helene Nahowska, 2. August 1909 (Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung [F21. Berg.1581/1909/35]); veröffentlicht in: *Briefwechsel Alban Berg – Helene Berg. Gesamtausgabe Teil I: 1907–1911*, s. Anm. 1, p. 394.

10 Vgl. T. 9 in CZ-Pu 59 R 4722 oder in der publizierten Endfassung des Liedes.

Untersuchung der Schreibschichten wertvolle Einblicke gewonnen werden. Zur Frage nach den kompositorischen Vorgangsweisen der Vertreter der Wiener Schule in der Zeit des Umbruchs zwischen tonalem und atonalem Komponieren lassen die beschriebenen Arbeitsschritte auf eine Perspektivenverschiebung schließen: Die meisten Untersuchungen zu op. 2/2 gehen dieser Frage anhand harmonischer Analysen nach und legen ihren Schwerpunkt auf die vielfache Verwendung des zentralen Akkords dieses Liedes, der je nach Tendenz eher als alterierter Dominantseptakkord (♯French sixth) oder eher als Ganztonakkord verstanden wird, wobei jeweils eher der tonale Kontext¹³ oder seine für die Ganztonskala typische innere Symmetrie bzw. seine Ambivalenz¹⁴ hervorgehoben wird. Das Satzmodell der ersten Takte, in dem der besagte Akkord sich (durch chromatische Fortschreitungen in den oberen Stimmen und einer Quartenfolge im Bass) immer wieder in Akkorde derselben Sorte auflöst, steht ebenfalls vielfach im Mittelpunkt der Überlegungen,¹⁵ so dass der Eindruck entsteht, die genannten Elemente müssten die Keimzelle der Komposition gebildet haben.

Nach der Schreibspur zu urteilen, scheinen der vielbesprochene Akkord und seine Einsatzmöglichkeiten im ersten Einfall allerdings noch keine Rolle gespielt zu haben, viel eher beinhaltet der »erste ursprüngliche Gedanke« die wohl durch den Gedichttext inspirierte motivische Substanz des Liedes. So muss beispielsweise die Perspektive Anthony Pople – »*The upper line of this harmonic progression [T. 1–3], though barely perceived as a line at all in this passage, is treated as a motive later in the song*«¹⁶ – revidiert und umgekehrt werden: Die Oberstimme der besagten harmonischen Folge wurde nicht im Nachhinein extrapoliert, sondern ganz zu Beginn schon als zweites Motiv, als Vertonung des Textes »*Ferne komm' ich her*« erfunden und erst in einem zweiten Schritt als Oberstimme der ersten Akkordfolge eingesetzt und durch Oktavierung nach oben »hörbarer« gemacht.

Pople ist nicht der erste, der diese Sichtweise vertritt, die möglicherweise auf der Annahme beruht, Komponieren sei ein linear-sukzessiver Prozess. Sie lässt sich auf Willi Reich zurückführen, der bereits 1937 festgestellt hatte: »*Der [zweite Gesangeinsatz] bringt aber die ursprünglich verborgene Oberstimme der Begleitakkorde, die so nachträglich thematisch wird*«. ¹⁷ Seitdem zieht sich diese

13 Vgl. Wolfgang Witzemann: »Text von Theodor Storm«. Zu den Klavierliedern Alban Bergs, in: *Die Musikforschung* 41/1 (1988), p. 127–141, hier p. 134–135.

14 Vgl. Craig Ayrey: Berg's »Scheideweg«, s. Anm. 9, p. 189ff.; Anthony Pople: Early works: tonality and beyond, in: *The Cambridge Companion to Berg*. Hrsg. von Anthony Pople. Cambridge 1997, p. 70–71.

15 Vgl. George Perle: Berg's Master Array of the Interval Cycles, in: *The Musical Quarterly* 63/1 (1977), p. 3; Ulrich Krämer: *Alban Berg als Schüler*, s. Anm. 3, p. 215–217.

16 Anthony Pople: Early works, s. Anm. 14, p. 70.

17 Willi Reich: *Alban Berg*. Wien 1937, p. 30.

Perspektive durch viele Analysen dieses Liedes durch, wie aus einigen Bemerkungen herausgelesen werden kann: Redlich stellt in den Takten 9–10 der Singstimme eine »Kompression« des Klaviermotivs der Takte 1–4 fest,¹⁸ Tucker behauptet »The second motivic gesture encompasses the opening vocal phrase«.¹⁹

Bei den ersten Schritten im Schaffensprozess von op. 2/2 stand nicht nur die – für die Komposition eines Liedes nicht untypische – motivische Erfindung im Vordergrund, sondern auch das lineare Denken, was nicht allzu verwunderlich ist, wenn man bedenkt, dass Berg gerade drei Jahre Kontrapunktunterricht (1904–1907) hinter sich hatte und laut Schönberg unter seinen Kontrapunkt-Schülern einer der besten war.²⁰ Auch hatte Schönberg in Bergs spontanem kompositorischem Zugang eine gewisse Neigung zum Gesanglichen bemerkt.²¹

Ob Berg beim ersten Einfall zu den zwei notierten Linien schon Harmonien innerlich gehört oder gedacht hat, ist nicht mehr nachvollziehbar. Allerdings kann aufgrund der sich aus den zwei Stimmen ergebenden Intervalle ausgeschlossen werden, dass in dieser ersten Phase bereits der Plan gefasst war, die Abwechslung zwischen den beiden Ganztonleitern als strukturbildendes und tonalitätsentfremdendes Prinzip zu verwenden. Die Idee des Alternierens zwischen den beiden Ganztonvorräten, dessen Raschheit den Hörer – anders als beim im Frühjahr 1908 entstandenen Lied *Nacht* – zusätzlich daran hindert, die Ganztonleiter unmittelbar als Grundsystem zu erkennen, sowie das entsprechende stimmungsführungstechnische Tüfteln dürften erst in einem zweiten Schritt, in der Phase der bewussten »Geistesarbeit«, aufgekommen sein.

18 Hans Ferdinand Redlich: *Alban Berg. Versuch einer Würdigung*. Wien 1957, p. 53.

19 Gary R. Tucker: *Tonality and Atonality in Alban Berg's Four Songs, op. 2*. New York 2001, p. 72 (Studies in the History & Interpretation of Music).

20 »Es war ein Vergnügen ihn zu unterrichten. Er war fleißig, eifrig und machte alles aufs Beste. [...] Mit ihm konnte ich Kontrapunkt arbeiten, wie mit nicht vielen

meiner Schüler. Und davon möchte ich eine fünfstimmige Doppelfuge für Streichquintett erwähnen, welche übervoll an Kunststücken war.« Arnold Schönberg: [Für ein Alban-Berg-Buch] (~1937) (ASSV 5.2.4.3) (Arnold Schönberg Center, Wien [T23.10]).

21 »(Alban Berg) ist ein außerordentliches Kompositionstalent. Aber in dem Zustande, in dem er zu mir gekommen ist, war es seiner Phantasie scheinbar versagt, was anderes als Lieder zu komponieren. Ja selbst die

Klavierbegleitungen zu diesen hatten etwas vom Gesangsstil. Einen Instrumentalsatz zu schreiben, ein Instrumentalthema zu erfinden, war ihm absolut unmöglich.« Arnold Schönberg an Emil Hertzka, 5. Januar 1910 (Arnold Schönberg Center, Wien [Universal Edition Collection] | ASCC ID 129)); veröffentlicht in: Arnold Schönberg: *Ausgewählte Briefe*. Hrsg. von Erwin Stein. Mainz 1958, p. 17.

Von der Struktur zur Komposition

Alban Bergs Skizzen zum Lied

Schlafend trägt man mich in mein Heimatland op. 2/2

Die Jahre um 1909 gelten für die europäische Musikgeschichte als eine Zeit des epochalen Wandels: Arnold Schönberg vollzog den Übergang zur Atonalität, also die Aufgabe einer auf Terzenschichtung und Dreiklängen basierenden Harmonik sowie damit zusammenhängend der kategorialen Unterscheidung von Konsonanz und Dissonanz, hervorgerufen durch ein radikal gesteigertes Ausdrucksbedürfnis, eine Ästhetik des Selbstaudrucks in Verbindung mit einem Geniegedanken, die den Künstler als Verkünder und Seher des »*Schicksals der Menschheit*«²² sowie als Vollstrecker der Geschichte begriff.

Berg stand zu diesem Zeitpunkt noch am Anfang seines musikalischen Schaffens. Der Unterricht bei Schönberg war noch nicht beendet, und Berg hatte sich gerade mit der Komposition von Sonatensätzen in einer tonal erweiterten Sprache vertraut gemacht.²³ Es scheint daher naheliegend, dass er zunächst zögerte oder nicht in der Lage war, sofort ebenfalls atonal zu komponieren und seinem Lehrer Schönberg auf dem eingeschlagenen Weg unmittelbar und vor dem Hintergrund einer entsprechenden Ästhetik zu folgen. Vielmehr hielt Berg an der Tonalität zunächst weiter fest, suchte sie jedoch dadurch zu erweitern, dass zusätzlich zu den Dur-Moll-tonalen Klängen auch andere Möglichkeiten tonaler Ordnungen einbezogen wurden, nämlich insbesondere die Ganztonleiter sowie Quartakkorde bzw. Quartharmonik. Vorbild hierfür dürfte u. a. Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9 (1906) gewesen

22 So Schönberg in einem viel zitierten Aphorismus: »Kunst ist der Notschrei jener, die an sich das Schicksal der Menschheit erleben.« Idem: Aphorismen (1910) (ASSV 1.1.1.1.), in: *Die Musik* 9/21 (1909/10), p. 159.

23 Die Sonatensatzentwürfe sind abgedruckt in: Alban Berg: *Kompositionen aus der Studienzeit, Teil 2: Instrumentalmusik 2: Einzelne Stücke, Variationen, Sonatentwürfe*. Hrsg. von Ulrich Krämer. Wien 2007, p. 161–186 (Notentext) und p. 322–367 (Kritischer Bericht) (Alban Berg. Sämtliche Werke. II. Abteilung. Musikalisches Nachlass 2); zu Bergs Unterricht bei Schönberg vgl. Ulrich Krämer: *Alban Berg als Schüler Arnold Schönbergs*, s. Anm. 3.

sein, die im Kreis der Schüler damals großes Aufsehen erregt hatte,²⁴ und in der beide Momente prominent hervortreten.²⁵ Später hat Schönberg diesen Tonordnungen in seiner *Harmonielehre* ein je eigenes Kapitel gewidmet.²⁶

An Bergs Lied *Schlafend trägt man mich in mein Heimatland* op. 2/2, vermutlich 1908/09 und damit in jener kritischen Zeit des von Schönberg vollzogenen Übergangs zur Atonalität entstanden, lässt sich diese Verbindung von Ganztonharmonik, Quartensfolgen und traditionellen Fortschreitungen wie unter einem Brennglas studieren. In der Endfassung sind in diesem Zusammenhang vor allem die Takte 1–4 von Interesse, in denen der Wechsel von (tonal mehrdeutigen bzw. unbestimmten) Ganztonakkorden durch die Bassunterlegung von aufsteigenden Quartan in eine Quintfallsequenz überführt wird, die sich als Folge der Akkorde B⁷-Es⁷-As⁷-Des⁷-Ges⁷-Ces⁷/H⁷-E⁷ interpretieren lässt.

Langsam (Tempo I)

Schla - fend trägt man mich in mein Hei - mat - land.

Notenbeispiel 1: Alban Berg: *Schlafend trägt man mich in mein Heimatland* Nr. 2 aus *Vier Lieder für eine Singstimme mit Klavier* op. 2, T. 1–4

Die Septakkorde erklingen dabei stets mit verminderter Quinte (teilweise enharmonisch vertauscht notiert), die Fundamentschritte zwischen den Akkorden sind stets reine Quinten (anders als in einer Quintfallsequenz, die sich diatonisch auf einen Grundton bezieht), sodass kein tonales Zentrum hörbar wird, vielmehr die harmonische Progression ins Uferlose gerät und zur vorgezeichneten Tonart es-Moll/Ges-Dur kaum mehr in Beziehung steht. Was Schönberg in der *Harmonielehre* mit der Bezeichnung vagierende Akkorde

24 Zum Eindruck, den Schönbergs Opus 9 hinterließ, vgl. Anton Weberns späten Bericht vom 4. Februar 1932 innerhalb der Vortragsreihe »Der Weg zur Komposition mit zwölf Tönen«: »1906 ist Schönberg vom Landaufenthalt mit der Kammersymphonie gekommen. – Der Eindruck war kolossal. – Ich war damals seit drei [recte: zwei] Jahren sein Schüler und hatte sofort das Bestreben: »So was mußt du auch machen!« Anton Webern: *Wege zur Neuen Musik*. Hrsg. von Willi Reich. Wien 1960, p. 52.

25 Quartanakkorde und -folgen treten in der *Kammersymphonie* nicht nur in der berühmten Fanfare (T. 5) auf, sondern auch gleich zu Beginn in der Einleitung (T. 1–2) und etwa in den Takten 407–411. Die Ganztonleiter und aus ihr abgeleitete Akkorde sind an zahlreichen Stellen Grundlage der Harmonik, so in T. 10, 15–16 etc. Die langsame Einleitung lässt sich im Hinblick auf die wesentlichen Träger der Tonalität programmatisch verstehen, indem der Quartanakkord (G|c|f|b|es¹/as¹) durch

Weiterführung einiger Töne im Halbtonschritt in einen Ganztonakkord (Ges|c|e|b|e¹/as¹) und schließlich in einen F-Dur-Akkord überführt wird. Der Ganztonakkord lässt sich als C-Dur-Dominantseptakkord (mit disalterierter Quinte ges/gis) auffassen.

26 Zu den Quartanakkorden vgl. Arnold Schönberg: *Harmonielehre*. Wien⁷ 1966, p. 477–490; zur Ganztonskala vgl. ibidem, p. 467–476.

versieht, die die Tonalität aufheben, d. h. einen Grundton undeutlich werden lassen und zu »harmonischer Ungebundenheit« führen,²⁷ wird bei Berg durch starke Bassschritte gleichsam aufzufangen gesucht. Auch wenn die tonalen, auf es-Moll bezogenen Verhältnisse im Verlauf des Lieds etwas deutlicher hervortreten, so bleiben wesentliche Träger der Tonalität doch die prominent platzierten Basstöne *B* und *Es* (T. 11, 12, 15, 17–18), nicht jedoch die auf ihnen beruhenden Akkorde B-Dur-Septakkord und es-Moll, die im Lied in unmissverständlicher Weise gar nicht erklingen. Selbst der Schluss endet offen, zwar über dem Basston *Es*, der aber mit einem Ganztonklang (*Es/des/g/es¹/a¹*) versehen ist. Insofern ließe sich in Bezug auf dieses Lied auch von schwebender Tonalität sprechen: einer Tonalität, die das tonale Zentrum zwar noch erahnen lässt, nicht aber deutlich ausspricht.

Die im Skizzenbuch F21.Berg.9 auf den Seiten 82–83 überlieferte zweiseitige Skizze des Lieds *Schlafend trägt man mich in mein Heimatland* (Abbildung 1), bei der es sich sicher um die allererste Niederschrift von Ideen zu Opus 2/2 handelt, würde man klassischerweise als Verlaufsskizze rubrizieren, die zwar nur neun Takte und damit exakt die Hälfte der 18 Takte der Endfassung enthält, die aber die Vertonung von immerhin vier der sechs Gedichtzeilen umfasst. Nur die Schlusszeilen »über ein dunkles Meer in mein Heimatland« fehlen (sie werden später in teilweisem Rückgriff auf den Anfang – bedingt durch das übereinstimmende Wort »Heimatland« – vertont).

Obwohl drei Systeme, das der Singstimme und beide Klaviersysteme, eingerichtet wurden, sind doch allein die Singstimme vollständig (wenngleich ohne Textunterlegung) und eine Stimme der rechten Hand des Klaviers notiert. Auffällig sind einige Korrekturen: Berg ändert die Melodieführung der Singstimme dabei nicht grundlegend, behält vielmehr die Kontur der Melodie, die sich in den Takten 7–8 unverkennbar am Textgehalt und an der Textstruktur orientiert, unverändert bei und korrigiert nur einzelne Tonhöhen bzw. Vorzeichen. Für die Takte 1–3 lauten die Fassungen ante und post corr. wie in Notenbeispiel 2a, b.

Fassung ante corr.



Fassung post corr.



Notenbeispiel 2a, b: Alban Berg: Skizze zu op. 2/2, T. 1–3, F21.Berg.9, p. 82 (vgl. Abbildung 1)
Übertragung des Beginns der Singstimme in Fassung ante und post corr.; Violinschlüssel wurde ergänzt

27 Ibidem, p. 461.

Geändert sind also die letzten beiden Töne $as^1\text{-}ges^2$ zu $a^1\text{-}f^2$. Dadurch wird – strukturell betrachtet – die Ganztonstruktur, die den gesamten Takt 3 in der ante-corr.-Version prägt, in zwei Ausschnitte von unterschiedlichen Ganztonfeldern ($d^2\text{-}c^2\text{-}b^1$ und $a^1\text{-}f^2$) aufgespalten. Dieser Wechsel des Ganztonleiterausschnitts scheint motiviert durch die Gegenstimme des Klaviers (notiert $as^1\text{-}g^1\text{-}e^1\text{-}h^1$), welche wiederum mit Takt 6 der Singstimme (post corr. $e^2\text{-}es^2\text{-}c^2\text{-}g^1$) als Transposition in Verbindung steht.²⁸ Die Kombination von augmentiertem Motiv der Singstimme von Takt 6 im Klavier mit der Tonhöhenfolge der Singstimme in den Takten 1–3 scheint wiederum Auswirkungen auf die Formung der Singstimme am Ende von Takt 3 gehabt zu haben, denn abgesehen von Takt 1 erscheinen nun Klavierbegleitung und Singstimme im Hinblick auf die Zugehörigkeit zum selben Ganztonfeld synchronisiert (Notenbeispiel 3).



Notenbeispiel 3: Alban Berg: Skizze zu op. 2/2, T. 1–3. F21.Berg.9, p. 82 (siehe Abbildung 1). Übertragung des Beginns der Singstimme in Fassung post corr. und des Klaviers; beide Violinschlüssel wurden ergänzt

Diese Art des strukturellen Zusammenspiels (Zugehörigkeit zu derselben Ganztonleiter) wird auch in den Takten 4–6 weitgehend fortgesetzt.²⁹ Ab Takt 7 ergibt sich jedoch ein neues und teilweise unklares Bild, da die genaue Zuordnung von Klavier und Singstimme den Noten im Untersatz im Hinblick auf die Notenwerte nicht entspricht. Vor allem aber wird die Singstimme, beginnend mit der zweiten Note in Takt 7, nun mit einem neuen Motiv bzw. einer neuen Struktur fortgesetzt, einem Motiv, dem strukturell ein Quartenturm zugrunde liegt ($f^1\text{-}b^1\text{-}es^2\text{-}as^2\text{-}des^1\text{-}ges^1\text{-}h^1$ [=ces²]). Der Quartenturm jedoch widerspricht der Ganztonleiter bzw. lässt sich mit ihr nur dann verbinden, wenn man entweder nur jeden zweiten Ton berücksichtigt oder aber ihn mit einem stetigen Wechsel des Ganztonfeldes verbindet (Notenbeispiel 4).

28 Die Schreibstoffe legen dabei die Vermutung nahe, dass die Korrektur im Klavier in den Takten 1–3 zur Folge $as^1\text{-}g^1\text{-}e^1\text{-}h^1$ (notiert) erst erfolgte, nachdem die Singstimme in Takt 6 niedergeschrieben worden war (freundlicher Hinweis von Ingrid Schraffl).

29 In Takt 5 gehören die Töne von Singstimme (des^2) und Klavier (as^1) nicht derselben Ganztonleiter an. In der Endfassung lauten die Töne b^1 (Singstimme) und e^2 (Klavier), sodass die Zugehörigkeit zur selben Ganztonleiter wiederhergestellt ist. Möglicherweise handelt es sich in der

Skizze auch um einen Verschreiber bei der Notation des Vorzeichens und in der Singstimme ist d^2 gemeint. Auch im letzten Viertel von Takt 6 entstammen Singstimme (Achtel $c^2\text{-}g^1$) und Klavier (wohl Achtel f^1 [oder fis^1 ?]- f^2) nicht oder nur teilweise demselben Ganztonleitervorrat.



Notenbeispiel 4: Alban Berg: Skizze zu op. 2/2, T. 7–9. F21.Berg.9, p. 83 (siehe Abbildung 1). Übertragung der Singstimme in Fassung post corr.; Violinschlüssel wurde ergänzt, ebenso der Quartenakkord, der die Tonhöhenstruktur der Singstimme verdeutlichen soll

Welchen Charakter kann man dieser Skizze also zuschreiben? Handelt es sich wirklich um eine Verlaufsskizze, also die Niederschrift eines musikalischen Abschnitts, der zwar womöglich nur die Hauptstimme umfasst und noch einstimmig ist, aber doch schon eine recht präzise Vorstellung davon vermittelt, wie die motivisch-thematische Entwicklung gestaltet werden soll?

Daran schließt sich eine weitere Frage an: Wie präzise ist eigentlich Bergs Vorstellung von dem Anfang des Liedes gewesen, als er die Skizze niederschrieb? Gibt es einen ersten Impuls, einen ersten Einfall, der etwa in Form eines Motivs oder einer Phrase, als Ausgangspunkt bzw. Kern für die Komposition gedient haben könnte und der über die ersten Takte trug?

Zwar lassen sich all diese Fragen nicht eindeutig beantworten, doch lassen sich immerhin Indizien zusammentragen, die einen Hinweis darauf geben, dass Berg am Anfang wohl eine nur recht vage Idee über wesentliche musikalische Gestalten besaß.

Auffällig ist, dass Berg zu Beginn keine Taktart notiert, ja überhaupt keine präzise Vorstellung von Takt und Metrik gehabt zu haben scheint: Die Takte 1–2 standen zunächst im 2/4-Takt (die Viertelpause am Beginn von Takt 1 dürfte nachgetragen worden sein), mit Takt 3 wird in einen 3/4-Takt gewechselt (in Takt 5 ist allerdings wieder nur eine halbe Note in der Singstimme notiert, womöglich fehlt eine Viertelpause [so in der Endfassung]), mit Takt 7 ändert sich die Taktart erneut, da nun ein 4/4-Takt notiert ist (das Klavier setzt allerdings scheinbar den 3/4-Takt zunächst fort). Berg scheint also eher in (abstrakten) Tonkonstellationen und Dauernrelationen als in konkreten rhythmisch-diastematisch fixierten Gestalten zu denken. Die Niederschrift dient somit dem Zweck, diese vorkompositorischen Gestalten und Grundlagen überhaupt erst einmal zu finden und zu fixieren, unabhängig von deren späterer Kombination und Integration in den musikalischen Satz.

Was also wie eine Verlaufsskizze aussieht, wäre demnach möglicherweise eher als ein Reservoir, als Sammlung von Ideen quasi vorkompositorischer Einheiten zu interpretieren, die im Stück später Platz finden sollen. Die Ausarbeitung, mithin die Art und Weise, wie diese Einheiten konkret eingesetzt werden sollen, wird auf die nachfolgenden Skizzen verlagert. Dabei kommt es teils zu gravierenden Umsortierungen, teils zu Präzisierungen.

Skizze F21.Berg.48, p. 14

In der Skizze auf p. 14 des Konvoluts F21.Berg.48 (Abbildung 2) ist das Lied in allen Stimmen notiert und umfasst nun 17 Takte (lediglich der Schlusstakt fehlt, der vorletzte Takt ist bloß angedeutet). Eine Taktvorzeichnung fehlt weiterhin, doch ist der Takt nun gleichmäßig als 3/4-Takt ausgefüllt. Hinzugefügt ist auch die Tonartvorzeichnung c-Moll/Es-Dur.³⁰ Die Tonhöhen des Anfangs sind unverändert aus der vorangegangenen Skizze übernommen, nach T. 4 ist nun ein Zwischenspiel eingefügt (T. 5–8). Die sich daran anschließenden Takte mit den Verszeilen 3 ff. (*»Ferne komm' ich her«*) sind deutlich verändert und enthalten zudem für etwa fünf Takte umfangreiche Korrekturen. Die Schlusstakte sind flüchtig und nur rudimentär notiert (vor allem der Rhythmus ist nur angedeutet), was vermutlich damit zusammenhängt, dass die Tonhöhen weitgehend unstrittig waren, da sie auf die Anfangstakte Bezug nehmen.

In dieser Phase des Kompositionsprozesses werden die Tonkonstellationen in Motive überführt, die in konkreten musikalisch-satztechnischen Zusammenhängen erscheinen. Auf mehrere dieser Zusammenhänge sei hier hingewiesen: Der Phrasenbeginn zu dem Text *»Ferne komm' ich her«*, in der ersten Skizze noch mit den Tönen $e^2-es^2-c^2-g^1-fis^1$ realisiert, ist nun eine große Terz nach oben transponiert ($as^2-g^2-es^2 [e^{2?}]-h^1$), womit diese Folge nun in den Tonhöhen exakt derjenigen entspricht, die als Klavieroberstimme in den Takten 1–2 erklingt.³¹ Zweitens ist der Quartenturm der Singstimme für die folgende Gedichtzeile (*»über Gipfel, über Schlünde«*) aufgegeben und durch eine transponierte Variante des Motivs von T. 9 ersetzt. Für die Fassung der Singstimme hat dies zur Folge, dass nun sämtliche Momente, die sich bloß abstrakt vorkompositorischer Einheiten bedienen, getilgt sind. Weder gibt es in der Singstimme Quartensfolgen noch Ganztonleiterausschnitte, die über mehr als drei Töne hinausgehen.³² Stattdessen ist die Singstimme von Diatonik (insbesondere Molldreiklängen³³) und Chromatik bestimmt. Die Quartensfolge ist in den Klavierbass, die Ganztönigkeit in die Vertikale, also die Akkordstruktur des Klaviers verlagert.

Das Motiv der Singstimme von T. 9 auf die Textworte *»Ferne komm' ich her«* durchzieht auch die Klavierbegleitung (vgl. T. 10 f., T. 12 f., T. 15 f.). Damit hängt zugleich der dritte Punkt zusammen: Berg komponiert eine Reihe kürzerer Kanons sowohl innerhalb der Klavierstimme als auch zwischen Sing- und Klavierstimme (Notenbeispiele 5 und 6).

30 In der Endfassung wurde das Lied eine große Terz abwärts transponiert und ist mit einer es-Moll/Ges-Dur-Vorzeichnung versehen.

des Liedes eine große Terz abwärts dieses Motiv wieder mit den ursprünglichen Tonhöhen $fes^2-es^2-c^2-g^1-ges^1$ erscheint.

32 In der Skizze innerhalb von F21.Berg.9 könnten womöglich in der Singstimme in T. 6 ante corr. die Töne $e^2-es^2-ces^2-g^1$

gestanden haben; also ab der zweiten Note ein übermäßiger Dreiklang statt der Folge post corr. $e^2-es^2-c^2-g^2$ (mit c-Moll-Dreiklang als 2.–4. Note).

33 In T. 9 der e-Moll- und in T. 11 der es-Moll-Dreiklang.



Notenberg 5: Alban Berg: Skizze zu op. 2/2, T. 5–7. F21.Berg.48, p. 14 (siehe Abbildung 2, p. 146). Klavier; nur Kanonstimmen; die Vorzeichnung, die in der Skizze nur einmal am Beginn notiert ist, wurde ergänzt



Notenberg 6: Alban Berg: Skizze zu op. 2/2, T. 9–13. F21.Berg.48, p. 14 (siehe Abbildung 2, p. 146). Singstimme und oberes System des Klaviers; nur Kanonstimmen; die Vorzeichnung, die in der Skizze nur einmal am Beginn notiert ist, wurde ergänzt

Anders als üblich, stehen diese Kanonstimmen aber nicht im Oktav- oder Quintabstand zueinander, sondern in den ungewöhnlichen Intervallen Sekunde und Terz. Auch dies könnte als ein Moment gedeutet werden, das die Tonalität zwar erweitert, aber intakt lässt. Die hier ausgeführte, in der ersten Skizze noch allenfalls zögerlich angedeutete Idee führt gleichwohl frühere Überlegungen fort. Auf dem dicht gestrichenen Ausschnitt, der dort über dem Beginn der ersten Skizze von Opus 2/2 in F21.Berg.9 steht und Entwürfe zu einem Durchführungsabschnitt der frühen Sonate in g-Moll enthält,³⁴ hat Berg drei mögliche Weiterführungen skizziert, von denen die ersten beiden auf einem Kanon beruhen (Notenberg 7).

Auf den ungestrichenen ersten Takt folgen drei Ansätze zu einer Fortsetzung (jeweils in der Oberstimme mit dem Ton es^2 beginnend), wovon die ersten beiden dicht gestrichen sind, während die dritte nur kleinere partielle Streichungen aufweist. (Da bei dieser dritten Version nur die Oberstimme notiert ist, kann über die dort intendierte Satztechnik keine Aussage getroffen werden.) In der Endfassung dieser Sonate, die insgesamt drei

34 Der Entwurf zur V. Sonate g-Moll ist abgedruckt in: Alban Berg: *Kompositionen aus der Studienzeit*, s. Anm. 23, p. 178–186; der Kritische Bericht, der auch (mit ganz wenigen im Detail abweichenden Lesungen) die Skizzen und gestrichenen Takte enthält, im selben Band, p. 350–364.

The image displays four systems of musical notation for Alban Berg's V. Sonata in G minor. The first system shows the beginning of the piece. The second system, labeled '[Weiterführung I]', continues the melody. The third system, labeled '[Weiterführung II]', shows further development. The fourth system, labeled '[Weiterführung III]', concludes the sketch. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols, including triplets and accidentals.

Notenbeispiel 7: Alban Berg: V. Sonate g-Moll: 1. System: Beginn des Satzes; 2.–4. System: Skizze zur Durchführung der V. Sonate. F21.Berg.9, S. 82 (siehe Abbildung 1). Das 2. System ist ab dem zweiten Takt, das 3. System ist insgesamt gestrichen; Schlüssel wurden jeweils ergänzt

Durchführungsentwürfe enthält, wovon der dritte bis zum Beginn der Reprise reicht, werden dieser Abschnitt wie überhaupt ausgedehnte Kanons nicht verwendet (es kommen nur kurze Kanons, meist im Oktavabstand, vor). Berg dürfte also die satztechnische Idee, die er – aus welchem Grund auch immer – für die Sonate verwarf, nicht aufgegeben, sondern in Opus 2/2 wiederverwendet haben. Die Kanons waren allerdings schwer mit der Ganztonharmonik zu verbinden, zumindest dann, wenn sie wie der Kanon ab T. 5 im Abstand von einem Viertel geführt werden sollten. Wenn nämlich die Ganztonfelder im Rhythmus Halbe-Viertel regelmäßig wechseln (wie in der Endfassung in T. 1–6), ist es unmöglich, Kanons im Abstand von einem Viertel auf Basis dieser harmonischen Struktur zu realisieren. In der Skizze musste daher, um die Ganztonstruktur zu bewahren, der strenge Kanon an einer Stelle aufgegeben werden (in Notenbeispiel 5 müssten in T. 6 die zweite und dritte Note bei strikter Kanonbefolgung eigentlich h^1-a^1 statt b^1-as^1 lauten, doch gehören diese Töne nicht demselben Ganztonfeld wie der Ton *ges* im unteren System an; erst b^1-as^1 stellt diese Zugehörigkeit her; diese Unstimmigkeit bzw. Ungenauigkeit findet

sich auch noch in der Endfassung). In der Fortsetzung ab T. 6 wird hingegen das Motiv so umgebaut, dass der Kanon möglich wird, allerdings unter Aufgabe des für T. 1–6 verbindlichen harmonischen Rhythmus. Da nun die Ganztonfelder mit jedem Viertel wechseln, ergibt sich eine Beschleunigung der harmonischen Bewegung, die als *Movens* für die Auflösung des Ganztonfeldes benutzt wird, die am Ende von T. 8 erfolgt. Die übrigen Kanons bzw. Imitationen verhalten sich hingegen im Hinblick auf die Harmonik gleichsam neutral, da sie auf metrisch gleicher Zeit beginnen (vgl. T. 2 und 4, T. 9 und 10, T. 11 und 12).

Wider die radikale Einfallsästhetik?

Schönberg hing um 1909 einer radikalen Einfallsästhetik und einer Poetik der Unmittelbarkeit an, die das musikalische Werk als quasi ungefilterten Selbstausdruck des Komponisten begriff, im Wesentlichen basierend auf seinem Formgefühl.³⁵ Daraus folgte die Vorstellung, dass der Einfall immer schon das Ganze enthalte, weil er eben Ausdruck eines als unteilbar gedachten Inneren sei. Offenbar war dies – in abgeschwächter Form – eine *Maxime*, deren Befolgung Schönberg auch von seinen Schülern verlangte. So berichtet Karl Linke in der 1912 erschienenen Arnold Schönberg gewidmeten Publikation über den Unterricht von der Forderung Schönbergs, dass der Einfall *»echt«* sein müsse, was sich an seiner Einfachheit, ablesen lasse: *»Was Sie komponieren, muss Ihnen so selbstverständlich sein wie Ihre Hände und Ihre Kleider. Früher dürfen Sie es nicht aufschreiben. Je einfacher Ihnen Ihre Sachen scheinen, desto besser werden sie sein.«*³⁶ Und Karl Horwitz ergänzt, dass *»Schönbergs Erstes und Letztes [...] eben inneres Erleben [sei]. Wärme des Empfindens; daraus gestaltet sich von selbst Ausdruck und Technik.«*³⁷

Es scheint, dass Berg in diesem Punkt anders dachte und arbeitete. Sein Einfall ist präzise in der Hervorbringung der musikalischen Elemente (Quartenfolgen, übermäßige Dreiklänge) sowie wesentlicher musikalischer Grundlagen (Tonsystem der Ganztonskala), auf denen die Komposition beruhen soll. Unpräzise ist der erste Einfall, wie er sich an der früher Skizze zeigt, im Hinblick auf die konkreten Kontexte, innerhalb derer diese Grundlagen und Elemente gebraucht oder appliziert werden sollen. Für Berg war die Niederschrift offensichtlich ein Mittel, überhaupt erst zur Ordnung und Anordnung der Elemente zu gelangen. Skizzieren ist also Teil eines Kompositionsprozesses,

35 Knapp dargelegt hat Schönberg diese Einfallsästhetik u. a. in den Briefen an Ferruccio Busoni vom Frühjahr und Sommer 1909, im Vortrag über Gustav Mahler (1912) (ASSV 4.1.2.) sowie in der *Harmonielehre* am

Ende des Kapitels über Quartenakkorde, s. Anm. 26.

36 Karl Linke, in: *Arnold Schönberg. Mit Beiträgen von Alban Berg et al.* München 1912, p. 77.

37 Karl Horwitz, in: *ibidem*, p. 84.

im Unterschied zu Schönberg nicht bloße Niederschrift eines Einfalls. Die Skizze ist somit auch Ausdruck jener Krise der Dur-Moll-Tonalität, in der die vorkompositorischen Grundlagen infrage gestellt wurden, nicht mehr selbstverständlich waren und in den Bereich der Wahl fiel. Die Integration von Kanons könnte dabei dem Zweck gedient haben, der Ungebundenheit der Harmonik ein Moment der Strenge entgegenzusetzen, das dem Eindruck von Beliebigkeit entgegenwirken sollte.