

22.5.2012  
Högberg

Christoph Richter

## Dramen, in Musik gesetzt

In den folgenden Überlegungen suche ich nach Antworten auf die Frage, ob und wie Musik als Drama verstanden werden kann – hinsichtlich seiner Struktur, hinsichtlich seiner Inhalte, Mitteilungen und Wirkungen und hinsichtlich seiner Funktion für die Hörer und die Musizierenden. Um mich solchen Antworten zu nähern, frage ich zunächst nach dem Sinn und der Eigenart des Dramas, dann nach dem Wesen und der Eigenart von Musik und schließlich danach, wie Musik – psychologisch und anthropologisch betrachtet – die Funktion des Dramas erfüllen kann.

### I

Der Begriff des Dramas – in seiner altgriechischen Fassung bedeutet das Wort „drahn“ soviel wie handeln, tätig sein, vollbringen – bezeichnet die Darstellung eines Geschehens oder einer Geschichte. Die Mittel dramatischer Darstellungen sind die Sprache (z.B. als Lesedrama), das Schauspiel, die choreographische Bewegung, die Bildkunst oder Skulptur, die Musik und die Mischungen dieser Darstellungsformen. Die Gegenstände (Inhalte) von Dramen sind Begebenheiten aus früheren Zeiten, aus anderen Ländern und Völkern oder aktuelle Vorgänge; gewünschte oder utopische Geschichten und Handlungen, an denen oder mit denen seelische, symbolische, menschliche Schicksale betreffende Ereignisse oder Situationen verdeutlicht werden können.

Schon früh unterschieden die Dichter tragische von komischen Dramen, Tragödien von Komödien, als verschiedene Arten und Zwecke der Nachahmung von menschlichen Handlungen<sup>1</sup>. Die Unterscheidung entspricht in der Musik der „Opera seria“ von der „Opera buffa“, die mit der Entwicklung der Oper um 1600 in Italien einherging. Diese Ausrichtungen und ihre Mischungen wiesen (und weisen) auf verschiedene Absichten hin, auf jene der Besinnung, der Selbsterkenntnis, der Unterhaltung, Erholung, Belustigung und Ablenkung; aber auch, wie zu zeigen sein wird, auf das eigene Verhalten und Schicksal der Zuhörer und Zuschauer oder Betrachter.

---

<sup>1</sup> z.B. Aristoteles in seiner „Poetik“ (hier zitiert in der zweisprachischen Ausgabe und der Übersetzung von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, S. 5 – 25)

## II

Die psychologische, ästhetische, anthropologische und gesellschaftspolitische Funktion des Dramas veranschaulicht Hans-Georg Gadamer in seiner ontologischen Ableitung der Kunst aus dem Begriff des Spiels<sup>2</sup>. Um das Dramenhafte von Musik zu verdeutlichen, erinnere ich an diese Ableitung. In drei Schritten bestimmt Gadamer, was Spiel ist und vermag:

Spiel ist auf einer unteren, kreatürlich-elementaren Stufe die unbewusste, selbstvergessene Hin- und Her-Bewegung der Wellen, des Windes, des Umgangs einer Katze mit einem Wollknäuel; auch die sich (zunächst) wie von selbst ergebenden Bewegungen eines Säuglings oder die Bewegung einer lockeren Türe (sie ‚hat‘ Spiel). Als Zwischenstufe in der Gadamerschen Reihung erlaube ich mir solche Hin- und Her-Bewegungen einzufügen, die zu Übungszwecken (bewusst oder unbewusst) als funktionale Tätigkeiten bei Tieren, bei Säuglingen, beim instrumentalen Üben und Erproben betreiben und beobachten können – in der Lauftechnik, beim Schlagen mit einem Hammer, beim Gebrauch des Geigenbogens ...

Gadamers Spielbeschreibung geht von solchen Spielen als Erproben und Trainieren über zum Hinweis, dass Menschen, wenn sie bewusst spielen, stets ‚etwas‘ spielen: das kleine Mädchen spielt eine Mutter, der kleine Junge eher Rennfahrer oder einen gestrengen Lehrer. Der Lehrling nimmt die Attitüde eines Chefs an; der Chef die Eigenschaften seines Lehrlings. Als Gründe oder Motivation dieser Spiele kann man den Wunsch entdecken, eine andere/ein anderer sein zu wollen, die Identität, die Macht, das Nachmachen wenigstens zeitweise und gegenüber anderen zu realisieren.

Die höchste Stufe des menschlichen Spiels wird erreicht, wenn Menschen – Schauspieler, Tänzer, Musiker, Maler – etwas ‚für andere‘ spielen, mit (Sendungs)-Bewußtsein. Das Spiel ‚für andere‘ spielt etwas, was sie angeht, was sie sind, was sie betrifft, und was sie schließlich möglicherweise verändert (in Rilkes Gedicht „Archaischer Torso Apollos“: „Du musst Dein Leben ändern“) oder wenigstens vorübergehend zur Besinnung bringt. Der Zuschauer (Zuhörer) erkennt, dass er selbst mit dem gemeint ist, was er sieht und hört, also mit dem, was er als Spielverlauf aktiv begleitet. Er wird zum Mitspieler, dem (für den) es im Spiel der Kunst um seine Angelegenheit geht, und darum, was und wie er selbst ist. Gadamer

---

<sup>2</sup> Hans-Georg Gadamer, Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik (1960), Gesammelte Werke, Band I, Tübingen 1986, S.107 – 139 (Kapitel „Spiel als Leitfaden der ontologischen Explikation“)

spricht in diesem Sinne vom „Gespieltwerden“ des Zuschauers: In der Darstellung des Spiels (der Kunst, CR) kommt heraus, was ist. In ihr wird hervorgeholt und an Licht gebracht, was sich sonst ständig verhüllt und entzieht“. (S.119) <sup>3</sup> Die „Selbstbegegnung“, die das Spiel der Kunst dem Menschen anbietet, <sup>4</sup> erfährt der Mensch auf dem Umweg über Geschichten, die erzählt oder dargestellt werden. Inwiefern gilt das auch für Musik, genauer gefragt: Inwiefern kann Musik als symbolische Darstellung dessen verstanden werden, was uns selbst meint und was von uns selbst erzählt?

### III

Um die Besonderheit der dramatischen Potenzen der Musik zu erörtern, sei an jene alte Diskussion erinnert, die seit vielen Jahren immer wieder aufgenommen wird – von Jean Baptiste Dubos über Charles Batteux, vor allem aber von Johann Gottfried Herder, später kommentierend durch Bernhard Seuffert und in unserer Zeit von Carl Dahlhaus, Christian Zimmermann bis neuerdings in der Schrift über die Musikästhetik und die Musikpädagogik Herders von Alexander Cvetko. <sup>5</sup>

1)

Für Herder hat Musik das Vermögen, „unmittelbar zum Herzen zu wirken“, d.h. ohne die Notwendigkeit von Kognition und sprachliches Bewusstsein. Darin liegt ihre besondere Stellung unter den Künsten. Physiologisch ist dies darin begründet, dass das hörbar klingende direkt durch das Ohr und durch die Haut in den Körper eindringt und dort das Innerkörperliche zu Wahrnehmungen, Bewegungen, Gedanken anregt, und den Körper in Bewegung versetzt. <sup>6</sup>

Der Sprache hingegen fehle „der unmittelbare Zugang zur Seele.“ <sup>7</sup> Zum Unterschied zwischen Sprache und Musik zitiert Herder Batteux: „Das Wort belehrt, überzeugt uns, ist das Werkzeug der Vernunft; doch der Ton und der Gestus sind die Werkzeuge des Herzens. Sie erschüttern, gewinnen und überreden uns. (...) Der Ton und der Gestus erreichen das Herz

<sup>3</sup> Gadamer's Verständnis von der Kunst als eines Spiels habe ich ausführlicher erörtert in den beiden Schriften a) Musik als Spiel, Wolfenbüttel 1975, S. 52 – 60; und b) Musikverstehen, Augsburg 2012, S. 47 - 48

<sup>4</sup> siehe dazu: Hilde Domin, Woz Lyrik heute, Frankfurt 1968, S. 14 f.

<sup>5</sup> Diese Diskussion hat Alexander Cvetko aufgearbeitet in: „...durch Gesänge lehrten sie ... Johann Gottfried Herder und die Erziehung durch Musik“, Frankfurt/ M. 2006 (Beiträge zur Geschichte der Musikpädagogik, hg. von Eckhard Nolte, Band 16)

<sup>6</sup> Mit diesen Phänomenen beschäftigen sich die Hörpsychologie und die Gehörphysiologie. Eine neuere Zusammenfassung des Hörens und der Hörwahrnehmung findet sich in der Schrift von Manfred Spitzer „Musik im Kopf“, Stuttgart 2002, vor allem in den Teilen I: Musikhören und II: Musik erleben.

<sup>7</sup> zitiert nach Cvetko in: S. 35 und 45

unmittelbar und ohne Umweg“. <sup>8</sup> Sich dies klar zu machen, ist für den Umgang mit Musik von Wichtigkeit. Musik ist nach dieser Auffassung nicht eine ‚Magd‘ (nicht eine *serva*) sondern eine „Herrin“ (eine *padrona*) der psychischen und religiösen Erfahrung. <sup>9</sup> Wir benutzen, um diese besondere Wirkung der Musik zu beschreiben, Verben der Aktivität und Bewegung. Sie machen diesen direkten, nicht durch Sprache verstellten ‚Einfluss‘ des Klingenden, auf Körper und Geist plausibel: die Musik berührt, bewegt, dringt ein, setzt in Gang, betrifft u.a. Wer Musik hört, musiziert oder erfindet, wird gleichsam zu ihrem Gefäß oder Instrument. Was sie verkündet, nimmt der Mensch als Rolle oder Verhaltensweise an: Traurigkeit, Freude, Zuversicht, Hoffnung, Mut, Ergebenheit, Stolz, Mitleid ... Dies bezeugen die rhetorische Musik in den Bachschen Passionen; Trommelmusik aus afrikanischen Stämmen; Meditationen wie jene in der Musik von Arvo Pärt oder indische Raga-Improvisationen; Lobgesänge der islamischen Sufi-Sekte und andere Beispiele der ‚Weltmusik‘.

Auf diese Weise leisten die Musik und das Musizieren einen auf andere Weise nicht zu ersetzenden Beitrag zur Verwirklichung der Kommunikation zwischen Menschen und zur elementaren seelischen Grundlage des (gemeinsamen) Lebens. In dieser Art erleben und verstehen wir Musik als Drama im oben geschilderten Sinne als ein Spiel, in dem wir gespielt werden und mit dem wir selbst gemeint sind.

Die dramatische Kraft und Funktion von Musik erfüllt mit ihrer direkt wirkenden Besonderheit zwei verschiedene Funktionen: Sie verstärkt das sprachliche Drama, und sie wirkt als Drama auch ohne die Sprache – in den nicht sprachlich gebundenen Möglichkeiten. Für beide Arten des musikalischen Dramas oder der dramatischen Funktion der Kunst seien im folgenden einige Beispiele exemplarisch geschildert und gedeutet.

---

<sup>8</sup> zitiert nach Cvetko, a.a.O. S. 41 aus: Charles Batteux, Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz, aus dem Französischen übersetzt und mit Abhandlungen begleitet von Johann Adolf Schlegel, Hildesheim 1967

<sup>9</sup> Diese Auffassung entspricht die in seiner Schrift zur „Seconda Prattica“ vertretene Auffassung „L’oratione sia padrona dell’armonia e non serva“ – erörtert u.a. in: Jacques Handschin; Musikgeschichte im Überblick. Basel 1948, S: 278 – 288. Siehe auch die „Geschichte der Musik im Zeitalter der Renaissance“ von August Wilhelm Ambros, Band IV, Leipzig 1878, Kapitel Monteverdi, S.,353 – 406.

## IV

**Beispiel 1****Wolfgang Amadeus Mozart, Arie „Ach, ich fühl's, es ist verschwunden“**

Eine bedeutende Episode in Mozarts „Zauberflöte“ spielt sich in jener Szene ab, in welcher Pamina annehmen muss, dass Tamino, für den sie gerade in Liebe entbrannt ist, ihr nicht mehr zugewandt ist. Ihre Enttäuschung und Trauer sind so heftig, dass sie sich das Leben nehmen will. Ihre Verzweiflung besingt sie in den Versen:

*Ach, ich fühl's, es ist verschwunden,  
 ewig hin der Liebe Glück.  
 Nimmer kommt ihr, Wonnestunden,  
 meinem Herzen mehr zurück!  
 Sieh', Tamino, diese Tränen fließen Trauer, Dir allein!  
 Fühlst Du nicht der Liebe Sehnen,  
 so wird Ruh' im Tode sein.*

Allein schon die vielen Wort- und Verswiederholungen verweisen darauf, dass das hier dargestellte „Drama“ vorwiegend in der Komposition dargestellt wird. Es sind prägnante musikalische Mittel, die den Text fast überflüssig machen. Das wird deutlich, wenn man die Gesangstimme durch eine Flöte, Klarinette oder Violine ersetzt.

Zu den musikdramatischen Mitteln gehören:

- das durchgehende stockende Herzklopfen der Unterstimme und fast an vielen Stellen auch der ganzen Streichergruppe (die Achtelnoten auf den Zählzeiten 1,3,4,6 im 6/8-tel Takt). Mir scheint, dass überdies der wiegende und zarte Rhythmus die Ägstlichkeit und Sorge der jungen verliebten Frau charakterisiert;
- die Tendenz der abwärts führenden kurzen Melismen als Ausdruck der Trauer und Kraftlosigkeit;
- als Kontrast zu dieser Tendenz – die wenigen aufbäumend steigenden Linien, welche an ihrem Ende in sich zusammenfallen;
- die fast immer präsente Trauerfigur der kleinen Sekunde;
- die spärlichen wortlosen Verstärkungen der Holzbläser, nicht zu übersehen (überhören!) auch die Klagelinie des Fagotts.

- Als Höhepunkt aber kann das wortlose Nachspiel gelten, in welchem das Orchester, in dem die Stimmen nach und nach in ein dichtes Klagelied einfallen. Von dem Nachspiel kann man sagen, dass es beinahe den vorangegangenen Gesang ersetzt.

Sowohl die Komposition als auch ihr Inszenierungsangebot ‚ohne Worte‘, das auf einen Regisseur gut verzichten kann, macht Mozarts Arie zu einem exemplarischen Beispiel für ein Drama im Sinne Hans-Georgs Gadamer und Hilde Domins, in welchem ein Stück potentielle „Selbstbegegnung“ dargestellt wird.

## Beispiel 2

**Antonin Dvorák, Streichquartett Es-Dur op. 51, (1879) der zweite Satz:**

### Dumka

„Die Dumka ist eine vokale und instrumentale Komposition“ . Sie ist offenbar in der Ukraine zu Hause und bezeichnet eine erzählende, epische, zumeist mehrteilige Musik. Das Wort Dumka ist die Diminutivform (Verkleinerungsform) des russischen Begriffs Duma oder Dum und bedeutet etwa *Gedanke, Nachsinnen, Erzählung*. Sie tritt häufig als ein Volkslied auf, in dem alte Begebenheiten berichtet oder dargestellt werden. Wortgeschichtlich soll *Dumka* mit dem griechischen *Mythos* verwandt sein.

Der Sache nach entspricht sie der *Ballade*, im Sinne erzählender Gesänge, wie sie fahrende Sänger von Hof zu Hof und von Ort zu Ort getragen haben, und wie sie später im Volkslied und in der Kunstmusik als Voksballade begegnen.<sup>10</sup>

Besonderer Beliebtheit erfreut sie sich – mit ihrem melancholischen , aber auch wechselhaften Ausdrucksreichtum – in der tschechischen Volks- und Kunstmusik. Antonin Dvorak verwendete sie in mehreren bedeutenden Werken: neben anderen im Streichsextett A-Dur, op. 48 (UA 1879) und im Klaviertrio A-Dur, op. 81 (1887), jeweils als langsamen Satz.

Das gilt auch für die Dumka im Es-Dur-Streichquartett mit dem Untertitel *Elegie* (trauriger Gesang), das 1879 vom Joseph Joachim-Quartett uraufgeführt wurde. Diese Dumka erzählt in drei unterschiedliche Teilen eine musikalische Geschichte und eignet sich deshalb als Beispiel für ein musikalisches Drama.

Die Komposition erzählt eine Geschichte, deren drei charakteristisch unterschiedlichen Teile mit ihren Wiederholungen den Ablauf des Satzes bilden:

<sup>10</sup> ausführlich dargestellt im Artikel „Dumka und Duma“, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG neu), Sachteil Band 2, Sp. 1577 – 1583 (Alisa El'Sekova)

**Teil A – Andante con moto:**

Mehrere Beteiligte berichten von einem in zunehmend drängendem und bewegtem Spiel aller Stimmen (in polyphonem Zusammenspiel) von einer Begebenheit, die schließlich quasi ratlos stehen bleibt.

**Teil B – (in tempo, nach einem Ritardando, das in eine Fermate hinein läuft, Takt 37/38):**

Dieser Teil stellt einen getragenen, choralartigen Gesang der Oberstimme vor. Er stützt sich auf eine emsig bekräftigende Bewegung der Mittelstimmen und eine beruhigenden Begleitung des Basses.

**Teil C – Vivace (nach überleitendem Ritardando: Taktwechsel zu 3/8, Takt 88)**

Dieser Teil ist ein wilder Tanz. Er gliedert sich in unterschiedliche Teile, die durch verlangsamte Überleitungen voneinander getrennt sind. Nach einer langen bremsenden Rückleitung führt die Dumka zurück zu ihrem ersten Teil. Ihm folgt noch einmal der choralartige Gesang. Der Satz schließt mit der Wiederaufnahme des wilden Tanze im Presto. So entsteht ein Verlauf von:

**A (T.1 – 38) - B (T. 39 – 75) – (kurze Einblendung von A (T. 76 – 87) – C (T.88 – 210) – A (T. 211 – 230) – B (T.231 -251) – C (T. 253 – 302)**

Man kann sich diese Dumka (und auch andere) als eine erzählte Geschichte vorstellen; man kann so etwas wie ein Programm zu ihr erfinden. Das ist vielleicht als Vorstellung pädagogisch hilfreich, aber nicht gemeint. Wenn man die Dumka als ein Beispiel für ein musikalisches Drama verstehen will, als ein Geschehen im oben erläuterten Sinne des Begriffs, dann sollte man musikalisch argumentieren und interpretieren:

Die musikalische Erzählung beginnt mit einer elegisch-wehmütigen Auseinandersetzung der vier Beteiligten, mit einer musikalischen Auseinandersetzung, die vor dem beruhigendem Ende immer drängender wird. Diese Szene wird abgelöst von einem choralartigen Gesang, der homophon begleitet wird und die Führung anvertraut. Schließlich wechselt die Erzählung in einen wilden, die Atmosphäre befreienden Tanz. Dieses musikalische Drama wird mit einigen Änderungen wiederholt.

### Beispiel 3

#### Alban Berg, Violinkonzert (1935)

Das Violinkonzert von Alban Berg ist ein Doppeldrama; seine Entstehung war zudem von dramatischen biographischen Ereignissen begleitet. Der ehemals berühmte amerikanische Geiger Louis Krasner bat Berg um ein Solokonzert, und nach einigem Zögern sagte Berg zu. Er ließ Krasner bei einem Besuch in seinem Kärtner Waldhaus stundenlang geigerische Passagen, Techniken und Beispiele vorspielen, bevor er sich an die Komposition machte. Die Komposition machte viel Mühe. Nach dem frühen Tod von Manon Gropius, der Tochter von Alma Mahler-Werfel und Walter Gropius, die an Kinderlähmung mit 8 Jahren starb und mit der ihn eine tiefe Freundschaft verband, beschleunigte offenbar den Schaffensvorgang. Berg selbst starb 1935, im Entstehungsjahr des Violinkonzerts, an einer Blutvergiftung. Das forderte viele Musikwissenschaftler dazu heraus, von Bergs Violinkonzert als von seinem Requiem für ihn selbst zu reden und eine Parallele zu Mozarts Requiem zu ziehen.<sup>11</sup>

Bergs Violinkonzert kann in doppelter Weise als ein musikalisches Drama beschrieben werden – als ein musikalisch erzähltes und dargestelltes Drama.

Es besteht aus zwei Sätzen, die beide aus zwei Teilen bestehen, so dass das Werk als ein Drama in vier Akten abläuft.

In einem allgemeinen, mehr formalen Sinne kann das Drama als ein Lebenslauf gedeutet werden; in musikalischer Hinsicht handelt es sich um ein Drama über das Entstehen und über den Verlauf musikalischer Situationen und Funktionen, die eine Musik für Geige erfüllen kann.<sup>12</sup> Dafür ist es, abseits von jeder Analyse, nützlich, die vier Akte ihrem Inhalt und ihrer Funktion nach zu beschreiben:

#### der erste Akt (Andante):

<sup>11</sup> Die biographische, exegetische und analytische Literatur zu Bergs Violinkonzert ist kaum übersehbar. Da es im gegebenen Zusammenhang auf den Versuch ankommt, das Konzert als ein Beispiel für ein musikalisches (textloses) Drama zu beschreiben, verzichte ich auf eine ausführliche Literaturdarstellung, und nenne nur zwei lesenswerte Hinweise:

a) Theodor W. Adorno, Alban Berg, Violinkonzert, in: Der getreue Korrepetitor (Gesammelte Schriften 15, Frankfurt/M. 1976, S. 338 – 368, insbesondere S. 346) b) Roderich Fuhrmann, Alban Berg (1885 – 1935) Violinkonzert (1935), in: Perspektiven Neuer Musik, Material und didaktische Information (Hg. Dieter Zimmerschied), Mainz 1974, 73 - 109

<sup>12</sup> Diese beiden Drama-Verläufe habe ich ausführlicher behandelt in meiner Schrift: Musik Verstehen, Augsburg 2012, S. 119 - 126



Das Konzert beginnt mit dem quasi ausprobierenden Spiel der vier leeren Saiten (außer Violine auch Klarinetten und Harfe). Die Quinten werden allmählich belebt durch Veränderung der Intervalle, durch Lagen- und Saitenwechsel, durch Einsatz von Vibrato. Adorno nennt diesen Vorgang doppeldeutig „in Stimmung bringen“ – „vom Ausdruckslosen zum Beseelten“ (S.346). Sodann wird ein Begleitmodell erdacht und dann die zwölftönige Reihe als Kompositionsgrundlage vorgeführt. Sie ist geigenmäßig im Wechsel von große und kleinen Terzen aufgetürmt. Der übrig bleibende Rest von vier Tönen bildet jene Viertonfigur, die (zufällig?) den Melodiebeginn des im vierten Akt verwendeten Bach-Chorals vorwegnimmt. Der erste Akt führt weiter zur Formulierung eines kleinen Motivs, welches seinen Charakter durch ein tief abstürzendes Intervall seinen Charakter erhält. Aus dem dreitönigen Restmotiv entwickelt Berg eine satzförmige Melodie. Über sie schreibt der Komponist sodann einige Variationen, bis er die Melodie wieder derart auflöst, dass am Ende wieder die leeren Saiten der Geige den Akt beschließen. Dies alles ereignet sich in einer überaus reichen Instrumentationskunst und in einem vielfältigen Soloeinsatz und heraustretender Orchesterinstrumente.

Der erste Akt könnte die Überschrift tragen: **Durch den schöpferischen Vorgang des Komponierens entsteht Musik aus den Naturtönen der Violine, oder kürzer: von Klängen der Natur zur ausgearbeiteten Komposition.**

#### **der zweite Akt (Allegretto)**

Das musikalische und zugleich lebensweltliche Thema des zweiten Aktes ist der Tanz. Tanzmelodien, Tanzrhythmen und Tanzbegleitungen sind sein Inhalt. Zugleich gestaltet Berg – stark körperlich geprägt – die Attitüde und Körperhaltung des Tanzmeisters mit der Geige, das wiederum erinnert an das alte Symbol des Geigers als Attribut des Todes, wie es in vielen Totentanzabbildungen dargestellt wurde. Konkret wird der Themenkreis von Tanz und Totentanz durch das Zitat der „Kärtner Volksweise“.

#### **der dritte Akt (II. Satz – Allegro, „ma sempre rubato, fast wie eine Kadenz“)**

Thema des dritten Aktes ist die Person des musizierenden Geigers, dargestellt sowohl als Mensch, der (s)ein Instrument benutzt, um sich – seine Art zu Handeln, seine Art zu erleben, seine Seele, seine Verwirklichung der komponierten Musik – kurz: seine „Selbstbegegnung“ (s.o. Hilde Domin) auszuleben und darzustellen ... als andererseits auch als der Virtuose, der auch unvorstellbare Kunststücke auf seinem Instrument vollbringt.

Fast unmerklich (um die Ziffer 130 herum) geht sein „Spiel“, das ja zugleich seine Lebensverwirklichung ist und sein Lebensdrama (im Sinne seiner Lebensgeschichte), wieder zurück in ‚Musizieren als lebensweltliches Handeln‘ – nämlich in die Darstellung von Religiosität mit dem Mitteln der Musik im vierten Akt des musikalischen Dramas.

### **der vierte Akt (Adagio)**

Nach der Darstellung des schöpferischen Handelns im ersten, des Tanzes im zweiten und des aktiv-körperlich-künstlerischen Handelns in der Kadenz des dritten Aktes wird im letzten Akt das religiöse Handeln und Erleben durch Musizieren dargestellt. Berg wählte den Schlusschoral aus der Kantate „O Ewigkeit, Du Donnerwort“ (BWV 60) als musikalisches und zugleich biographisches Thema:

„Es ist genug: Herr, wenn es Dir gefällt;  
so spanne mich doch aus!  
Mein Jesu kömmt!  
Nun gute Nacht, o Welt.  
Ich fahr ind Himmels Haus,  
ich fahre sicher hin in Frieden,  
mein Großer Jammer bleibt danieden.  
Es ist genug. Es ist genug.“

Seinen musikalischen Bezug hat er mit den ersten vier Melodietönen zu den letzten vier Tönen der Zwölftonreihe (siehe der erste Akt). Mit diesem Bezug schließt das musikalische Lebensdrama. Lebensweltlich umschreibt bildet das Konzert das Leben als einen Kreis. Das wird auch dadurch verdeutlicht, dass Berg am Ende des Konzerts die dargestellten und abgehandelten Bereiche wieder aufnimmt – leise und miteinander verbunde: die „Naturtöne“ der Violine, ihre Entwicklung zur ausgearbeiteten Komposition, die Kärtner Volksweise und das beseelt und virtuos-variantenreiche Musizieren auf dem Soloinstrument.

Nachdem der Bachchoral – zunächst als Melodie, sodann in von Bach harmonisierter Vierstimmigkeit – allmählich zusammengesetzt und mit einem reichen Schatz an kontrapunktischen Künsten verarbeitet ist, beginnt eine weit ausholende und immer mehr sich verdichtende und aufwärts schwingende Meditation der Sologeige. In sie schleichen sich mehr und mehr Stimmen und Instrumente ein. Schließlich erlischt die Musik, sich in die Musik der früheren Akte zurückbildend, so wie im erlöschenden Alter die Gefühle und Gedanken von Erinnerungen gefüllt werden.

In dieser Weise hat Alban Berg ein menschliches und zugleich musikalisches Drama komponiert – das Drama des entstehenden und des nach vielerlei Begebenheiten heiterer, schöpferischer und trauriger Art des Lebens und zugleich der Musik.

**Beispiel 1**  
**Wolfgang Amadeus Mozart, Arie Ach, ich fühl's, es ist verschwunden**  
 (aus „Die Zauberflöte“)

Andante.

Flauto.  
 Oboe.  
 Fagotto.  
 Violino I.  
 Violino II.  
 Viola.  
 Pamina.  
 Violoncello e Basso.

Ach, ich fühl's, es ist verschwunden, e - wig hin der Lie - be

Fl.  
 Ob.  
 Fg.  
 Vl.  
 Vla.  
 Pam.  
 Vc. e B.

Glück, e - wig hin der Lie - be Glück!

Fl.  
 Ob.  
 Fg.  
 Vl.  
 Vla.  
 Pam.  
 Vc. e B.

sein. (Ab)

Nachspiel

Beispiel 2  
Antonin Dvorák, Dumka – Streichquartett op. 51, Es-Dur

Szene 1

**II.**  
Dumka.  
(Elegie.)  
Andante con moto. M.M. ♩ = 63

mf dolce  
mf  
pizz.  
mf  
p  
mf  
10  
ritard  
fp  
pp  
mf  
pp  
arco  
fp dim.  
pp  
mf dim.  
pp

Szene 2

in tempo ♩ = 40

pp  
pp  
pp  
pp  
cresc.  
f  
dim.  
dim.  
dim.  
dim.  
cresc.  
f  
dim.  
cresc.  
f  
dim.

Szene 3

Vivace. ♩ = 86. 90

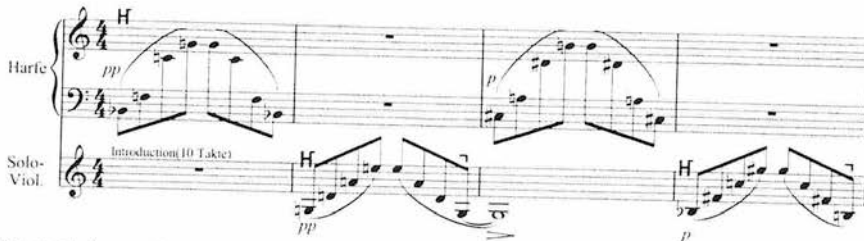
p  
fz  
p  
fz  
p  
fz  
p  
pizz.

# Beispiel 3

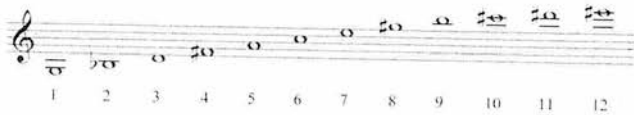
## Alban Berg, Violinkonzert -1935



Zu Beginn: die leeren Saiten der Geige



Die Veränderung der Intervalle



Die dem ganzen Konzert zugrunde liegende Zwölftonreihe



Das aus der Reihe entwickelte Motiv



Die aus dem Motiv entwickelte kleine Melodie



Die Kärntner Volksweise

