Rosemary Hilmar:

"Dr. Adorno war nur ein Schüler von Alban Berg."

Als die Verfasserin dieses Aufsatzes einmal mit Willi Reich über Alban Berg sprach, erinnerte er sich an einen Vortrag von Theodor Wiesengrund Adorno, der im Radio gesendet worden war. Diesen hatte er zusammen mit Alban Berg in seiner Wiener Wohnung angehört. Gegen Ende des Vortrags gab es eine Panne. Berg wurde plötzlich aufmerksam und sagte zu Reich: "Schade, daß wir diese Stelle nicht hören konnten. Das war sicherlich der einzige gerade Satz im ganzen Vortrag." Diese spöttische Bemerkung ist typisch österreichisch. Man wußte, daß Adorno deutscher Intellektueller war, denn so hatte er sich in seinem ersten Brief an Berg vorgestellt: "In Kürze etwas über meinen Bildungsgang: ich bin 1903 in Frankfurt geboren, absolvierte 1921 das Gymnasium und promovierte 1924 auf der Universität Frankfurt zum Dr. phil. aufgrund einer erkenntnistheoretischen Arbeit..." 1)

Den deutschen Intellektualismus bewunderte man einerseits und hatte eine Hochachtung davor, andererseits steckte in Bergs Bemerkung ein wenig Neid, weil er selbst nicht so flüssig zu formulieren verstand. Trotz Adornos intellektueller Begabung behielt Berg ihm gegenüber einen gewissen Abstand, möglicherweise weil sich Berg seiner eigenen Genialität intuitiv bewußt war und erkannt hatte, daß Adorno diese Begabung nicht gegeben war. Als Adorno jedoch im Jahre 1925 tatsächlich nach Wien kam, um Komposition bei Berg zu studieren, entwickelte sich seitens des Schülers eine ehrfurchtsvolle Bewunderung für seinen Lehrer, die Bergs Verhältnis zu Arnold Schönberg widerspiegelt. Seitens des Lehrers ein dankbarer Respekt und Verbundenheit, denn zu jener Zeit, in der die Wiener Schule zahlreichen polemischen Angriffen ausgesetzt war, trug Adornos schriftstellerische Tätigkeit wesentlich dazu bei, ihre Position zu festigen. Wenn also die berühmte "deutsche Gelehrtheit" ein wenig "g'pflanzt" wurde, spielte Theodor Wiesengrund Adorno eine sehr bedeutende Rolle in der Verbreitung des Verständnisses für die Werke der Wiener Schule, und wie andere Schüler dieser Art - man denke an die Schriftsteller, die zu Bergs Bekanntenkreis zählten wie beispielsweise Soma Morgenstern, Stefan Zweig oder Hermann Broch - wurde er von Berg als Freund und Schüler respektiert und oft um Rat gebeten. "Alles erfassen, müde durch tiefen Erkenntnisdrang, krank, zu den genialsten Noten (wie bei jenem Schaffenden) fehlt die Tiefe, Sehnsucht so groß aber nicht die Kraft, löschende Angst vor logischer Entgleisung, Übungssachlichkeit, ganz großer Denker, leidvolle Umgebungssehnsucht, Leidsehnen, erdenken, leidvoll den Körper fühlend, weil er ja gönnt (?), tief trauriger Mensch, psychisch lebt, ist ihm eigenes Leben, tiefe Verwundbarkeit und Seele, gewiß sich einzulassen, scharf hinzielender Intellekt, Gefahr zugunsten steigender Intelligenz, sieht er tausend Möglichkeiten, zuletzt verliert." 2)

Der Ton, in dem Berg an Adorno schrieb, verrät den Respekt, den er vor ihm hatte: "Lieber Doktor, ich habe beschlossen, im kommenden Frühsommer mit der Komposition einer Oper zu beginnen. Hierzu habe ich 2 Pläne, von denen einer ganz bestimmt ausgeführt

wird. Es fragt sich also welcher. Zu diesem Zweck frage ich auch Sie um Rat: Es ist: entweder "Und Pippa tanzt" oder Lulu (letzteres durch Zusammenziehung von "Erdgeist" u. "Büchse der Pandora" zu einem 3 aktigen (6-7 bildigend) Opernbuch Bitte höchste Diskretion!

Was sagen Sie dazu? Da ich unbedingt eins dessen (oder ev. beide) komponieren werde ist also eine Entscheidung welches von beiden (resp. ev. welches zuerst) vonnöten.

In Erwartung dessen grüßt Sie, lieber Wiesengrund, vielmals
Ihr
alter Berg

In Eile! Bin ich Ihnen eigentlich einen Brief schuldig? Ich glaube, Ihre letzte Nachricht war eine Karte von Rom! (??)" 3)

Adornos Antwort auf diese Bitte ist leider nicht mehr erhalten geblieben. Er schrieb aber immer wieder seine Meinung über Literatur, vor allem über Wedekind. Man kann sich also vorstellen, wie die Antwort annähernd gelautet haben muß: "Ich habe viel Wedekind gelesen und mit dem größten Gewinn. Auch den Nachlaß, in dem die fremdesten und sonderbarsten Dinge stehen. Er hat den ganzen Surrealismus und auch manches von Kafka, eine zugleich absurde und völlig reale Phantasielandschaft, vorweggenommen. Kennen Sie das Prosastück `Mine-Haha oder über die körperliche Erziehung der jungen Mädchen'? Es steht im ersten Band der Gesamtausgabe. Irre ich mich nicht, so gehört es zu den wichtigsten, was die deutsche Literatur der letzten 50 Jahre zuwege gebracht hat. Bei der größten Einfachheit, Banalität bleibt es völlig geheimnisvoll und ich bin weit entfernt davon, es verstanden zu haben. Aber wenn es in geistigen Dingen eine Wünschelrute gibt, hier klopft es sehr vernehmlich." 4)

Adornos Wunsch, ausschließlich Komponist zu werden, realisierte sich jedoch nicht: "Indessen ich mache mir um all das, aufrichtig gesprochen sehr wenig Sorgen, und wenn die ganze Habilitation - eine soziale, mir weder sachlich noch notwendige Angelegenheit - danebengelänge - so wäre es mir herzlich gleichgültig und au fond sogar lieb. Denn ich bin völlig auf Musik, will sagen aufs Komponieren eingestellt und auch wenn ich mich habilitieren sollte, würden die akademischen Verpflichtungen eine Nebenbeschäftigung bleiben. Mit dem Komponieren also habe ich unterdessen wieder energisch angefangen und ich glaube, es geht. Gerade an dem Tag, an dem ich verunglückt bin, habe ich das erste aus einem Zyklus von vier großen Liedern abgeschlossen und es scheint mir, daß es etwas taugt; ich kann Ihnen nicht sagen, wie gespannt ich auf Ihr Urteil bin; aber Sie erhalten die Lieder erst, wenn der Zyklus fertig ist, da sie nicht thematisch zwar, aber dem Formgewicht nach zusammenhängen etwa wie die vier Sätze eines klassischen Quartetts. Mir stellt sich immer deutlicher das Problem einer neuen technischen Verfahrungsweise, die in vollkommener motivisch-thematischer Strenge und Determiniertheit geübt wird, zugleich aber die Zusammenhänge konstruktiver Art gewissermaßen hinter den Kulissen verlegt und an der Aussenfläche ganz frei erscheint (im Gegensatz also etwa zur Technik der Kammersymphonie, wo überall sich eines aus dem anderen entwickelt wird). Ich halte nach wie vor daran fest, daß die Freiheit der Phanta-

siekonstruktion, wie sie zu poetischem Zwecke in der "Erwartung" errichtet wurde, für die absolute Musik entscheidend fruchtbar sein wird, fruchtbarer als jede Konstruktion dagewesener Formen; und ich sehe in der Zwölftontechnik je länger je mehr das Mittel, die Organisation des Materials hinter der Fassade, also hinter die erscheinende, erklingende Musik zu verlegen und jene der Phantasie frei zu überlassen. Sollten Sie meine Anzeige von Schönbergs op. 29 und 30 im jüngsten Heft der `Musik' gesehen haben, so fänden Sie gerade gegenüber der Zwölftontechnik manches davon nicht ausgeführt und schon als ich über das Kammerkonzert schrieb, wollte ich auf das Problem der Restitution der Musikalischen Freiheit, im schärfsten Widerspruch zur neuen Klassizität, heraus; aber besser als alle theoretischen Analysen glaube ich was ich komponierend realisieren zu können; gegen einen anständigen Text ist ja doch alles Gerede über Musik ganz müssig! So habe ich Ihnen denn von meinen jüngsten Meinungen um so mehr gesprochen, um mir als Komponierender bei Ihnen Rates zu holen, als weil ich diesen Theorien besonderen Selbstwert zumässe." 5)

Wie bei allen Schülern, die Berg für begabt hielt und die ihm deswegen nahe standen, wirkte er ebenfalls im Falle Adornos sehr stimulierend, war aber doch gleichzeitig recht streng und stellte hohe Ansprüche. Er war sich seiner Aufgabe als Lehrer sehr wohl bewußt und setzte sich für Drucklegung und Aufführungen von Adornos Werken konstruktiv und wirksam ein. "Sehr herzlich danken möchte ich Ihnen für das Arrangement einer Aufführung meiner Lieder in Amsterdam. Gestern bekam ich einen Brief, nach dem sie sicher ist. Es ist rührend von Ihnen, bei dieser Gelegenheit an mich zu denken." 6)

Am 23. September 1931 war es so weit:

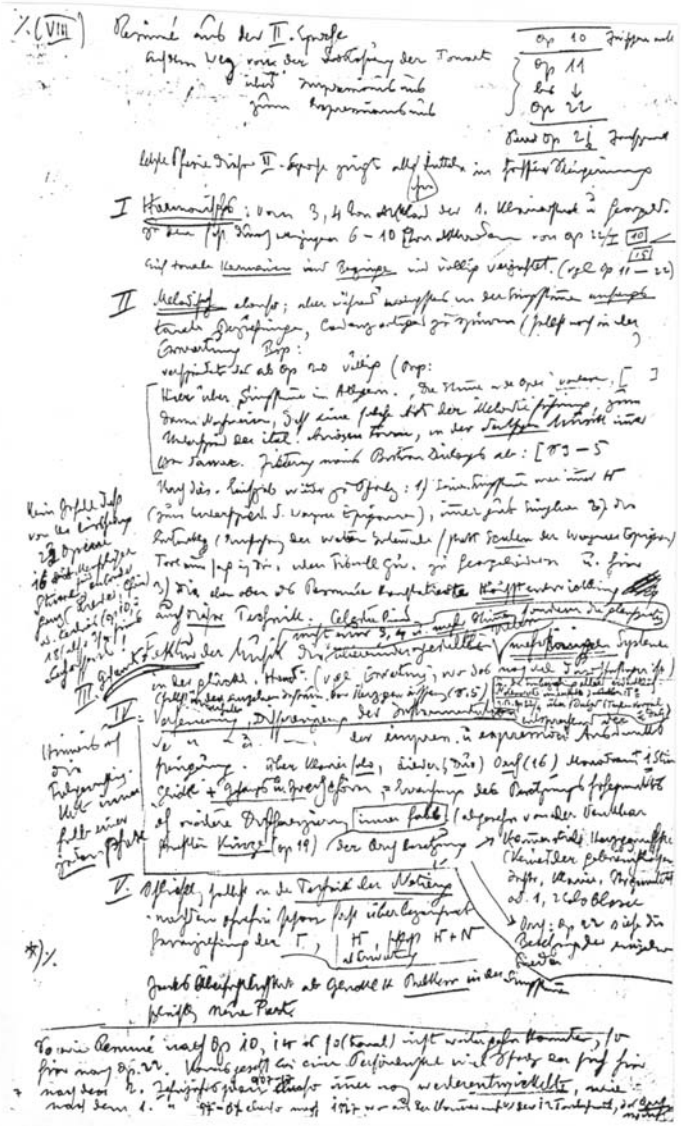
"Lieber Herr und Meister,

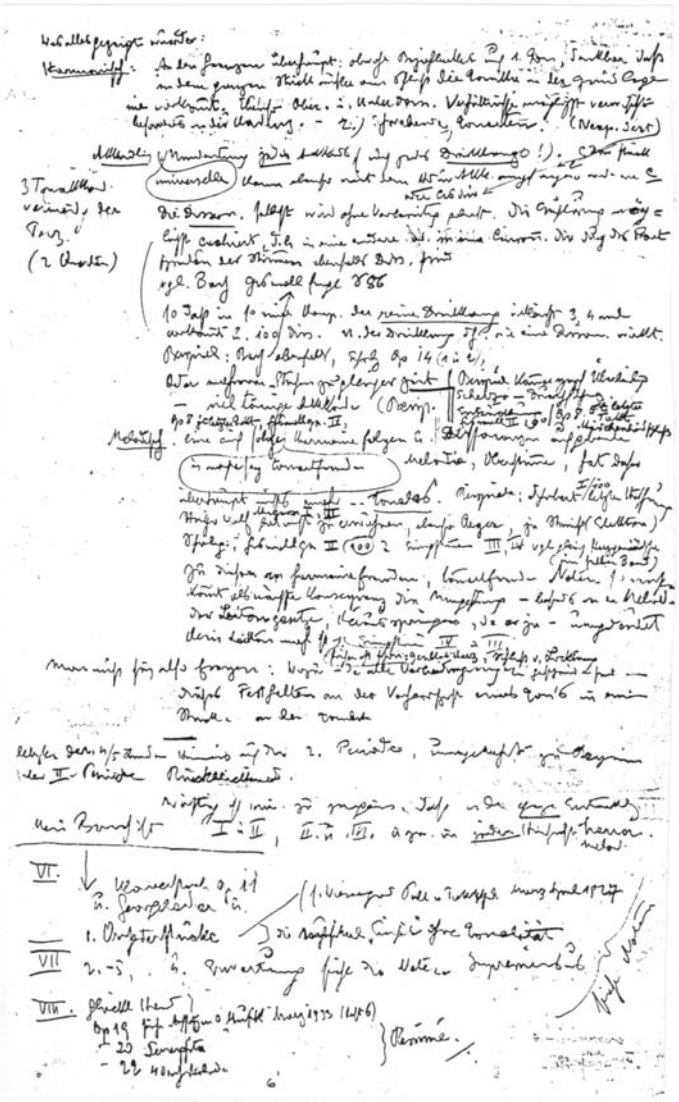
stets, wenn ich Ihnen über lange Zeiträume hin nicht geschrieben habe, staut sich das schlechte Gewissen derart an, dass es, anstatt den Schreibmechanismus in Bewegung zu bringen, ihn hemmt; und die Hemmung verstärkt sich durch die Angst, Sie möchten - mit allem Recht! - böse auf mich sein und sich über das endlich verfertigte Schriftstück allein ärgern. Diesmal ist nun meine Schuld besonders gross: nachdem Sie mit solcher Liebe und Freundschaft etwas für meine Musik tun wollten, ohne dass von mir das mindeste erfolgte. Ich weiss also gar nicht, ob ich diesmal Ihre Verzeihung überhaupt erlangen kann und muss schon all Ihr Johanneisches Wesen aufrufen, um da eine Hoffnung zu behalten. Dennoch, halten Sie mich nicht für ein Ungeheuer, verbannen Sie mich nicht aus Ihrem Bewusstseins- und Unbewusstseinsraum und seien Sie, wie der heilige Baudelaire, zwar nicht mère aber père, même pour un ingrat, même pour un méchant. Denn mein verstocktes Schweigen und Ihre Initiative für meine Musik - die mir, mit Ihrer Anerkennung im Frühjahr, die grösste Freude war, die mir seit sehr langem widerfuhr - hängen gleichwohl miteinander zusammen. Die Wahrheit zu sagen: ich könnte es nicht verantworten, mit etwas von meinen Dingen heute auf einem der grossen Feste zu erscheinen. Aus den verschiedensten Gründen. Zunächst: sie genügen mir nicht. Ich kranke an keiner falschen Bescheidenheit und weiss recht gut, dass sie besser sind als das meiste, was dort so gemacht wird. Aber das ist kein Masstab und da ich

von Ihnen den höchsten gelernt habe, so werden Sie mir verzeihen, wenn ich ihn nun auch anwende. Ich bin sicher, dass ich, dem es ja s e h r schwer fällt, einmal viel Besseres schreiben werde als ich bis heute es vermochte; das dann das Frühere auch zu tragen vermag. Aber was mir kompositorisch eigentlich vorschwebt, habe ich bis heute nicht realisiert. Nachdem Sie und Webern so lange gewartet haben, warum sollte ich ungeduldig sein? Mit der Drucklegung der Sachen ist es etwas anderes; aber wenn ich zum ersten Mal im Programm des Musikvereins oder der Internationalen erscheine, dann müsste das schon die ganze Figur herausstellen und selbst den Stefans unmöglich machen, von einer Talentprobe und ähnlichem zu sprechen. Das alles verschärft sich für mich dadurch, dass ich mich ja als Komponist in einer, freundlich ausgedrückt, Krise und, unfreundlich ausgedrückt, Stagnation befinde. Seit zweieinhalb Jahren habe ich nichts Grösseres mehr zuende gebracht. Ehe ich mir aber selber wieder schlüssig bewiesen habe, dass ich ein Komponist bin, kann ich den anderen auch nicht zumuten, es zu glauben. Ich kann Ihnen nicht sagen, wie gerade dies auf mir lastet, es vergällt mir eigentlich meine ganze Existenz, hat mich der Universität gegenüber, die mir die Zeit stiehlt, mit Hass geladen und ist auch der tiefste Grund, warum ich Ihnen so schwer nur schreiben konnte. Ich schäme mich und betrachte Sie als die Gewissensinstanz. Denn es ist natürlich lächerlich, es auf die Universität schieben zu wollen. Es muss schon an mir selber liegen und die einzige ernstliche Entschuldigung, die ich habe, ist der trostlose Phantasiehorizont, in dem man heute in Deutschland leben muss und der mir jede Freiheit und jede echte Produktivität verschlägt. Wenn ich Ihnen sage, dass ich trotzdem mich in der Welt für nichts anderes als einen Komponisten halte und am liebsten alles andere zum Teufel jagte, so werden Sie das nur schwer glauben können. Trotzdem steht es so für mich selber - ob auch objektiv, vermag ich nicht abzuschätzen - und ich weiss sicher, dass es wieder ganz durchkommen wird. Ich kreise um nichts anderes, habe keine Freude, solange ich nicht wieder dabei bin, und kann es doch jetzt nicht forcieren. Wenn Sie sich in diese Situation hineindenken, dann werden Sie mich vielleicht milder beurteilen. - Um meine Sorgen noch abzumachen: die Publikation meiner Lieder wäre mir, wenn Sie sie wirklich für legitim halten, eine grosse Freude. Aber mit der U.-E. stehe ich so schlecht, dass ich ihr jedenfalls nicht entgegenkommen möchte, solange sie nicht mit dem Wunsch zu mir kommt. Eine andere Idee hatte ich: Doblinger. Dort ist z.B. eine Klaviersonatine von Otto J o k l erschienen, offenbar einem Schüler von Ihnen, die gestern im Rundfunk aufgeführt wurde (ich hielt den Einführungsvortrag). Also ist vielleicht der Verlag der Schule nicht gram und würde sich zu einem Liederheft von mir entschliessen. Was meinen Sie?" 4)

Theodor Wiesengrund Adorno ist keineswegs als durchschnittlicher Adlatus unter Bergs Schülerkreis zu betrachten, der mühsame Kopistenarbeiten, verschiedene Rennereien und zeitaufwendige Sekretärarbeiten für seinen Lehrer erledigte. Er zählt aber auch nicht zu dem von Berg zusammengestellten "Redaktionsteam", das mit Korrekturarbeiten, Kollationierungen und Kopistenarbeiten - wie es einst Berg für Schönberg tat - vertraut war. Wie Erwin Stein, Heinrich Jalowetz, Paul Pisk und Soma Morgenstern wurde seine intellektuelle Begabung mit Freude angenommen, um das Verständnis für die Wiener Schule in Form von wissenschaftlichen

und journalistischen Aufsätzen der breiteren Öffentlichkeit zu verbreiten und eine genaue Kenntnis ihrer Musik zu verschaffen. Es liegt immerhin der Schluß nahe, daß Berg die schriftstellerischen Tätigkeiten jener Schüler wesentlich mehr zu schätzen gewußt hat, als bisher angenommen, oder daß vor einer Veröffentlichung eines analytischen Aufsatzes das Thema grundsätzlich untereinander besprochen wurde. "Nun eine Bitte. Sie wissen die Absicht von Stein, daß ich für das Schönberg-Heft von Pult und Taktstock die Aufsätze über op. 16, 24, 26, 27, 28 übernommen habe - die sich nun etwas verzögern, da ich auch nichts arbeiten darf. Man schrieb mir, daß Sie den Pelleas und die Kammersymphonie behandeln und es wäre einfach lieb, wenn ich meine Analysen der Spätwerke unmittelbar an die Ihren anschliessen könnte - einmal, weil es sich, wenn ich gemeinsam mit Ihnen über A.S. schreiben darf, so gebührt; dann, weil es mich vor thematischen Exzessen behütete; endlich, weil dann die Kontinuierlichkeit auch in seiner Darstellung herausträte. Aber dazu möchte ich Ihre Aufsätze kennen. Könnte ich sie - für kürzeste Frist, hingegen umgehend zurückhaben? Aber vielleicht gar ein Durchschlag? Ich wäre Ihnen sehr, sehr dankbar dafür und da meine Aufsätze ohnehin nicht am 20. in Wien sein können, würde gewiß auch die U.E. die Manuskripte 3 Tage entbehren können." 7)

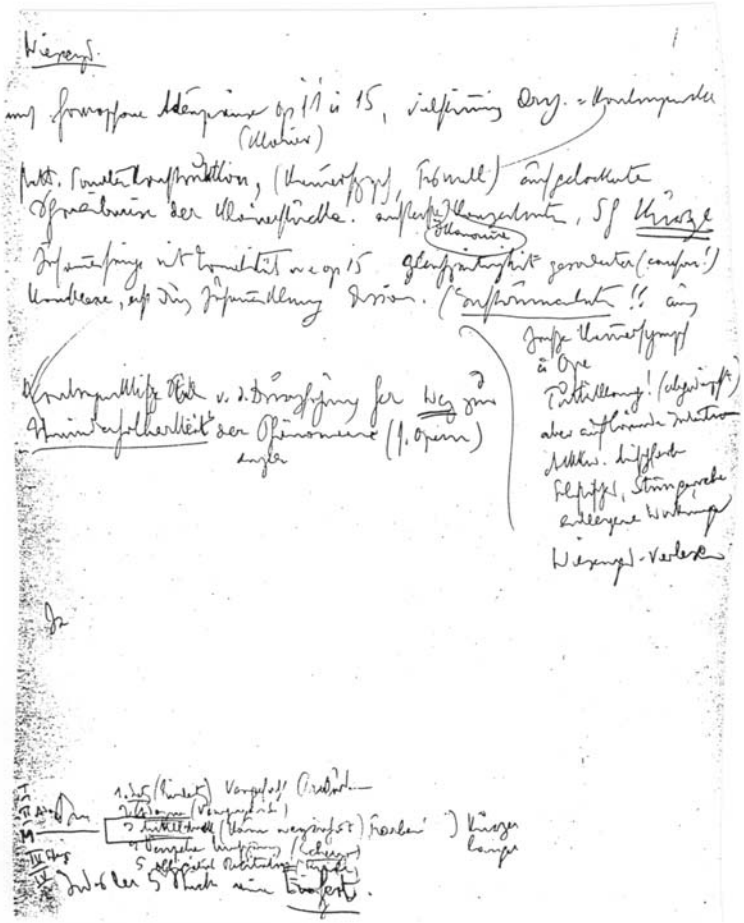


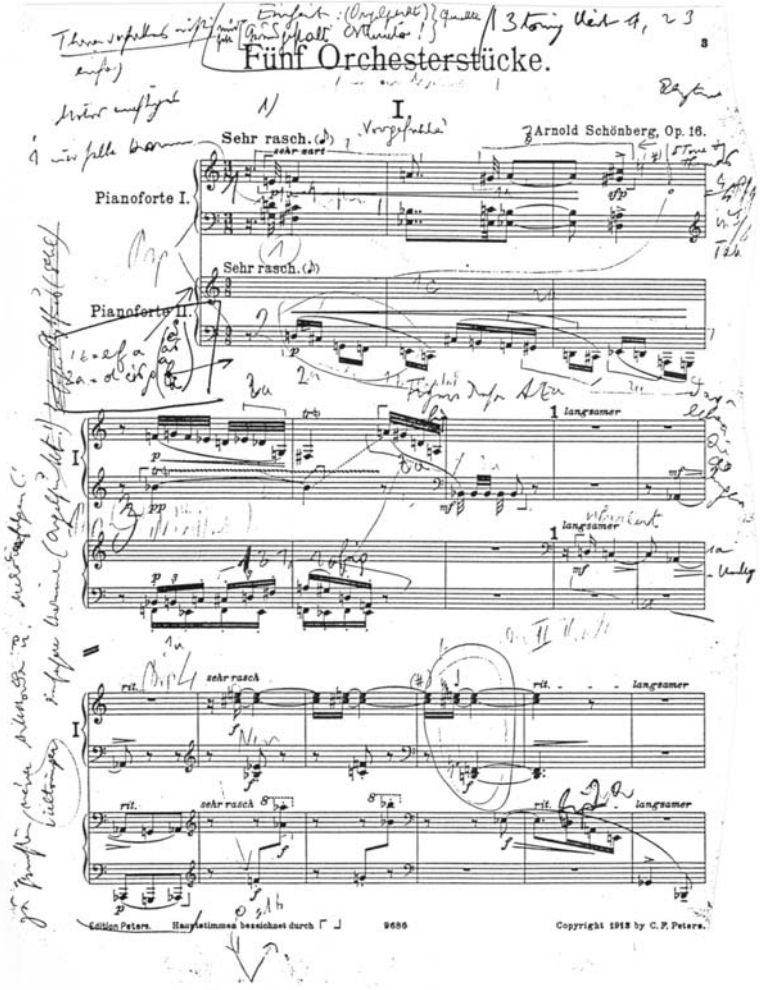


Eine sehr enge Zusammenarbeit also bestand. Berg zog überdies die Beiträge solcher Schüler wie Erwin Stein und Adorno als Unterlage für seine eigenen Schriften und Unterrichtskurse zu Rate. Dies geht aus dem großen Konvolut seiner Aufzeichnungen über Schönbergs Musik hervor, das mehr als 1000 Blatt enthält. Nachfolgende Untersuchung führt die Berührungspunkte und Anregungen, die Berg in Adornos Analysen fand, an und stellt - trotz aller Überschneidungen - Bergs unterschiedliche Auffassung der Materie zu Adornos Bewertung fest. Am Beginn des Konvolutes liegt ein Zettel mit Notizen von Berg, die wie folgt lesen:

"Arnold Schönberg: Von heute auf morgen v. Wiesengrund: Anbruch, 12. Jahrgang. Heft 2, Seite 72
Variationen op. 31 v. Wiesengrund: Anbruch, 12. Jahrgang. Heft 1, Seite 35
Erwartung v. Redlich: Anbruch, 10. Jahrgang. Heft 2, Seite 61
oder v. Stephan: Anbruch, 6. Jahrgang. Maiheft 1924
Serenade op. 24 v. Pisk: Anbruch, 6. Jahrgang, Maiheft 1924" 8) (Vgl. S. 112/113)

Der Unterschied zwischen Adorno, dem musikalischen Intellektuellen, und dem Auffassungsvermögen des genialen Komponisten Alban Berg besteht darin, daß Berg sich in der Sprache der Musik ausdrückte und weniger in sprachlichen Formulierungen. Im Gegensatz zu Adorno ging Berg, dessen analytische Entwürfe auf den ersten Blick in eher stichwortartigen Phrasen formuliert sind, von den Noten aus. Während Adorno jedoch in eher allgemein formulierten Sätzen die Problematik der "Neuen Musik" bloß "antupfte", dachte sie Berg anhand der vielen Musikbeispiele präzis und gründlich durch. Berg versuchte als Schwerpunkt des Schaffens Arnold Schönbergs einen Überblick der Werke von Opus 11-22 aufzustellen. Es war aber in allen Aufsätzen üblich, die aus dem unmittelbaren Kreis um Schönberg stammten, eine Analyse eines bestimmten Werkes als Ausgangspunkt für eine Erläuterung der Hauptmerkmale der Schönbergschen Musik zu betrachten. Adornos Analyse der Orchesterstücke op. 16 ist ein typisches Beispiel dafür. In diesem Aufsatz handelt es sich nicht nur um die Orchesterstücke, sondern Bezug wird zugleich auch auf andere Werke von Schönberg genommen. Wie weit Adornos Aufsatz Berg angeregt hat, läßt sich näher feststellen vergl. S. 115/116).




Fünf Orchesterstücke.
Arnold Schönberg, Op. 16.
Sehr rasch.
Pianoforte I.
Pianoforte II.
langsamer
sehr rasch
rit.
Edition Peters. Hauptstimmen bezeichnet durch ⌜ ⌟ 9686
Copyright 1912 by C. F. Peters.

In seinen Analysen legte Berg auf folgende Schwerpunkte Wert. Ein wichtiges Werk für den Beginn seiner Studie ist "Erwartung". 8) Berg unterscheidet in seiner Analyse zwischen "Impressionismus" - den er mit rot umrandeten vertikalen Klängen verzeichnet - und "Expressionismus", den er mit blauem oder schwarzem Bleistift als Themen und motivische Kernzellen markiert. Seine Analyse hängt vom Text ab. Die "impressionistischen" oder vertikalen Klänge erzeugen in der Dichte ihrer Akkorde und ihrer Klangfarbe jene düstere Stimmung, die durch die unbeantwortete Frage "hier hinein?" entsteht. Die Stimmung des mondbeleuchteten dunklen Waldes wird durch die Quart e-a und den Tritonus a-dis dargestellt; der Charakter der Einleitung wird auf diese Weise geprägt. Als Thema bezeichnet Berg die Melodie der zögernden Frage "hier hinein?", die mit großen und kleinen Sekundschritten - cis, h, c und g, f, es, d - wiedergegeben wird. Zum Begriff des Themas zählen auch die Sechzehntelwerte. Bereits in diesem Werk steht bei Berg der Unterschied zwischen zugrundeliegender Stimmung und Thema, dargestellt durch eine horizontale Tonfolge, fest. Aus der vertikalen Tonfolge werden aus dem totalchromatischen Idiom bestimmte Intervalle abstrahiert.

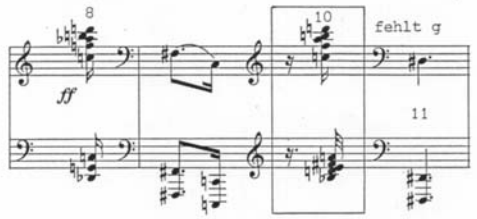
Als Einleitung zu Adornos Analyse der Orchesterstücke steht ein Überblick, der von den frühen Werken Schönbergs bis zu opus 16 eine Kontinuität feststellen soll. Berg hat in seinem Handexemplar dieses Aufsatzes unterstrichen: "was in den Orchesterstücken zurückdeutet auf sie (die frühen Werke Schönbergs), ist in der Kontinuität mit dem Älteren leicht evident zu machen. Das technisch entscheidend Neue aber der Orchesterstücke ist, nachdem es dort gleichsam vorweggenommen war, in den jüngsten Werken Schönbergs derart als bestimmendes Prinzip sichtbar geworden, daß es beim frühen und unprinzipiellen Auftreten nicht allzusehr befremden sollte.

Von den vorangehenden Werken aus lassen sich die Orchesterstücke betrachten als Übertragung der konstruktiven Polyphonie von Kammersymphonie und zweitem Quartett auf die harmonisch und formell aufgelockerte Schreibweise der Klavierstücke und der George-Lieder. Mit diesem haben sie die Kürze gemein - Kürze nicht von Genrestücken, sondern äußerster Konzentration innerhalb sehr expansiver Musik. ... Freilich bestehen teils noch ähnliche Zusammenhänge mit der Tonalität wie in den George-Liedern."

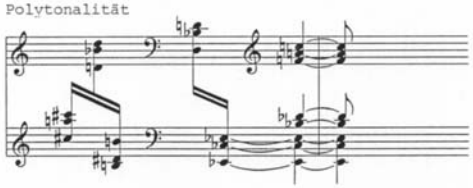
Berg setzt seine Analyse fort, indem er diese Aussage durch Notenbeispiele genauer ausführt. Ein wesentlicher Aspekt von Bergs Analysen ist seine Betrachtung von Akkorden, die er durch den Terminus Akkordflächen oder Akkordfelder im Hinblick auf Begriffe wie "Vieltönigkeit", "Polytonalität und "Dualtonalität" erweitert. Als Beispiel für "Dualtonalität" nimmt Berg die "George-Lieder op. 15" und zwar nicht nur im einzelnen Fall, sondern als charakteristischen Zug des ganzen Liederzyklus. Lied Nr. 3 deutet zugleich auf c-moll und-Es Dur, Lied Nr. 4 auf fis-moll und a-moll; die mediantische Beziehung ist nicht zu übersehen. In der Analyse des dritten Stückes der Klavierstücke op. 11 unterscheidet Berg zwischen "Vieltönigkeit" und "Polytonalität".

Vieltönigkeit

Op. 11 Nr. 3
Takt 3-5



Polytonalität

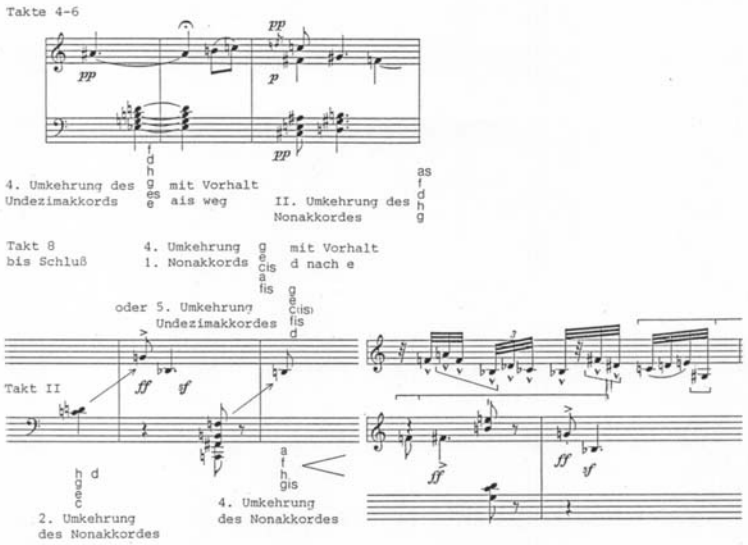


Den vierten bis fünften Takt analysiert Berg als eine zehntönige Akkordfläche, die mit einem zusätzlichen Ton nur noch ein g brauchen würde, um alle zwölf Töne umfassen zu können (siehe oben). In den Takten 26-31 des ersten Stückes der Orchesterstücke erscheinen alle zwölf Töne. Berg führt dieses Phänomen auf ein mehrstimmiges totalchromatisches Idiom zurück, in dem verschiedene harmonische Bildungen, Terzenakkorde oder Ganztonschritte udgl. vorkommen. Es ist schließlich möglich, aus einem zwölftönigen Klangzentrum alles abzuleiten. Damit zeigen Bergs Analysen, daß Schönberg das Verhältnis zwischen Tönen bereits neu zu verarbeiten begann und in den Werken, die bereits vor dem Wechsel zur Kompositionstechnik mit zwölf aufeinander bezogenen Tönen entstanden sind, eine neue grundlegende Basis außerhalb harmonischer Relationen geschaffen hat, aus der die musikalische Form eines ganzen Stückes entstehen könnte.

Ein ähnlicher Vergleich mit dem Begriff "Grundgestalt" läßt sich feststellen. In Adornos Aufsatz unterstreicht Berg viermal mit Rotstift diese Zeilen: "Diese Themen (der Orchesterstücke op. 16) jedoch sind - heute erst liegt es offen zutage - die Regeln der Stücke. Sie sind `Grundgestalten' bereits in einem ähnlichen Sinn wie das Material in der `Komposition mit zwölf Tönen', nur daß diese Gestalten nicht aus Zwölftonreihen, sondern frei gebildet sind. ... In den nächsten Werken, Teile des `Pierrot' ausgenommen, hat Schönberg die Technik der Grundgestalten nicht weiter verfolgt. ... Erst die Probleme der großen Form, die ihm seine jüngste Produktionsperiode zutrug, führte ihn zur Entdeckung der Grundgestalten zurück."

Berg gibt konkrete Beispiele an: Im vierten Stück des "Klavierstückes op. 19" zeigt Berg auf folgende Weise, wie sich bereits eine "Gestalt" durch verschiedene Varianten von zwei Akkorden bildet.

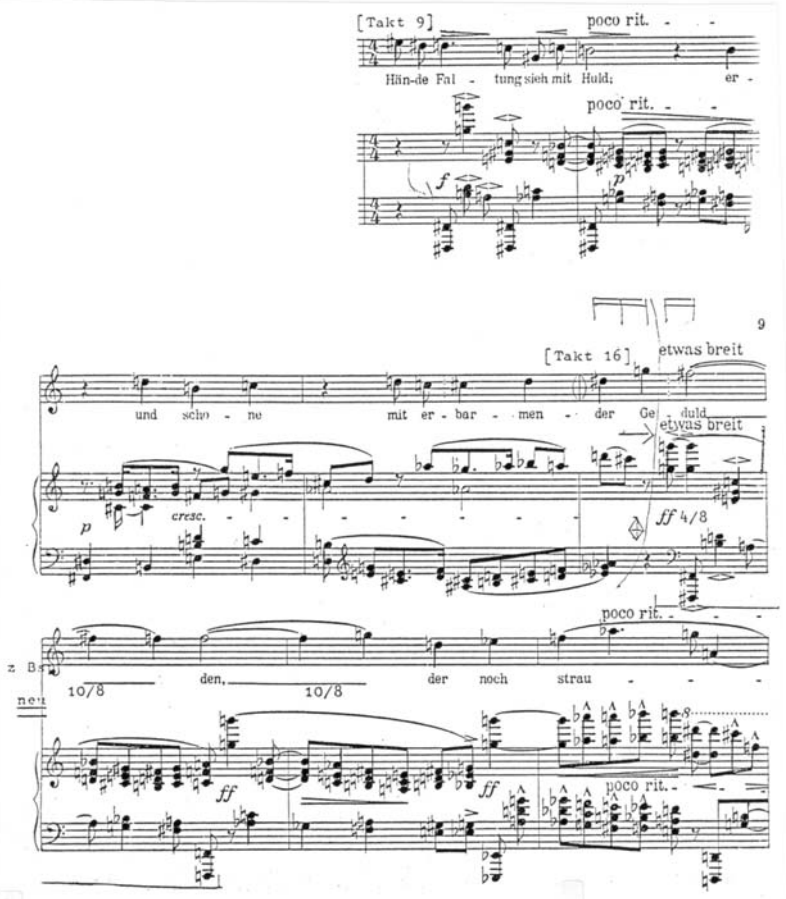
Op. 19 Nr. 4



Die "Grundgestalt" bedeutet in gewissen Werken für Berg zugleich das musikalische Motiv: als Beispiel dafür dienen die "Georgelieder" op. 15, wo die "Grundgestalt" dem Kernmotiv - fis, d, f - gleichgestellt wird. Bereits in Opus 19 erweitert Berg den Begriff der für das Stück bestimmenden "Grundgestalt", in dem er Beispiele für die Umkehrung im Laufe des Stückes heraussucht, wie in Takt 10 des ersten Stückes der Fall ist.

Ein weiterer und für Berg bedeutender Aspekt, der dem Begriff der "Grundgestalt" in den Analysen zugewiesen wird, ist der des Rhythmus: als wesentlichen Teil der "Grundgestalt" von Opus 19 versteht Berg das mit eckigen Klammern bezeichnete rhythmische Motiv B (vgl. Takte 1 und 16).

Im besonderen weist Berg auf rhythmische Varianten hin, wie beispielsweise den divergierenden Rhythmus im Zusammenhang mit der großen und kleinen Terz in Singstimme und Begleitung im dritten Lied von Opus 15. Die "Grundgestalt" - große Terz, kleine Terz - wird in Takt 16-18 dergestalt wiederholt, daß eine Variante in 10/8 - und daher - eine "neue" rhythmische Fläche in Achteln entsteht (Vergl. folgende Seite).



Abdruck mit Genehmigung der Universal-Edition, Wien

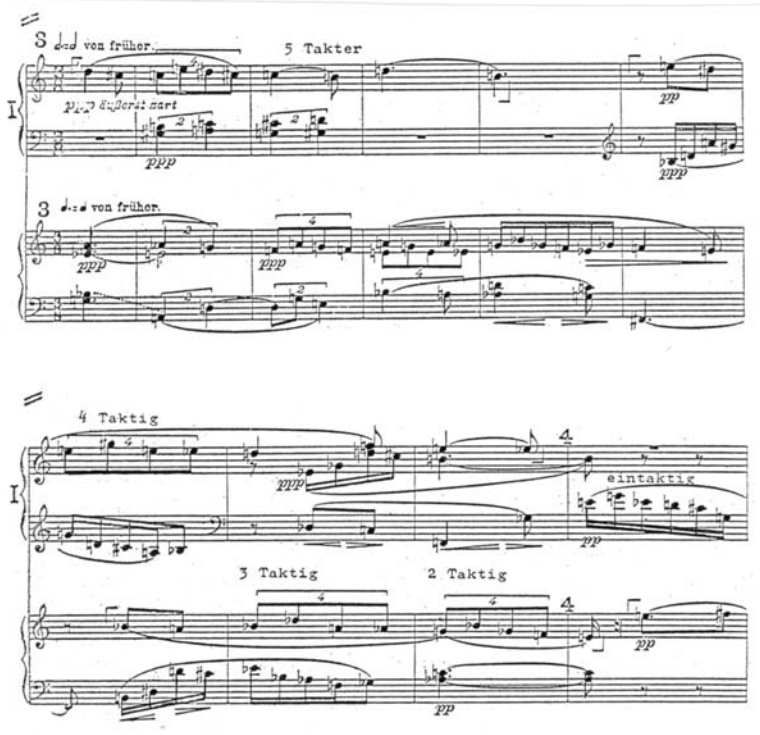
Im vierten Lied, das ohne Taktart notiert wird, vermerkt Berg einen "ständig variierenden Puls." Nach Bergs Analyse ist Takt 1 in 5/4, Takt 2 in 2/4, Takt 3 in 3/4, Takt 4-6 in 2/4. Der Mittelteil - Takt 12-17 - ist in 5/8. Berg unterscheidet weiter in diesem Lied zwischen Rezitativ, das ohne rhythmische Bedeutung ist, und einer freien Taktzahl, die eine "musikalische Prosa" darstellt.

Berg vergleicht ferner Schönbergs "Vorgefühl" der "Orchesterlieder" op. 22 und Wagners Vorspiel zu "Tristan und Isolde". Das Tempo hängt von der kleinsten Mensuraleinheit, dem 1/32 ab, denn genauso wie bei Wagner liegt in den Mensuralfeldern das Geheimnis der ewigen Fortspinnung - oder in Bergs eigenen Worten "das Trägheitsgesetz". In Opus 22 führt Schönberg Wagners Kompositionsprozeß um einiges weiter: Berg meint, es sind "im Tristanvorspiel rund 1/2 Dutzend Notenwerte - zum Unterschied vom "Vorgefühl", wo in 27 langsamen Takten über 1 Dutzend Notenwerte in gleicher Wichtigkeit vorkommen - ohne Berücksichtigung der Synkopen. Wagners Kompositionstechnik wird von Schönberg weiterhin fortgesetzt, weil Schönberg durch die "großen Takte" den Begriff der Takteinheit "endgültig auflöst". 9)

Berg macht also jeweils in seinen Analysen auf verschiedene "kleinste Elemente" aufmerksam, seien diese eine charakteristische Akkordbildung, ein melodisches oder rhythmisches Motiv oder eine "Grundgestalt". Er ist aber dann bestrebt, wenn einmal die "kleinsten Elemente" nachgewiesen sind, eine "Stilentwicklung" innerhalb des Werkes festzulegen. Das Stichwort findet sich auch in Adornos Aufsatz. Von Berg mit Rotstift unterstrichen sind diese Sätze: "Nicht zufällig hatte vorher bereits die Durchführung die Sonate überflutet ... Zwar als Prinzip der Durchführung bleibt Schönbergs Technik der Variation erhalten ... alle musikalischen Phänomene stehen unter dem Zeichen der Unwiederholbarkeit schlechthin."

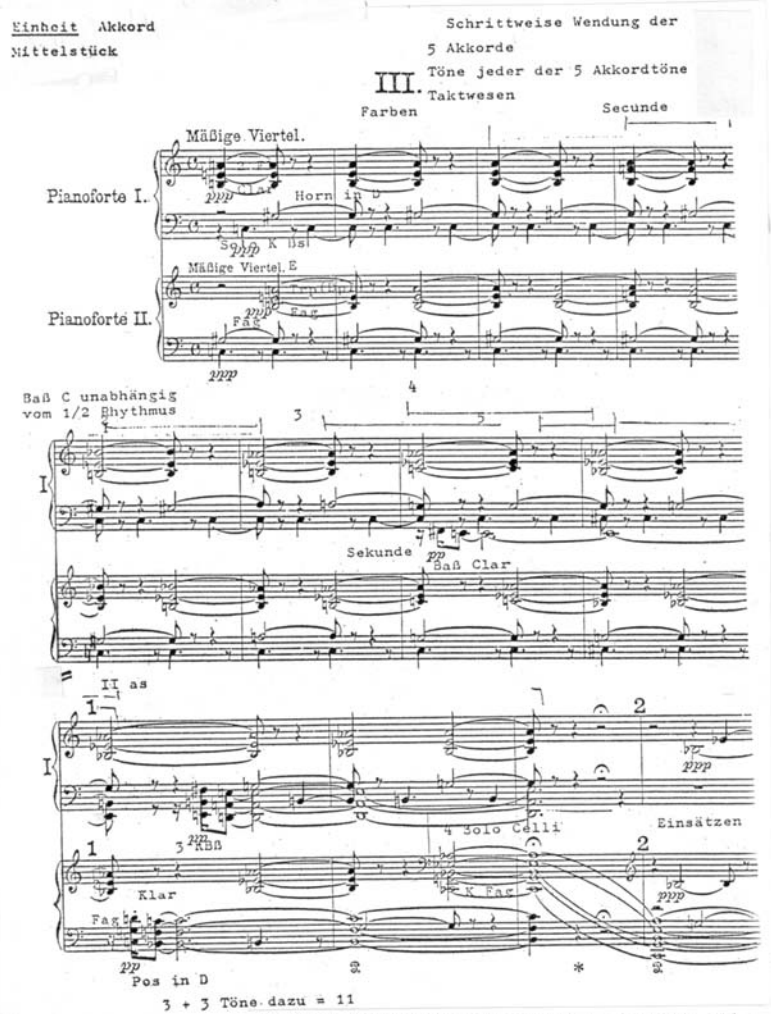
In den "Klavierstücken op. 11" behauptet Berg, daß eine "Stilentwicklung" stattgefunden hat, durch die neue, intensive Art und Weise, in der Schönberg ein Motiv verarbeitet und wiederholt. Dadurch entsteht bereits eine musikalische Form. Bergs Analyse der "George-Lieder op. 15" stellt einiges zur neuen Stilrichtung in Schönbergs Werken fest. Berg wollte nachweisen, daß Schönberg im einzelnen Lied die dreiteilige Liedform a-b-a und im ganzen den Balladenzyklus in ein neues Licht stellt. Zum Beispiel entsteht im ersten und im zweiten Lied durch die Wiederkehr der "Grundgestalt" am Schluß des Liedes eine dreiteilige Form, die nicht von harmonischen Prinzipien abhängig ist. Durch den ganzen Zyklus macht Berg in seiner Analyse darauf aufmerksam, daß die dreiteilige Liedform durch eine ganz neue "Verarbeitung" entsteht - nämlich durch die "Grundgestalt", die durch Dualtonalität und Metrik variiert wird (Vergl. folgende Seite).

Schönberg op. 15



Abdruck mit Genehmigung der Universal-Edition, Wien

In Opus 16/2 werden die melodischen Abschnitte in den Takten 16-32, die imitatorisch und kontrapunktisch verarbeitet werden, von einer Fünftaktgruppe über "viertaktig, dreitaktig, zweitaktig" bis zu einer eintaktigen Phrase zusammengefaßt.

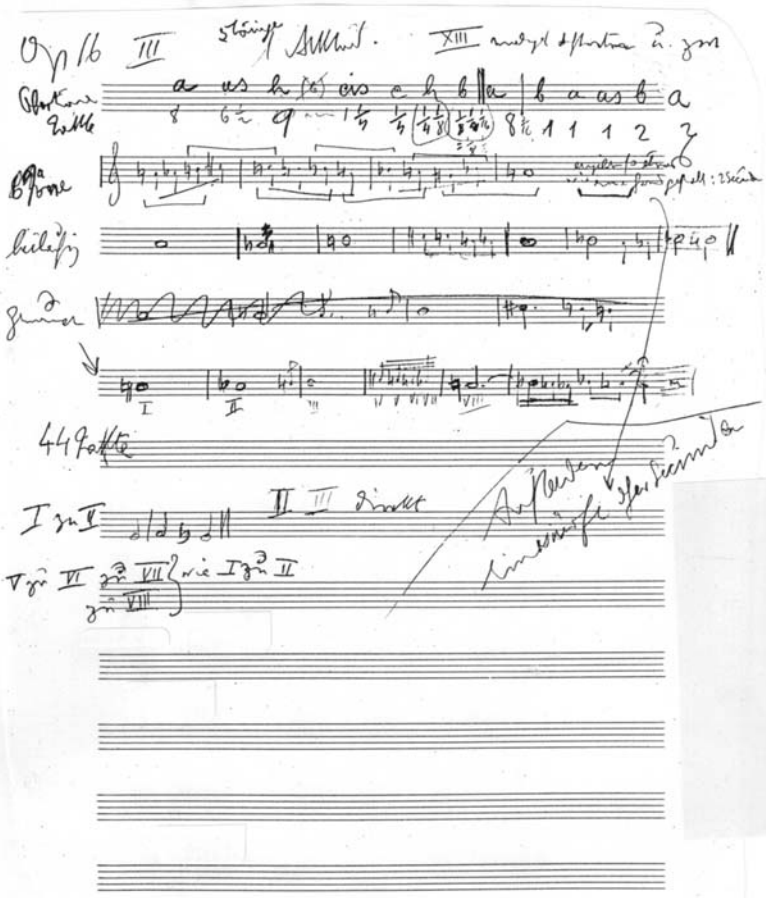


Abdruck mit Genehmigung der Universal-Edition, Wien

Im dritten Stück - "Farben" - handelt es sich um fünftönige Akkorde, die mit verschiedenen Klangfarben in der Instrumentierung in zusammengefaßten Abschnitten und in verschiedenen Taktzahlen kombiniert werden (Vergl. vorhergehende Seite). Das vierte Stück, als "Peripatie" bezeichnet, weist eine dreiteilige Symmetrie in der Aneinanderreihung verschiedener Motive auf, die in der "Reprise" rückläufig und daher ohne genaue Wiederholung gespielt werden.

All dies fehlt bei Adorno. Eine Andeutung für Bergs ausführliche und ergebnisreiche Studie wird jedoch von Berg in Adornos Aufsatz angezeichnet. Folgende Sätze werden unter- und angestrichen: "Das zweite Stück ... dem langsamen Teil der Kammersymphonie verwandt (Hier am Rande notiert: A B C D A (Coda)), zeigt noch deutlich gesonderte Melodiekomplexe, hat zwei Hauptthemen und hängt ersichtlich mit der dreiteiligen Liedform zusammen. Das dritte, mehr noch das vierte Stück arbeitet zwar mit Grundgestalten. ...dort ein impressionistisches Stimmungsstück - Schönbergs Letztes - von äußerster Sensibilität; hier als Peripatie des Zyklus ... Bleiben das erste (Unterstreichung von Berg) und das sehr polyphone (Unterstreichung von Berg) fünfte Stück."

Als letzte, abschließende Erläuterung die Zwölftontechnik. Berg hat den betreffenden Absatz auf Seite 41 mit einer eckigen Klammer in Bleistift angezeichnet. Mit rot dreimal angezeichnet ist die Stelle: - "... sondern daß er auch bereits (d.h. in den Orchesterstücken op. 16) mit Reihen operierte; jedenfalls in dem Sinn, daß die beiden melodischen Grundgestalten, zusammengefaßt, sich zu einer Sechstonreihe ergänzen, die die harmonische Regel des Ganzen ist." Ein genaues Beispiel fehlt bei Adorno. Jedoch Berg notiert die Tonreihe zum dritten Stück der Orchesterstücke und erklärt ihren Ursprung durch den Begriff der "Grundgestalt" (Vergl. nächste Seite).



F 21 Berg 155

MUSIKSAMMLUNG ÖSTERR. NATIONALBIBLIOTHEK

Alban Berg ging es in den Analysen der Schönbergschen Werke viel mehr darum, elementare Tonverhältnisse neu zu erforschen und Intervallbeziehungen außerhalb harmonischer Relationen eine grundlegende musikalische Sinnstiftung zu geben. In der Zwölftontechnik sah Schönberg die Möglichkeit, motivisch-thematische Arbeit mit "Atonalität" innerhalb desselben Tonsatzes zu vereinigen. Allmählich entwickelte sich aus dem Spiel mit den Motiven eine Technik, in der Satzarten, wie beispielsweise die der Passacaglia, die zugrundelegende Kategorie nicht mehr als "Thema" bezeichnen, sondern als Tonfolge, die aus einem vorgegebenen größeren musikalischen Material abstrahiert worden ist. (Ähnlich wie in der barocken Passacaglia das Thema auch als eine Folge von unter Umständen variablen Akkordfolgen aufgefaßt werden kann.) Das "Auskomponieren" des Tonraumes in Schönbergs Werken wurde nicht nach traditionellen Mustern strukturiert, sondern steht als bloße Äußerung da, daß das vorhandene musikalische Material in allen diesen Formen dargestellt werden kann.

Die Gemeinsamkeiten in den Aufsätzen der "Schriftsteller" - oder "Sprachrohr"-Schüler beweisen, daß Schönberg sehr wohl bestrebt war, nicht nur eine vitale, monumentale "Neue Musik" zu komponieren, sondern auch seinen Schülern die Prinzipien seines musikalischen Gedankenganges zu vermitteln. Adornos Aufsatz über die "Orchesterstücke op. 16" dient nur als ein Beispiel von vielen, die beweisen, wie der unmittelbare Kreis um Schönberg sich abgesprochen hatte. Sie zeigen aber auch, wie weit die Beiträge der Schüler für Bergs eigene Analysen und Vorträge von Nutzen waren. Ebenfalls ist der Unterschied zwischen dem genialen Komponisten und dem Musikästhetiker an der Präsentation ersichtlich. Durch den Vergleich gewinnt man den Eindruck, daß Bergs Unterricht in Analyse durch die vielen Beispiele den Sachverhalt erhellt, wogegen Adornos sprachliche Formulierungen ihn eher verschleiert. Adorno ging jedoch vom philosophischen und musikästhetischen Standpunkt aus und erreichte einen vielleicht noch größeren Kreis von gebildeten Interessierten als Bergs Analysen, die sichtlich von einem "Handwerker" für den Praktiker - ob Interpret oder Kompositionsschüler - entstanden sind. Es ist auch eine Ironie des Schicksals, daß gerade Adornos Aufsätze über die "Lyrische Suite" - trotz genauer Kenntnis der Inspiration - das geheime Programm durch andere Formulierungen mit Absicht über Jahrzehnte verschleiert hat. Auch wenn viele Musikbeispiele angeführt werden, führt die Argumentation nicht - wie bei Berg - zu der kühnen "Conclusio", die aus präzisen, im Gesamtwerk begründeten analytischen Beispielen gebildet wird.

Zu Bergs Lebzeiten sandte Adorno seinem Lehrer einen Durchschlag von jedem Aufsatz und erläuterte seine Entstehung. Berg schrieb immer mit Begeisterung zurück und nach der Lektüre der Aufsätze mit einer tief empfundenen Dankbarkeit. Von Adornos Aufsatz über die "Sieben frühen Lieder" im Frühjahr 1928 war Berg so angetan, daß er seinem Schüler das Autograph eines der Lieder schenkte: "... vor allem ... ist mir Ihr Brief und das Manuskript die größte Freude gewesen." 5)

"Daß Ihnen mein Aufsatz und die ... über Sie darin gefallen, ist mir eine innige Freude." 6)

In Musik nicht bloß, sondern durch Musik. Sie ist das Gegengift des Hoffnungslosen, in der ästhetischen Gestalt von Bergs Werk, auch im privaten Dasein: Rauschmittel zugleich und Mittel wachzubleiben. So reicht sie in seine Kindheit hinab als Figur des neunzehnten Jahrhunderts: Vierhändigspielen mit der Schwester Smaragda. Gewiß ist Berg nicht der „letzte Musikdramatiker" gewesen; gewiß aber der letzte Vierhändigspieler. Er hat den altmodischen Zeitvertreib als Kunstfertigkeit getrieben und mit den beharrlichen Wiederholungen des Vierhändigen sich Musik eingeprägt, die anders vielleicht nicht in ihn gedrungen wäre. Er hat zudem zahlreiche vierhändige Bearbeitungen hergestellt, weit mehr als man von ihm kennt; nicht nur solche Schönbergischer Werke, sondern auch eigener wie des ersten Quartetts und, irre ich mich nicht, der Orchesterstücke; von dieser Bearbeitungspraxis mag etwas in seine Kompositionstechnik übergegangen sein. Wie aber in solchen Bearbeitungen die Musik gleichsam „Material" darstellte zur Umformung und zum Umdenken, so war es mit seiner eigenen empirischen Existenz. Er war kein asketischer Künstler, sondern bewährte in allen Stücken jene voll sinnliche Kultur, die im Wohllaut seines späten Orchesters ihre Apotheose gefunden hat. Aber dies an sinnlichen und geistigen Nuancen überreiche Dasein, alle Breite und alle Differenziertheit seiner Psychologie war nur Anlaß und „Material" zum Werk, gebrochen, ja gespalten; seltsam abstrakt stand er der eigenen Konkretheit gegenüber, sich selbst so entfremdet wie dem Wirklichen. Wenn Mahler von der Landschaft um den Attersee einmal sagte, er habe sie ganz wegkomponiert, dann hätte Berg von der eigenen Seelenlandschaft das gleiche sagen können. Er war sich selber entfremdet, das sagt auch: objektiv, fast sich selber historisch auf jeder Stufe. Nicht umsonst hat er Proust besonders geliebt, an dem er nach Kafka wohl die letzte große literarische Erfahrung machte. Seine Person behandelte er vorsichtig und gleichgültig wie das Musikinstrument, das er sich war. Es mag hier eine der rätselhaftesten Paradoxien von Bergs Wesen sich erhellen: er war völlig egozentrisch und völlig selbstlos. Er sprach und schrieb viel von sich und seiner Musik, am

meisten von ihrem Schicksal, aber ohne jeden Schatten von Eitelkeit, kaum nur identisch mit sich, viel eher als der Biograph des von ihm hochgeschätzten Komponisten Alban Berg; der da redete und schrieb, tat sich selber auf Werk und Schicksal jenes Meisters nicht das mindeste zugute, ging als sein langer Schatten hinter ihm her, unprätentiös, ja ohne Sinn für Prätention. „Nur wenn ich komponiere, meine ich, ich bin der Beethoven; nie nachher", sagte er mir einmal. Einem schwächlichen Schüler, der mit einer unförmig schweren Mappe zu erscheinen pflegte, trug er, seinem Einspruch zum Trotz, stundenlang die Mappe, die er für jenen zu schwer fand. So trug er, entsagungsvoll, sein Werk mit sich und den Lebensvorrat, aus dem es gespeist ward.

Es stellt sich damit die Frage nach dem Verhältnis Bergs zum neunzehnten Jahrhundert, dem solcher Primat des Werkes übers Leben durchaus zuzukommen scheint. Die Phrasen, die aus Berg einen Spätromantiker und Psychologisten, den Mann des Individualismus und der weichen Ausdruckskunst machen wollen und deren ultima ratio Tristan heißt, sind darum so verderblich, weil sämtliche Elemente sich ihnen willig eröffnen, während der gebietende Unterschied erst in der Tendenz liegt, nach welcher jene Elemente gerichtet sind. Zunächst reicht Bergs ästhetisches neunzehntes Jahrhundert viel weiter als die chromatischen Stimmführungen und Dominanten. Seine physiognomische Aehnlichkeit mit Wilde hat er gekannt und nicht verleugnet. Sie spiegelt wieder, was die Zeit des fin du siècle Künstlernatur zu nennen pflegte. Der Drang, das eigene Wesen auszudrücken, ist stärker als der Zwang einer eindeutigen Prävalenz von Begabung im Sinne ursprünglicher Geschicklichkeit; wie als Komponist war Berg als Person Hindemiths Gegenpart; Hindemiths, an dessen Musik er zu bewundern vorgab, daß sie „immer weiterlaufe", um nicht ungern vom bescheidenen Wert gerade jener Qualität sich überzeugen zu lassen. Berg hat zunächst als Dichter sich gefühlt und dazu komponiert, wie es Wunderkinder tun mögen. Der bunte Artist ist nicht aus der Puppe des Handwerkers aufgeflogen, hat auch keineswegs virtuos Klavier

Der Briefwechsel dokumentiert lückenlos die Entstehung der Aufsätze über Berg und seine Musik und bringt den unwiderruflichen Beweis, daß sie unter Bergs Aufsicht und mit seinem Einverständnis geschrieben wurden. Die später erschienenen Aufsätze sind dann meist bloße Abdrucke und eine Verfeinerung der bereits bestehenden Formulierungen - keineswegs jedoch eine Revision des Inhaltes. 10)

Wie gut Adorno Berg kannte und wie authentisch sein Werk über ihn ist, zeigt eine im Berg-Nachlaß erhaltene kleinere Kuriosität. Unter dem Entwurf zu Willi Reichs biographischem Teil der ersten Monographie über Berg befindet sich ein Kapitel von Anekdoten aus dem Leben, das mit Kommentaren und Ergänzungen von Adorno versehen ist. 11) Zum Beispiel: Reich erzählt von einem Eisenbahnunglück am 31. Januar 1929 in Berlin, dem Berg nur durch Zufall entging. Adorno kommentiert: "Hinweis auf seine ständige Bedrohtheit, 'Pech' und allen möglichen Sachen. Als ob seine Erscheinung die Dinge der Welt völlig unschuldig in Ordnung gebracht hätte. Sein Bemühen dagegen, möglichst unauffällig zu leben. Sein Bedürfnis nach Lockerheit, auch künstlerisch." Ein weiteres Beispiel ist die Gegenüberstellung von Reich mit Adorno über Bergs Rolle als Jurymitglied in der IGNM und Allgemeinen Deutschen Musikverein. Reich schreibt: "Er war sich aber seines künstlerischen Ranges sehr bewußt. und es schmerzte ihn tief, wenn sein Rat nicht angenommen wurde. ... An allen Fragen des öffentlichen Lebens nahm er lebhaften Anteil, Kritiken eigener und fremder Werke studierte er sehr aufmerksam und völlig objektiv, von dem Bestreben getragen, Verstimmungen richtig zu stellen und böswillige Fälschungen zu entlarven." Hingegen Adorno: "das ist ein bißchen übertrieben; er war doch eher ein kontemplativer Mensch. Die Stellen waren ihm vor allem wichtig als Symbole des Anerkennens."

Es ist nicht verwunderlich, daß Adorno nach Bergs Tod einige für ihn noch ungeklärte Fragen an Helene Berg stellte. Aus seinen Briefen an sie geht hervor, daß sein Verhältnis zu Bergs Witwe wohl charmant und respektvoll gewesen war, nicht aber als innig oder sehr freundschaftlich bezeichnet werden kann. Sie war für ihn die Gattin seines Lehrers, den er verständlicherweise weitaus besser kannte und dem er weitaus näher stand. Sein erster Brief nach Bergs Tod an Helene Berg mit einer direkten Anfrage über den Verbleib der Partitur der "Lyrischen Suite" wurde als Affront aufgefaßt:

"... Heute nun habe ich auch den Mut, über etwas anderes mit Ihnen zu sprechen, was mit den Analysen zu tun hat, zugleich aber Sie auf denkbar private Weise betrifft. Ich meine die Vorgänge im Zusammenhang mit der "Lyrischen Suite". Den Kern meiner Analyse - der für eine englische Gelegenheit geschrieben war, für welche man ihn dann nicht verwertete - hat er noch gekannt und gebilligt und zwar ausdrücklich auch die Art, in der ich den poetischen Vorwurf berührte (eben jener Schwierigkeit wegen hatte ich es bislang immer vermieden, über die "Suite" zu schreiben). Ich habe die Angelegenheit H. F. vom ersten Tag an gewußt und bin, in einer übrigens sehr wenig glücklichen Weise, sein Vertrauter und wenn Sie wollen Helfershelfer gewesen. Ich hatte ihm absolut verbindlich versprochen, mit keinem Menschen darüber zu reden, und habe dies Versprechen streng gehalten bis zu dem Augenblick,

wo ich durch Reich erfuhr, daß Sie unterrichtet sind. Nun wäre ein längeres Schweigen nicht mehr zu verantworten - am letzten ihm gegenüber ... Ich habe aber damals ... mich noch ans Versprechen zu schweigen gebunden geglaubt. Was ich nun tat, schien mir das einzig Mögliche. Ich meine den großen Aufsatz für die "23". Er ist allein für Sie geschrieben - und ist völlig doppelsinnig, vorausberechnet für den Fall, daß sie von der H.F. Sache hörten; und wie sehr ist die Idee solchen Doppelsinnes in seinem Geiste. Alle darin: die Stelle über die unverbrüchliche Einsamkeit, über das reale Dasein als Stoff fürs ästhetische über List, Treue, Treulosigkeit - all das hat nicht nur sein Wesen darstellen, sondern vorgreifend Ihnen sein Verhalten erklären wollen; nehmen Sie es nicht als Unbescheidenheit, wenn ich Sie bitte, den Aufsatz unter jenem Aspekt nochmals zu lesen. Ich weiß, daß manche an der `Indiskretion' des Aufsatzes Anstoß nahmen ...

Ich habe darüber nicht offen mit ihm geredet, aber die Art, in der er später über H.F. schwieg, ist deutlich genug. Es wäre - nochmals, im tiefen Ernst - nichts fälscher, als wenn Sie die gewissermaßen dramaturgische Beziehung zu H.F. so belasten wollten, daß sie auch nur in die Sphäre dringt, in der Sie mit Alban zusammengehörten ...

Dabei denke ich noch an etwas Konkretes: das Schicksal der "Lyrischen Suite"-Partitur. Man drängt Sie, diese, einem angeblichen Wunsch Albans folgend, H.F. zu geben. Ich möchte Ihnen, nach bestem Wissen und Gewissen, aufs dringendste abraten, das zu tun." 12)

Dieses wohlmeinende Schreiben löste Ablehnung und Verbitterung gegen ihn aus, wie Helene Bergs Kommentar zu Adornos Beitrag im Gedenkheft der Zeitschrift "23" für Alban Berg dokumentieren läßt (Vergl. S. 127).

Helene Bergs Stellungnahme zu allen weiteren Anfragen dieser Art (man vergleiche die Briefe an sie von Erwin Stein, der Universal Edition u.a.m.) war also von Anfang an geprägt. Sie verweigerte diesen Briefschreibern - egal wie nahe sie ihrem verstorbenen Gatten gestanden sein mochten - jeglichen Einblick in diese, in dem verhängnisvollen Brief Adornos so idyllisch formulierte "private Sphäre". So tief dürfte ihr Ekel vor solchen Anfragen gewesen sein, daß sie nicht nur jegliche Information verweigerte, sondern die Briefschreiber an ihren Irrtum weiter glauben ließ und sie tatsächlich "an der Nase" herumführte.

Ohne Adorno mitzuteilen, wie sie nach dem Erhalt seines Briefes vorging, nahm sie sofort mit Herrn und Frau Fuchs-Robetin Kontakt auf. Diese - wohl vom guten Ton geprägt - lehnten eine Schenkung der "Lyrischen Suite" sofort ab: "Liebe Helene, Hanna hat mir Deinen Brief übergeben. Ich anerkenne sehr Deinen guten Willen, den Wunsch des unvergeßlichen Toten dadurch zu erfüllen, daß Du mir das Manuskript der "Lyrischen Suite" unter gewißen Bedingungen übergeben willst.

Als Geschenk von Dir kann ich es aber selbstverständlich nicht annehmen u. bitte Dich daher ganz nach Deinem Gutdünken darüber zu verfügen.

Ich wünsche sehr, Du mögest die schwere Zeit, die Du jetzt durchkämpfen mußt, glücklich überwinden um dem künstlerischen Vermächtnis Alban Bergs zu leben.

Mit vielen Grüssen
Deine
Hanna Fuchs-Robetin"

Anmerkung Helene Bergs: "die gewissen Bedingungen bestanden darin, daß Fr. Fuchs das Manuskript nur an eine öffentliche Sammlung verkaufen darf. Helene Berg" 13)

Das Manuskript der Partitur der "Lyrischen Suite" mit dem geheimen Text blieb also im Besitz der Witwe und kam als eines der ersten im Jahre 1959 in die Österreichische Nationalbibliothek. Bergs Witwe ahnte nicht, daß Alban Berg noch zu seinen Lebzeiten seiner Geliebten eine Taschenpartitur des Werkes, zu dem sie ihn inspiriert hatte, nicht nur geschenkt, sondern auch das Programm seiner "ganz großen Liebe" dann eigenhändig eingetragen hatte. Die Anfragen wurden jedoch immer häufiger, vor allem von denjenigen, die Helene Berg am Beginn mit Absicht gegeneinander ausgespielt hatte, damit die unangenehme Wahrheit nicht ans Tageslicht kommen könnte: 14)

"An Herrn
Dr. H.F. Redlich
4 Norton Way N.
Letchworth (Herts)

Tel Aviv, den 28. Okt. 1962

Sehr geehrter Herr Doktor:
Ich war vor meiner im Jahre 1938 erfolgten Auswanderung nach Palästina Rechtsanwalt in Wien I, Mahlerstraße 7 unter meinem damaligen Namen Dr. Otto LIFCZIS.

Alban Berg war mein Klient, der mich auch zum Vollstrecker seines Testamentes dto: 9. September 1934 bestimmt hat. In dieser Eigenschaft war ich auch bei der Nachlaßabhandlung, die beim Bezirksgericht Hietzing in Wien unter der Geschäftszahl 7 A 20/36 durchgeführt wurde, tätig.

Ich erfuhr nun von Frau Helene Berg, der Witwe nach Alban Berg, daß Sie behaupten, in New York in Erfahrung gebracht zu haben, "das Autograph der Lyrischen Suite Alban Bergs sei von diesem der Schwester Franz WERFELS, Frau Hannah WERFEL-ROBETIN testamentarisch vermacht worden."

Ich erlaube mir in aller Höflichkeit Sie darauf aufmerksam zu machen, daß Ihnen hierbei ein Tatsachenirrtum unterlaufen ist, da im Testament eine solche Anordnung nicht erwähnt ist. Der Nachlaß wurde mit Gerichtsbeschluß vom 16. Jan. 1937 auf Grund des angeführten Testamentes zur Gänze eingeantwortet. Ein Photostat dieses Gerichtsbeschlusses, welcher im Original sich in meinem Besitz befindet, lege ich zu Ihrer Kenntnisnahme bei.

Ich bitte Sie daher diesen Irrtum richtig zu stellen und mir freundlichst bekannt zu geben, welche Informationsquelle Ihren Irrtum verursacht hat.

Ich sende Kopie dieses Schreiben mit gleicher Post an Frau Helene BERG und an die Universal Edition A.G. in Wien.

Ihrer Antwort entgegensehend zeichne ich
hochachtungsvoll
Dr. Eytan Otto LIFF

+) an Frau Helene Berg
1. Beilage" 14)

Als Adorno Helene Berg wissen ließ, er beabsichtige, eine Monographie über Berg zu schreiben, stieß er auf wenig Unterstützung:

"Für Ihre Scheu, in öffentliche Kontroversen hineingezogen zu werden, habe ich alles Verständnis; Sie müßten nicht die sein, die Sie sind, wenn Sie anders reagierten. Aber ich möchte Sie bitten, in dieser Sache Verständnis auch für mich zu haben. Als Frau Lafite an mich herantrat, zögerte ich sehr. Es ist über Alban von allen möglichen Völkerschaften so viel zusammengeschmiert worden, daß ich unter keinen Umständen mit den Redlich, Willnauer, Reich e tutti quanti verwechselt werden wollte; nach seinem Verhalten zu mir in einer ganz anderen Angelegenheit muß ich Reich zu jenen hinzu rechnen. So tief ich davon überzeugt bin, daß die Distanz durch meine Arbeit selbst gesetzt wird und vollends durch die sehr weit ausgreifenden neuen Bestandteile des Buches - die Gefahr, daß man mich mit jenen Leuten in einen Topf wirft, ohne daß ich in eine meiner nicht würdige Konkurrenzsituation gerate, ist in der Öffentlichkeit doch recht groß. Ich habe halt auch meinen Stolz." 15)

Wie sehr auch Adorno Berg nahegestanden, wie scharfsinnig und eindringlich er das Leben und vor allem das Werk seines Lehrers erfaßt haben mochte, wurde er letzten Endes für Alban Bergs Witwe, Helene - wie der mit Kugelschreiber geschriebene Satz auf dem Kuvert seines Patezettels und Nachrufes dokumentiert - "nur Schüler von Alban Berg." 16)

Zusammenfassend ist zu sagen: Trotz aller Achtung vor Adorno zählte ihn Alban Berg doch nicht zu seinem ganz engen Schülerkreis, so wie es bei Julius Schloß oder Hans Erich Apostel der Fall war. Nach Bergs Ableben wurde dieses Bild durch Helene Bergs Verhältnis Adorno gegenüber verschärft. Die Nachwelt darf aber dazu sagen, daß "nur" dank diesen frühen Aufsätzen, die unter Bergs Aufsicht entstanden und seine freudige Begeisterung für den Verfasser erweckten, und dem Einsatz für die "Neue Musik" die Tradition der Wiener Schule an den Schülerkreis der Nachkriegszeit in Europa weitergegeben wurde. Im Lichte Alban Bergs ist dies auch das ganz große Verdienst von Theodor Wiesengrund Adorno.

Anmerkungen

1) F21 Berg 1535/1, Brief aus Frankfurt/Main, 5. Februar 1925. Wegen der unmittelbar bevorstehenden Veröffentlichung des Briefwechsels Adorno/Berg (hrsg. u. komm. v. Rudolf Stephan)

wurde in diesem Beitrag auf eine Auswertung des Inhaltes verzichtet.

2) F21 Berg 480/526. Stichworte zu einer Charakterskizze von Theodor Wiesengrund Adorno, verfaßt von Alban Berg in Anlehnung an Otto Weininger: Geschlecht und Charakter, Wien 1904. Vgl. ferner Rosemary Hilmar: Katalog der Schriftstücke von der Hand Alban Bergs, der fremdschriftlichen und gedruckten Dokumente zur Lebensgeschichte und zu seinem Werk (Alban Berg Studien, Band 1/2). Wien 1985, S. 79

3) F21 Berg 3091/21, Brief von Berg an Adorno, 30. November 1927

4) F21 Berg 1535/54, Brief von Adorno an Berg, 23. September 1931

5) F21 Berg 1535/34, Brief von Adorno an Berg, 14. Mai 1928

6) F21 Berg 1535/32, Brief von Adorno an Berg, 6. Dezember 1927

7) F21 Berg 1535/29, Brief von Adorno an Berg, 16. März 1927. Seine Analyse in : Pult und Taktstock 1927, März/April, S. 36-43. (Leihgabe der Alban Berg Stiftung)

8) F21 Berg 101/1. Ferner, Bergs Analyse zur "Erwartung" F21 Berg 156, zu den Orchesterstücken F21 Berg 155, zu "Pierrot Lunaire" F21 Berg 157, zu den "Georgeliedern, op. 15", zu den Klavierstücken, op. 11 und 19 F21 Berg 165.

9) Abgebildet, in: Rosemary Hilmar. Alban Berg. Austellung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien 1985, S. 177

10) Für die im Nachlaß Alban Bergs erhaltenen Typoskripte vgl. Anhang zu diesem Beitrag

11) F21 Berg Sammelgut/Bibliographisches/39

12) Alban Berg. Austellung der Österreichischen Nationalbibliothek, Rosemary Hilmar. Wien 1985, S. 172-175 (Vollständige Zitierung)

13) F21 Berg Sammelgut/Nachlaß/2 (Brief geschrieben von Herbert Fuchs-Robetin)

14) George Perle und Douglas Green, in: Berg Society Newsletter, 5. Juni 1977. Dieselbe in deutscher Übersetzung, in: Österreichische Musikzeitschrift 33 (1978)

15) F21 Berg 3091/20, Brief von Adorno an Helene Berg, 15. Oktober 1958

16) Patezettel und Nachruf, F21 Berg 3091/30-31

Anhang

Bestandsaufnahme der Dokumente von Theodor Wiesengrund Adorno im Fonds Alban Berg im Besitz der Österreichischen Nationalbibliothek

F21 Berg 1535/1-70
51 Briefe, 11 Postkarten u. 8 Telegramme an Alban Berg, 1925-1935
4°, 8°, qu. 8°, 96 Bl. m. 15 Kuverts, Tinte u. masch.

Inhalt:
1 Brief aus Frankfurt/Main, 5. Februar 1925
2 Brief aus Frankfurt/Main, 14. Februar 1925
3 Postkarte aus Marienbad, 9. Juni 1925
4 Brief aus Wien, 21. Juni 1925 m. Kuvert
5 Postkarte aus Carlo Magno, 23. August 1925
6 Postkarte aus Capri, 14. September 1925
7 Brief aus Frankfurt/Main, 15. Oktober 1925 m. Kuvert
8 Brief aus Frankfurt/Main, 23. November 1925 m. Kuvert
9 Brief aus Frankfurt/Main, 7. Dezember 1925 m. Kuvert
10 Telegramm aus Frankfurt/Main, 1925 m. Briefentwurf v. Alban Berg
11 Brief aus Capri, 12. Dezember 1925 m. Kuvert
12 Brief aus Frankfurt/Main, 6. Jänner 1926
13 Telegramm aus Frankfurt/Main, 26 Februar 1926
14 Brief aus Frankfurt/Main, 30. März 1926 m. Kuvert
15 Brief aus Frankfurt/Main, 30. März 1926 m. Kuvert
16 Brief aus Frankfurt/Main, 15. Juni 1926
17 Brief aus Frankfurt/Main, 28. Juni 1926 m. Kuvert
18 Brief aus Frankfurt/Main, 12. Juli 1926 m. Kuvert
19 Brief aus Frankfurt/Main, 3. August 1926 m. Kuvert
20 Brief aus Schwab, 19. August 1926
21 Brief aus Frankfurt/Main, 24. Oktober 1926 m. Kuvert
22 Brief aus Frankfurt/Main, 11. November 1926
23 Telegramm aus Frankfurt/Main, 11. November 1926 m. Kuvert
24 Brief aus Frankfurt/Main, 22. November 1926 m. Kuvert
25 Brief aus Frankfurt/Main, 24 November 1926 m. Kuvert
26 Brief aus Frankfurt/Main, 28. November 1926
27 Brief aus Frankfurt/Main, 7. Dezember 1926
28 Brief aus Frankfurt/Main, 15. Jänner 1927
29 Brief aus Frankfurt/Main, 16. März 1927
30 Brief aus Frankfurt/Main, 16. April 1927 m. Kuvert
31 Postkarte aus Frankfurt/Main, 3. Juli 1927
32 Brief aus Frankfurt/Main, 6. Dezember 1927
33 Postkarte aus Wien, 8. April 1928
34 Brief aus Frankfurt/Main, 14. Mai 1928
35 Brief aus Frankfurt/Main, 16. Juli 1928
36 Brief aus Frankfurt/Main, 17. August 1928
37 Brief aus Frankfurt/Main, 17. Dezember 1928
38 Postkarte aus Köln, 29. Dezember 1928
39 Brief aus Frankfurt/Main, 8. April 1929
40 Brief aus Frankfurt/Main, 29. April 1929
41 Brief aus Berlin, 5. Mai 1929
42 Brief aus Frankfurt/Main, 24. Juni 1929
43 Postkarte aus Bellagio, 8. September 1929
44 Brief aus Frankfurt/Main, 9. Oktober 1929
45 Abschrift eines Briefes an Hans Heinsheimer, 1. Oktober 1929
46 Abschrift eines Briefes an Wiesengrund-Adorno von Hans Heinsheimer, o.O. (Oktober 1929)
47 Brief aus Frankfurt/Main, 17. Oktober 1929
48 Brief aus Frankfurt/Main, 23. Oktober 1929
49 Brief aus Frankfurt/Main, 30. November 1929
50 Postkarte aus Frankfurt/Main, 3. November 1929
51 Postkarte aus Wien, 1. September 1930
52 Brief aus Frankfurt/Main, 16. Jänner 1931
53 Brief aus Frankfurt/Main, 20. Jänner 1931
54 Brief aus Frankfurt/Main, 23. September 1931
55 Postkarte aus Berlin, 26. März 1931
56 Brief aus Frankfurt/Main, 8. September 1933
57 Brief aus Frankfurt/Main, 13. November 1933
58 Brief aus Berlin, 28. November 1933
59 Telegramm aus Berlin, 9. Februar 1934
60 Brief aus Oxford, 5. März 1935
61 Brief aus Oxford, 11. März 1935
62 Brief aus Frankfurt/Main, 23. März 1935
63 Brief aus Frankfurt/Main, 25. März 1935
64 Brief aus Oxford, 17. Oktober 1935
65 Brief o.O., o.D.
66 Brief o.O., o.D. m. Beitrag über die "Lyrische Suite" und m. einem Zusatz "Motive".
67 Karte o.O., o.D.
68 Visitenkarte o.O., o.D.
69 Telegramm aus Frankfurt o.J.
70 Telegramm aus Prag o.J.

Dieses Konvolut zählt zu den interessantesten und inhaltsreichsten Briefen in Bergs Nachlaß. Von Bedeutung sind folgende Briefe: Nr 1 - Vorstellung Adornos als neuer Schüler Alban Bergs m. Lebenslauf, Brief Nr 8 - Stellungnahme zu "Wozzeck" und Gedanken über einen Aufsatz über das Verhältnis zwischen Wagners "Parsifal" und Gustav Mahlers Lied "Der Lenz ist da". Brief Nr 12 - Exkurs über Inhalt und Form in Schönbergs Werken und in seinem Unterricht. Briefe Nr 35-36 - über Adornos Liedkompositionen, sein Streichquartett und seine Liederzyklen. Brief Nr 37 - einiges über Ernst Krenek. Brief Nr 42 - Bericht über die Berliner Aufführung der Sieben Frühen Lieder unter Erich Kleiber m. Claire Born als Solistin. Briefe Nr 44-46 - Adorno legt die Redaktion des "Anbruchs" nieder. Brief Nr 49 - einiges über Anton Webern als Dirigent. Brief Nr 52 - über Adornos Klaviersonate und seine Begleitmusik zu Jean Cocteaus "Voix Humaine". Brief Nr 54 - Krise in Adornos Schaffen. Brief Nr 57 - Adorno bittet Berg um eine Empfehlung, damit er einen Posten in England (Oxford) bekommt. Brief Nr 58 - über den Schluß von Georg Büchners "Woyzeck". Brief Nr 60 - Adorno versucht, die Partitur der "Lyrischen Suite" zu verkaufen, schriftliche Aussage über die Vollendung der Partitur zum dritten Akt der Oper "Lulu". Brief Nr 61 - Analyse zu "Lulu", Bericht über die Londoner Aufführung der Sinfonischen Stücke der Oper "Lulu" für die Zeitschrift "23". Brief Nr 62 - über die Londoner Aufführung der "Sinfonischen Stücke der Oper `Lulu'". Brief Nr 65 - Kritik über Kleibers Aufführungen von "Wozzeck". In Bergs Briefentwurf auf der Rückseite vom Telegramm Nr 10 handelt es sich um eine Entschuldigung für die Verspätung eines Versands.

F21 Berg 3091/1-36
18 Briefe, 4 Postkarten, Patezettel und Nachruf an Helene Berg, 1936-1969
4°,8°, qu. 8°, 131 Bl., m. 6 Kuverts, Tinte u. maschinschr.

Inhalt: 1 Kondolenzschreiben anläßlich des Todes von Alban Berg, Weihnachten 1935
2 Brief aus Frankfurt/Main, 16. April 1936
3 Brief aus Oxford, 21. November 1936
4 Brief aus Frankfurt/Main, 23. November 1949
6 Telegramm aus Frankfurt/Main, 3. Februar 1953
7 Brief aus Frankfurt/Main, 23. Jänner 1956 m. Kuvert
8 Brief aus Frankfurt/Main, 17. April 1956
11 Postkarte aus Fextal, 22. August 1957
12 Postkarte aus Mannheim, 25. März 1958
13 Brief aus Frankfurt, 19. Mai 1958
15 Telegramm aus Frankfurt/Main, 8. Februar 1960
16 Brief aus Frankfurt/Main, 6. März 1961
18 Brief aus Frankfurt/Main, 26. März 1962
19 Brief aus Frankfurt/Main, 4. Juli 1962
20 Brief aus Frankfurt/Main, 12. Dezember 1962
21 Fotokopie eines Briefes von Alban Berg an Adorno, 30. November 1927
22-23 Brief aus Frankfurt/Main, 9. Mai 1966. Anbei Abschrift eines Briefes von Franz Willnauer an Adorno und Durchschlag von Adornos Antwort mit Zeugenaussage und Kuvert
24 Brief aus Frankfurt/Main, 18. April 1966
24 Postkarte aus Silsersee, 12. August 1966
25 Postkarte aus Graz, 15. Oktober 1967
26 Brief aus Frankfurt, 2. November 1967 m. Kuvert
27 Brief aus Frankfurt, 20. November 1967 m. Kuvert
28 Brief aus Frankfurt/Main, 15. Oktober 1968 m. Kuvert
29 Brief aus Frankfurt, 6. November 1968 m. Kuvert
30 Patezettel m. Kuvert
31 Nachruf m. Kuvert
34 Fotokopie eines Briefes von Helene Berg an Adorno, Waldhaus, 9. August 1966

Anmerkungen: Die Briefe enthalten Begründungen zur Vollendung der Oper "Lulu" wie auch einiges über Adornos Veröffentlichungen über Alban Berg. Brief Nr. 2 befaßt sich mit dem Verbleib der Partitur der "Lyrischen Suite".

Maschinschriftliche Aufsätze (nach Signatur)

F21 Berg 1535/64
Alban Berg: Drei Stücke aus der Lyrischen Suite für Streichorchester mit beiliegendem Widmungsbrief, Oxford, 17. Oktober 1935 2°, 4 S. maschinenschr.

F21 Berg 1535/66
Motive 4°, 2 S. maschinschr. Durchschlag

F21 Berg 3091/5
Alban Berg (für die Wiener Zeitschrift "Kontinente", 1945) 4°, 4 S. maschinschr.

F21 Berg 3091/9

Wozzeck in Partitur (für die Frankfurter Allgemeine Zeitung 1956) 4°, 4 S. maschinschr.

F21 Berg 3091/10
Alban Bergs Kammerkonzert 4°, 13 S. maschinschr.

F21 Berg 3091/14
Zum Wozzeck (für Wozzeck Erstaufführung in Essen, vgl. Sonderdrucke) 4°, 8 S. maschinschr m. Kuvert

F21 Berg 3091/16
Alban Bergs kompositorische Funde (für das Frankfurter Radio am 19. April 1961) 4°, 33 S. maschinschr.

F21 Berg 3091/31
Die Form der Schallplatte 4°, 1 S. maschinschr.

F21 Berg Sammelgut/Biographisches und Werk
(Über die 3 Orchesterstücke op. 6) 2°, 11 S. maschinschr. m. eigh. Widmung und Datum 14. April 1936

Handschrift: Notizheft Zur Monographie Alban Berg
8°, 52 Bl., Bl. 46-52 verkehrt beschrieben m. eigh. Widmung auf Verso-Seite des Umschlags: "Für Helene Berg. Diese erste Niederschrift als Zeichen liebender Verehrung und immerwährender Verbundenheit. Theodor Wiesengrund 15. April 1936. begonnen Oxford Februar 1936. abgeschlossen Frankfurt, 14. April 1936."

Inhalt: Op. 1: Sonate für Klavier - 3. Februar 1936
Op. 2: Vier Lieder für eine Singstimme mit Klavier nach Gedichten von Hebbel und Mombert - 5. Februar 1936
Sieben Frühe Lieder - 16. Februar 1936
Vier Stücke für Klarinette und Klavier, op. 5 - 16. Februar 1936
Lyrische Suite für Streichquartett - 1. März 1936
Ohne Titel (Die Wein-Arie) - 16. März 1936
Ohne Titel (Streichquartett, op. 3) - 31. März 1936

Notizen (verkehrt geschrieben) zu op. 3, 2, 6 und zur Wein-Arie

Sonderdrucke
Die Oper Wozzeck, in: Der Scheinwerfer 1929, Jg. 3, H. 4, S. 5-11
Berg und Webern, in: Modern Music 1931, Vol. 8, Nr. 2, S. 29-38
Zur Instrumentierung von Bergs Frühen Liedern, in: Schweizerische Musikzeitung 1932, Jg. 72, H. 6, S. 158-162, 196-200 (m. eigh. Ergänzungen von Alban Berg)

Zur gesellschaftlichen Lage der Musik, in: Zeitschrift für Sozialforschung 1932, Jg. 1, H. 3, S. 356-378 (m. eigh. Widmung Adornos an Helene Berg)

Erinnerung an den Lebenden, in: "Alban Berg zum Gedenken", 23, Nr. 24/25, 1. Februar 1936, S. 19-29 (m. eigh. Eintragungen von Helene Berg)

Fragen des gegenwärtigen Operntheaters, in: Neue Deutsche Hefte

1957, S. 526-535 (m. eigh. Widmung Adornos an Helene Berg)

Zum Gedächtnis Eichendorffs, in: Akzente 1958, H. 1, S. 73-95 (m. eigh. Widmung Adornos an Helene Berg)

Zeitungsausschnitte und Rezensionen
F21 Berg 3123-3151
F21 Berg Sammelgut/Biographisches/39

Willi Reich: Unterlagen zur Biographie von Alban Berg mit Eintragungen und Kommentar von Theodor Wiesengrund Adorno