

Einleitung

»Goldchen, wie soll ich das alles erzählen. Ich leb wie in einem verwunschenen Schloß einerseits, andererseits brandet das Musikwelleben auf mich ein, daß mir der Kopf brennt.«¹

Mit diesen Worten beginnt ein Brief Alban Bergs an seine Ehefrau Helene, den er ihr am 15. Mai 1925 aus Prag sendet, wo er Unterkunft im Hause des Industriellen Herbert Fuchs-Robettin gefunden hat. Insbesondere Bergs liebevolle Eingangsbemerkung sticht dabei heraus, und sein Briefeinstieg markiert wichtige Pole, die sein Leben prägten: seine Musik, das »Musikwelleben«², das auf ihn »einbrandet«, seine Frau Helene, mit der er zum Zeitpunkt des Briefes seit 14 Jahren verheiratet ist, sowie sein Wille, zu erzählen. Bemerkenswert ist Bergs Briefbeginn auch deshalb, weil er die vermeintliche Frage, wie er »das alles«³ erzählen solle, nicht – wie es zu erwarten wäre – mit einem Fragezeichen, sondern mit einem Punkt abschließt und so ganz klar macht, dass es sich hier um eine rhetorische Wendung handelt, die das Erzählen selbst nicht in Frage stellt. Das verdeutlicht auch das Interrogativpronomen »wie«, das Berg anstelle eines möglicherweise geläufigeren, umgangssprachlicheren »was« verwendet. Während ein »Was« als Entscheidungsfragewort fungiert, das dem Fragesteller die Wahl lässt, zu entscheiden, ob und was genau erzählt werden soll, ficht das Interrogativpronomen »wie« den Entschluss zu erzählen – und zwar »das alles«⁴ zu erzählen – nicht an. Mehr noch, eröffnet Bergs »wie« einen weiten Kontext, der die Wahl des Erzählmediums inkludiert und sich damit nicht auf die hier gewählte Form eines Briefes beschränken muss. Gerade dieser weite, quasi frei füllbare Erzählhorizont lenkt den Blick

1 Brief Bergs an Helene Berg vom 15.05.1925. Zit. nach: Berg-Nachlass in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (im Folgenden werden die Bibliotheken mit dem RISM-Siegel kenntlich gemacht. Im Falle der Österreichischen Nationalbibliothek: A-Wn), F21.Berg.1581/1925,6.

Teile dieser Einleitung wurden bereits in einem Artikel verwendet. Da sie jedoch den in dieser Studie untersuchten Forschungsgegenstand, nämlich Berg als Erzähler, überaus treffend charakterisieren, wurde entschieden, sie noch einmal zu nutzen, zumal die hier präsentierte Fassung deutlich ausführlicher ist. Vgl. Nicole Jost-Rösch, »Im Spannungsfeld von Musik, Erzählung, Biographie und Fiktion – Erzählinstanzen in Alban Bergs ›Lyrischer Suite‹«, in: *Musik und Narration. Philosophische und musikästhetische Perspektiven*, hrsg. v. Daniel Martin Feige und Frédéric Döhl, Bielefeld: transcript 2015, S. 291–320.

Im Folgenden werden alle aufgeführten Quellen bei der ersten Nennung ausführlich, im Weiteren mit Kurztitel zitiert. Aufeinanderfolgende Verweise auf dieselbe Quelle werden mit »ebd.« abgekürzt. Zum besseren Nachvollzug werden innerhalb solcher Verweisfolgen die Verweise in Fußnoten, die an jeweils erster Stelle auf der Seite erscheinen, mit Kurztitel genannt.

2 Brief Bergs an Helene Berg vom 15.05.1925. Zit. nach: A-Wn, F21.Berg.1581/1925,6.

3 Ebd.

4 Ebd.

auf Berg als Erzähler mit vielfältigsten Möglichkeiten und offenbart auch einen Hinweis darauf, dass ihm diese Mittel durchaus bewusst sind.

Bergs Einstiegsfrage fokussiert außerdem noch auf einen anderen Umstand, der sich hinter seiner Entscheidung, »das alles« zu erzählen, verbirgt. Bergs Entschluss, »alles« zu erzählen, wird hier abgelöst von der Unmöglichkeit, seiner Ehefrau tatsächlich alles zu berichten, handelt es sich bei seinem Brief doch um sein erstes Schreiben aus Prag, wo er gerade seine Gastgeber, die Familie Fuchs-Robettin, die ihn für die Dauer des II. Festivals der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik beherbergte, kennengelernt hatte. Wie tiefgreifend diese Begegnung ist, zeigt sich daran, dass Berg Hanna Fuchs später als »Unsterblich-Geliebte«⁵ bezeichnet und ihr mit der *Lyrischen Suite für Streichquartett* ein »kleines Denkmal [...] einer großen Liebe«⁶ setzt. Der starke Eindruck, den das Leben in dieser Familie auf Berg macht, zeigt sich auch in seiner Brieffortführung, in der er von einem Leben »wie in einem verwunschenen Schloß«⁷ berichtet. Diese Formulierung lenkt dabei den Fokus einerseits auf den Luxus seiner Unterkunft, schließt andererseits aber auch ein besonderes, vielleicht sogar märchenhaftes Empfinden ein. Eben diese Wahrnehmung mag Bergs Blick auf seine Gastgeber beeinflusst und nachhaltig geprägt haben. Die Idee, »alles« zu erzählen, wird durch das, was verschwiegen werden muss, eingetrübt, und ungleich schwerer wiegt nun das Unausgesprochene bei einem Komponisten, der wie Adorno feststellte, zu einer »unendlichen Geheimniskrämerei« neigte, weil »die Geheimnisse selbst ihm Freude machten«.⁸

Dieser Lust, zu verschweigen und Geheimnisse zu wahren, scheint bei Berg das von seinem Freund Soma Morgenstern attestierte Vergnügen an der Geschwätzigkeit – dem »Daigetzen«⁹ – diametral entgegenzustehen. Gerade dieser Wille, sich kommunikativ auszutauschen und auszudrücken, ist ein zentrales Moment in Bergs Leben, das sich in den zeitlebens geschriebenen, unzähligen Briefen etwa an seine Frau, an seine Familie und an seine Freunde abbildet. In ihnen werden sein Befinden, seine Unternehmungen, seine Anliegen und seine Musik – manchmal nur stichwortartig, häufiger überaus ausführlich – geschildert. Wie groß Bergs

5 Constantin Floros, *Alban Berg und Hanna Fuchs. Die Geschichte einer Liebe in Briefen*, Zürich/Hamburg: Arche 2001, S. 30.

6 Vgl. Annotierte Partitur der *Lyrischen Suite*, A-Wn, F21.Berg.3437 (A/Berg 6), S. VI. Im Folgenden wird die Annotierte Partitur mit »AP« abgekürzt.

7 Brief Bergs an Helene Berg vom 15.05.1925. Zit. nach: A-Wn, F21.Berg.1581/1925,6.

8 Zit. nach: Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn, »Statt eines Nachworts zur Kontroverse«, in: *Musik-Konzepte 9. Alban Berg. Kammermusik II*, München: edition text + kritik 1979, S. 8–11, hier S. 9.

9 Wiener Jiddisch: Ausdruck für »tiefsinnig quatschen« und »übermäßig herumreden«. Vgl. Soma Morgenstern, *Alban Berg und seine Idole. Erinnerungen und Briefe*, hrsg. v. Ingolf Schulte, Lüneburg: zu Klampen 1995, S. 162.

Liebe zur Sprache ist, zeigt sich auch an der Erwägung des noch jungen Berg, einmal Dichter werden zu wollen.¹⁰ Dieser Wunsch kommt nicht von ungefähr, verbindet ihn doch von klein auf eine Liebe zur Literatur, die durch sein literarisch, musikalisch und künstlerisch sehr gebildetes Elternhaus, das über eine »ausgezeichnete Bibliothek«¹¹ verfügte, sowie durch die Geschäfte des Vaters, der ein »Buch-, Kunst- und Devotionaliengeschäft«¹² besaß, geprägt wurde. Wie weit Bergs Interesse an der Literatur reichte, zeigt sich etwa an den in seinen Jugendjahren entstandenen Dramen und Gedichten. Auch seine Bearbeitungen der Libretti von *Wozzeck* und *Lulu* zeugen von Bergs Lust und Fähigkeit, sich literarisch zu betätigen. Nicht systematisch, aber doch mit großem Eifer führt er eine immerhin elf Hefte umfassende Zitatensammlung, *Von der Selbsterkenntnis*¹³, in der er Bonmots der von ihm rezipierten Literaten notiert. Diese Sammlung attestiert – neben der sicherlich gegebenen persönlichen Bedeutung – auch eine Form des genauen Studiums des Inhalts, des spezifischen Schreibstils und des sprachlichen Ausdrucks verschiedenster Autoren. Wie weit dieses Erfassen des Stils tatsächlich ging, lässt sich etlichen Briefen¹⁴ entnehmen, die als eine Art »Stilkopie« diese Rezeption belegen. Auch das in Bergs Jugend entstandene »Bergwerk-Drama«, das sich in Form und Inhalt etwa an Henrik Ibsens Dramen orientiert¹⁵, gibt über sein Vermögen Zeugnis, inhaltliche und sprachliche Kennzeichen von Literaten zu erfassen und – zumindest anteilig – zu kopieren.

Nicht zuletzt vermitteln seine Briefe ein Bild des sprachlich gewandten, kreativen Berg. Er sucht in ihnen den Dialog, geht auf seine Adressaten ein, lässt sie (abhängig von der Vertrautheit mit ihnen) an seinem Alltag, seinem Erleben und seinen Emotionen teilhaben. Auch die Musik, die er hört und komponiert, thematisiert und reflektiert er in seinen Briefen. Nicht zuletzt ist seine aktuelle Lektüre häufig Gegenstand in seinen Briefen und bezeugt neben seiner umfangreichen Bibliothek seine Lesebegeisterung. Aus all diesen Beobachtungen ergeben sich beinahe zwangsläufig zwei Annahmen: erstens eine dem Literarischen und Erzählerischen zugewandte Haltung, zweitens die Möglichkeit, dass sich diese Disposition zum Erzählerischen auch auf Bergs Musik auswirkte. Unterstützung erhält diese Vermutung zudem durch Bergs Tendenz zur (schriftlichen) Selbstdarstellung sowie die von Susanne Rode attestierte Neigung zur »Literarisierung sei-

10 Vgl. Thomas Ertelt, »Berg, Alban«, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Personenteil 2, Kassel et al.: Bärenreiter 1999, Sp. 1198–1238, hier Sp. 1198.

11 Volker Scherliess, *Alban Berg in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, hrsg. v. Kurt Knusenber, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1975, S. 14.

12 Ebd., S. 11 f.

13 Vgl. A-Wn, F 21. Berg.100/I–XII.

14 Vgl. hierzu Kap. 2.3.2.5 dieser Untersuchung.

15 Vgl. hierzu Kap. 2.3.3.4 dieser Untersuchung.

nes Lebens«. ¹⁶ In eine ähnliche Richtung zielt auch Adornos Feststellung, dass im »Formenreichtum« von Bergs Musik eine »Beredtheit« und »integrale Sprachähnlichkeit« ¹⁷ zu beobachten seien, die der Komponist durch bewusste Planung erziele, »die vom ganzen Satz bis in den Stellenwert jedes einzelnen Tones reicht und nichts ausläßt«. ¹⁸ Den Ausgangspunkt aller Überlegungen bildet dabei Alban Berg als Erzähler: Wie erzählt er? Was erzählt er, und wer sind seine Adressaten?

Die Basis für diese Untersuchung legt dabei ein methodologisches erstes Kapitel, das eine Auswahl narrativer Theorien vorstellt und so einen etwas vertiefteren Überblick über die Narratologie bietet. Wenn hier insbesondere literaturwissenschaftliche, erzähltheoretische Ansätze zentral werden, hängt dies vor allem mit der Tatsache zusammen, dass das Fach Musikwissenschaft besagte Ansätze adaptierte und man kaum von einem davon losgelösten Zugang oder gar einer kompletten Neuentwicklung sprechen kann. Auswahlkriterium der hier vorgestellten (zunächst nicht musikologischen) Modelle ist dabei einerseits die Übertragbarkeit zumindest einzelner Aspekte in die Musik. Andererseits soll durch die Aufnahme dieser Theorien ihr Bezugsrahmen deutlich werden, zeigt sich hier doch ein zentrales Muster, das sich auch in dezidiert musikwissenschaftlichen Erzählmodellen niederschlägt: Viele Theorien bauen (oft ohne dies explizit zu benennen) aufeinander auf. Es ergeben sich vielfältige Rezeptionslinien der verschiedenen Modelle, wobei die Kenntlichmachung dieser »Ableitungen« eine nahezu kathartische Wirkung beim Umgang mit den Theorien bzw. für die Theoriefindung in dieser Untersuchung erzielt.

In einem zweiten Kapitel steht das mündliche und schriftliche Erzählen Alban Bergs im Zentrum. Anhand von Briefen, musikschriftstellerischen Texten, Interviews, Vorträgen, aber auch Gedichten und (Jugend-)Dramen sowie anhand einiger Sekundärzeugnisse werden Merkmale seines (literarischen) Erzählens extrahiert und erarbeitet, um so die Voraussetzungen auf Seiten Bergs zu klären und ein tragfähigeres Fundament für eine musikalische Erzählanalyse zu schaffen.

Im dritten und vierten Kapitel schließlich liegt der Fokus auf einem der bis heute meist aufgeführten Stücke und kammermusikalischen Hauptwerk der Zweiten Wiener Schule: auf Alban Bergs zweitem Streichquartett, der *Lyrischen Suite*, die seit der Uraufführung das Publikum durch den Facettenreichtum ihrer Konzeption zu Spekulationen über die Natur eines in ihr musikalisch transportierten, hoch emotionalen Programms veranlasste. Der 1976 von George Perle

16 Susanne Rode, *Alban Berg und Karl Kraus. Zur geistigen Biographie des Komponisten der Lulu* (= Europäische Hochschulschriften, Bd. 36), Frankfurt am Main: Peter Lang 1988, S. 71.

17 Theodor W. Adorno, *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs* (= Österreichische Komponisten des XX. Jahrhunderts, Bd. 15), Wien 1968, S. 9.

18 Ebd., S. 8f.

entdeckte (bis dahin »geheim« gehaltene) biografische Hintergrund und das (somit »greifbar« gewordene) Programm des Stücks befeuerte die Spekulationen. Das »secret program« dieses Werks, das an interdisziplinärem und historiografischem Perspektivenreichtum kaum zu übertreffen ist, wurde und wird in vielen Untersuchungen als wesentlicher Interpretationsschlüssel verstanden und zog zahlreiche Deutungen sozusagen zweiter Ordnung nach sich, die ein erzählerisches Amalgamat bilden. Ausgehend von den wissenschaftlichen Analysen der *Lyrischen Suite* – die sowohl vor als auch nach Perles Entdeckung dieses »geheimen« Programms entstanden – wird zunächst eben diesen narrativen Zuschreibungen und Erzählungen zweiter Ordnung nachgegangen, die sich im wissenschaftlichen Diskurs bildeten.

In der Folge wird die Annotierte Partitur¹⁹, eine von Berg mit handschriftlichen Eintragungen versehene Studienpartitur, die er der Prager Industriellengattin Hanna Fuchs-Robettin als »kleines Denkmal einer großen Liebe«²⁰ übereignete, selbst einer Analyse unterzogen. Sie erlaubt aufgrund ihrer Sonderstellung besondere Einblicke: Hier treffen zwei unabhängige Zeichensysteme, nämlich Schrift (in Form von handschriftlichen Eintragungen Bergs) und Notenschrift (und damit Musik), aufeinander. Eine Besonderheit ergibt sich dadurch, dass beide als eigenständige Systeme nebeneinanderstehen und einerseits quasi losgelöst voneinander existieren, andererseits aber eine Schnittmenge besitzen, in der sie sich gegenseitig ergänzen und befruchten. Die musikalisch-narrative Analyse beschränkt sich dabei sehr bewusst auf einen Nachvollzug der Annotationen und ihrer Einbettung in die Partitur (sowie ihrer Übertragung in Musik). Denn sie fungiert gleichzeitig als eine Art Brennglas, welches gewährleistet, dass Berg als musikalischer und schriftlicher Erzähler in der *Lyrischen Suite* sichtbar wird. Die Analyse erlaubt außerdem eine erste Zusammenführung mit den im zweiten Kapitel erarbeiteten Charakteristika von Bergs Erzählen, und es zeigt sich hier deutlich, dass diese Erzählmerkmale sich durchaus nicht nur auf die Briefe beschränken. Am Ende des dritten Kapitels wird die *Lyrische Suite* als autobiografische Erzählung reflektiert. Immer wiederkehrende Narrative und interpretatorische Dispositive werden hier (wie erstmals im zweiten Kapitel) mit der der Literaturwissenschaft entstammenden Autofiktionstheorie zusammengeführt.

Im vierten Kapitel stehen die Adressaten der *Lyrischen Suite* im Zentrum der Betrachtung. In ihrer Vielfalt – neben der heimlich(en) Geliebten Hanna Fuchs

19 Da es sich um ein bestimmtes, nämlich das von Berg mit handschriftlichen Eintragungen versehene Exemplar handelt, wird hier und im Folgenden bewusst die Großschreibung als feststehender Ausdruck gewählt.

20 Annotation Bergs, AP, S. VI*, Z. 9f.

handelt es sich hier etwa um Arnold Schönberg, aber auch um Schüler Bergs wie etwa Theodor W. Adorno und Julius Schloß, nicht zuletzt aber auch: um Berg selbst – zeichnen sie ein mehrdimensionales Bild von Alban Berg als literarischem und musikalischem Erzähler, und es wird deutlich, wie sehr Erzählen stets auch im Dialog geschieht bzw. wie sehr sich das Erzählen ändert, wenn dieser Austausch fehlt. Von Interesse ist dabei nicht nur, was und wie erzählt wird, sondern insbesondere auch, was verschwiegen und umgedeutet wird. Dabei zeigen sich verschiedenste Narrationen, die sich »kaleidoskopartig« überlagern: Es handelt sich um – jeweils abhängig vom Adressaten – sich ergänzende oder voneinander abweichende Facetten (vermeintlich) immer neuer Erzählungen.

Im fünften Kapitel liegt der Fokus auf Alban Berg als Person, Komponist und Sich-Erzähler: Die umfassende Rolle, die das Erzählen für seine Kreativität wie für sein Leben spielte, wird, auch unter Bezugnahme auf autofiktionale Muster, abschließend eingeordnet und reflektiert. In Anschlag gebracht werden dabei die in der Untersuchung erarbeiteten Erzählkerne und Narrative, die durch ein Close-reading verschiedener Briefe an die ausgewählten Adressatinnen (und von Berg geliebten Frauen) Helene Berg, Hanna Fuchs-Robettin und Anny Askenase – ein hier erstmals edierter Briefwechsel – offengelegt werden, und in deren Zentrum Berg als »Sich-Erzähler« steht.

Der Aufbau der Studie folgt dabei – allerdings lose – dem theoretischen narrativen Konzept, das einer Sender-Empfänger-Relation gehorcht: Die theoretischen Grundlagen werden im ersten Kapitel entwickelt. Im zweiten Kapitel tritt der Sender in den Fokus, im dritten Kapitel die von ihm vermittelten Inhalte. Das vierte Kapitel widmet sich den Adressaten. Das fünfte Kapitel dient der Konklusion.