

Die *Vier letzten Lieder*, die der greise Strauss 1948 komponierte, bilden in ihrer dunklen, herbstlichen Vollkommenheit den späten Schwanengesang einer Gattung, die damals bereits der Geschichte angehörte und deren Tradition in Werken wie Pierre Boulez' *Pli selon Pli* oder Hans Werner Henzes *Voices* keine Fortsetzung erfahren hat.

## Alban Bergs analytische Tafeln zur Lulu-Reihe\*

von Volker Scherliess, Tübingen

Der Oper *Lulu* liegt nach den Ausführungen von Willi Reich<sup>1</sup> und Hans Ferdinand Redlich<sup>2</sup> eine einzige Zwölftonreihe zugrunde, aus welcher durch die verschiedensten Verfahren das gesamte Tonmaterial abgeleitet wurde. Diese Erkenntnis geht auf jene analytischen Angaben zurück, die Berg selbst 1935 für seinen Adlatus Reich auf drei Blättern zusammengestellt hatte. Sie wurden 1960 in *Melos* faksimiliert<sup>3</sup>. Ihnen als bisher einziger authentischer Quelle dieser Art kommt grundlegende Bedeutung bei jeder Beschäftigung mit *Lulu* zu. Gleichwohl konnte Rudolf Stephan anlässlich der *Lulu* zu recht sagen: „Der Zwölftonaspekt ist für die Hörer der Oper kaum von Interesse, zumal er musikalisch kaum irgendwo weniger bedeutet als in diesem Werk<sup>4</sup>.“ In diesen beiden Aussagen deutet sich das Wesentliche der Musik zu *Lulu*, ja der des ganzen Zwölftonkomponisten Berg an – ihre Ambivalenz von reihentechnischer Organisation des Materials und sinnlicher Erscheinung, d. h. ihr Reichtum, und das bedeutet für uns auch: ihre Probleme.

In einem Brief an Schönberg (9. Juli 1928) spricht Berg von der Arbeit an *Lulu*: „Aber es geht sehr langsam und schwer vonstatten. Schuld daran trägt wohl die fast 2jährige Komponierpause, dann die immerhin beträchtliche Schwierigkeit, die

---

\* Erweiterte Fassung des beim Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Berlin 1974 gehaltenen Referates.

1 *Alban Berg*, Wien–Leipzig–Zürich 1937, S. 106–126; ders., *Alban Berg*, Zürich 1963, S. 147 bis 168.

2 *Alban Berg*, Wien–Zürich–London 1957, S. 210–267.

3 W. Reich, *An der Seite von Alban Berg*, *Melos* 27 (1960), S. 36–42. Vgl. auch ders., *Drei Notizblätter zu Alban Bergs Oper „Lulu“*, *SMZ* 106 (1966), S. 336–339 und George Perles *Entgegnung SMZ* 107 (1967), S. 163–165.

4 *Alban Bergs „Lulu“*, *NZfM* 122 (1961), S. 272.

The image shows a page of handwritten musical notation, identified as the first part of the 'Grundreihe' (basic series) from Alban Berg's opera 'Lulu'. The score is written on five systems, each consisting of two staves. The systems are labeled with Roman numerals I, II, III, IV, and V on the left side. The notation is dense and complex, featuring various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. There are some handwritten annotations and corrections throughout the score, including the word 'Koupl' written in the left margin next to system IV. The paper appears aged and slightly worn.

Tafel 1: Alban Berg, Reihentafel zu *Lulu*, Grundreihe (oberer Teil, verkleinert).

The image displays a page of handwritten musical notation, identified as 'Tafel 2: Alban Berg, Reihentafel zu Lulu, Umkehrungsreihe (oberer Teil, verkleinert)'. The notation is organized into five systems, each labeled with a Roman numeral (I, II, III, IV, V) at the bottom. Each system consists of multiple staves of music, featuring complex rhythmic patterns, accidentals, and dynamic markings. The notation is dense and characteristic of the serialist style of the Second Viennese School. The paper shows signs of age, with some staining and wear. The overall layout is a vertical sequence of these five systems, with the Roman numerals positioned below each system.

Tafel 2: Alban Berg, Reihentafel zu *Lulu*, Umkehrungsreihe (oberer Teil, verkleinert)

*Musik einer ganzen Oper mit ‚einer Reihe‘ zu bestreiten<sup>5</sup>.“ Auch einem umfangreichen Werk nur „eine Reihe“ zugrundezulegen, war ein Postulat Schönbergs, das in der Diskussion um die Zwölftonkomposition immer wieder eine Rolle spielte. Um ihm zu entsprechen, antwortete Berg (1. 9. 1928): „Ich glaube, ihm [dem Werk] damit gerecht zu werden, daß ich mich insofern nicht auf eine einzige Reihe beschränke, indem ich von dieser von vornhinein eine Anzahl von anderen Formen ableite (Skalenform, Chromatische, Quart- und Terzformen, Akkordfolgen von 3-4 Klängen etc. etc. etc.), die ich dann (eine jede) als eine selbständige Reihe auffasse und wie eine solche (mit allen ihren Umkehrungen u. Krebsformen) behandle.“*

Das hier angesprochene Verfahren findet sich ausgeführt in zwei Tafeln aus Bergs Nachlaß (Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien), die im folgenden vorgestellt werden.

Es handelt sich um zwei große (35 x 58,5 cm), aus einzelnen kleineren zusammengeklebte Notenblätter von je 48 Systemen. Sie weisen Bergs typische Kalligraphie auf, die anzeigt, daß es sich um eine Reinschrift handelt. Nicht datiert, dürften sie doch mit Sicherheit aus der Zeit des letztgenannten Briefes an Schönberg stammen, nach dem Abschluß vorbereitender Versuche und dem Beginn der eigentlichen Kompositionsarbeit, also aus dem Herbst 1928.

Das eine Blatt enthält in 12 Blöcken zu je vier Zeilen die Grundreihe, das andere in derselben Anordnung deren Umkehrung, beidemale mit *c* beginnend. Die weiteren elf Blöcke bringen die jeweiligen Transpositionen um einen Halbton abwärts. Damit sind – wenn man von Oktavversetzungen absieht – alle linearen Erscheinungsformen der Reihe und ihrer Umkehrung zusammengestellt. (Vgl. die Faksimilia, die den oberen Teil der beiden Tafeln wiedergeben.)

Auf jeder einzelnen Stufe der Reihe, bzw. ihrer Umkehrung, also pro vierzeiligem Block, gewinnt Berg nun in gleichförmigen Schritten akkordische, skalenförmige und – daraus abgeleitet – motivische Elemente. Es mag genügen, diesen Vorgang nur auf der 1. Stufe zu beschreiben; das Ergebnis bei den Transpositionen ist analog. (Notenteil „Reihe“ 1–14)

## Reihe

1.



<sup>5</sup> Dieses und das folgende Zitat bereits in: V. Scherliess, *Briefe Alban Bergs aus der Entstehungszeit der „Lulu“*, Melos/NZ 2 (1976), S. 109. Auch an dieser Stelle danke ich Herrn Dr. Ernst Hilmar (Wien), der mir Ausschnitte aus den Briefen Bergs an Schönberg (Originale in der Library of Congress, Washington) zugänglich machte.



2.

Exercise 2 consists of two staves. The left staff is labeled 'N.' at the top and 'V.' at the bottom. It shows a sequence of notes with fingerings: 7, [8], 9, 10, 11, 12. Below the notes are fingerings: [1], 2, 3, 4, 5, 6]. The right staff is labeled 'V.' at the top and 'N.' at the bottom. It shows a sequence of notes with fingerings: 1, [2], 3, 4, 5, 6]. Below the notes are fingerings: [7], 8, 9, 10, 11, 12].

3.

Exercise 3 is a single staff with notes and fingerings: 2, 1, 3, 4, 6, 5. Below the notes are fingerings: 8, 7, 9, 10, 11, 12.

4.

Exercise 4 consists of two staves. The top staff shows notes with fingerings: 1, [2], 3, 4, 5, 6, 7, [8], 9, 10, 11, 12. The bottom staff shows a melodic line with various note values and accidentals.

5.

Exercise 5 consists of two staves. The left staff is labeled 'C' at the bottom and shows notes with fingerings: [1], 2, 3, d, 4, 6]. The right staff is labeled 'Fis' at the bottom and shows notes with fingerings: [7], 8, 9, 10, 11, 12].

6.

[1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12]

überm.      ü.[3-6-12] verm.[2-5-10]

4erlei      verm.      moll

Dur      m[4-7-9]      D[1-8-11]

7.

[1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12]

überm.      ü.[3-6-12] D[2-8-9]

Dur      überm.

moll      ü.[4-7-10] m[1-5-11]

8.

3 5 [8] [10]  
1 4 7 11  
2 6 9 12

9.

Es-Dur 8<sup>er</sup>

verbl[eibt] 4<sup>er</sup> [A-Dur]

[(11) 3 5 8 10 1 4 7 11] [2 6 9 12]

10.

Quarten

11.

Ganzton

12.

13.

14.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled "ger R." and contains a sequence of notes with brackets underneath: [1 4 5 6 7 8 11 12], [3 10], [9 2]. The bottom staff is labeled "4er verm." and contains a sequence of notes with brackets underneath: [1 6 7 11], [4 3 8 9].

1. Die Reihe wird vorgestellt, wobei sie in „Vordersatz“ (1–6) und „Nachsatz“ (7–12) unterteilt ist – eine Terminologie, die häufig bei Berg begegnet und bezeichnend ist für seine traditionsbezogene Auffassung des Materials.
2. Durch Verkoppeln von Vorder- und Nachsatz (1–7, 2–8 usw. sowie 7–1, 8–2 usw.) erhält Berg zwei aus verschiedenen Intervallen bestehende Sechserketten,
3. durch Übereinanderschichten der Töne 1–2–7–8, 3–4–9–10 usw. Vierklänge (in der Oper zur Figur des Malers gehörend).
4. Vorder- und Nachsatz der Reihe werden verschränkt (1–2–3–4–7–5–8–6–9–10–11–12) und daraus die rhythmisierte Gestalt mit der sogenannten „Schigolch-Chromatik“ abgeleitet.

In drei weiteren Schritten stellt Berg – ohne eine bestimmte Systematik – die aus der Reihe ableitbaren Dur-, Moll-, übermäßigen und verminderten Dreiklänge zusammen. Dabei ergeben sich

5. C- und Fis-dur, d- und gis-moll (1–2–5, 7–10–12, 3–4–6, 8–9–11),
6. As-dur, h-moll, vermindelter Dreiklang e–g–b, übermäßiger Dreiklang f–a–cis (1–8–11, 4–7–9, 2–5–10, 3–6–12),
7. c-moll, E-dur; übermäßiger Dreiklang d–fis–ais und nochmals f–a–cis (1–5–11, 2–8–9, 4–7–10, 3–6–12).
8. Aus Schichtung der Töne 1–2–3, 4–5–6 usw. werden Akkorde gebildet, die in der Oper als Leitklänge („Bildharmonien“) begegnen.
9. Aus ihnen werden die einzelnen Stimmen linear aufgelöst, die einen „Achter“ Es-dur und einen „Vierer“ A-dur ergeben ([11]–3–5–8–10–1–4–7–11, 2–6–9–12).
10. Durch geringfügige Umstellungen der Reihentöne bildet Berg eine Quartfolge (2 als Vorschlag, 1–3, 4–5, 2–6, 7–9, 8–12 [vorgezogen], 10–11).
11. Deren Ober- und Unterstimme hintereinandergenommen ergibt mehrere Ganztonfolgen (3–5–6–9–11–12, 2–1–4–7–8–10).
12. Es werden – wiederum mit einiger Freiheit – zwei Terzketten-Motive gebildet, deren oberes eine Tendenz nach C-dur und deren unteres eine nach Fis-dur aufweist (Oben: 1–2, 3–4, [5], 7–6, 8–9, [11], 10–12, [1–2] + Terztremolo 5–11; unten: 1–2, [3], 4–5, 7–6, 8–9, 10–11, [12], [1–2] + Terztremolo 3–12).



13. In einem willkürlichen Verfahren zieht Berg aus der Folge Vordersatz–Nachsatz die Quart  $f-b$  (3–10) und aus der Folge Nachsatz–Vordersatz die Quart  $h-e$  (9–2) heraus und erhält somit zwei „Zehnerreihen“ (1–2–4–5–6–7–8–9–11–12 und 7–8–10–11–12–1–3–4–5–6).

14. Durch Auslassen dieser sogenannten „Erdgeist-Quarten“ (3–10, 9–2) entsteht eine „Achter-Reihe“ (1–4–5–6–7–8–11–12), von der wiederum die Quartan 4–5 und 8–12 (nach unten gebalkt) herausgezogen werden. Danach verbleibt (im unteren System) ein „Vierer“ (1–6–7–11), der den verminderten Septakkord  $c-a-fis-dis$  bildet. Rechts daneben die beiden „Erdgeist-Quarten-Motive“  $d-g/gis-cis$  (4–5/8–12) und  $f-b/h-e$  (3–10/9–2), deren Verschränkung (4–3–8–9 und 5–10–12–2) zwei weitere verminderte Septakkorde,  $d-f-gis-h$  und  $g-b-cis-e$  ergibt.

Die zweite Tafel bringt die entsprechenden Schritte für die Umkehrung der Grundreihe (Notenteil „Umkehrung“ 1–14).

### Umkehrung

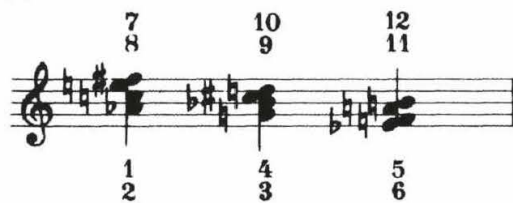
1.



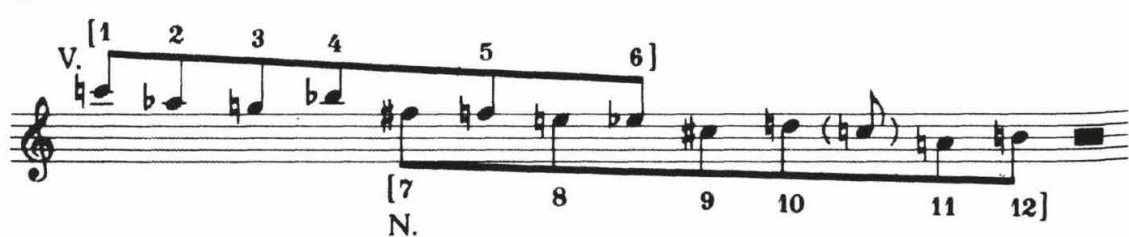
2.



3.



4.



Chrom.

5.

[1 2 f 5] [7 h 10 12]  
[3 4 6] [8 9 11]  
Es A

6.

[1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12]  
moll  
4erlei Dur verm. überm. v. ü.  
m D

7.

[1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12] Dur [1-5-11] ü [4-7-10]  
moll ü.  
[2-8-9][3-6-12]

8.

[3 5 8 10]  
[1 4 7 11]  
[2 6 9 12]

9.

d-moll as-moll

[(11) 3 5 8 10 1 4 7 11] [2 6 9 12]

10.

[2 3 5 6 9 (12) 11] 10]

Quarten

11.

[3 5 6 9 11 12 2 1 4 7 8 10]

Ganzton

12.

Terzen f-moll

Terz-Quarten h-moll

[1 2 3 4 5 7 8 10 11 12] [2 3 5 6 9 3 12]

13.

Exercise 13 consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It features a chromatic line of eighth notes starting on G4, moving up to G5. A bracket labeled [1] spans the first two notes, and another bracket labeled [7] spans the last two notes. The label '10<sup>er</sup>' is placed above the staff. The lower staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F-sharp). It features a chromatic line of eighth notes starting on F#3, moving up to F#4. A bracket labeled [7] spans the first two notes, and another bracket labeled [1] spans the last two notes. The label '10<sup>er</sup>' is placed above the staff.

14.

Exercise 14 consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It features a chromatic line of eighth notes starting on G4, moving up to G5. A bracket labeled [1] spans the first two notes, and another bracket labeled [4] spans the next two notes. The label '8<sup>er</sup>' is placed below the staff. The lower staff begins with a bass clef and a key signature of one sharp (F-sharp). It features a chromatic line of eighth notes starting on F#3, moving up to F#4. A bracket labeled [1] spans the first two notes, and another bracket labeled [6] spans the next two notes. The label '4<sup>er</sup>' is placed below the staff. The lower staff continues with a chromatic line of eighth notes starting on G4, moving up to G5. A bracket labeled [4] spans the first two notes, and another bracket labeled [3] spans the next two notes. The label '8' is placed below the staff. The lower staff ends with a chromatic line of eighth notes starting on G4, moving up to G5. A bracket labeled [5] spans the first two notes, and another bracket labeled [10] spans the next two notes. The label '12' is placed below the staff. The lower staff ends with a chromatic line of eighth notes starting on G4, moving up to G5. A bracket labeled [2] spans the last two notes.

Die elf Transpositionen auf beiden Tafeln enthalten die analogen Ergebnisse.

Berg hat hier also in 14 Schritten durch teils einfache mechanische Verfahren (Ziffern 2, 3, 4, 8, 9, 10, 11, 12), teils durch unsystematisches Vorgehen (5, 6, 7, 13, 14) Material für die Komposition bereitgestellt. Einige Motive („Bildharmonien“, „Schigolch-Chromatik“ usw.) sind uns bereits aus den eingangs erwähnten Blättern für Willi Reich bekannt.

Was bemerkenswert erscheint, sind die Schritte bei den Ziffern 5, 6, 7, 9, 11, 12 und 14: Nimmt man sie alle zusammen, die jeweiligen Transpositionen eingeschlossen, so hat Berg jeden beliebigen Dur-, Moll-, verminderten und übermäßigen Dreiklang, überdies die Dur-, Moll- und Ganztonskalen auf jeder möglichen Stufe herausgeschrieben; kurz: er hat die Reihe und ihre Umkehrung in Hinblick auf die ihr immanenten traditionellen Bestandteile analysiert und sich damit für die Komposition seiner *Lulu* ein Reservoir tonaler Bausteine geschaffen, deren jeden einzelnen er aus der Reihe legitimieren kann.

Das Bestreben, Reihentechnik und harmonische Tendenzen miteinander zu verschmelzen, begegnete bereits in Bergs erster Zwölftonkomposition, dem 2. Stormlied (1925), in deren Analyse Rudolf Stephan treffend bemerkte, Berg übe schon hier, indem er sich die Möglichkeit zu konsonanter Dreiklangsbildung offenhielt,



„tiefsinnige Kritik am System“<sup>6</sup>. Ebenso blieb in den folgenden Werken der „Versuch. . ., in der aller strengsten Zwölftonmusik mit stark tonalem Einschlag zu schreiben“<sup>7</sup> kennzeichnend für seine Beschäftigung mit der Schönbergschen Methode. Zur Konzertarie *Der Wein* beispielsweise ist ein Blatt bekannt, auf dem Berg die Reihe auf ihre Möglichkeiten zu harmonischen Bildungen hin prüft<sup>8</sup>. Bewußt traditionelle Klangwirkungen zu suchen und dabei doch der Schönbergschen Regel – wenn auch in unorthodoxer, höchst persönlicher Weise – gefolgt zu sein, darf als Hauptmerkmal des Dodekaphonikers Berg gelten. In den beiden Reihentafeln zur *Lulu* finden wir nun auch einen ersten äußeren Beleg dafür, daß er in diesem Bestreben planmäßig und konsequent vorging.

Die Auswertung dieser Tafeln im Zusammenhang mit einer gründlichen Analyse der *Lulu*, die besonders die traditionell-harmonischen Verhältnisse und Wirkungen ins Auge faßte, dürfte wichtige Ergebnisse bringen. Fürs erste bestätigen sie Reichs Mitteilung, Berg habe der ganzen Oper nur eine Reihe zugrundegelegt, und widerlegen George Perles Hypothese mehrerer *Lulu*-Reihen<sup>9</sup>. Daß Manfred Reiter die Tafeln für seine Dissertation über *Die Zwölftontechnik in Alban Bergs Oper „Lulu“*<sup>10</sup> nicht kannte, ist umso bedauerlicher, als ihm nicht nur manche Mühe erspart geblieben wäre, sondern als seine Analyse – zweifellos die bisher angemessenste und am weitesten führende – an Schlagkraft noch gewonnen hätte.

Nun – eine restlose Erforschung der *Lulu* wird ohnehin erst möglich sein, wenn der 3. Akt und alle Skizzen öffentlich zugänglich sind und die zahlreichen mit Schönberg gewechselten Briefe vorliegen. Sie wird Hand in Hand gehen müssen mit der Betrachtung der übrigen Kompositionen seit der *Lyrischen Suite* und der dazu vorliegenden Skizzen. Auch aus Bergs Analysen Schönbergscher Zwölftonwerke, die sich vor allem auf die traditionell-harmonischen Verhältnisse bezogen, wird über sein eigenes musikalisches Denken zu lernen sein. War er doch überzeugt: Wenn „in der Zwölftonkomposition Tonales . . . enthalten ist, wäre das ein großer Gewinn fürs Musikalische“<sup>11</sup>.

6 *Neue Musik*, Göttingen 1957, S. 48.

7 Berg an Schönberg 27. Juni 1926; zit. nach: Schoenberg, Berg, Webern. *Die Streichquartette. Eine Dokumentation*, hg. von Ursula von Rauchhaupt, Hamburg–München 1971, S. 92.

8 Reich 1963, S. 145. Vgl. auch H. F. Redlich, *Bergs Konzertarie „Der Wein“*. *Zur Erstveröffentlichung der Partitur*, ÖMZ 1966, S. 284-291. Ob Berg sich auch bei anderen zwölftönigen Werken derartig umfangreiche Tabellen wie die zur *Lulu* anlegte, ist noch unbekannt. Eine Bemerkung in Erich Alban Bergs jüngst erschienenem Erinnerungsbuch (*Alban Berg. Leben und Werk in Daten und Bildern*, Frankfurt/M. 1976, S. 37) legt diese Vermutung nahe.

9 *The Music of LULU: A New Analysis*, JAMS 12 (1959), S. 185-200; ders., *Thematic Material and Pitch Organization*, MQ 26 (1965), S. 269-302.

10 Regensburg 1973 (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 71).

11 Reich 1963, S. 73.