

Der *deutsche* Schönberg und der *österreichische* Berg

An den Beginn meiner Bemerkungen möchte ich zwei kurze Zitatpaare stellen – ein musikalisches und ein verbales. Zunächst das musikalische: ein Ausschnitt aus der *Tanzszene* der *Serenade* op. 24 von Arnold Schönberg, dann aus dem ersten Satz des *Kammerkonzerts* von Alban Berg. Beide Stücke sind nahezu zeitgleich in den frühen bis mittleren zwanziger Jahren entstanden:

Musikbeispiele:

Arnold Schönberg, *Serenade*, op. 24, 5. Satz (*Tanzszene*), T 1-70

Alban Berg, *Kammerkonzert*, 1. Satz (*Thema scherzoso con Variazioni*), T 61 -120 (=Var. II)

Beide Male handelt es sich um Musik im Dreier-, im Walzertakt. Doch wie anders erscheint jeweils ihr Ton, der den allbekannten Rhythmus umhüllt. Schönberg entfaltet ein merkwürdig starres, gläsern-zerbrechliches Klangbild, dessen mechanisch wirkende Bewegtheit an zarte, doch auch leicht ungelente Marionetten erinnert. Die *Tanzszene* ist dem Tanzboden so weit entrückt, daß von ihm nur noch ein schwaches Echo herübertönt. Bergs Musik hingegen öffnet sich weit mehr dieser Tanzboden-Atmosphäre und gewinnt durchaus etwas von schmissigem Walzer-Delirium, in dem allerdings die Unmittelbarkeit, die gleichsam körperliche Nähe von Volks- und Unterhaltungsmusik mit strengem kompositionstechnischem Kalkül eine geheimnisvolle Verbindung eingehen. Nun das verbale Zitatpaar. Zunächst wiederum ein Wort Schönbergs, und zwar aus einem Aufsatz mit dem Titel *Nationale Musik*, der, geschrieben 1931, erst nach seinem Tod veröffentlicht wurde:

„Es ist [...] würdig, daß noch niemand beachtet hat, daß in meiner Musik, die vom Ausland unbeeinflußt auf deutschem Boden entstanden ist, eine Kunst vorliegt, die, wie sie

den Hegemoniebestrebungen der Romanen und Slawen aufs wirksamste entgegentritt, durchaus den Traditionen der deutschen Musik entsprungen ist.“¹

Alban Berg dichtete 1934 in einem sprachlich ebenso bemühten wie wunderlichen Akrostichon zu Schönbergs 60. Geburtstag:

Glauben und Hoffen – und Liebe zu
 der von Dir – wie kaum je – ge-
 Lehrten deutschen Musik
 hast Du in mir einst erweckt.

[...]

Heut', wo man fern Deiner Heimat und
 fern der Stadt auch, die – ach! wie
 Oft und oft schon – verkannt
 den, der dann später ihr Stolz,
 Fern der Nation sogar, deren Mu-
 sik und Sprache Du sprichst, ...
 Freudigst feiert Dein Fest,
 ist sich des ewigen Werts

Noch kaum bewußt diese deutsche und österreichische Heimat [...]“²

Schönberg und Berg, in Wien Mitte der siebziger bzw. achtziger Jahre geboren, waren am Ende des ‚langen‘ neunzehnten Jahrhunderts – 1914 – reife, in ihrem gemeinsamen Lebensberuf erfahrene und gefestigte Männer. Doch beider Wege dahin weisen markante Unterschiede auf, die auch allem Folgenden die Richtung geben. Schönberg entstammte einer kleinbürgerlich-jüdischen Familie. Sein Vater kam in den fünfziger Jahren aus Preßburg nach Wien, heiratete eine gebürtige Pragerin und eröffnete zu Beginn der siebzi-

¹ Arnold Schönberg, *Nationale Musik*, in: *Gesammelte Schriften I*, hrsg. v. Ivan Vojtech, Frankfurt/M. 1976, S. 253.

² *Alban Berg, Zum 60. Geburtstag*, in: ders., *Glaube, Hoffnung und Liebe. Schriften zur Musik*, hg. v. Frank Schneider, Leipzig 1981, S. 320 f.

ger Jahre einen Schuhwarenladen. Soziale Schranken, bedingt durch die bescheidenen materiellen Lebensverhältnisse der Familie, welche der frühe Tod des Vaters in noch größere Unsicherheit stürzte, verwehrten Schönberg eine gymnasiale und akademische Ausbildung, die seiner bereits im Kindesalter sich regenden Begabung entsprochen hätte. Er wuchs, ungeachtet aller zeitweiligen Förderung durch fast gleichaltrige, aber professionell gebildete Musiker wie Alexander von Zemlinsky, als Autodidakt heran. Und als Schönberg um 1903, zunächst wegen anhaltender finanzieller Not und neben anderen Brotarbeiten, selbst zu unterrichten begann, setzte er praktisch nur fort, was er bislang getan hatte und wofür man heute eine saloppe Formulierung zur Hand hat: Learning by doing, oder, in Schönbergs eigenen Worten, mit denen er seine 1911 erschienene *Harmonielehre* eröffnete: „Dieses Buch habe ich von meinen Schülern gelernt.“³

Einer dieser lernend-lehrenden Schüler, und einer der frühesten, war bekanntlich Alban Berg. Sein Vater Conrad Berg kam Ende der sechziger Jahre von Nürnberg nach Wien, allerdings unter gänzlich anderen Umständen als die Schönbergs. Während an diesen der Makel von niederklassig Zugereisten haftete, der es ihnen auf Jahre hinaus verwehrte, in vollem, d. h. bürgerlich-anerkanntem Sinne selbsthaft zu werden, wechselte Vater Berg nur von einem Ort sozialen Aufstiegs zu einem anderen, der für ihn noch günstigere Entfaltungsmöglichkeiten bereithielt. Er heiratete die Tochter eines kunst sinnigen Juweliers, etablierte sich als Buch- und Kunsthändler und erwarb sich im ständigen Umgang mit Persönlichkeiten aus den gehobeneren Gesellschaftsschichten Rang und Namen. Die Atmosphäre, in der Alban Berg mit seinen kaum weniger begabten Geschwistern aufwuchs, war eine entsprechend musische: Man las klassische und neueste Literatur, zeichnete und malte, musizierte – vornehmlich vierhändig am Klavier –, besuchte Theater, Konzerte, Opernhäuser, Ausstellungen.

³ Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien 1922³ (Reprint Leipzig 1977).

All dies trug zu einem Lebensgefühl bei, in dem das vorherrschende politisch-nationale Selbstverständnis als Deutscher bzw. Deutsch-Österreicher keinen Gegensatz bildete zum Österreichischen, genauer wohl: zum „Wienerischen“, das als bestimmte kulturelle Zugehörigkeit empfunden wurde und zugleich eine Art mentaler Disposition beinhaltete. Vielleicht zeichnete sich diese Nuancierung am deutlichsten ab in einem Glückwunschtext Bergs für Karl Kraus, der im selben Jahr wie Schönberg geboren wurde. Berg „begrüßte“ in Kraus jemanden, der zu seinem hundertsten Geburtstag „von der ganzen Welt – auch von der deutschsprechenden und auch von der österreichisch denkenden Welt - gefeiert [würde] als eine[r] der größten österreichischen Künstler, als eine[r] der größten deutschen Meister“.⁴ Als Österreicher in einem politisch-nationalen – oder sollte man besser sagen: verwaltungstechnischen – Sinne fühlte sich Berg nur, wenn er mit Fremdem in Berührung kam, etwa mit Lebensverhältnissen von Menschen außerhalb des österreichischen Kernlandes. So soll der Erinnerung Adornos zufolge das „Norddeutsche“ auf Berg erheiternd, geradezu komisch gewirkt haben – oder abstoßend, wenn er an die dort, etwa in Berlin, zubereiteten Speisen dachte: „Die Deutschen fräßen immer nur Dreck.“⁵

Gefühl und Bewußtsein, die es Berg als selbstverständlich erscheinen lassen, zwischen Deutsch-Österreichisch und Österreichisch keinen gleichsam existentiellen Unterschied wahrzunehmen, beruhen bei ihm auf einer entscheidenden Voraussetzung und führen zu einer nicht minder entscheidenden Konsequenz. Die Voraussetzung hat vor allem mit Bergs Dasein als Musiker zu tun, das ihn von den Literaten, den Malern und Architekten, im Grunde von jedem anderen intellektuell Tätigen unterscheidet. Dieser Unterschied geht aus der nicht-verbalen und nicht-bildlichen Äußerungsweise des Musikers hervor. Seine Werke werden als Klangcharaktere vernommen, die auf-

⁴ *Alban Berg, Zum 60. Geburtstag* (wie Anm. 2), S. 319.

⁵ Theodor W. Adorno, *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*, Frankfurt/M. 1977, S. 24.

grund ihrer zwischen Symbolik und Hermetik schwankenden spezifischen Sprachlichkeit immer auch hingenommen werden müssen. Das diskursive, argumentative Moment, grundlegend etwa in Literatur, ist für die Musik nur begrenzt sinnvoll und in der Regel auf schnellem Weg problematisch: Was sich als Argument für oder wider eine kompositorische Lösung versteht, läßt erheblichen Ermessensspielraum zu und reduziert sich nicht selten auf bloße Geschmacksäußerung. Dies, und nicht so sehr der immer wieder bemühte Umstand, über mangelhafte oder keinerlei fachspezifische Kenntnisse zu verfügen, scheint gerade bei kritisch gestimmten Literaten wie Karl Kraus die Abstinenz gegenüber der Musik zu begründen – welche deshalb auch keineswegs als Bildungsmangel empfunden werden muß. Musik als symbolisch-hermetische Kunst, der man noch immer eher divertierende denn kognitive Fähigkeiten zutraut, fällt aus dem Lebenshaushalt von Intellektuellen heraus, deren Selbstverständnis, dem Beispiel Kants folgend, eben im Erkenntniskritisch-Argumentativen gründet.

Die gleichsam natürliche, „gottgegebene“ Voraussetzung des Musikers Berg war die musikalische Tradition der vergangenen zwei Jahrhunderte, von Bach über Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert zu Wagner, Brahms, Mahler und – Schönberg. Diese Tradition galt ohne jede Einschränkung als eine deutsche, wobei in dem Adjektiv nicht das geringste Echo von politisch-nationaler Ein- und Abgrenzung mitschwang. Im Gegenteil: Deutsch meinte eher etwas Übernationales, da es sich auf ein rein geistiges Phänomen bezog, das dem Politisch-Geschichtlichen entzogen ist. Andererseits, wenn denn doch von nationaler Besonderheit die Rede war, rückte das Wort ein Terrain ins Blickfeld, das keine einzelne Nation, sondern das verschwundene, aber nicht vergessene „Heilige Römische Reich Deutscher Nation“ einnahm, mit welchem sich eine wie immer auch utopisch-ungreifbare „Idee Europa“ verband. Und deren beispielgebende, bahnbrechende Repräsentanten waren Beethoven wie Schubert, Brahms wie Mahler. Alban Berg hielt an diesem Verständnis von deutscher Musik bis an sein Lebensende,

über alle politischen Erschütterungen und radikalen Veränderungen hinweg, unbeirrbar fest – worin er, der Musiker, sich von Literaten wie Hugo von Hofmannsthal oder Hermann Broch deutlich unterschied. Wenn es sich auch anbot, etwa zur österreichischen Literarentwicklung eine musikalische Parallele auszumachen – Raimund/Schubert, Stifter/Bruckner, Hofmannsthal/nun ja ... Mahler: sie kam Berg nicht in den Sinn. Wie auch keinem anderen Musiker seines Ranges. Darin zeichnet sich bereits die angekündigte Konsequenz ab: Das Adjektiv „deutsch“ in Bezug auf Musik ist recht eigentlich ein Synonym für „unübertrefflich“, „mustergültig“, „klassisch“ und damit eben für „übernational“ bzw. „international“, handelt es sich doch von Bach bis Brahms und Mahler um Komponisten erster, einmaliger Größenordnung, an die anzuschließen kategorisch als Voraussetzung nachfolgender Größe betrachtet wurde. Das heißt aber auch: Wer in der Musik einen österreichischen Separatismus anstrebte, redete einem Regionalismus und sofort auch einem Provinzialismus das Wort. Wer jedoch zwischen Franz Schubert und Johann Schrammel einen ästhetischen Unterschied wahrnahm, dem erschien eine solche Absonderung absurd und keines ernsthaften Gedankens würdig. Was übrigens kein absolutes Verdikt über den ehrenwerten und allseits beliebten Schrammel bedeutete: Nur gehörte der einer Ebene an, die mit derjenigen Schuberts so gut wie nichts zu tun hat.

Die Verbindung von „deutsch“ und „über“- bzw. „international“ enthält für Berg aber noch eine weitere Sinnfärbung, die nicht minder in die genannte Konsequenz hineinspielt. Sie beruht auf einer Art Regionalismus, der freilich geradezu das Gegenteil von Provinzialismus beinhaltet. Gemeint ist die bereits erwähnte Verwurzelung Bergs in der österreichischen Kultur oder Kulturlandschaft aufgrund eines sozialen Status, der ihm Interessenvielfalt zum quasi natürlichen Bestandteil seines Lebensgefühls machte. Davon zeugt nicht zuletzt, daß er über Jahre keine Klarheit darüber fand, ob er mehr zum Dichter oder zum Maler geeignet sei – Musik als Profession scheint er zunächst überhaupt nicht in Betracht gezogen zu haben. Als sie es dann aber

war, erlaubte Berg eben dieses Lebensgefühl einen entschieden weiterreichenden Blick auf europäische Musikentwicklungen, als dies etwa bei seinem Lehrer Schönberg der Fall sein konnte. Vor allem Frankreich zog ihn an, der klangliche Nuancenreichtum Debussys und Ravels, der dann auch unüberhörbare Spuren in den eigenen Partituren hinterließ.⁶ Und dabei blieb es nicht: Berg öffnete sich mit dem Reiferwerden weiteren Einflüssen, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann (neben bedeutenden Komponisten, zu denen wohl auch eine solch „exotisch“ wirkende Gestalt wie Leos Janáček gehört haben mochte, war es vor allem das breit gestreute Feld von Volks- und sogenannter Trivialmusik bis hin zu modischer Tanzmusik einschließlich des Jazz, deren Echo in den Hauptwerken vom *Wozzeck* bis zur *Lulu* und dem *Violinkonzert* wiederhallt). Berg besaß eine Aufnahmebereitschaft oder auch Wahrnehmungsgefüigkeit, die ihm die Einbindung in eine überreiche, vielschichtige Kulturlandschaft offenhielt. Flexibilität und Unirritierbarkeit waren lediglich verschiedene Seiten eines Phänomens – im Falle Bergs der Verankerung im kulturellen Selbstverständnis einer österreichischen, also der Wiener Oberschicht und im kompositorischen Wertverständnis deutscher Musik. Vielleicht ist dies auch eine Erklärung für die unauffällige, doch merkwürdige Konjunktion „und“ im eingangs zitierten Akrostichon: Die „deutsche und österreichische Heimat [sei] sich des ewigen Werts [der Schönbergschen Musik] noch kaum bewußt“.

Arnold Schönberg aber verfügte nahezu allein über ein kompositorisches Wertverständnis. Er war eben nicht nur als Bürger, sondern auch als Künstler ein „Zugewanderter“, dem alle persönlichen Bindungen, voran an einen kleinen Kreis verständiger bis aufopferungsbereiter Mitstreiter, nicht das Grundgefühl des Fremdseins zu nehmen vermochten. In deutscher Musik fand Schönberg einen doppelten Halt, einen künstlerischen und einen, in

⁶ Ebd., S. 23: „In Berg durchdrangen musikalisch das Österreichisch-Deutsche und das Französische erstmals sich so, wie es dann, nach 1945, in der gesamten Produktion sichtbar wurde.“

dem sich bürgerliches, historisch-nationales und politisches Selbstverständnis vermengten. Die künstlerische Bindung war identisch mit dem, was er unter deutscher Musik verstand und seinen Schülern vermittelte – Berg folgte ihm hierin vorbehaltlos. Man hätte „italienisch, französisch, spanisch gemalt, französisch, englisch, russisch, skandinavisch gedichtet, niederländisch, italienisch, deutsch komponiert“, heißt es im bereits eingangs zitierten Aufsatz *Nationale Musik*.⁷ Das ist Schönbergs historischer Gesichtspunkt, von dem er einen ästhetischen klar abhebt: „Meine Lehrmeister waren in erster Linie Bach und Mozart; in zweiter: Beethoven, Brahms und Wagner [...] Ich habe auch von Schubert vieles gelernt und auch von Mahler, Strauss und Reger.“⁸

Es handelt sich für Schönberg um eine deutsche Ahnenreihe, zu deren legitimen „Fortsetzer“ er sich berufen fühlt. Das, und nichts anderes, leitet sein Denken und Verhalten, seine Affinitäten und Aversionen. Da gibt es nichts, das an die lässige Urbanität, die Adorno an Berg als dessen österreichisches Erbmal ausmachte⁹, auch nur erinnert. „Deutsche Musik“ war identisch mit jener Musik, die sich seit Bach im Zeichen von Individualität und Originalität als „Darstellung musikalischer Gedanken“ entwickelt habe. Sie erreichte unmittelbar nach der letzten Jahrhundertwende einen Punkt, der für Schönberg mit dem Übergang zur Atonalität eine gewissermaßen endgültige Wegscheide markierte. Wer dem richtigen Weg, also seinem, nicht folgte, schlug einen Irrweg ein. So sehr nun Schönberg alle Überzeugungskraft daran setzte, die Richtigkeit dieses Weges in der Theorie wie anhand der eigenen Werke zu begründen: Es läßt sich nicht übersehen, daß in die künstlerischen Demonstrationen stets auch übergreifende Beweggründe hineinspielten. Die zelotische Verteidigung eines aus deutscher Tradition erwachsenen Musikbegriffs wurde nicht zum geringsten von anhaltenden Widerständen ausge-

⁷ Arnold Schönberg, *Nationale Musik* (wie Anm. 1), S. 250.

⁸ Ebd., S. 253.

⁹ Theodor W. Adorno, *Berg* (wie Anm. 5), S. 124.

löst, die Schönbergs Werken als – wie er meinte – alleinigen Sachwaltern dieses Begriffs entgegenschlugen. Im Grunde erschütterten sie seine gesamte Existenz, so daß sich ihm letztlich die Bindung an deutsche Musik in einzig noch verfügbare menschlich-soziale Bindung verwandelte. Das scheint Schönbergs Verhalten jene Intransigenz aufgeladen zu haben, die Berg gänzlich fremd war und die ihn an dem ansonsten uneingeschränkt verehrten Lehrer auch zutiefst befremdete, zumal sie keineswegs nur den persönlich-privaten Umgang kennzeichnete. Mehrmals äußerte Berg gegenüber Dritten sein Erschrecken über einen „rechthaberischen“, mithin gänzlich „un-österreichischen“ Ton in Kompositionen Schönbergs. Diesem „herrischen“ Gebaren scheint denn auch die Tatsache zu entsprechen, daß Schönbergs Umgang mit nicht von ihm stammenden Werken, die keineswegs auf Musik sich beschränken lassen, sondern gewissermaßen grundsätzlich jede fremde Leistung betreffen, einen usurpatorischen Charakter annimmt. Ob eine Sinfonie von Mahler oder eine Erzählung Balzacs, ob Tennis- oder Schachspiel – in Schönbergs Zugriff werden sie alle zu Material, zu Rohstoff, die in eigenen, eigenmächtigen und nur sich selbst genügenden Gebilden aufgehen.

Solche Unbedingtheit hat naturgemäß Schönbergs Isolierung in der Wiener Kultur nur verstärkt und die Versuche, sie zu überwinden, in die Flucht münden lassen. Die insgesamt drei, über immer längere Zeiträume sich erstreckenden Aufenthalte in Berlin glichen jedes Mal einem Exil, und es gehört wohl zur Ironie der Geschichte, daß der letzte Aufenthalt – die knapp acht Jahre bis 1933 an der Preußischen Akademie der Künste – ins wirkliche und definitive Exil führte. Auch darin und ungeachtet der Tatsache, daß der frühe Tod Berg vor solcher doch wohl keineswegs auszuschließenden Lebenswende bewahrte, geben sich markante Unterschiede zwischen Lehrer und Schüler zu erkennen. Schönberg bleibt nicht nur in Berlin, sondern auch in Paris, London, Amsterdam oder St. Petersburg stets irgendwie derselbe, nämlich der von Grund auf Intransigente, bei dem Fremdsein und Vertrautsein sich nie recht auseinanderhalten lassen. Berg hingegen wirkt allerorten

als ein typischer Wiener, nicht zuletzt wohl dadurch, daß seine Reisen – selbst und gerade diejenigen zu den Erfolgsstätten des *Wozzeck* – merkwürdig unauffällig bleiben und kaum etwas Wesentliches zu seiner inneren Biographie beitragen. 1925, im selben Jahr, in dem Schönberg seine Berufung an die Preußische Akademie der Künste erhielt, lud Franz Schreker Berg ein, an die Berliner Musikhochschule zu kommen. Berg lehnte, wie auch das 1930 durch Hindemith erneuerte Angebot mit dem Hinweis auf seine kompositorischen Arbeiten ab. Und die 1930 auf Vorschlag Schönbergs erfolgte Wahl Bergs zum Akademiemitglied scheint über die formale Ehrung hinaus keinerlei Konsequenzen gehabt zu haben. Als Fazit ließe sich denn vielleicht sagen: Alban Berg lebte in der Interessenvielfalt eines Wiener Österreichers, dessen Metier ihn zu einem „übernationalen Deutschen“ machte. Für Arnold Schönberg verdrängte das Metier alle anderen Bindungen, von den künstlerischen im Sinne kultureller Vielfalt über die sozialen bis zu den nationalen und politischen. Doch war dieses Metier letztlich eben doch nicht deutsch, sondern bachisch, beethovenisch usw. bis mahlerisch oder eben schönbergisch. Der noch immer mit indigniertem Unterton zitierte Satz Schönbergs, er habe „etwas gefunden, das der deutschen Musik die Vorherrschaft für die nächsten hundert Jahre sichere“¹⁰, gibt – wenn überhaupt – nur Sinn in solcher Personifizierung. Denn er fand nichts „Deutsches“, sondern etwas zutiefst „Schönbergisches“, auf das er seine ganze Hoffnung für die Zukunft setzte.

¹⁰ Josef Rufer, *Das Werk Arnold Schönbergs*, Kassel 1959, S. 26.