

Ein Interpret zweier Lehren

Paul von Klenau, Heinrich Schenker und die Wiener Schule

Auch wenn es bis heute keine umfassende Monografie zu Leben und Werk des dänischen Dirigenten und Komponisten Paul von Klenau gibt, so ist er in der Musikgeschichte dennoch alles andere als ein unbeschriebenes Blatt.¹ Bekannt ist er heute vor allem als Anhänger und Förderer der Wiener Schule, der nach der nationalsozialistischen Machtergreifung Arnold Schönbergs Einfluss auf seine Musik vor der Öffentlichkeit totschwieg und seine eigene, die von ihm sogenannte und in mehreren Publikationen dargelegte »tonartbestimmte Zwölftontheorie« stattdessen auf Richard Wagners Chromatik zurückführte, um seine Karriere als Zwölftonkomponist nicht zu gefährden. Klenau bediente sich damals einer freien Reihentechnik, mit der es möglich war, über weite Strecken der Komposition den Eindruck von Tonalität zu wahren.²

Seine Distanzierung von Schönberg zur Zeit des Nationalsozialismus erscheint umso erstaunlicher, wenn man sich das Engagement vor Augen hält, mit dem er sich in den 1920er Jahren für Schönberg und dessen Musik einsetzte. Klenau, der seine musikalische Ausbildung vorwiegend in Deutschland genoss und dort seine Karriere als Musiker begann, veröffentlichte bereits 1918 in der dänischen Zeitschrift *Musik* den Aufsatz »Arnold Schönberg«, in dem er auf dessen musiktheoretische und kompositorische Leistungen aufmerksam

1 Vgl. Thomas Michelsen, Erik Levi: Art. Klenau, Paul (August) von, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Hrsg. von Stanley Sadie. Band 13. London etc. 2001, p. 670; Elisabeth Th. Hilscher: Art. Klenau, Paul August von, in: *Österreichisches Musiklexikon*. Hrsg. von Rudolf Flotzinger. Band 2. Wien 2003, p. 1070; Michael Fjeldsø: Art. Klenau, Paul (August) von, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Hrsg. von Ludwig Finscher. Personenteil 10. Kassel etc. 2003, c. 263–266.

2 Vgl. Werner Schmidt-Faber: Atonalität im Dritten Reich. Sündenbock oder subversive Gefahr?, in: *Herausforderung Schönberg. Was die Musik des Jahrhunderts veränderte*. Hrsg. von Ulrich Dibelius. München 1974, p. 110–136, hier p. 130 (Reihe Hanser 166); Fred K. Prieberg: *Musik im NS-Staat*. Frankfurt am Main 1982, p. 303–306 (Fischer-Taschenbücher 6901); Hans-Günter Klein: Atonalität in den Opern von Paul von Klenau und Winfried Zillig. Zur Duldung einer im Nationalsozialismus verfeimten Kompositionstechnik, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen*

Kongreß Bayreuth 1981. Hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling und Sigrid Wiesmann. Kassel etc. 1984, p. 490–494; Albrecht Dümling: Zwölftonmusik als antifaschistisches Potential, in: *Die Wiener Schule und das Hakenkreuz. Das Schicksal der Moderne im gesellschaftspolitischen Kontext des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. von Otto Kolleritsch. Wien, Graz 1990, p. 98 (Studien zur Wertungsforschung 22); Michael Fjeldsø: Paul von Klenau, Alban Berg og den »toneartsbestemte« tolvtonemusik, in: *Musik & Forskning* 29 (2004), p. 55–65.

machte.³ Mit der Absicht, moderne Musik zu Gehör zu bringen, gründete Klenau 1920 in seiner Geburtsstadt Kopenhagen die Dänische Philharmonische Gesellschaft, deren musikalischer Leiter er in der ersten Zeit war. 1921 gelangten im Rahmen von Konzerten der Gesellschaft Schönbergs *Pelleas und Melisande* op. 5, *Verklärte Nacht* op. 4 und *Pierrot lunaire* op. 21 zur Darbietung.

1922 trat Klenau in Kontakt mit Schönberg und lud ihn dazu ein, dessen *Kammersymphonie* op. 9 in Kopenhagen zu dirigieren. Das Konzert kam wie geplant im Januar 1923 zustande. Zusätzlich zur *Kammersymphonie* erklangen noch vier Lieder aus Schönbergs Opus 6 sowie das *Lied der Waldtaube* aus den *Gurre-Liedern* in einer Bearbeitung für Kammerorchester.⁴

Kopenhagen war zu jener Zeit nicht der einzige Wirkungsort Klenaus. Im Frühjahr 1922 wurde er von der Wiener Konzerthausgesellschaft als Dirigent engagiert. 1924 übertrug man ihm den Posten des Konzertdirektors, den er bis 1930 innehatte. In dieser Zeit machte er sich zusammen mit Hugo Botstiber, dem Generalsekretär der Gesellschaft, für zeitgenössische Musik stark. So kam es 1923 und 1929 unter seiner Leitung zu Aufführungen von Schönbergs *Gurre-Liedern*, die beide sehr erfolgreich waren.⁵ Nach Ansicht des Musikkritikers Josef Reitler von der *Neuen Freien Presse* bestach Klenau im Konzert von 1923 am Dirigentenpult »als umsichtiger und temperamentvoller Beherrscher der Massen, und besonders als feinsinniger Interpret der lyrischen Schönheiten des Werkes.«⁶

1924 steuerte Klenau zum Sonderheft der *Musikblätter des Anbruch*, das anlässlich von Schönbergs 50. Geburtstag erschien, einen kurzen Aufsatz mit dem Titel »Tonal – A-Tonal« bei. Darin attestiert er Schönberg »geniale geistige Vitalität« und begrüßt dessen Zwölftonmethode, in der er eine Chance für die Atonalität sieht:

*Die Arbeit der Formbildung, die früher die diatonische Skala mit ihren in bestimmten Richtungen wirkenden Einzeltönen [...] zu leisten hatte, soll jetzt [...] von der aus zwölf Tönen bestehenden chromatischen Skala geleistet werden. [...] Die späten Werke Schönbergs sind, unter diesem Gesichtspunkte gesehen, großartige Versuche, neue formgebende Komplexe zu bilden.*⁷

Die in der Fachwelt wiederholt geäußerte Behauptung, dass Klenau ein Schüler Schönbergs gewesen sei,⁸ trifft nicht zu. Dafür stand er in enger Verbindung

3 Paul Klenau: Arnold Schönberg, in: *Musik. Tidskrift for Tonekunst* 2 (Oktober 1918), p. 129–131.

4 Vgl. Jan Maegaard: Schönberg in Kopenhagen. Schönberg-Rezeption in Dänemark bis zum II. Weltkrieg, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 51/6–7 (Juni–Juli 1996), p. 414–420; Michael Fjeldsøe: Paul von Klenau, Alban Berg, s. Anm. 2, p. 46–49.

5 Vgl. Robert Lackner: *Hugo Botstiber und das Wiener Konzerthaus. Leben und Wirken eines Kulturmanagers vom Fin de Siècle bis zum Anschluss*. Wien, Köln, Weimar 2016, p. 126, 128, 130, 142f.

6 Josef Reitler: Konzerte, in: *Neue Freie Presse. Abendblatt* 21251 (7. November 1923), p. 4.

7 *Musikblätter des Anbruch* 6/7–8 (August–September 1924), p. 309f.

8 Z. B. Hans-Günter Klein: Atonalität in den Opern von Paul von Klenau und Winfried Zillig, s. Anm. 2, p. 491; *Briefwechsel Arnold Schönberg – Alban Berg. Teilband II: 1918–1935*. Hrsg. von Juliane Brand, Christopher Hailey und Andreas Meyer. Mainz etc. 2007, p. 594 (Briefwechsel der Wiener Schule 3); Bryan R. Simms: *Alban Berg: A Research and Information Guide*. New York, London 2009, p. 218.

mit Alban Berg, wovon zahlreiche Briefe aus Bergs Nachlass zeugen. Während sich die erhaltene Korrespondenz zwischen Schönberg und Klenau auf die Jahre 1922 bis 1924 beschränkt, umfasst der uns bekannte Briefwechsel Klenaus mit Berg eine wesentlich längere Zeitspanne. Diese reicht bis zu Bergs Tod im Jahre 1935 und beginnt nicht wie in den musikwissenschaftlichen Standardlexika angegeben mit 1920, sondern mit 1923.⁹

In dieser Zeitspanne entwickelte sich aus einer anfänglichen Bekanntschaft eine enge Freundschaft,¹⁰ die auch die Ehefrauen der beiden Künstler miteinschloss.¹¹ Von dieser Freundschaft profitierten Klenau und Berg gleichermaßen. Klenau holte sich bei Berg kompositorische Anregungen, ließ sich von ihm inspirieren¹² und erhielt auf der Suche nach einem Theater für die Uraufführung seiner Zwölftonoper *Michael Kohlhaas* Bergs Unterstützung in Form von Empfehlungsschreiben an mehrere Intendanten.¹³ Im Gegenzug brachte Klenau als Dirigent mehrere Werke Bergs zur Aufführung. In der Saison 1929/30 dirigierte er in Kopenhagen die *Drei Bruchstücke aus der Oper »Wozzeck«*, am 18. März 1928 erklangen im Wiener Rundfunk unter seiner Leitung *Sieben frühe Lieder*,¹⁴ die Berg auf Anregung Klenaus für Orchester instrumentiert hatte.¹⁵

Dass ihm an seiner Freundschaft mit Klenau viel lag, belegen Bergs Briefe an seine Frau Helene, in denen er sich – von einer Ausnahme abgesehen – nie abschätzig über diesen äußerte. Die Ausnahme betraf Klenaus Textbuch zu *Michael Kohlhaas*, das Berg gegenüber seiner Frau bemängelte, dieser aber gleichzeitig mitteilte: »Sag dem Klenau aber bitte nichts von meinem Urteil: ich habe Dir darüber nicht geschrieben.«¹⁶

9 Österreichische Nationalbibliothek, Wien (Musiksammlung [F21.Berg.940/1–79]).

10 Diese Freundschaft äußerte sich etwa darin, dass Berg vom 6. bis 29. Juni 1925 zu Gast bei Klenau auf dessen Gut Keilhof in Beuerberg am Simssee in Oberbayern war. 1928 heiratete Bergs Freund Soma Morgenstern Klenaus Tochter Ingeborg; vgl. Herwig Knaus und Wilhelm Sinkovicz: *Alban Berg. Zeitumstände – Lebenslinien*. St. Pölten, Salzburg 2008, p. 266, 277f. Mehr zum Verhältnis zwischen den beiden Männern siehe Michael Fjeldsø: Paul von Klenau, Alban Berg, s. Anm. 2, p. 52–55.

11 In Bergs Nachlass haben sich mehrere an Helene und Alban Berg gerichtete Schreiben von Klenaus erster Frau Annemarie erhalten: Österreichische

Nationalbibliothek, s. Anm. 9 (F21.Berg.940, F21.Berg.1106, F21.Berg.1584/6 und 11, F21.Berg.1879).

12 Vgl. Rosemary Hilmar: *Alban Berg 1885–1935. Ausstellung der Österreichischen Nationalbibliothek, Prunksaal, 23. Mai bis 20. Oktober 1985*. Wien 1985, p. 187; Michael Fjeldsø: Paul von Klenau, Alban Berg, s. Anm. 2, p. 55 ff.

13 Vgl. Alban Berg: *Maschinenschriftliche und handschriftliche Briefe, Briefentwürfe, Skizzen und Notizen aus den Beständen der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek*. Hrsg. und bearbeitet von Herwig Knaus. Wilhelmshaven 2005, p. 48 (Quellenkataloge zur Musikgeschichte 34) sowie Rosemary Hilmar: *Katalog der Schriftstücke von der Hand Alban Bergs, der fremdschriftlichen und gedruckten*

Dokumente zur Lebensgeschichte und zu seinem Werk. Wien 1985, p. 26 (Nr. 124) (Alban-Berg-Studien 1/2).

14 Rosemary Hilmar: *Alban Berg 1885–1935*, s. Anm. 12, p. 130 f., 156.

15 Theodor W. Adorno, *Alban Berg. Briefwechsel 1925–1935*. Hrsg. von Henri Lonitz. Frankfurt am Main 1997, p. 166 (Theodor W. Adorno: Briefe und Briefwechsel 2).

16 *Briefwechsel Alban Berg – Helene Berg. Gesamtausgabe Teil III: 1920–1935*. Aus den Beständen der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Hrsg. von Herwig Knaus und Thomas Leibnitz, Wilhelmshaven 2014, p. 599 (Quellenkataloge zur Musikgeschichte 56).

Kritische Äußerungen über Klenau finden sich allerdings des Öfteren in Briefen, die Berg an Schönberg schrieb. Es fällt auf, dass sich seine Kritikpunkte vorwiegend auf Klenaus dirigistische Leistungen beziehen. So berichtete er 1926 über die Wiener Erstaufführung von Arthur Honeggers Oratorium *König David*, das seiner Meinung nach »in einer elenden Aufführung von Klenau« zu hören war.¹⁷ Und im Folgejahr zeigte er sich darüber erleichtert, dass sein *Kammerkonzert* am Weltmusikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in einem Konzert der deutschen Sektion aufgeführt werde und somit nicht Gefahr laufe, von Klenau oder Robert Heger, die beide für die österreichische Sektion tätig waren, dirigiert zu werden.¹⁸

Schließlich zeigte sich Berg in einem Brief an Schönberg von Klenaus Dirigat der *Gurre-Lieder* in der Aufführung von 1929 nur wenig überzeugt und meinte, dass »Klenau am Klavier [...] viel mehr zuhause« sei »als vor dem Orchester«. Dennoch wusste er dessen Einsatz insgesamt zu würdigen, wenn er schrieb: »Nun wenn man dazu rechnet, was es heute für das Wiener Musikleben bedeutet, so eine Aufführung durchzusetzen, mag man seine Tätigkeit wohl als eine erfreuliche und verdienstvolle bezeichnen.«¹⁹

Sowohl die Literatur zur Wiener Schule als auch die wenigen Studien zu Einzelaspekten von Klenaus Leben und Schaffen lassen einen Hinweis auf die Tatsache vermissen, dass er in Wien abseits des Schönberg-Kreises mit einem dezidierten Antimodernisten verkehrte, den er ebenso wie Schönberg bewunderte, nämlich Heinrich Schenker – Musiktheoretiker, Privatlehrer und Herausgeber von Urtextausgaben musikalischer Werke des 18. und 19. Jahrhunderts. Bekanntheit erlangte Schenker, der ganz ähnlich wie Schönberg zahlreiche Schüler und Anhänger um sich scharte, vor allem durch seine Theorie von der hierarchischen Struktur tonaler Musik rund um die von ihm geprägten Begriffe »Urlinie« und »Ursatz«.

Es ist hinlänglich bekannt, dass Schenker Schönbergs Musik verabscheute. Schenker bezog auch öffentlich Stellung gegen Schönberg als Musiktheoretiker,²⁰ von dem er zuvor in dessen *Harmonielehre* (1911, III. vermehrte und verbesserte Auflage 1922) mehrfach kritisiert worden war. Dennoch gab es vor allem in Schenkers früher Schaffensperiode, in der er noch als Komponist wirkte, mehrere Berührungspunkte mit Schönberg. Erwähnt seien seine

17 Alban Berg an Arnold Schönberg, 13. Dezember 1926 (The Library of Congress, Washington D.C., Music Division [Arnold Schönberg Collection] | ASCC ID 10170); zitiert nach *Briefwechsel Arnold Schönberg – Alban Berg*, s. Anm. 8, p. 281.

18 Alban Berg an Arnold Schönberg, 16. Mai 1927 (The Library of Congress,

ibidem | ASCC ID 20134]); zitiert nach *Briefwechsel Arnold Schönberg – Alban Berg*, ibidem, p. 301.

19 Alban Berg an Arnold Schönberg, 19. Januar 1929 (The Library of Congress, ibidem | ASCC ID 20157); zitiert nach *Briefwechsel Arnold Schönberg – Alban Berg*, ibidem, p. 354f.

20 Heinrich Schenker: Fortsetzung der Uralinie-Betrachtungen, in: *Das Meisterwerk in der Musik 2* (1926), p. 30–37.

Syrischen Tänze, die er Schönberg zur Instrumentation überließ. Je weiter Schönberg sich von der Dur/Moll-Tonalität entfernte, umso mehr distanzierte sich Schenker von ihm.²¹ Eines der letzten Bindeglieder zwischen den beiden Männern war der 1918 verstorbene Sänger Eduard Gärtner, der mit beiden gleichermaßen zusammenarbeitete,²² wobei Schenker letztlich kein Verständnis für Gärtners Zusammenarbeit mit Schönberg aufbringen konnte.²³

Der Verlauf der Beziehung zwischen Klenau und Schenker wurde bereits 1985 von Hellmut Federhofer in dessen grundlegender Schenker-Biografie skizziert.²⁴ Federhofer zitiert darin ausführlich aus Klenaus Briefen an Schenker und nimmt an, dass sämtliche Antwortschreiben verloren gegangen sind.²⁵ Dies trifft allerdings nicht ganz zu. Federhofer entgingen die Kopien zweier Briefe an Klenau, die sich in Schenkers Teilnachlass in New York erhalten haben.²⁶

Wie wir aus der überlieferten Korrespondenz und aus Schenkers Tagebüchern wissen, studierte Klenau nicht nur Schenkers publizierte Erläuterungen zum Vortrag von Werken Ludwig van Beethovens, sondern ließ sich von ihm in den Jahren 1923 und 1924 gelegentlich in aufführungspraktischen Fragen beraten. Schenkers Unterweisungen fanden entweder brieflich oder bei persönlichen Zusammenkünften in Schenkers Wohnung statt und betrafen fast ausschließlich Werke Beethovens, die Klenau für Konzerte im Wiener und Kopenhagener Musikleben einstudierte. Schenker, der mehrere von Klenau dirigierte Konzerte besuchte und solche auch im Radio hörte, beurteilte die

21 Zum Verhältnis zwischen Schenker und Schönberg vgl. Hellmut Federhofer: Heinrich Schenkers Verhältnis zu Arnold Schönberg, in: *Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften* 118. Jahrgang 1981, So. 23. Wien 1982, p. 369–390 (Mitteilungen der Kommission für Musikforschung 33); Carl Dahlhaus: Schoenberg and Schenker, in: *Proceedings of the Royal Musical Association* 100 (1973/74), p. 209–215; Schenker-Traditionen: Eine Wiener Schule der Musiktheorie und ihre internationale Verbreitung | *A Viennese School of Music Theory and Its International Dissemination*. Hrsg. von Martin Eybl und Evelyn Fink-Mennel. Wien, Köln, Weimar 2006, p. 19–88; Schenker Documents Online (www.schenkerdocumentsonline.org) (= SDO), Profil Arnold Schoenberg [Schönberg].

22 Vgl. SDO, Profil Eduard Gärtner; Schoenberg's Early Correspondence: 1891 – May 1907. Hrsg. von Ethan Haimo und Sabine Feisst. New York 2016, p. 19, 21, 68, 74, 128, 130 (Schoenberg in Words 8).

23 Vgl. Hellmut Federhofer: Heinrich Schenkers Verhältnis zu Arnold Schönberg, s. Anm. 21, p. 381 f. Noch nach Gärtners Tod trug Schenker dem Sänger dessen Einsatz für Schönberg nach. Ein Besuch von Gärtners Sohn Hans bei Schenker veranlasste diesen zu folgender Tagebuchnotiz: »Hans Gärtner erscheint um 11^h u. bittet mich um Theorie-Unterricht; dieselbe Unverfrorenheit in allem u. jedem, wie sie seinem Vater eigen war, wenn er skrupellos nach fremdem Gut verlangte; so wenig ist ihm die Häßlichkeit des Zuges bewußt, daß er ohne zu stolpern von einigen Fällen erzählt, in denen sein Vater Schüler z. B. zu [Josef] Lamberg empfohlen! Wer nun wie ich weiß, was G. z. B. auch für Schönberg getan, kann nicht genug über die Niedrigkeit staunen, mit welcher nun die von allen Dingen unterrichtete Mutter gerade mir ihren Sohn zu entgeltlichem Unterricht schickt, statt eben zu Schönberg oder Schreker.« SDO, Tagebucheintrag, 19. September 1918.

24 Heinrich Schenker. *Nach Tagebüchern und Briefen in der Oswald Jonas Memorial Collection*, Riverside. Hildesheim, Zürich, New York 1985, p. 161–172 (Studien zur Musikwissenschaft 3).

25 Ibidem, p. 164, 172. Der in der Dänischen Königlichen Bibliothek archivierte Nachlass Klenaus enthält keine Briefe von Schenker.

26 New York Public Library, Performing Arts Library, Music Division, Oster Collection: Kopie eines Briefes von Schenker an Klenau, 9.–10. Oktober 1923 (54/333–336); Kopie eines Briefes von Schenker an Klenau, 4. Januar 1924 (12/249). Darüber hinaus hat sich in der Oster Collection noch ein Blatt erhalten, auf dem jene Anweisungen zum Vortrag von Beethovens *Missa solennis* festgehalten sind, die Schenker Klenau während ihrer ersten Zusammenkunft am 21. September 1923 gab (82/10). Alle drei Dokumente sind handschriftlich und stammen von der Hand Jeanette Schenkers.

Leistungen des Dirigenten sehr unterschiedlich.²⁷ Dies geht aus seinen Tagebüchern hervor, in denen er seine Eindrücke über das Gehörte aufzeichnete. So schrieb er über eine Aufführung von Johann Sebastian Bachs Weihnachtsoratorium am 12. Dezember 1924 im Wiener Konzerthaus: »Abends bei dem Weihnachtsoratorium: Klenau u. seine Schar halten sich so unwürdig wie möglich! Weder Zeitmaß noch Vortrag gelungen – es klang wie eine erste Probe, zudem wie eine aussichtslose.«²⁸

Nicht viel besser fiel Schenkers Urteil über die Darbietung der *Symphonie g-Moll* KV 550 von Wolfgang Amadeus Mozart aus, die am 1. November 1927 im Wiener Konzerthaus und in einer Radioübertragung zu hören war: »R[und] f[unk].: unter Klenau Sinfonie Gmoll von Mozart (nur die letzten 2 Takte im Menuett fielen durch ein bescheidenes rit. auf, alles andere ging metronomisch vor sich).« Klenaus Dirigat des zweiten am Programm stehenden Werkes schien Schenker hingegen an keiner einzigen Stelle gefallen zu haben: »Requiem von Mozart, im Vortrag verfehlt.«²⁹

Ein Dirigat, das auf Anweisungen Schenkers beruhte, war jenes von Werken Beethovens in einem Konzert, das anlässlich der 100-jährigen Wiederkehr der Uraufführung von Beethovens 9. *Symphonie* am 7. Mai 1924 im Wiener Konzerthaus stattfand. Auf dem Programm standen neben der Symphonie Teile aus der *Missa solemnis*. Während Schenker die Wiedergabe der Symphonie stellenweise bemängelte,³⁰ empfand er den Vortrag der Messteile als durchwegs gut. In seinem Tagebuch lautet es dazu sogar folgendermaßen: »Der Fortschritt ist unverkennbar: Klenau führt die Chormassen sehr sicher, sicherer als Furtwängler.«³¹

27 Vgl. Hellmut Federhofer: *Heinrich Schenker. Nach Tagebüchern und Briefen*, s. Anm. 24, p. 161, 166, 170.

28 SDO, Tagebucheintrag, 12. Dezember 1924.

29 SDO, Tagebucheintrag, 1. November 1927.

30 SDO, Tagebucheintrag, 7. Mai 1924: »Der 1. Satz der Sinfonie im Tempo zwar gut, aber nicht frei genug im 2. u. 3. Gedanken – läßt überhaupt zu wünschens übrig. Der 2. Satz sehr gut im 1. Teil, das Trio zu langsam. Das Adagio zu Beginn sichtlich der Tradition nachgebend, jedenfalls zaghaft; die Geigen noch nicht genug durchgearbeitet. Gegen das Ende bewegter u. dem Original-Zeitmaß entsprechender. Der letzte Satz bis auf das Eingangsrecitativ gut, sogar sehr gut. Großer

Erfolg des Dirigenten.« In seinem Periodikum *Der Tonwille* veröffentlichte Schenker einen Bericht über die Aufführung der Symphonie, in dem er für Klenaus Dirigat fast nur lobende Worte fand: »Die Festaufführung – ich wohnte ihr bei – erzielte eine Wirkung, die sich über eine landläufige erhob, wie sich Synthese über ein Zusammengewürfeltes immer erhebt; sie bestätigte Beethovens Schöpfung in ihrer Einheit von Synthese, Schreibart und allen näheren Anweisungen; [...] das Vorhaben des Dirigenten ist über Erwarten geglückt. Was er dem Werke, über die zum erstenmal erzielte Leistung hinaus, etwa noch schuldig geblieben, weiß er selbst wohl am besten. Die Zuhörer gaben sich nicht nur zufrieden, sie gingen in Begeisterung mit, möglicherweise ohne sich des Unterschiedes gegenüber anderen Aufführungen bewußt zu werden. Gewiß ist, daß des Dirigenten Mühe nicht vergeblich war; man wird sie

ihm einmal danken, wenn man auf die Spur der Synthese Beethovens gekommen, auch zu seinen metronomischen Bezeichnungen Vertrauen gefaßt haben wird.« Hundert Jahre IX. Sinfonie (Zur Festaufführung der Wiener Konzerthaus-Gesellschaft am 7. Mai 1924), in: *Der Tonwille* 8/9 (1924), p. 54.

31 SDO, Tagebucheintrag, 7. Mai 1924. Ebenso wie Klenau stand auch Wilhelm Furtwängler als Dirigent in Verbindung mit Schenker und holte sich bei diesem aufführungspraktische Anregungen; vgl. hierzu Hellmut Federhofer: *Heinrich Schenker. Nach Tagebüchern und Briefen*, s. Anm. 24, p. 106–133.

Wenige Monate später, am 27. September 1924, dirigierte Klenau Beethovens 9. *Symphonie* erneut – diesmal im Rahmen eines Arbeiter-Symphoniekonzertes, in dem unter seiner Leitung auch zwei von Schönberg instrumentierte Choralvorspiele Johann Sebastian Bachs erklangen. Schenker saß wieder im Publikum und war mit der Ausführung seiner Anweisungen nun zufriedener als im Konzert zuvor. Klenau trug die *Symphonie* nicht wie damals noch üblich auf Basis von Richard Wagners Bearbeitung vor, sondern hielt sich möglichst streng an die Vorschriften der Originalpartitur. Diesen Bruch mit der aus der Romantik herrührenden Aufführungstradition und die Orientierung am Urtext hatte Schenker bereits in seiner 1912 erschienenen Monografie *Beethovens Neunte Sinfonie* gefordert, in der neben einer Analyse der Komposition auch Kommentare zum Vortrag enthalten sind.³² Klenaus Lektüre dieser Publikation und die bei Schenker vor und nach dem ersten Konzert genommenen Unterrichtsstunden scheinen letztlich die gewünschte Wirkung in hohem Maße erzielt zu haben. Seinen Eindruck vom zweiten Konzert hielt Schenker im Tagebuch fest:

Im Konzert: Fest-Feier aus Anlaß des 20-jährigen Bestehens der Arbeiter-Konzerte! Eine infame Rede von Dr. [David Josef] Bach aus der man deutlich entnehmen konnte, daß er nicht wisse, ob er vor sich ein schon gebildetes oder erst zu bildendes Publikum habe! Den Anfang machen zwei Choralvorspiele von Bach, von Schönberg instrumentiert: zu kurz das erste, das zweite zur Instrumentierung sehr geeignet; eine Sinfonische Dichtung von [Franz] Salmhofer: ein überlanges Nichts mit dem üblichen Schwung einer talentlosen Jugend vorgebracht; zum Schluss die »IX.«; der 1. Satz zeigt noch die meisten Mängel, das Scherzo im 1. Teil zu schnell, dann besser. Im Trio noch immer eine kleine Neigung zum schleppen, das Adagio vorzüglich, einschließlich der langen Bogen der Geiger. Der letzte Satz sehr gut.³³

Im Gedankenaustausch zwischen Klenau und Schenker kam auch das Thema Atonalität auf. In einem an Schenker gerichteten Brief vom 28. Dezember 1923 kommt Klenau auf den »*Leidensweg der A-tonalen*« zu sprechen, der seiner Meinung nach zu Ende gegangen werden muss, um eine Renaissance der Tonalität zu erwirken: »[...] »diese Straße muß man gehen«, wenn sie auch gefährlich erscheint (Das ist mein persönlicher Relativitätsstandpunkt).«³⁴ In seinem Antwortschreiben bezeichnet Schenker den »*Atonalen*« als einen »*Zerstörenden*« und meint, dass für die Atonalen folgendes Naturgesetz gelte:

32 Heinrich Schenker: *Beethovens Neunte Sinfonie. Eine Darstellung des musikalischen Inhaltes unter fortlaufender Berücksichtigung auch des Vortrages und der Literatur*. Wien, Leipzig 1912.

33 SDO, Tagebucheintrag, 27. September 1924.

34 Paul Klenau an Heinrich Schenker, 28. Dezember 1923; University of California, Riverside, Special Collections Library (Oswald Jonas Memorial Collection [12/11, [6]]); zitiert nach Hellmut Federhofer: *Heinrich Schenker. Nach Tagebüchern und Briefen*, s. Anm. 24, p. 165.

[...] sie mußten atonal werden, sie müssen atonal bleiben, weil die Natur in gewohnter Weise ihrer Unfähigkeit eine Folge gibt, aber von ihnen zu sagen, daß sie atonal sein wollen, wie sie es vorgeben, um Entwicklung oder Durchgang, Keim vorzustellen, entspricht nicht dem wahren Sachverhalt.³⁵

Die hier aufgetauchte Meinungsverschiedenheit hinderte Klenau nicht daran, sich auch öffentlich zu Schenker und dessen Vorstellungen vom Klang klassischer Werke zu bekennen. Dies tat er etwa in Programmheften, aber vor allem in seinem Aufsatz »Die ›klassische‹ Neunte«, der im Juli 1924 in der Zeitschrift *Pult und Taktstock*³⁶ und im September desselben Jahres auch in der *Frankfurter Zeitung*³⁷ erschien, also zur selben Zeit wie sein Beitrag zu Ehren von Schönbergs 50. Geburtstag.³⁸

Dass Klenau seine Bewunderung für Schenker nicht nur in gedruckten Texten zum Ausdruck brachte, belegen Schenkers Tagebücher. So ist diesen zu entnehmen, dass Klenau in einer Probe dem Chor die *Missa solemnis* auseinandergesetzt und abschließend Folgendes bekannt gegeben haben soll: »Das ist nicht von mir, sondern von dem großen Beethoven-Schenker.«³⁹ In einem anderen Tagebucheintrag erfahren wir von einem Gespräch, das Schenker am 10. Oktober 1923 mit seinem Verleger Emil Hertzka, dem Direktor der Universal-Edition, der gleichzeitig auch Schönbergs, Bergs und Klenaus Verleger war, führte. Ein Gesprächsthema war Schenkers Aufzeichnungen zufolge Klenau: »H[ertzka] erzählt mir auch von der Verehrung Klenaus für mich.«⁴⁰

Aus Schenkers Tagebüchern wissen wir auch, dass Klenau das bei Schenker Erlernte nicht nur für seine Tätigkeit als Dirigent zu nutzen wusste. Am 14. Mai 1924 hielt Schenker Folgendes fest: »Im Weggehen bemerkt Klenau: ›Auch für meine Kompositionen habe ich viel aus Ihren Anweisungen gelernt, ich zeige es Ihnen einmal.[...]‹«⁴¹ Dies erscheint umso bemerkenswerter, wenn man sich vor Augen hält, dass Klenau zu dieser Zeit als Komponist mit verschiedenen Stilen und Satztechniken, darunter auch Atonalität, experimentierte und sich von Schönberg und Berg beeinflussen ließ.⁴² Es wäre interessant gewesen zu erfahren, um welche Kompositionen es sich hierbei handelte.

35 Heinrich Schenker an Paul Klenau, 4. Januar 1924; Kopie in New York Public Library, s. Anm. 26 (12/249).

36 *Pult und Taktstock* 4 (Juli 1924), p. 55–63.

37 *Frankfurter Zeitung und Handelsblatt. Erstes Morgenblatt* 69/654 (2. September 1924), p. 1 f.

38 Wie aus Briefen Klenaus an Berg vom 19. Juli und 22. August 1924 ersichtlich, schickte Klenau seinen Beitrag für das Schönberg-Heft vor dessen Drucklegung an Berg zur kritischen Durchsicht (Österreichische Nationalbibliothek, s. Anm. 9 [F21.Berg.940]). Ähnlich verhielt es sich mit seinem Aufsatz »Die ›klassische‹ Neunte«, dessen Manuskript er vor der Veröffentlichung mit Schenker besprach; vgl. Hellmut Federhofer: *Heinrich Schenker. Nach Tagebüchern und Briefen*, s. Anm. 24, p. 167 f.

39 SDO, Tagebucheintrag, 2. Oktober 1923.

40 SDO, Tagebucheintrag, 10. Oktober 1923.

41 SDO, Tagebucheintrag, 14. Mai 1924.

42 Zu Werken, die unter dem Einfluss der Wiener Schule entstanden, siehe Michael Fjeldsoe: Paul von Klenau, Alban Berg, s. Anm. 2, p. 46 f., p. 55–58.

Nach einer zweijährigen Pause kam es zwischen Klenau und Schenker erst am 2. April 1927 wieder zu einem Treffen, das allerdings auch das letzte sein sollte. Wie aus den Tagebüchern von Schenker ersichtlich, fand dieses Treffen in dessen Wohnung und im Beisein von Schenkers Ehefrau Jeanette statt, die er liebevoll Lie-Liechen nannte. Zunächst versuchte Klenau seinem Gastgeber die Kompositionsweise von Berg näherzubringen. Im Tagebuch heißt es dazu: »Klenau; stellt unter anderem die atonale Theorie nach Alban Berg dar (Lie-Liechen versteht das besser als ich)«. Dann setzte sich Schenker zum Klavier und gab seinem Gast anhand von Beispielen Einblicke in seine Theorie von der Struktur tonaler Musik. Die von Schenker erhoffte Wirkung blieb aus. Dazu das Tagebuch: »Klenau macht ein verdutztes Gesicht!«⁴³

An dieser Stelle sei noch eine andere Passage aus den Tagebüchern Schenkers zitiert, aus der hervorgeht, dass sich auch Schönbergs Verständnis für Schenkers Theorie in Grenzen hielt. Am 30. Dezember 1923 wurde Schenker von seinem guten Freund, dem Pianisten Moriz Violin besucht, den er freundschaftlich »Floriz« nannte:

*[Floriz] erzählt, daß er mit [Heinrich] Bandler bei Schönberg gewesen, daß dieser sich nach mir erkundigt habe, da er mich schon lange nicht gesehen. Schließlich gestand er, alles von mir gelesen zu haben, finde alles phantastisch, nur die Urlinie verstehe er nicht. Auf ein erklärendes Wort von Fl. meint er schließlich: Muß denn die Linie grad sein, warum nicht schief? Seltsame Veranlagung! noch versteht er nichts von der Urlinie u. wünscht sie doch schon anders, als ihr Entdecker sie festgelegt.*⁴⁴

Abschließend soll versucht werden, aus den obigen Ausführungen ein Resümee zu ziehen: Zweifellos stellte Klenau eines der wenigen Bindeglieder zwischen Schenker und der Wiener Schule nach Schönbergs Schritt in die Atonalität dar. In einer Zeit, in der sich Schenker von Schönberg längst distanziert hatte, diesem und der Moderne feindselig gegenüberstand und umgekehrt auch Schönberg Kritik an Schenkers musiktheoretischen Ansichten übte, scheute der Schönberg-Interpret und mitunter auch atonal komponierende Klenau nicht davor zurück, sich von Schenker in Fragen der Aufführungspraxis unterweisen zu lassen und nach dessen Vorstellungen Beethovensche Werke zu interpretieren. Auch in der Öffentlichkeit bekannte er sich gleichermaßen zu Schönberg und Schenker.

43 SDO, Tagebucheintrag, 2. April 1927.

44 SDO, Tagebucheintrag, 30. Dezember 1923; vgl. Hellmut Federhofer: Heinrich Schenkers Verhältnis zu Arnold Schönberg, s. Anm. 21, p. 384. Schönbergs Skepsis gegenüber der Urlinie zeigt sich auch in

einer eigenhändigen Glosse zu Schenkers Artikel »Die Urlinie. Eine Vorbemerkung«, der 1921 im 1. Heft des Periodikums *Der Tonwille*, p. 22–26, erschien (Arnold Schönberg Center, Wien [P16]).

Wie es scheint, hatte Klenau hier eine rein pragmatische Haltung eingenommen, die keine Rücksicht auf ideologische Divergenzen nahm und von der er sich wohl Vorteile für seine eigene musikalische Entwicklung und Karriere versprach. Dass sich weder Schönberg noch Schenker an dieser Einstellung stießen, ist verständlich; kam ihnen doch in der Gestalt Klenaus ein praktizierender Künstler entgegen, der ihre Ideen, wenn auch nicht immer überzeugend, in die Tat umsetzte.

Schließlich zeigt Klenaus Beziehung zu Schenker, dass er keineswegs derart bedingungslos an Schönberg glaubte, wie man annehmen könnte. Liest man seine Schriften zu Schönberg genau, so lässt sich feststellen, dass darin stets auch ein gewisser Zweifel an dessen atonaler Kompositionsweise mitschwingt. So bezeichnete er bereits in seinem dänischen Schönberg-Aufsatz von 1918 den Komponisten als einen Problemfall, mit dem man sich befassen müsse, da man keine Probleme löse, indem man sie von sich weise.⁴⁵ Diese Gedanken erinnern stark an jene, die sich in seinem an Schenker gerichteten Brief vom 28. Dezember 1923 finden, worin vom »*Leidensweg der A-tonalen*«⁴⁶ die Rede ist und an dessen Ende sich Klenau eine Renaissance der Tonalität erhoffte.

Vor diesem Hintergrund werden Klenaus »tonartbestimmte Zwölftontheorie« und seine Abgrenzung gegen Schönberg zur Zeit des Nationalsozialismus in ein neues Licht gerückt. Demnach dürfte ihm dieser Schritt der Distanzierung nicht allzu schwergefallen sein. Ob ein derart von Opportunismus geprägtes Verhalten gegenüber einem Unrechtssystem, wie es der NS-Staat war, moralisch gerechtfertigt werden kann, ist selbstverständlich eine andere Frage und muss wohl mit einem Nein beantwortet werden.

45 Siehe Jan Maegaard: Schönberg in Kopenhagen, s. Anm. 4, p. 415.

46 Paul Klenau an Heinrich Schenker, 28. Dezember 1923, s. Anm. 34. Ganz ähnliche Äußerungen fielen in einem Zeitungsinterview aus dem Jahre 1924, in dem Klenau meinte, dass er als Komponist auf der Suche nach einem Zugang zum Volkstümlichen sei und eine Kehrtwendung mache, »weg von der Musik des konstruierten Tonsystems [...] eine Bewegung, die übrigens in der deutschen Musikwelt immer mehr um sich greift. Das ist z. B. das Tragische mit Arnold Schönberg, der jetzt eigentlich

fertig ist [...] fertig, ehe es seinem System gegönnt war, sich zu der Vollkommenheit zu entwickeln, von der er selbst geträumt hatte. Es gibt keinen geistigen Lebenswert in dieser neuesten neuen Musik [...] die ultramoderne Kunst ist Schall und Rauch. Deshalb wenden sich die Leute von ihr ab. Andererseits, diese ganze Periode ist etwas, was wir einfach durchstehen müssen.« Zitiert nach Jan Maegaard: Schönberg in Kopenhagen, s. Anm. 4, p. 421. Vgl. Michael Fjeldsøe: Paul von Klenau, Alban Berg, s. Anm. 2, p. 51.