

„...er hat's mir selber gesagt!“

Das „geheime Programm“ von Alban Bergs Lyrischer Suite.

1. Entstehung

„Und nun möge mir der schwierigste aller Sprünge - der in den Komponier-Anfang gelingen“, schrieb Alban Berg am 19. September 1925 an Anton Webern¹ und meinte damit den Beginn der Arbeit gleich an zwei Werken: dem Theodor Storm-Lied „Schließe mir die Augen beide“ und einem Streichquartett, das zunächst nur als „2.“ bezeichnet wurde, dann aber den Titel „Lyrische Suite“ erhielt. Und die Arbeit insbesondere am Quartett erwies sich in der Tat als schwierig. „Arbeit nicht zufriedenstellend“, „Es geht mir nicht recht von der Hand“ heißt es in den folgenden Wochen in weiteren Briefen an Webern.² „Nun soll's an die Arbeit geh'n!“ und „Nach zwei Wochen Hiersein ist es mir endlich geglückt den eingerosteten Arbeitskarren wieder in Bewegung zu setzen. Ich schreibe am Quartett“.³ Doch als Berg diese letzteren, von einiger Zuversicht kündenden Zeilen wiederum an Webern sandte, war ein rundes Jahr vergangen.

Berg schloß die Komposition der Lyrischen Suite am 30. September 1926 ab, die Uraufführung durch das Kolisch-Quartett erfolgte am 8. Januar 1927 und im selben Jahr erschienen in der

¹ zit. nach: Schönberg Berg Webern. Die Streichquartette. Eine Dokumentation, hrsg. von Ursula von Rauchhaupt, Hamburg 1971/1987, S.114.

² Ebenda.

³ A.a.O., S. 115. Das „Hiersein“ meint Bergs Aufenthalt im familiären Ferienhaus in Trahütten (Steiermark).

Wiener Universal-Edition auch Partitur und Stimmen. Der außerordentlich positiven Aufnahme des Werkes bei der Premiere - ab dem 2. mußte jeder Satz wiederholt werden - folgten zahlreiche weitere Aufführungen, bald auch mit internationaler Resonanz. Das Kolisch-Quartett erhielt für die Saison 1927/28 das alleinige Aufführungsrecht und spielte die Suite in dieser Zeit 15 mal in ebenso vielen Städten von Paris bis Berlin, Wien bis London. 1929 nahm Berg eine Anregung des Verlagsleiters Emil Hertzka auf, einige Sätze - wie zuvor bereits geschehen mit dem gesamten Streichsextett „Verklärte Nacht“ von Arnold Schönberg - für Streichorchester zu bearbeiten. Berg entschied sich für die Mittelsätze 2 bis 4.

2. Widmung

Soviel zunächst zu Entstehung und anfänglicher Aufführungsgeschichte. Gewidmet hat Alban Berg die Lyrische Suite seinem älteren Freund und zeitweiligen Lehrer seines Lehrers Arnold Schönberg, dem Komponisten und Dirigenten Alexander von Zemlinsky. Zemlinsky, nur drei Jahre älter als Schönberg, gehörte quasi von Beginn an zu jenem illustren Kreis von Künstlern (Literaten, Malern, Musikern, Architekten), die seit den neunziger Jahren bis zum I. Weltkrieg eine „Wiener Moderne“ schufen, die vielfältige Tendenzen - vom Jugendstil bis zum Expressionismus - vereinte und auf massive Widerstände eines zumal in der Hauptstadt des Habsburgerreiches äußerst wehrhaften Kul-

turkonservatismus traf. Es sind dies Gustav Klimt, Gustav Mahler, Adolf Loos, Hugo von Hofmannsthal, um nur jeweils einen der bekanntesten Namen in den Kunstgattungen zu nennen. Zemlinsky gehörte in diesem Kreis zu jenen, die, ähnlich wie Mahler oder Hofmannsthal, mit ihren Werken eher eine Art Brückenschlag aus der Tradition zur Moderne unternahmen und dabei allerdings der Gefahr sich aussetzten, zwischen die Fronten zu geraten.

Alban Berg dürfte sich Zemlinsky in doppeltem Sinn verbunden gefühlt haben. Einmal darin, daß er als Komponist sich so intensiv wie kaum ein anderer in seiner Zeit an den Sinfonien Gustav Mahlers orientierte, weshalb in diesem Fall wohl zurecht von einer gewissen Nachfolge gesprochen wurde.⁴ Ähnliches gilt auch für Alban Berg, dessen Orchesterstücke op. 6 oder seine erste Oper „Wozzeck“ unüberhörbar von Sinfonien Mahlers beeinflusst sind, insbesondere durch die 6, die 9. oder „Das Lied von der Erde“. Freilich vermochte Berg solche Bindungen mit einem weitaus stärkeren schöpferischen Potenzial zu entfalten als dies Zemlinsky jemals gegeben war.

Zum anderen war Zemlinsky über die erwähnte Lehrerbeziehung zu Schönberg hinaus als Dirigent eine Art Mentor für den gesamten Schönberg-Kreis. Er leitete vor allem in den zwanziger Jahren eine Reihe wichtiger Aufführungen wie die Uraufführungen von Schönbergs Einaktern „Erwartung“ und „Die glückliche

⁴ Theodor W. Adorno: Zemlinsky, in: Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften, hrsg. von Rolf Tiedemann u.a. Bd. 16, Musikalische Schriften III, S. 351-367.

Hand“, in einer Zeit also, da neue, aktueller wirkende kompositorische Tendenzen wie Neoklassizismus und Neue Sachlichkeit („Zeitoper“) die öffentliche Aufmerksamkeit auf sich zogen. Die kühle, distanzierte Aggressivität von Strawinskys „Ödipus Rex“, Hindemiths frühen Kammermusikserien oder Weills „Dreigroschenoper“ ließen die expressionistischen Emphasen des Mahler-Schönberg-Tons zumindest zeitweise als übersteigerte, doch im Grunde romantische Ausklänge des vergangenen Jahrhunderts und der Vorkriegszeit erscheinen.

Es gab also genügend Anlaß, Zemlinsky dankbar zu sein und ihm ein gewichtiges Werk wie die Lyrische Suite zu widmen. Berg verstärkte zudem diese Würdigung durch Zitate aus einem von dessen Hauptwerken, der „Lyrischen Sinfonie in sieben Gesängen für Sopran, Bariton und Orchester nach Gedichten von Rabindranath Tagore“, entstanden in den Jahren 1922/23, uraufgeführt 1924. Ein noch taufrisches Werk also, das geradezu demonstrativ an Gustav Mahlers 1912 in Wien uraufgeführtes „Lied von der Erde. Eine Sinfonie für eine Alt- und eine Tenorstimme und Orchester“, wie hier der vollständige Titel lautet, anknüpft. In beiden Fällen handelt es sich eigentlich um orchestrale Liederzyklen, bei Mahler sind es sechs, bei Zemlinsky sieben „Lieder“ mit jeweils ausgedehnten Instrumentalabschnitten. Dem dritten dieser „Lieder“ („Du bist die Abendwolke“) entnimmt nun Alban Berg einen vokalen Melodieabschnitt („Du bist mein eigen“) als instrumentalisiertes Zitat in den vierten Satz seiner Suite, und zwar zunächst (T 32/33) in recht unauffälliger Position

und bezeichnet als „Nebenstimme“ in der Viola, dann (T 46-50) als „Hauptstimme“ in der 2. Violine hervortretend (die 1. Violine pausiert). Diesen Zitat schließt sich im letzten Satz nicht weniger deutlich das Haupt-Motiv aus Richard Wagners „Tristan und Isolde“ an in der tonartlichen und lagenmäßigen Originalgestalt vom Beginn des Werkes. Musikdramatische Assoziationen löst auch die Satzfolge mit ihren paarweise kontrastierenden „Szenen“ aus sowie „gestische“ Ausdruckselemente, die eine weite Skala von Steigerungen in Dynamik, Intensitäten, Klangfarben und Tempi umfassen. Dies alles hat denn auch Vermutungen über konkretere Handlungszusammenhänge ausgelöst, die im Instrumentalen verschlossen liegen und so weit gingen, die Komposition als eine „latente Oper“ zu bezeichnen.⁵

3. Das „geheime“ Programm

Doch es gab und gibt darüber hinaus weitergehende Bemühungen, solche Vermutungen durch Entschlüsselung eines wirklich gemeinten und nachweisbaren „Inhalts“ zu konkretisieren. Damit hat sich am engagiertesten und gründlichsten der Hamburger Musikwissenschaftler Constantin Floros befaßt. Floros veröffentlichte erstmals 1975 einen umfangreichen Aufsatz mit dem Titel „Das esoterische Programm der Lyrischen Suite von Alban Berg“ und dem Untertitel „Eine semantische Analyse“.⁶

⁵ Theodor W. Adorno: Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs, a.a.O. Bd. 13, S. 453.

⁶ Constantin Floros, in: Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft Bd. 1, Hamburg 1975, S. 101-145.

Floros' Ausgangspunkt ist die grundsätzliche Annahme, daß Musik einen außermusikalischen Inhalt besitzt, insofern entsprechende außermusikalische Dokumente (voran die Aussagen des Autors selbst), sowie innermusikalische Anhaltspunkte wie Zitate, Symbole usw. vorhanden sind bzw. erschlossen werden können. Diese Fakten haben für ihn eindeutige und unwiderlegbare Beweiskraft.

Im Falle Alban Bergs sind es vor allem die Briefe an seine Frau Helene und an sie gerichtete musikalische Botschaften, die insbesondere in Zitaten mehr oder weniger verschlüsselt worden sind: „Das Programm der Lyrischen Suite ist also (...) aus Versen Tagores und Gedanken der Schopenhauer/Wagnerschen Metaphysik der Liebe frei zusammengestellt. Wie kam Berg auf den Einfall, seinem Quartett ein solches Programm zugrunde zu legen? Bergs Briefe an seine Frau implizieren eine nahezu erschöpfende Antwort auf diese Frage.“⁷ Floros ist überzeugt davon, anhand dieser Briefe sowie eines ganzen Netzes von musikalischen Hinweisen, Anspielungen und direkten Zitaten nachweisen zu können, daß Alban Berg mit dem „geheimen“ oder, in der späteren Wortwahl des Autors, mit dem „esoterischen“ Programm der Lyrischen Suite der Ehefrau Helene eine klingende Liebeserklärung dargebracht hat. „Geheim“ blieb das Programm, so Floros, weil die Suite „eines der persönlichsten Werke Bergs (ist), eine Komposition vor einem autobiographischen

⁷ Constantin Floros: Das esoterische Programm der Lyrischen Suite von Alban Berg, in: Musikkonzepte Bd. 4 (Alban Berg Kammermusik I), hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1981, S. 43.

Hintergrund. Damit ist aber auch hinreichend erklärt, warum Berg sich über das Programm seines Werkes ausschwig.“⁸ Die gedruckte Widmung des Werkes an Alexander von Zemlinsky wäre dann bestenfalls als ein formaler Dank für dessen mögliche Anregung zur Komposition zu werten - wenn sie nicht gar wegen des „eigentlichen“ Bezugs auf die Ehefrau schon als Teil des Geheimhaltungsgebots angesehen werden muß.

„Eines schönen Tages“ aber, so möchte man fortfahren, denn es folgt eine Geschichte, die auch märchenhafte Züge trägt, wurden Dokumente gefunden, durch die die Widmungsfrage ganz anders gestellt und beantwortet werden sollte. Im Sommer 1976, also über vier Jahrzehnte nach dem Tod des Komponisten, entdeckte der amerikanische Musikwissenschaftler Douglass M. Green im Nachlaß Bergs, der sich in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien befindet, einen Entwurf des letzten (6.) Satzes der Suite mit einem Gedicht von Charles Baudelaire. Es sollte wohl in diesem Satz nach dem Vorbild von Schönbergs 2. Streichquartett als zusätzliche Gesangstimme vertont werden. Ende desselben Jahres 1976 entdeckte ein weiterer amerikanischer Musikwissenschaftler, George Perle, Briefe Bergs an Hanna Fuchs-Robettin sowie ein ihr von Berg gewidmetes Druck-Exemplar der Suite, das sich im Besitz von deren Tochter Dorothea befand.

Hanna Fuchs-Robettin war die Gattin des Prager Fabrikanten Herbert Fuchs-Robettin und eine Schwester Franz Werfels, der mit Alma Mahler liiert war. Und über Alma Mahler, die durch

⁸ A.a.O., S. 45.

Gustav Mahler bereits seit den Vorkriegsjahren mit dem Schönberg-Kreis und insbesondere mit Alban Berg befreundet war, kam dann auch die freundschaftliche Beziehung Bergs und seiner Frau Helene zur Familie Fuchs-Robettin und ihrer beiden Kinder zustande.

Vom 15. bis 20 Mai 1925 fand in Prag ein internationales Musikfest statt, auf dem die „Drei Bruchstücke aus der Oper Wozzeck“ unter Leitung Alexander von Zemlinskys aufgeführt wurden. Wie zuvor im Juni 1924 die Uraufführung dieser Szenen in Frankfurt am Main durch Hermann Scherchen, der Berg zu diesem Arrangement angeregt hatte, sollte nun auch in Prag eine solche Vorführung der Werbung und gewissermaßen mentalen Eingewöhnung auf die hier geplante Inszenierung der Oper nach deren Uraufführung in Berlin dienen. Durch Vermittlung Alma Mahlers und Franz Werfels fand der Komponist während des gesamten Musikfestes gastfreundliche Aufnahme in der luxuriösen Villa der Fuchs-Robettins. Seiner Frau Helene, die wohl aus gesundheitlichen Gründen nicht mitgereist ist, beschreibt er gleich am ersten Tag den „selbstverständlichen Luxus dieses Lebens (...) Ach! könnte ich es Dir bieten!!! Jeder Schritt, den ich tu’, tu’ ich nicht, sondern mache ihn per Auto, und was für ein Auto! (...) Alles fragt nach Dir und alles bedauert, daß ich allein kam. Ahnten die Leute, daß das gar nicht ich allein bin, der da mit ihnen redet.“⁹

⁹ Alban Berg, Briefe an seine Frau, hrsg. von Helene Berg, München-Wien 1965, S. 535.

Allerdings überkam Berg während dieses hochgestimmten freundschaftlichen Zusammenseins alsbald noch ein sehr anderes Gefühl - er verliebte sich in die Haus- und Ehefrau des Gastgebers. Die Briefe, die Berg dann später nach nur wenigen unverbindlich danksagenden Mitteilungen von Ehepaar zu Ehepaar an Hanna Fuchs-Robettin schrieb sowie die ihr übergebene Partitur der Lyrischen Suite, enthalten leidenschaftliche Liebeserklärungen an die neue Geliebte - Berg nennt den 25. Mai 1925 als „Tag des Geständnisses“. Die Musik als ganze wie in zahlreichen Details tönt mit diesem „Wissen“ wie ein einziger Liebesschwur: „Du bist mein eigen“, der „Tristan“-Akkord und endlich das Baudelaire-Gedicht („Zu dir, du einzig Teure, dringt mein Schrei...“) bis zu den Tonkombinationen H-F und A-B als semantische Sigel wie als Teiltöne der Zwölftonreihe wie auch - Überraschung! - als konstitutive Töne des „Tristan“-Motivkomplexes. Und die Briefe erscheinen in ihrem hemmungslosen, gelegentlich pännelerhaft wirkenden Überschwang wie ein verbales Feuerwerk, das aber auch befremdet, bedenkt man, daß es eben kein jugendlicher Erstschwärmer, sondern ein doch immerhin das vierte Lebensjahrzehnt überschritten habender und also als reif anzusprechender Mann entzündete. Allerdings bemerkte Rudolf Stephan in einem kürzlich geführten Gespräch wiederum, daß Berg eben niemals erwachsen geworden sei... Wofür auch zeugen könnte, daß das ganze „Verhältnis“ peinlichst geheimgehalten werden sollte. Man bedenke dabei aber nur, daß alle an dieser „Geheimhaltung“ Beteiligten in herzlicher Freundschaft mit

Alma Mahler verbunden waren, die für ihre Neigung, Gerüchte, vertrauliche Mitteilungen usw. zu verbreiten einigermaßen bekannt und gefürchtet war. Zudem gingen die Briefe über einen „Postillion d’amour“, als der sich Bergs damaliger Schüler Theodor W. Adorno wohl nicht ohne Ironie bezeichnete, zu denen aber auch Franz Werfel „und andere Freunde“ gehörten.¹⁰ Adorno hat zwar glaubwürdig seine Verschwiegenheit beteuert, mußte aber zugeben, daß er seine Rolle „ungeschickt gespielt“¹¹ habe und dadurch für einige Auffälligkeit seines Tuns gesorgt haben dürfte.

Übrigens sind bislang keine Briefe von der Empfängerin gefunden worden - wenn sie denn überhaupt geschrieben worden sind - was in der Tat auch kaum anzunehmen ist. Einen Füllfederhalter hat sie ihm zukommen lassen, den Berg wie eine Reliquie behandelte. Dem ersten „Liebesbrief“ Bergs ist zu entnehmen, daß zwischen ihm und Hanna die „Abmachung“ bestand, „in keiner Weise heimlich mit einander in Verbindung zu treten.“¹² Dieser Abmachung aber ist Berg sehr bald nicht gefolgt, bis zum letzten Brief vom 14. Dezember 1934.

Die nunmehr veröffentlichten „geheimen“ Dokumente wurden sogleich zum Anlaß genommen, den „wahren Inhalt“ der Lyrischen Suite zu präsentieren. Man hatte ja, wie gesagt, schon längst nicht nur „geahnt“, sondern auch schon „bewiesen“ (Flo-

¹⁰ Constantin Floros: Alban Berg und Hanna Fuchs. Die Geschichte einer Liebe in Briefen, Zürich 2001, S. 14.

¹¹ Theodor W. Adorno: Im Gedächtnis an Alban Berg, in: Gesammelte Schriften...Bd. 18..., S. 490.

¹² Floros, a.a.O., S. 29.

ros sah seine Analyse keineswegs infrage gestellt, sondern, im Gegenteil, durch die neuen Dokumente nur bestätigt), daß sich hier ein „Liebesdrama“ abspielt mit allen erdenklich Auf- und Abschwüngen, die am Schluß in ein eben nicht enden wollendes und könnendes Verlöschen, einen weiteren „Liebestod“ münden. Und damit war nun mit dem „wahren Inhalt“ auch der „eigentliche“ Widmungsträger gefunden: eben Hanna Fuchs-Robettin. Hatte doch Berg selbst zugleich in den Briefen wie in der handschriftlich annotierten Partitur unmißverständlich zum Ausdruck gebracht, wem das Werk „von Beginn an“ zgedacht war und worin die eigentlichen Beweggründe für ihn lagen, es zu komponieren: „Ich habe dies und vieles andere Beziehungsvolle für Dich (für die allein - trotz umstehender offizieller Widmung - ja jede Note dieses Werks geschrieben ist) in diese Partitur hinein geschrieben.“¹³

Wen nun diese von den beiden Dokumenten ausgehenden Deutungen des Näheren interessieren, mag die einschlägigen Publikationen von Constantin Floros, George Perle und zahlreichen anderen, überwiegend aus dem angloamerikanischen Raum stammenden Autoren lesen. Insbesondere Floros, der sich in neueren Publikationen und im Rahmen seines Denkhorizontes keineswegs ungeschickt aus der Affäre zu ziehen wußte, glaubt, mit den „Enthüllungen“ - gleich, ob Helene oder Hanna betreffend - weitere Beweise für seine hermeneutische Methode ge-

¹³ Handschriftliche Bemerkung Bergs in der an Hanna Fuchs-Robettin gesandten Partitur.

funden zu haben, als deren Ausgangspunkt im vorliegenden Fall die Behauptung stehen kann, daß „bis dahin (bis zu diesen ‚Ent-hüllungen‘) Bergs Instrumentalschaffen als ‚absolute Musik‘ (galt); von einem geheimen Programm war niemals die Rede.“¹⁴

Peter Gülke hat dem freundlich-verwunderte Fragen entgegengehalten: warum es, „wenn man die klapprige Antinomie schon bemüht, der Musik nicht gestattet (sei), ‚absolut‘ und ‚programmatisch‘ zugleich zu sein, die eine am anderen zu steigern (...) warum wirft manche Betrachtung sich so willig einer Vulgärpsychologie in die Arme (...) warum sollte die Dignität des Rätsels, als welches jedes Werk solchen Ranges sich darstellt, diesem nur noch eingeschränkt zustehen; warum lädt die Entdeckung dazu ein, einen der Anstöße zur Entstehung dieser Musik mit ihrem Wesen, Genese schlichtweg mit Substanz in eins zu setzen?“¹⁵

Alban Berg verhielt sich in dieser ganzen Geschichte allerdings kaum anders, betrieb er doch gewissermaßen als erster solche Vulgärpsychologie und dies dem Buchstaben nach nicht weniger dogmatisch und im Grunde kunstfern als seine nachfolgenden Exegeten. Doch scheint er, im Gegensatz zu ihnen, auch deren Fragwürdigkeit empfunden zu haben. Außerdem dürften Bergs kompositorische Situation ab Mitte der zwanziger Jahre und, konkret, die nunmehr entstehenden, die Zwölfton-Methode über-

¹⁴ Floros, a.a.O., S. 8.

¹⁵ Peter Gülke: „...Musik, die fürs erste...überhaupt wie keine anmutet“. Alban Bergs „Lyrische Suite“, in: Peter Gülke: Die Sprache der Musik. Essays zur Musik von Bach bis Holliger, Stuttgart 2001, S. 428.

nehmenden Werke eine solche Absicherung durch inhaltliche Befrachtung befördert, um nicht zu sagen: provoziert zu haben.

4. Alban Berg im Schönberg-Kreis

Die eingangs erwähnte Uraufführung des „Wozzeck“ im Dezember 1925 in Berlin und der sich gegen alle Widerstände durchsetzende Erfolg des Werkes verschafften Berg bald in ganz Europa und darüber hinaus Anerkennung, veränderten dadurch auch nachhaltig seine Stellung im Kreis der Schönbergschüler - sie brachten ihn gewissermaßen auf Augenhöhe mit dem Lehrer. Als nicht geringstes Zeichen des daraus gewachsenen Selbstbewusstseins und Selbstvertrauens mag die Tatsache gelten, daß Berg nun auch Schönberg von dem entstehenden Streichquartett berichtete - und zwar sogleich mit Hinweis auf einen seiner Kern- und Schwierigkeitspunkte: „...ein Satz (stellt) den Versuch dar, in der allerstrengsten 12 Ton-Musik mit stark *tonalem* Einschlag zu schreiben; was jedenfalls *möglich* war.“¹⁶

Dieser ersten konkreten Erwähnung des Quartetts gegenüber Schönberg folgte nur gut zwei Wochen später, am 13. Juli 1926, eine ausführliche Darlegung von speziellen Aspekten und Verfahrensweisen, die Bergs Anwendung der Zwölftonmethode kennzeichnen. Seine mehrseitigen Ausführungen mit zahlreichen

¹⁶ Brief vom 27. 6. 1926, in: Briefwechsel der Wiener Schule, hrsg. von Thomas Ertelt, Bd. 3, Briefwechsel Arnold Schönberg-Alban Berg, Teilband II: 1918-1935, hrsg. von Juliane Brand, Christopher Hailey und Andreas Meyer, Mainz 2007, S. 264 f. Alle Hervorhebungen, auch in folgenden Dokumenten, sind original.

Notenbeispielen der Reihenumformungen und -ableitungen bilden eine Beilage mit der Überschrift „Komposition mit 12 Tönen“ zum Brief, der eine nicht minder kennzeichnende Art Einleitung zum entstehenden Werk enthält: „Es wird (...) eine Suite für Streichquartett u. zwar 6 Sätze mehr lyrischen Charakters (...) Langsam komm auch ich in diese Schreibweise hinein, was mir eine große Beruhigung ist. Denn es hätte mich furchtbar geschmerzt, wenn mir die Möglichkeit, mich solcherart musikalisch auszudrücken, versagt gewesen wäre. Weiß ich doch, abgesehen vom persönlichen Ehrgeiz (u. Idealismus), daß man nur mehr so wird komponieren können, wenn das sonstige gesamte Gedudel der I.G.f.I.M.i.A. (verzeih den ordinären Witz) längst schon versunken sein wird.“¹⁷

Bei aller Forschheit wirkt der Ton dieses Briefes merkwürdig bemüht und aufgesetzt, so, als müsse der Verfasser verborgene Zweifel durch demonstrative Gewißheit und Selbstsicherheit (nicht zuletzt eben auch durch derbes verbales Abkanzeln von „Gegnern“) abwehren. Schönbergs erste überlieferte briefliche Reaktion auf die Lyrische Suite läßt ähnliche Schwebungen in Ton und Aussage erkennen. Am 5. August 1927 heißt es: „Sehr stolz bin ich auf deine großen Erfolge, in Rußland¹⁸ und mit dem Streichquartett (...) Und das Schönste ist, daß sich eben daran zeigt, wie unsere ‚Richtung‘ eben keine Manier ist, sondern nur

¹⁷ A.a.O., S. 267. Der „ordinäre Witz“ lautet „Internationale Gesellschaft für leck mich im Arsch“

statt Internationale Gesellschaft für Neue Musik, die 1922 in Salzburg gegründet worden ist.

¹⁸ womit die „Wozzeck“-Inszenierung in Leningrad gemeint ist.

eine neue Möglichkeit, das Talent, das man wirklich hat, zu betätigen. All der Abfall von mir, ist auch Abfall von der Kunst. Ja hauptsächlich. Er war es, als er Zufall war - er war sogar insbesondere damals Zufall und wendet sich ins Unberechenbare. Ich wünsche dir und mir alles Gute dazu!“¹⁹

In diesem ohnehin etwas verworren wirkenden Brief gibt es einen Widerspruch. Schönberg konstatiert mit Genugtuung nicht allein die Zusammengehörigkeit von Lehrer und Schülern in einer „Richtung“, sondern auch die in ihr gegebene „Möglichkeit“, das (doch wohl eigenständige und damit auch durchaus abweichende) „Talent...zu betätigen“. Danach aber wendet er sich unvermittelt und formal gesehen unmotiviert jenen zu, die von ihm „abgefallen“ seien, wobei das, was „damals“ aus „Zufall“ geschah, nunmehr als nicht genauer benanntes „Unberechenbares“ erscheint. Ebenso unmotiviert schließt der letzte Satz an, in dem Schönberg sich und seinen ehemaligen, nunmehr erfolgreichen Schüler eines Sinnes sieht: „Ich wünsche dir und mir...“ - was nicht der wirklichen Bewußtseinslage beider entsprechen dürfte, blickt man auf persönliche Aufzeichnungen oder Äußerungen gegenüber dritten Personen.

So hatte Schönberg bereits das Sujet des „Wozzeck“ irritiert: „Musik solle sich lieber mit Engeln als mit Offiziersdienern beschäftigen“, notierte er, und witterte in der sozialkritischen Tendenz der Oper eine Nähe zu den für Schönberg nur modisch aufgeputzten, jedoch erfolgreichen Beispielen von „Zeitopern“ á la

¹⁹ A.a.O., S. 303 f.

Hindemith, Krenek, Weill u.v.a.²⁰ Denkt man an „Erwartung“ oder „Die glückliche Hand“, so dürfte ihm Bergs Musik mit ihrer unauflösbaren Verwebung von Alt und Neu fremd und irgendwie nicht geheuer erschienen sein - denn Schönberg war ja klar, daß hier auf höchstem Niveau komponiert worden ist.

Berg suchte mit den Vorbehalten des Lehrers so gut es ging umzugehen und bemühte sich, sie zu entkräften. Er litt zuweilen furchtbar unter ihnen. Ein Beispiel: einen Tag nach seiner Übersiedlung nach Berlin zum Antritt einer Kompositionsprofessur an der Akademie der Künste, am 7. Januar 1926, besuchte Schönberg eine Aufführung des „Wozzeck“ in der Staatsoper, der kurz zuvor, am 14. Dezember, hier uraufgeführt worden ist. „Ich habe einen sehr guten Eindruck gehabt. Natürlich kann ich nicht sagen, daß ich das Werk jetzt schon genau kenne. Aber jedenfalls habe ich es erkannt und werde es bei öfterem Hören (es heißt, es entwickle sich zum Kassenstück; so ist in einer Zeitung gestanden!) sicher ganz überblicken können. Leider ist die Aufführung nicht besonders gut. Auch im Orchester nicht (...) Aber die Sänger singen sehr wenig und outrieren (übertreiben) desto mehr. Das Temperament feiert Orgien. In der Inszenierung stören mich diese Schwarz-Weiß-Bilder außerordentlich. Man wird ganz blind - physiologisch gesprochen (...) Ich weiß nicht, ob ich recht daran tue, nach dem ersten Eindruck (...) schon zu sagen, daß ich über einiges, das ich nicht gut finde, gerne ausführlich

²⁰ Zit. nach: Hans F. Redlich: Alban Berg. Versuch einer Würdigung, Wien u.a. 1957, S. 105.

mit dir sprechen möchte. Es ist das der Umstand, daß fast jede Szene sich bis zu einem sehr großen **fff** des Orchesters steigert. Ich weiß nicht, ob hier nicht eine Änderung nötig und möglich wäre.“²¹

Berg antwortete daraufhin: „Dank Dir, mein liebster Freund, in- nigtst für Deine lieben Worte über meine Oper. Daß Du schon nach dem ersten Hören einen guten Eindruck gehabt hast und Dich meiner wirklich nicht (als Schüler) zu schämen brauchtest, macht mich glücklich u. nimmt mir eine, mehr als ein Jahrfünft alte Sorge. Auch freut mich riesig, daß Du vorhast, das Werk durch nochmaliges Hören *näher* kennen zu lernen. Dank, tausend Dank!“²²

Alban Berg war ein ganz anders strukturierter Mensch als Schönberg, sein auf Lebenszeit erwählter Lehrer. Und er war eben ein ganz anders denkender und vor allem eben komponie- render Autor, der - nicht anders als Schönberg die seine - seine eigene Sache vertreten mußte und dies konsequent auch tat.

5. Alban Berg und die Zwölfton-Methode Schönbergs

Schönberg hatte die „Methode der Komposition mit zwölf nur auf einander bezogenen Tönen“ - wie die genaue, wenn auch et- was umständliche Bezeichnung des neuen Kompositionsverfah- rens lautet, etwa seit 1920 entwickelt und 1923 erstmals seinen

²¹ Briefwechsel der Wiener Schule... a.a.O., S. 249.

²² A.a.O. S. 250.

Schülern mitgeteilt. Ihre Übernahme durch Berg und Anton Webern, aber auch durch Hanns Eisler und anderen Schülern, erschien als eine Selbstverständlichkeit. Webern wandte sie erstmals 1924 in den „Drei Volkstexten“ op. 17 an und Berg neben der Suite in dem erwähnten Lied „Schließe mir die Augen beide“. Mit dem Lied unternahm Berg sogar eine Art Demonstration, hatte er den Text doch bereits ein Vierteljahrhundert zuvor in traditioneller Dur-Moll-Tonalität vertont. Nun, anlässlich des 25-jährigen Bestehens der Universal-Edition als führendem Verlag der musikalischen Moderne, griff Berg die Zwölfton-Methode auf in der erklärten Absicht, die in diesem Zeitraum zurückgelegte Entwicklung des Komponierens vorzuführen und damit nichts geringeres zu belegen als deren Unumkehrbarkeit („weiß ich doch, (...) daß man nur mehr so wird komponieren können“). Zugleich war dies eine weitere Geste der Dankbarkeit gegenüber dem Lehrer, dem er seine Komponistenexistenz verdankte („sonst wäre er ein mittelmäßiger Operettenkomponist geworden“, wie Schönberg später, nach Bergs Tod, scharfsichtig, wenn auch mit einer gewissen Doppelzüngigkeit notierte²³).

Es sei allerdings auch daran erinnert, daß sowohl Webern wie Berg bereits in ihren früheren, atonalen Kompositionen Gestaltungselemente einbezogen, die aus jeweils eigenem Schaffensimpuls heraus und ihrem individuellen schöpferischen Naturell folgend Tendenzen zur Systematisierung von atonalen Verläufen erkennen lassen. So bekannte Webern im Umfeld seiner um 1910

²³ Arnold Schönberg, Text im Nachlaß.

entstandenen Kompositionen, er habe den Eindruck gewonnen, daß nach Erklängen des chromatischen Tonvorrats einer Oktave, also des „Zwölfton-Totals“, ein Stück zu ende sein müsse - jeder weitere Ton wäre nur eine Wiederholung und mithin überflüssig.²⁴ Berg hingegen war eher beherrscht von Überlegungen zu formbildenden Proportionsverhältnissen, die er von Zahlenkombinationen ableitete. Als eine Art Gipfelpunkt dieser Bestrebungen darf wohl das Konzert für Klavier und Geige mit 13 Bläsern bezeichnet werden, das der Lyrischen Suite unmittelbar vorausging. Ihm liegt die Dreizahl und deren Vielfache als Ausgangsproportion zugrunde, die zugleich formbildender und semantischer Gestaltungsfaktor ist: Berg widmete das Werk Arnold Schönberg, das ein Sinnbild sein sollte der Dreierfreundschaft Schönberg-Webern-Berg. Die in deren Vor- und Nachnamen enthaltenen Tonbuchstaben bilden einen Tonvorrat, der zusammen mit der Proportionszahl 3 die Strukturgestaltung der gesamten Komposition - von den Teilabschnitten bis zur Gesamtform - bestimmt. Außerdem bezog Berg kontrapunktische Verfahren wie Umkehrung und Rückläufigkeit ein, die eine nicht minder grundlegende Rolle in Schönbergs Zwölfton-Methode spielen.

Obwohl man nun annehmen könnte, daß Alban Berg - nicht anders als Webern - durch die gewissermaßen unbewußten oder auch instinktiv zu nennenden Annäherungen an Schönbergs Reihentechnik im Wortsinne prädisponiert sein müßte, Schönbergs

²⁴ Anton Webern: Der Weg zur neuen Musik, Wien 1960, S. 55.

„Methode“ zu übernehmen, trifft dies für Berg, im Gegensatz zu Webern, nicht zu. Ihm stellen sich alsbald unerwartete Schwierigkeiten in den Weg. Sie kündigen sich im bereits zitierten Brief an Schönberg vom 13. Juli 1926 an. „Langsam komm auch ich in diese Schreibweise hinein“, heißt es da, „was mir eine große Beruhigung ist. Denn es hätte mich furchtbar geschmerzt, wenn mir die Möglichkeit, mich solcherart musikalisch auszudrücken, versagt gewesen wäre“. Berg rechnet also durchaus mit einem Scheitern - und hält dennoch, wenigstens gegenüber seinem Lehrer, an der Behauptung fest, „daß man nur mehr so wird komponieren können.“

Ein wesentlicher Grund für Bergs Irritationen liegt offensichtlich in Schönbergs Reihenverständnis. Schönberg geht erklärtermaßen von einem melodischen Einfall aus, der, in der Regel nicht sofort aus allen zwölf Tönen bestehend, durch „Nacharbeit“ zu einer zwölftönigen Reihe geformt wird, die, entsprechend dem „melodischen Einfall“, auch als „Thema“ genutzt wird. Das war für Berg zu eng gefaßt. Er brauchte einen flexibleren Tonvorrat, weshalb er auch von den beiden ersten Reihenkompositionen an, dem Lied und der Suite, die Grundreihe durch Ableitungen, Tonumstellungen usw. erweiterte und außerdem und vor allem niemals gänzlich auf die vom Dur-Moll-Skalensystem ausgehende Tonalität verzichtete, im Gegenteil: die Tonalität ist und bleibt bei Berg ein konstituierendes Element für die Reihenbildung.

Die hier leicht abzusehenden kompositorischen Differenzen sind praktisch allgegenwärtig, sie wirken sich auf allen Ebenen aus,

von der Detailgestaltung bis zum Gesamtcharakter, dem „Ton“ der Musik:

1. Bsp. Schönberg, 3. Streichquartett op. 30, 1. Satz (Anfang)

Bei Schönberg gibt es zumindest anfangs eine deutliche Trennung von „Begleitung“ (die Achtel-Figuration) und „Thema“/„Melodie“ (1. VI.). Sie weicht im Folgenden einem „durchbrochenen“ Satz durch kontrapunktische Verwandlungen des „Themas“, wodurch der motivische Zusammenhang des Tonsatzes weiterhin von ihm ausgeht. Dieser Zusammenhang ist allerdings so direkt und gewissermaßen alternativlos, daß die musikalische Bewegung eine Zwangsläufigkeit erhält, der eine Tendenz zur Erstarrung innewohnt. Als ob der Komponist sich dessen bewußt würde, sucht er dem durch forcierte Aktivität in Dynamik und Kontrastschärfe zu begegnen. Alban Berg könnte dies gespürt haben, als er mit unverhohlener Bestürzung bekannte, wie sehr ihn bei Schönberg an so manchen Stellen (etwa in der Serenade op. 24 oder in den Variationen für Orchester op.31) ein unduldsamer, herrischer, gewissermaßen rechthaberischer Ton irritiere.²⁵

Bergs „Ton“ ist dem diametral entgegengesetzt, wie mit dem Beginn der Suite sogleich vernehmbar wird. Auch hier gibt es thematische, sogar streng zwölftönig gebildete Gestalten - aber sie

²⁵ Theodor W. Adorno: Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs, a.a.O. Bd. 13, S. 360.

tauchen sofort in einen wandlungsfähigen, facettenreichen Ton-satz ein, in dem die Stimmenentfaltung aus einem ebenso stringent-schlüssigen wie entspannt-flexiblen Ineinandergreifen von melodischen und harmonischen Impulsen erwächst.

2. Bsp. Berg, Lyrische Suite, 1. Satz (Anfang)

Man kann nur ahnen, welche inneren Konflikte Berg angesichts solcher Differenzen ausgesetzt war. Er konnte darüber mit Schönberg nicht sprechen - der Lehrer hätte dies sofort als „Abfall“ von ihm registriert. Gänzlich verschweigen oder ihm gar das Gegenteil von dem zu sagen, was er wahrgenommen hatte, war Berg aber auch nicht möglich. Und so schlichen sich in seine Briefe mehrdeutige Wendungen ein, die zuweilen mehr verrieten, als der Schreiber beabsichtigt haben könnte. Hierfür sei noch einmal auf eine bereits zitierte Briefstelle über die Arbeit an der Suite zurückgekommen: „...ein Satz (stellt) den Versuch dar, in der allerstrengsten 12 Ton-Musik mit stark *tonalem* Einschlag zu schreiben; was jedenfalls *möglich* war.“

Bezeichnend ist das superlativische „allerstrengsten“ - man möge dies dem Komponisten doch auch wirklich abnehmen, vielleicht mit Bezug auf den ausgeschriebenen Konjunktiv („was jedenfalls möglich war“), der hier eher wie eine Entschuldigung wirkt mit dem Echo: Schönberg möge hierin keinen „Rückfall“ vermuten. D.h., Berg sucht hier noch etwas zu verschleiern, was nichts anderes ist, als ein unverzichtbares Element seines kompositori-

schen Metierverständnisses - ohne das kann es bei ihm keinen authentischen Ausdruck geben.

Einige Jahre später vermag Berg sehr viel selbstbewußter über die „problematischen“ Seiten seines Reihenverständnisses zu sprechen. Während der Arbeit an der Oper „Lulu“, für die Schönberg in einem von Berg erwähnten, aber nicht überlieferten Brief sein Interesse bekundet hatte, antwortete ihm Berg: „Ich glaube, ihnen (den in Schönbergs Brief enthaltenen Ratschlägen) damit gerecht zu werden, daß ich mich insoferne nicht auf eine einzige Reihe beschränke, indem ich von dieser von vornherein eine Anzahl von anderen Formen ableitete (Skalenform, chromatische, Quart- und Terzformen, Akkordfolgen von 3- u- 4klängen etc. etc. etc.) die ich dann (eine jede) als eine selbständige Reihe auffasse u. wie eine solche (mit allen ihren Umkehrungen u. Krebsformen) behandle. Wobei ich mir noch immer vorbehalte, - sollte ich dennoch nicht auskommen, eine neue Reihe zu bilden, etwa in der Art wie in meiner ‚lyrischen Suite‘, wo die Reihe Satz-Paar-weise kleine Veränderungen erfuhr (durch Umstellung von ein paar Tönen), was, wenigstens damals, sehr anregend für die Arbeit war.“²⁶

²⁶ Brief Alban Bergs vom 1. September 1928, in: Briefwechsel der Wiener Schule a.a.O. (s. Anm. 14), S. 330 f.

6. Alban Bergs Liebesleidhymnen - eine Inspirationsquelle?

In diesem Ton vermochte Alban Berg im Kompositionsjahr der Lyrischen Suite 1925/26 offenbar noch nicht zu sprechen. Und so könnte es sein, daß ihm jeder Halt, auch ein äußerer, willkommen war, um seinem kompositorischen Verständnis, seiner schöpferischen Disposition, die ja nicht nur in reihentechnischen Auffassungen von der des verehrten Lehrers abwich, Halt geben konnte. Dazu gehören auch, so meine These, die Briefe an Hanna Fuchs-Robettin und die ihnen gewissermaßen zugrunde liegende Lyrische Suite mit dem ihr angedichteten Programm - und so ist meines Erachtens auch der Bezug, die Beziehungsrichtung zwischen den beiden Dokumenten zu sehen. Adorno hat hierfür kurz nach Bergs Tod in einem Brief an dessen Ehefrau Helene nüchterne Worte gefunden: Berg liebte „H.F. weit mehr, um die Lyrische Suite schreiben zu können, als daß er die Lyrische Suite um der Liebe willen schrieb.“²⁷ Berg durchlief in diesen Jahren einen alles entscheidenden Klärungsprozeß, dessen er sich auch bewußt war („es hätte mich furchtbar geschmerzt, wenn mir die Möglichkeit, mich solcherart (gemeint ist die 12-Ton-Methode) musikalisch auszudrücken, versagt gewesen wäre“). Wie dieser Klärungsprozeß allerdings tatsächlich ausgehen wird, scheint ihm weniger deutlich gewesen zu sein - trotz der ermutigenden, jedoch immer wieder stockenden Ansätze in der aktuellen Arbeit

²⁷ Theodor W. Adorno. Briefe und Briefwechsel, Bd. 2 Theodor W. Adorno Alban Berg Briefwechsel 1925-1935, hrsg. von Henri Lonitz, Frankfurt/Main 1997, S. 332.

an der Suite. Und so könnte er bestrebt gewesen sein, die Widerstände und Zweifel mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln zu zerstreuen und damit die Zuversicht zu stärken, daß ihm ein Werk mit teilweiser Verwendung der neuen Methode gelänge - eine Zuversicht, die dann von der Aufführungsgeschichte der Suite glänzend bestätigt wurde.

Bergs Liebesbriefe an Hanna Fuchs-Robettin setzen im Juli 1925 ein, nachdem er zuvor dem Ehepaar, wie gesagt, einige unverbindlich informierende Briefe geschrieben hatte; die Niederschrift der Lyrischen Suite begann er im September desselben Jahres. Auch wenn es müßig erscheint, darüber Mutmaßungen anzustellen, wann den Komponisten die ersten Ideen zu seinem Werk beschäftigten, dürfte er sich aber wohl kaum ohne jede „innere Vorbereitung“ in seine Werkstatt begeben haben. Es ist bezeugt und auch der Ehefrau Helene nicht verborgen geblieben, daß Berg, wie Adorno schreibt, „zahlreiche Liebschaften (hatte), die aber stets unglücklich ausgingen (...) man hatte das Gefühl, daß diese Affären bei ihm von Anfang an ein Stück seines Produktionsapparates bildeten (...).“ Die Beziehung zu Hanna Fuchs-Robettin betreffend, „betrieb (er) die Angelegenheit mit einer unendlichen Geheimniskrämerei, offiziell, damit seine Frau nichts merke, in Wahrheit wohl, weil die Geheimnisse selbst ihm Freude machten.“²⁸

²⁸ Theodor W. Adorno: Im Gedächtnis an Alban Berg, in: Gesammelte Schriften...Bd. 18..., S. 490 f.

Allerdings löste diese Beziehung in Berg einen Gefühlssturm aus wie wohl keines seiner sonstigen delikatsten Verhältnisse - als ob diese Affäre nicht zu den „normalen“ gehörte. Was in der Tat auch nicht der Fall gewesen sein dürfte. Berg könnte bald die Befeuerungskraft seiner auf Tristan und Isolde wie auf Hedwig Courths-Mahler gestimmten Schwärmerei empfunden haben - und dies so stark, daß ihm zeitweilig das Ziel verschwamm und er die Geliebte und das Werk verwechselte, in ihr das Werk wahrzunehmen glaubte: „Der Gedanke an meine Musik ist mir so lästig und lächerlich, als jeder Bissen Nahrung, den ich gezwungen bin hinunterzuwürgen. Nur ein Gedanke, nur ein Trieb, nur eine Sehnsucht beseelt mich: das bist Du!“²⁹ Das hat Berg zweifellos in aufrichtiger Überzeugung geschrieben - nur daß ihm das Zielobjekt dabei vollkommen aus dem Blickfeld geglitten ist. In einem späteren Brief heißt es in quasi letzter Konsequenz: „Daß ich in dem Moment, wo ich arbeitend Deine Füllfeder ergreife, bei mir, also bei Dir bin, ebenso wie ich, wenn ich im Gedanken bei Dir bin, bei mir bin.“³⁰ Hier wird wohl der einzige Gegenstand genannt, den Berg von seiner „Geliebten“ als eine Art „Antwort“ erhalten hat - für ihn eine Reliquie...

Man mag in Bergs Verhältnis zu Hanna Fuchs-Robettin eine Form von Untreue gegenüber der Ehefrau sehen - letztlich aber ist nicht diese die „Betrogene“, sondern die vermeintliche Geliebte, die ihm in den Wechselbädern von schöpferischer Ver-

²⁹ Floros, a.a.O. (s. Anm. 9), S. 29.

³⁰ A.a.O., S. 83.

zagtheit und dem Rausch der Inspiration als verborgene Helferin erscheint. Als ein Werkzeug in der Werkstatt, könnte man auch profan sagen. Und glücklicherweise, so möchte man ferner meinen, könnte sie diesen Hinter- und Untergrund gar nicht wahrgenommen haben. Womit auch genügend erklärt wäre, warum wir so gut wie nichts erfahren darüber, wie die betroffene Frau sich in der ganzen Sache verhielt. Hielt sie nur fest an der „Abmachung“? Half diese ihr alsbald, Bergs anhaltend leidenschaftliche Bekundungen mit wachsendem Gleichmut aufzunehmen oder wurde sie gar durch seine Schwärmerei mehr und mehr genervt? Wir wissen es nicht - bislang.

Um so beredter wirkt hingegen ein Brief Bergs an den Ehemann Herbert Fuchs-Robettin vom 14. November 1926, geschrieben also in der für den Komponisten wohl aufwühlendsten Phase in dieser delikaten Geschichte. Nach dem Eingangssatz „Sie wissen, daß ich Ihre Frau tief verehere“ folgt ein Unschuldsbekenntnis, das Berg sowohl mit der Verehrung des Ehepaars Fuchs-Robettin wie mit der „unverbrüchlichen Treue“ zu seiner eigenen Frau begründet. „Sie (den Ehemann) von beiden (...) restlos zu überzeugen vermag (...) vielleicht nur meine Musik, die meinen Charakter besser wiedergibt, als meine Briefe und Gespräche (...) Ich weiß nämlich, daß die Eindeutigkeit dieser Sprache darnach angetan ist, Ihnen jeden Zweifel zu beheben, daß ich die Grenzen meiner, ihrer Frau entgegenbrachten Verehrung je in nicht geziemender Weise überschreiten könnte...“³¹ Mit einiger

³¹ Floros, a.a.O., S. 63 f.

Verblüffung nimmt man dabei zur Kenntnis, daß Berg seiner Helene ein rundes Jahr zuvor bereits, am 11. November 1925, dieses sein Verhältnis mit fast denselben Worten geschildert hat: „Es widerstrebt mir eigentlich, Dir ein Wort der Beruhigung wegen Mopinka³² zu sagen (...) Mein Haupt-Charakterzug ist Treue (...) Treue nicht nur gegen Dich, sondern auch gegen mich, gegen die Musik, gegen Schönberg (der's einem wirklich schwer macht) (...) Wie könnte ich bei einer solch konservativen Veranlagung da nicht und erst recht nicht anders, als Dir, mein Golderl, treu zu sein und ewig zu bleiben!!“³³

Eine Art Bestätigung dieser Versicherungen gibt Berg einige Jahre später selbst, wenn er in einem Brief an Hanna Fuchs schreibt: „Unsere Schicksale (gehen) weiter - - und so, wie sie sich gestalten (...) hat es den Anschein, als sollte uns gezeigt, - bewiesen werden, wie schwer wir uns versündigt haben: versündigt nicht durch das, was wir getan, sondern nur durch das, was wir unterlassen haben.“³⁴

Ich möchte dieses Thema nicht weiter verfolgen. Die Dokumente sind veröffentlicht. Sie und die Auslassungen über das „geheime Programm“ haben ihre Leser gefunden und werden auch ihre Fortsetzung finden. Vielleicht kann man Bergs Briefe in eine Schaffenstradition stellen, die Ludwig van Beethoven mit seinem Brief an die „Unsterbliche Geliebte“ begründet hat - zumindest in der Geschichte der Musik. In beiden Fällen geht es um Inspi-

³² Kosename für Hanna in der Familie und im engeren Freundeskreis.

³³ Alban Berg, Briefe....a.a.O., S. 540.

³⁴ A.a.O., S. 78.

ration für künstlerische Produktivität, gehüllt und verhüllt in Gleichnisse leidenschaftlicher, hemmungsloser Liebe. Durch sie kann die Unterscheidung von Wahrheit und Unwahrheit zuweilen in den Hintergrund treten oder auch fast ganz verschwimmen. Aber eben niemals verschwinden.

Schließen möchte ich mit einer Erklärung zum Titelzitat dieses Vortrages „...er hat's mir selber gesagt!“ Die Berufung auf ein „geheimes Programm“, das von Alban Berg „selbst“ stammt, als „Beweis“ für einen nunmehr „enthüllten“ außermusikalischen „Inhalt“ der Musik erinnert an ein Bonmot von Karl Kraus. Ein Bekannter habe ihm von einem Schriftsteller berichtet, er sei „der größte lebende Dichter - er hat's mir selber gesagt!“³⁵

³⁵ Verf. lernte diesen Ausspruch 1976 in einem Gespräch mit Georg Knepler kennen, dessen Vertrautheit mit dem Werk von Kraus wohl als Quellenangabe genügt.