

MICHAEL FJELDSØE

## Paul von Klenau, Alban Berg og den 'toneartsbestemte' tolvtonemusik

*Es ist mir erst in München klar geworden,  
dass die Musik wahrscheinlich nicht kampfflos  
eingenommen wird.*<sup>1</sup>

I Alban Berg-litteraturen spiller den danske komponist Paul von Klenau (1883-1946) en meget begrænset rolle, og hvor han forekommer, bliver han som regel afskrevet som en ubetydelig komponist og et dårligt menneske. En stor del af denne dæmonisering skyldes hans tilpasning til de kulturpolitiske vilkår under det nazistiske styre, som gjorde det muligt for ham at fortsætte sin virksomhed som dirigent og komponist i Tyskland efter 1933. I 1930'erne lå hovedvægten i hans produktion på musikdramatiske værker, og i denne sammenhæng er det mest bemærkelsesværdige, at han formåede at få sine tre tolvtoneoperaer *Michael Kohlhaas* (1933), *Rembrandt van Rijn* (1937) og *Elisabeth von England* (1939)<sup>2</sup> opført på førende tyske scener. Med disse værker forsøgte han at skabe tidløse skæbnedramaer ved hjælp af en "tonartbestimmten Zwölftontechnik",<sup>3</sup> som behersker hele den musikalske sats – bortset fra indlagte numre. I udformningen af denne teknik spiller hans forbindelse til Alban Berg en rolle. Den kendsgerning, at der under nationalsocialismen overhovedet lod sig opføre værker, der baserede sig på tolvtoneteknik, må umiddelbart vække undren. Det er velkendt, at nazisterne betragtede tolvtonemusik som 'entartet', destruktiv, kulturbolsjevistisk og en jødisk opfindelse. Klenau forsøgte at modarbejde denne opfattelse ved at påvise, at der også fandtes en 'toneartsbestemt' tolvtonemusik, og ved at søge at bringe denne kompositionstilgang i overensstemmelse med en konform politisk holdning, idet han udnævnte den til "eine neue ordnende Gesetzmäßigkeit" for en "zukunftsgerichtete, der nationalsozialistischen Welt entsprechende Kunst".<sup>4</sup>

Denne offentlige bekendelse til et nationalsocialistisk værdigrundlag har på afgørende vis præget synet på Klenau. Han bragte sig hermed i en position, hvor han gjorde sig acceptabel for de nye magthavere og fik mulighed for at fortsætte sin karriere i Tysk-

1 Brev fra Paul von Klenau til Universal Edition (UE), Frankfurt a.M. 8.5.1933, A-Wst nr. 510. Citaterne fra forlagskorrespondancen bringes med venlig tilladelse fra UNIVERSAL EDITION A.G., Wien (© Mit freundlicher Genehmigung der UNIVERSAL EDITION A.G., Wien – www.universaledition.com).

2 Revideret som *Die Königin* 1940, opført på dansk som *Dronningen* i København 1941.

3 Paul von KLENAU: "Zu Paul von Klenaus "Michael Kohlhaas", *Zeitschrift für Musik* 101 (Mai 1934), s. 530-31.

4 *Ibid.*

land. Der er derimod ikke noget, der tyder på, at han i egentlig politisk forstand var nazist. Han tilkendegav aldrig senere så entydigt offentligt sin holdning, og breve underskrevet med "Heil Hitler" besvares altid høfligt "med venlig hilsen". Han havde ingen skrupler ved at arbejde sammen med nazistiske myndigheder, personer eller institutioner, men han var først og fremmest musiker. Det skal i det følgende undersøges, hvordan han nåede frem til denne position, delvist på baggrund af nyfundet kildemateriale, der reviderer det fremherskende syn på hans forhold til Alban Berg. Perioden efter Bergs død vil ikke blive nærmere behandlet her. Nærværende undersøgelse må således betragtes som et foreløbigt bidrag til en diskussion om Paul von Klenaus placering i en større musikhistorisk kontekst.

1930'ernes Tyskland var ikke noget fuldstændigt ensrettet samfund, heller ikke efter nazisternes "Gleichschaltung" af alle betydende organisationer og medier. Her skal blot indledningsvis erindres om, at der var konkurrerende kulturpolitiske opfattelser inden for systemet, hvor magtkampe ofte var væsentligere end kulturpolitiske argumenter. Klenau var heller ikke den eneste, der fik tolvtoneværker opført, selv om det stadig hørte til undtagelserne og stødte på modstand. Schönbergeleven Winfried Zillig fik tre tolvtoneoperaer opført, *Der Rosknecht* (1933), *Das Opfer* (1937) og *Die Windsbraut* (1941).<sup>5</sup> Efter en indledende periode, hvor nazisterne fik fuldstændig magt over statsapparatet, hvor især politiske modstandere blev fængslet eller sat i koncentrationslejre, og hvor jødiske, socialdemokratiske og kommunistiske embedsmænd og kulturpersonligheder, herunder også musikere, komponister, intendanten osv. blev udrenset, trådte en slags stabilisering i kraft, der i årene 1934-37 kunne give indtryk af, at nu blev det vist ikke meget værre.

Set fra Danmark var man naturligvis opmærksom på forholdene syd for grænsen, ikke mindst i kraft af de mange flygtninge, som man modtog, og de mange flere, man frygtede at modtage. En højlydt og slagkraftig antifascistisk modstand fandt man primært i de kulturradikale kredse blandt frisindede liberale, socialister og kommunister. Fra officielt hold var kritikken afdæmpet eller fraværende, og i nogle kredse gjorde dette første 'Wirtschaftswunders' effekt på arbejdsløsheden betydeligt indtryk. Også i musiklivet var der modsatrettede holdninger til stede, og Paul von Klenau var heller ikke den eneste danske komponist, der søgte at gøre sig gældende i Tyskland. Også blandt de unge komponister i Det unge Tonekunstnerselskab var der fortalere for et samarbejde med Tyskland, og de foranstaltede koncerter i Tyskland i samarbejde med Nordische

5 Se hertil især Thomas PHLEPS: 'Zwölftöniges Theater – "Wiener Schüler" und Anverwandte in NS-Deutschland' i Hanns-Werner HEISTER (ed.): *'Entartete Musik' 1938 – Weimar und die Ambivalenz*, Saarbrücken 2001, s. 179-215; desuden Werner SCHMIDT-FABER: 'Atonalität im Dritten Reich: Sündenbock oder subversive Gefahr?' i U. DIBELIUS (ed.): *Herausforderung Schönberg*, München 1974, s. 110-36; Hans-Günter KLEIN: 'Atonalität in den Opern von Paul von Klenau und Winfried Zillig – zur Duldung einer im Nationalsozialismus verfeimten Kompositionstechnik' i C.-H. MAHLING & S. WIESMANN (eds.): *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress, Bayreuth 1981*, Kassel 1984, s. 490-94; Erik LEVI: 'Atonality, 12-Tone Music and the Third Reich', *Tempo* No. 178 (1991) s. 17-21; A.D. MCCREDIE: 'The Comparative Case Histories of Karl Amadeus Hartmann, Clemens von Franckenstein and Paul von Klenau as Variant Examples of Innere Emigration' i S. TUKSAR (ed.): *Music, Ideas, and Society. Essays in Honour of Ivan Supićić*, Zagreb 1993, s. 215-35; og Albrecht DÜMLING: '›Gefährliche Zerstörer unseres rassemäßigen Instinkts‹. NS-Polemik gegen die Atonalität', *Neue Zeitschrift für Musik* 156 (1995) s. 20-29.

Gesellschaft frem til og med 1939. Som et andet eksempel kan nævnes Knudåge Riisager, der ikke så noget problem i at deltage i musikfester for ny musik i Baden-Baden i 1936 og 1937.<sup>6</sup> Hans holdning har på dette tidspunkt givetvis været, at han derigennem var med til at støtte den marginaliserede ny kompositionsmusik, altså at han gavnede den kulturelle 'opposition' i Tyskland. At han også medvirkede til at legitimere det tyske styre, tog han med i købet. Diskussionen af sådanne problemstillinger var udbredte i 1930'ernes Danmark og gav sig fx udslag i diskussioner om og kampagner mod deltagelse i Olympiaden i Berlin i 1936 og de tilhørende konkurrencer.

Paul von Klenau er derimod atypisk ved at han tilbragte størstedelen af sit voksne liv i Tyskland og Østrig, hvor han uddannede sig og arbejdede fra sit attende år til han i vinteren 1939-40 flyttede tilbage til København. Det kan ikke tillægges hans afstamning på trods af, at han stammer fra en gammel mecklenburgsk adelsslægt. Den danske gren af slægten von Klenau var nemlig grundlagt af hans tiptipoldefar, oberstløjtnant Jørgen Christoffer von Klenow, der kom til København i begyndelsen af 1700-tallet. Han var vicekommandant på Kastellet 1709-10, hvor han senere, fra 1719 til 1723, blev kommandant. Klenau-familien var således i Danmark godt 50 år før grundlæggeren af Hartmann-dynastiet Johann Hartmann i 1762 for første gang kom til København. Paul von Klenaus far, Georg von Klenau, var forretningsfører i Fjerde Søforsikringselskab, og hans mor Ingeborg, født Berggreen, var i familie med A.P. Berggreen. Paul von Klenau blev født den 11. februar 1883 som den yngste af to brødre.<sup>7</sup>

I København fik Paul von Klenau fra 1900 undervisning af Otto Malling i teori og af Frederik Hilmer i violinspil, inden han i 1902 rejste til Berlin. Her studerede han komposition hos Max Bruch og violin hos Carl Halir. I 1904 rejste han til München, hvor han fortsatte sine kompositionsstudier hos Ludwig Thuille. Efter dennes død i 1907 studerede han fra 1908 hos Max von Schillings i Stuttgart. Han havde fra 1907 til 1914 forskellige stillinger som kapelmester og repetitør, først ved Städtische Theater i Freiburg, fra 1909 som repetitør ved operaen i Stuttgart, i 1912 blev han dirigent for Bachverein i Frankfurt am Main, og året efter fik han stillingen som første kapelmester ved operaen i Freiburg. Senest fra 1913 var hans faste holdpunkt familiens ejendom Keilhof ved Beuerberg i Oberbayern i nærheden af Rosenheim.

I 1919 begyndte Klenau at arrangere koncerter i København, og det førte i 1920 til stiftelsen af Dansk Filharmonisk Selskab, som han ledede indtil 1926. Disse år var de eneste, hvor han opholdt sig en stor del af året i København og satte sit præg på byens musikliv. Ved disse koncerter opførte han moderne orkestermusik af alle retninger, herunder også musik af Schönberg, og den 30. januar 1923 kunne han præsentere Schönberg som dirigent ved en koncert med egne værker.

Fra 1922 havde han sideløbende engagement som dirigent i Wien, hvor han indtil 1930 var kordirigent ved Konzerthausgesellschaft – fra 1924 med titel af koncertdirektør. Denne stilling indebar, at han dirigerede de orkesterkoncerter, hvor koret Wiener Singverein medvirkede. Her stod han for opførelser af bl.a. Schönbergs *Gurrelieder* og første-

6 Jf. Michael FJELDSØE: *Den fortrængte modernisme – den ny musik i dansk musikliv 1920-1940*, København 1999, s. 233-38.

7 Jf. HAUCH-FAUSSBØLL: *Haandbog over den ikke naturaliserede Adel*, 2. udg., København 1933, s. 66-67.

opførelser af Frederick Delius. Med ansættelsen i Wien fik han også en bolig der – senest fra 1927 boede han Hadikgasse 120, som lå i XIII. (i dag XIV.) distrikt i Hietzing, ikke langt fra Alban Bergs bolig i Trautmannsdorfsgasse. I 1929 blev han udnævnt til professor i Wien. Efter 1930 levede han som komponist og dirigent med Wien og Frankfurt som sine faste holdepunkter. Da han endelig i vinteren 1939-40 efter næsten 40 år i udlandet igen fik fast bopæl i Danmark, delte han i begyndelsen sin tid mellem fortsatte dirigentopgaver primært uden for Danmark og en fornyet produktiv virksomhed som komponist, hvor han komponerede en række værker, som for størstedelens vedkommende er forblevet uopførte. Her døde han den 31. august 1946, midt i overvejelser om igen at flytte til Wien.

Som en dansk komponist uddannet i Tyskland i det første årti af det 20. århundrede tilegnede han sig den moderne tyske orkesterstil, som forbinder monumentale former med en differentieret, højt udviklet instrumentationskunst. Det fremgår af hans værker fra tiden frem til og med første verdenskrig. Nærmere bestemt skriver han sig ind i en sydtysk tradition, som rækker fra Richard Strauss til Max von Schillings med tråde tilbage til Bruckner, og som af og til bevæger sig i retning af en klangverden som den, man finder hos Franz Schreker eller Alexander Zemlinsky i Wien. Han fik sit gennembrud med sin 1. symfoni, der blev uropført ved Allgemeine Deutsche Musikvereins Tonkünstlerfest i 1908. Også hans næste symfonier, især den 3. (uropført af Hans Pfitzner i Strassburg 1910), blev ligesom hans første opera, enakteren *Sulamith* (1913), vel modtaget i Tyskland. Hovedværker fra denne periode er orkesterliedcyklussen *Gespräche mit dem Tod* (1915) og det symfoniske digt *Paolo und Francesca* (1916). Derefter fulgte ved siden af hans balletsucces *Klein Idas Blumen* (*Den lille Idas Blomster* – 1916) og operaen *Kjartan und Gudrun* (1918) en række eksperimenterende værker, hvoraf nogle går i impressionistisk retning som fx *Stimmungen* for klaver (1918), mens andre i stil nærmer sig Schönbergs tidlige atonale klaverværker, fx *Vier Klavierstücke* (1921).

### *Klenau og Schönberg*

Disse *Vier Klavierstücke* dokumenterer den inspiration, der udgik fra mødet med Schönbergs musik, men der går ikke en direkte linie herfra og til hans arbejde med at komponere med tolvtonerækker i begyndelsen af 1930'erne. I 1920'erne stod arbejdet som dirigent med faste poster i både Wien og København i centrum, og virksomheden som komponist aftog tydeligt. Af egne store værker uopførte Klenau i 1924 en triptykon, *Drei Orchesterfantasien über Dantes Inferno*, hvori *Paolo und Francesca* udgør midterdelen, og han skrev den komiske opera *Die Lästerschule*, der fik premiere i Frankfurt i 1926. Ingen af disse værker nærmer sig dodekafonien. Men mødet med Schönbergs atonale musik blev alligevel betydningsfuldt, idet det indledte den periode, hvor Klenau som dirigent gjorde et stort arbejde for udbredelsen af Schönbergs musik.

Mødet med Schönbergs atonale klaverværker kan dateres til slutningen af januar 1918, hvor han modtog dem fra Universal Edition, og at de gjorde indtryk, fremgår af den følgende svarskrivelse til direktør Hertzka i Wien:

P.S. Ich habe jetzt die Partiturseiten und Schönberg op. 11 & 19 bekommen. Herzlichen Dank – Op. 19 habe ich bereits mehrmals durchgespielt. Die innere Welt – ist mir ganz verständlich – ja sogar vielfach sehr gut bekannt. Das aussen Gewalt [= Gewand] ist mir auch manchmal fassbar. z.B. No. II. das Ohr kann aber nicht immer mit. Ich bin neugierig wie weit ich mit der Zeit selber in diese Richtung gehen werde. Ganz überzeugt bin ich nicht immer von der musikalischen Ehrlichkeit – aber das mag an mir liegen. Ich bin Ihnen aber dankbar für diese Sendung. Immerhin ist sie anregend ...<sup>8</sup>

En henvisning i et brev fra det følgende år kan pege på en mulig indflydelse fra Schönbergs musik på kompositionen af Rilkes *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke* for baryton, blandet kor og orkester, der er komponeret 1918-19: "Ich arbeite jetzt an „Cornett“ – das wird mein bestes Werk. aber sehr moderne. gradezu Schönberg.sche Quartensystem. Zukunft Musik."<sup>9</sup> Henvisningen til kvartsystemet peger dog i givet fald snarere i retning af de værker, der står på tærsklen til atonalitet, end på de allerede atonale værker.

Klenau var hverken den første eller den eneste, der præsenterede Schönberg for københavnere. Hvis man ser på den samlede opførelsesmængde i årene fra 1915, hvor Frederik Schnedler-Petersen opførte Schönbergs *Kammersymfoni* op. 9 ved to lejligheder, til midten af 1920'erne, blev der spillet et repræsentativt udvalg af Schönbergs tonale og atonale musik. København kunne i disse år godt måle sig med de fleste europæiske musikbyer på dette felt. Men Klenau var med sit Dansk Filharmonisk Selskab utvivlsomt den enkeltperson, der gjorde mest. I første sæson kunne man den 17. januar 1921 høre *Pelleas et Melisande*, op. 5, og i begyndelsen af næste sæson kunne man den 9. november samme år høre et bemærkelsesværdigt program: Schönbergs tidlige strygesekestet *Verklärte Nacht* fra 1899 efterfulgt af de yderst avancerede tre gange syv sange for Sprechgesang og kammerensemble: *Pierrot lunaire* (1912). Derefter fulgte i januar 1923 den nævnte koncert med Schönberg som dirigent.<sup>10</sup>

Klenaus personlige bekendtskab med Schönberg synes at være indledt i sommeren 1922, hvor den bevarede brevveksling begynder. Men indirekte blev forbindelsen indledt året før i forbindelse med de første opførelser i København. Her er kontakten efter alt at dømme gået via deres fælles forlag Universal Edition. I forbindelse med opførelsen af *Pelleas et Melisande* i januar 1921 synes der ikke at have været nogen særlig kontakt. Ved slutningen af denne første sæson kan Klenau se tilbage på et stort underskud<sup>11</sup> og blandede modtagelser:

Meine Konzerte endeten – (man kann nicht länger von einer Succes sprechen) – mit einer Demonstration. – die Konzerte werden nächstes Jahr – wenn kein Erd-

8 Brev fra Klenau til UE, Beuerberg 28.1.1918 med tilføjelse 29.1.1918, A-Wst nr. 206.

9 Brev fra Klenau til UE, København 6.2.1919, A-Wst nr. 238.

10 Jan MAEGAARD: 'Schönberg-receptionen i Danmark indtil 2. verdenskrig' i *Københavns Universitets Almanak* 1996, s. 174-91; Fjeldsøe: *Den fortrængte modernisme*, s. 52-54.

11 Brev fra Klenau til UE, [København] 10.1.1921, A-Wst nr. 267: "Wie es nächstes Jahr hier wird wissen die Götter – ich habe ein *enormes* Defizit dies Jahr ...".

beben eintrifft – weitergehen. – Die ‚Tragedie de Salomé‘ von Fl. Schmitt hatte einen kolossalen Erfolg. Überhaupt die französische Musik! I am sorry to say! – Schönberg wird *abgelehnt*. Ich mache wahrscheinlich nächstes Jahr ‚Pierrot lunaire‘ – Ich selber finde nicht das Pelleas und Mellisande von Schönberg sehr bedeutend ist. Sehr viel Wagner! – und viel hin und her. Es hat mich persönlich (was nichts mit dem Erfolg zu tun hat) enttäuscht. Ich finde es nicht einmal sehr „neu“! – und unnötig dickflüssig und complicit! –<sup>12</sup>

Klenau var altså ikke nogen ukritisk Schönbergtilhænger – men han var heller ikke den, der gav op på halvvejen. *Pierrot lunaire* er i hvert fald ‘ny’ musik i ordets egentlige betydning og et af de værker, som afgørende bryder med stilen fra de tidlige værker. Dertil er det atonalt, skrevet for Sprechgesang med ensemble og uhyre vanskeligt at spille. Den planlagte opførelse af *Pierrot* førte til de første forhandlinger med Schönberg, som gik via Universal Edition i maj. Her indledte Klenau bestræbelserne på at få Schönberg overtalt til at komme til København:

Wollen Sie bei Schönberg anfragen – ob er ev. eine Aufführung von seinem Pierrot lunaire am 9te November 21 in Kopenhagen leiten wurde – mit seinem Ensemble. Ich werde ev. die ganzen Leute engagieren – doch liege mir sehr viel daran Schönberg persönlich dabei zu haben ...<sup>13</sup>

Schönberg reagerede ikke særlig interesseret, og han gav ikke tilsagn om selv at ville komme, selv om han havde spillet ud med et honorar, som Klenau i givet fald var villig til at betale. Han engagerede sig heller ikke i at få ‘sit’ ensemble til København, og derfor endte Klenau med at engagere københavnske musikere til opførelsen:

Da ich auf mein Telegram[m] kein[e] Antwort bekam habe ich andere Dispositionen getroffen für die Aufführung von Schönbergs ‚Pierrot lunaire‘. – und bereits vor mehreren Tage ein Ensemble engagiert. – Es tut mir sehr leid – aber die Gelegenheit musste schon wegen der Veröffentlichung der Programme erledigt werden. Ich bedaure also sehr dass meine Gesellschaft Schönberg nicht als Gast wird sehen können – nun so mehr als das von Schönberg vorgeschlagene Honorar uns nicht zu hoch erscheint.<sup>14</sup>

De musikere, han havde engageret, kom fra Københavns førende strygekvartet, Breuning-Bache-kvartetten, som også optrådte i udlandet under navnet Kopenhagener Streichquartett, samt førende musikere som Chr. Christiansen på klaver, Paul Hagemann på fløjte og Aage Oxenvad på klarinet. I juli sendte Klenau forlaget forsikringer om, at opførelsen ville blive gennemført med fortræffelige musikere og omhyggelig indstudering, beregnet til at gå videre til beroligelse for Schönberg.<sup>15</sup> Klenau var i København den

12 Brev fra Klenau til UE, København 17.2.1921, A-Wst nr. 270.

13 Brev fra Klenau til UE, 17.5.1921, A-Wst nr. 274.

14 Brev fra Klenau til UE, Beuerberg 14.6.1921, A-Wst nr. 276.

15 Breve fra Klenau til UE, Beuerberg 1.7.1921 og Beuerberg 10.7.1921, A-Wst nr. 278, 280.



22. september<sup>16</sup> og prøverne blev indledt, men til det sidste var der drama om opførelsen. Mindre end 14 dage før telegraferede Klenau desperat, at han endnu ikke havde fundet en sanger: "erbitte umgehend antwort ob gutheil schroder [= Gutheil-Schoder] kommen kann am neunten novembwer wenn nicht bitte herzlichst erica wagnek [=Wagner] zu drahtet bin in groesster verlegenheit : klenau".<sup>17</sup> Marie Gutheil-Schoder, som havde opført stykket før, kom heldigvis, og opførelsen kunne gennemføres. Nyhederne om den vellykkede opførelse havde nået Schönberg, for næste gang Klenau henvendte sig, reagerede han langt mere imødekommende. Denne henvendelse blev starten på den direkte kontakt mellem Klenau og Schönberg, idet den indleder den bevarede brevveksling mellem dem i sommeren 1922:

Sehr verehrter Hr. Arnold Schönberg! –

Sie werden vielleicht wissen, dass ich in Kopenhagen Ihr symphonisches Werk Pelleas & Mellisande – und Ihr „Verklärte Nacht“ und „Pierrot lunaire“ aufgeführt habe. Für diese Saison (23 Januar 1923) habe ich Ihre Kammersymphonie – die ich mit solistischer Besetzung zu geben beabsichtige auf mein Program gesetzt. – Ich möchte nun, verehrter Meister, fragen – ob eine Möglichkeit besteht, dass Sie unser Gast in Kopenhagen sein könnten. – Es wäre uns eine grosse Ehre und Freude Sie persönlich bei uns begrüßen zu dürfen – und ihr Werk von Ihnen selbst interpretiert zu hören. ... Sollten Sie geneigt sein – so könnten alle Fragen, die sich auf diese Aufführung beziehen mit Ihnen in September persönlich (in Wien) besprochen werden.

Indem ich Ihnen meine grosse Verehrung ausspreche bin ich Ihr sehr ergebener

Paul v. Klenau

Leiter der philharmonischen Gesellschaft Kopenhagen.<sup>18</sup>

Brevet er ikke dateret, men Schönberg har noteret datoen "31.VII.1922" som den dag, hvor han har besvaret brevet. Desuden har Schönberg understreget ordene "in September persönlich (in Wien)", hvilket indikerer, at han taget forslaget til overvejelse. Klenau var netop på vej til at blive ansat som dirigent i Wiener Konzertverein, hvor han gav sin første koncert i november 1922. Denne gang tog Schönberg Klenau alvorligt, og i stedet for blot at dirigere *Kammersymphonien*, arrangerede han specielt til denne opførelse en udgave af *Skovduens sang* fra *Gurrelieder*, som fik sin uropførelse ved denne lejlighed. Desuden sang Marya Freund, der var solist, fire sange fra op. 6: *Traumleben*, *Verlassen*, *Am Wegrand* og *Wanderer*. Som afslutning på koncerten blev kammer-symphonien gentaget.<sup>19</sup>

Schönberg var tydeligvis tilfreds med resultatet. Han overvejede efterfølgende at lade de københavnske musikere fra Hagemann-kvintetten uropføre blæserkvintetten, og samarbejdet med Klenau fortsatte i Wien, hvor Klenau i november 1923 dirigerede hele

16 Brev fra Klenau til UE, København 22.9.1921, A-Wst nr. 289.

17 Telegram fra Klenau til UE, København 19.10.1921, A-Wst nr. 292.

18 Brev fra Klenau til Schönberg, Beuerberg [juli 1922], A-Was. Der er bevaret 11 breve fra Klenau til Schönberg og 5 brevkopier fra Schönberg til Klenau i Arnold Schoenberg Center, Wien (A-Was), og desuden 6 breve fra Schönberg til Klenau i privateje.

19 Maegaard: 'Schönberg-receptionen', s. 183-85; Fjeldsøe: *Den fortrængte modernisme*, s. 53-54.



Paul von Klenau, antagelig i begyndelsen af 1920'erne  
(Det Kongelige Bibliotek, Kort- og Billedafdelingen).



*Gurrelieder* i Konzerthaus. Bestræbelserne på efterfølgende at gennemføre en opførelse af værket i København strandede, og efter dette synes Klenau at være tæt på at være kørt trætt, hvilket han redegør for i et brev til Schönberg.<sup>20</sup> I endnu tydeligere vendinger gav han i et interview i *Politiken* udtryk for, hvori trætheden bestod:

Jeg tror nok, at jeg i Øjeblikket er ved at gøre ... en Kovending, bort fra den konstruerede Tonesystems Musik ... en Bevægelse, der i øvrigt griber mere og mere om sig i den tyske Musikverden. Det er for Eksempel det tragiske med Arnold Schönberg, der egentlig er færdig nu ... færdig førend hans System har faaet Lov til at udvikle sig til den Fuldkommenhed, han selv har drømt om. Der er ingen aandelig Livsværdi i denne nyeste ny Musik ... der er ikke Fugls Føde paa den ultramoderne Kunst. Derfor vender Folk sig fra den ... Noget andet er, at hele denne Periode er Noget, vi skal igennem ... først Romantikens sødlige oljetryks-glatte, banale Maaneskins Skov, saa det moderne, forrevne ufremkommelige Vildnis ... indtil vi nu endelig øjner en Lysning med høj, klar Himmel og frisk Luft.<sup>21</sup>

Dette interview er blevet tolket som en fuldstændig afskrivelse af Schönberg, ja nærmest som et forræderi.<sup>22</sup> Men man skal lægge mærke til, hvornår Klenau gav interviewet – i starten af 1924. Ekspressionismen sang på sidste vers. Den atonale musik havde udviklet sig derhen, hvor også de atonale komponister var enige om, at der var et problem: Hvordan etablerer man et nyt almengyldigt grundlag, der gør det muligt at opbygge større musikalske former efter tonalitets bortfald som formdannende grundlag? Schönbergs dodekafoni var et forsøg på at besvare det spørgsmål, som den atonale, ekspressionistiske musik havde stillet. Klenau havde endnu ikke hørt svaret. De fem klaverstykker op. 23 blev som de første dodekafone værker udgivet i 1923, og de næste i 1924. Klenaus forhold til Schönberg blev afkølet, men det ophørte ikke. I januar 1929 gentog Klenau *Gurrelieder* ved to koncerter i Konzerthaus i Wien, og den 6. februar 1933, altså umiddelbart efter nazisternes magtovertagelse efter valget den 30. januar, kan han berette til Alban Berg:

Gestern bin ich in Kopenhagen eingetroffen. Es ist jetzt gerade 10 Jahre her, dass ich mit Schönberg hier war – Freitag Abend war ich alleine zum Nachtmahl bei ihm und seiner Frau (die mir *sehr gut* gefiel). Es waren angeregte Stunden – und ich war höchst erfreut, über die grosse Herzlichkeit womit Schönberg mich entgegenkam ...<sup>23</sup>

20 Brev fra Klenau til Schönberg 17.3.1924, delvis citeret i Maegaard: 'Schönberg-receptionen', s. 188.

21 G-bas [Axel KJERULF]: 'Klenau kommer!', *Politiken* 17.2.1924, citeret efter Maegaard: 'Schönberg-receptionen', s. 188.

22 Fx af Maegaard, der kommenterer citatet: "Også du, min søn Brutus!" i Maegaard: 'Schönberg-receptionen', s. 188. Maegaards fremstilling er farvet af, at han på dette tidspunkt hverken har været opmærksom på opførelsen af Schönbergs 3. *strygekvarter* 30.11.1927 i Foreningen 'Ny Musik' eller opførelsen af hans *Blæserkvintet* 19.2.1930 af den københavnske Blæserkvintetten med Paul Hagemann som primus motor i samarbejde med den kulturradikale forening Forsøgsscenen.

23 Brev fra Klenau til Alban Berg, København 6.2.1933, A-Wn F21 940/39; jf. brev fra Klenau til UE, 8.2.1933, A-Wst nr. 490: "In Berlin ... verbrachte [ich] einen reizenden Abend mit Arnold Schönberg."

*Klenau og Berg*

Med dette brev er Alban Berg dukket op i historien. Deres bekendtskab kan dateres til omkring 1923, kort efter Klenaus ansættelse som dirigent i Wien. Forholdet er dokumenteret i deres indbyrdes brevveksling, hvor der er bevaret knap 80 breve fra Paul von Klenau til Alban (og Helene) Berg, og 15 breve fra Alban Berg til Klenau.<sup>24</sup> Det tidligste brev er et postkort sendt til Alban Berg fra Palsgaard ved Juelsminde den 31. juli 1923 – i de første år var stor del af brevene sommerpostkort og julebreve. Omkring 1932 tog brevvekslingen til i intensitet og indholdsfylde, hvilket varede ved indtil Alban Bergs død i julen 1935. Alle de bevarede breve fra Alban Berg er fra denne sidste periode bortset fra et postkort fra påsken 1929, stilet til Frau Prof. Klimt, altså Margrethe,<sup>25</sup> født Hentschel, gift første gang Klimt med en slægtning til Gustav Klimt, og senere med Paul von Klenau som dennes anden hustru.

Hermed er også antydnet udviklede familieforhold, hvilket bestemt ikke var et særsyn i de kredse i Wien, hvor Klenau og Berg færdedes (man tænke blot på Alma Mahler-Werfel), og som også har betydning for den 'dårlige presse', som Klenau har haft i eftertiden. Paul von Klenaus første hustru, Anne Marie født Simon, som han havde giftet sig med i Berlin i 1902, var af velstående og indflydelsesrig jødisk familie. Hendes bedstefar var grundlægger af *Frankfurter Zeitung*, hvor hendes bror Heinrich Simon var ledende redaktør fra 1914-34, og det var hendes side af familien, der gjorde det muligt at købe landhuset i Beuerberg i Bayern. I dette ægteskab var der fire børn, hvoraf datteren Ingeborg i 1928 giftede sig med den jødisk-galizisk-østrigske forfatter Soma Morgenstern, der senere har skrevet en betydelig erindringsbog om Alban Berg.<sup>26</sup> Denne bog har fået stor indflydelse på den nyeste Berg-litteratur, fordi den gør det muligt at komme tættere på Alban Berg som menneske, end det tidligere har været tilfældet. Ikke kun Paul og Anne Marie von Klenau, men også Ingeborg og Soma Morgenstern var nemlig nære venner af Alban og Helene Berg. Eksempelvis leverer Soma Morgenstern både det indledende citat og fungerer som kronvidnet i skildringen af Bergs baggrund og personlighed i Christopher Haileys indledningskapitel i *The Cambridge Companion to Berg*.<sup>27</sup> Bogen afspejler samtidig det notorisk dårlige forhold mellem Soma Morgenstern og hans svigerfar – fx skriver Soma Morgenstern fra Paris 7. maj 1934: "... leider ist mein Schwiegervater jetzt in Wien und das hab ich nicht gern. Ich hoffe, er ist schon ganz

24 Brevene fra Paul von Klenau til Berg ligger på Österreichische Nationalbibliothek, A-Wn F21 Berg 940/1-79, hvortil kommer tre breve fra Anne Marie von Klenau, A-Wn F21 Berg 1584/6, 1584/11 og 1584/51. Brevene fra Berg til Klenau er i privateje.

25 Jeg bruger navneformen Margrethe, blandt venner kaldtes hun også Grethe, officielt enten Margarethe eller Margaretha.

26 Soma MORGENSTERN: *Alban Berg und seine Idole. Erinnerungen und Briefe*, Lüneburg 1995, her benyttes udgaven fra Aufbau Taschenbuch Verlag, Berlin 1999. Vedrørende familieforbindelsen Morgenstern-Klenau se endvidere Rafaela KITZMANTEL: 'Eine Überfülle an Gegenwart', *Kakanien revisited*, <http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/RKitzmantel1.pdf>.

27 Christopher HAILEY: 'Defining home: Berg's life on the periferi' i Anthony POPE (ed.): *The Cambridge Companion to Berg*, Cambridge 1997, s. 5-23.

ein Nazi und also ein Wiedersehen ‚naturgemäß‘ vermeidlich“.<sup>28</sup> Sådanne bemærkninger undgår Berg omhyggeligt at svare på. I svarbrevet hedder det blot “Über *alle* Deine Nachrichten freuen wir uns *ungemein* u. ich möchte Seitenlang auf all dies eingehn ... So viel Zeit habe ich aber leider nicht ...“.<sup>29</sup> På denne måde lader Berg Soma Morgenstern blive i den tro, at han deler hans opfattelse, samtidig med at han opretholder det gode forhold til Paul von Klenau, som netop i disse år er tæt. Soma Morgensterns problemer med svigerfamilien synes dog ikke udelukkende at omfatte Paul von Klenau, men også resten af familien, som jo næppe kan tillægges antisemitiske motiver. Paul og Anne Marie blev skilt i 1926, men heller ikke efter dette tidspunkt har Soma Morgenstern stor lyst til at opholde sig hos svigermoderen, der blev boende i Beuerberg. Her er der snarere tale om den velhavende, borgerlige families animositet mod den til tider notorisk fattige digter, der ikke kunne forsørge datteren på et passende niveau.<sup>30</sup>

Det var hos Berg, at Morgenstern første gang mødte sin kommende hustru ved en middag, hvor Klenau og hans døtre var inviteret. Efter brevene mellem Berg og Morgenstern at dømme var det i efteråret 1926.<sup>31</sup> I begyndelsen havde Klenau ikke noget mod forbindelsen, og Morgenstern giver hans senere anden kone Margrethe skylden for hans holdningsændring.<sup>32</sup> Tilsvarende angiver han Helenes indflydelse som grunden til, at Alban Berg, da han fra Deutsche Musikkammer modtog papirer, hvor han skulle eftervise sin afstamning, udfyldte og indsendte disse – i modsætning til Ernst Krenek, der smed sine i papirkurven.<sup>33</sup> Men Bergs solidaritet med de forfulgte jøder var ikke så entydig, som Morgenstern vil gøre den. Allerede i 1930 efterkom Berg ønsket om dokumentation for sin afstamning fra operaen i Braunschweig, hvor han skrev: “Es ist mir ganz angenehm, daß mir Gelegenheit geboten wird, all dies einmal offiziell zu bescheinigen und damit den nun seit Jahren lautwerdenden, mehr oder minder versteckten Zeitungslügen entgegenzutreten zu können”, hvormed han naturligvis hentyder til sammenkoblingen af atonalitet og jødiskhed i pressekampagnerne mod ‘kulturbolsjevismen’.<sup>34</sup> Tilsvarende udviste Berg i det mindste udpræget taktløshed, da han i november 1933 overfor Morgenstern beklager sig over, at han ikke blot må dele skæbne med de jødiske komponister uden at være jøde, men at han oven i købet går glip af de hjælpeaktioner,

28 Brev fra Soma Morgenstern til Alban Berg, Paris 7.5.1934, i Morgenstern: *Alban Berg*, s. 261f. Jf. brev af 28.8.1928 fra Morgenstern til Berg: “Bis jetzt war es andererseits sehr nett in Wien. Aber am 1. Sept. kommt Herr K[lenau].“ Kort efter, den 4.9.1928, bliver Ingeborg og Soma gift (Morgenstern: *Alban Berg*, s. 216).

29 Brev fra Alban Berg til Soma Morgenstern, Waldhaus 12.5.1934, Morgenstern: *Alban Berg*, s. 262.

30 Jf. fx Morgenstern til Berg, Wien 18.9.1929: Ingeborg er gravid og er blevet i Beuerberg: “Wie ihre Familie ist weiß[t] Du ja ... . Ach man hat es nicht leicht!” (Morgenstern: *Alban Berg*, s. 235); Morgenstern til Berg, Wien 9.8.1933: “Inge ist noch in Bayern. Sie möchte Anfang Oktober kommen, aber ich hab kein Geld und die Familie meiner Frau kennst Du ja.” (*Ibid.* 255).

31 Brevet 22.11.1926 fra Berg til Morgenstern er det første, hvor Berg spørger til Inge(borg), Morgenstern: *Alban Berg*, s. 161.

32 *Ibid.* s. 316-17. Margrethe får her prædikatet “später ein verbissenes Naziweib”.

33 *Ibid.* s. 364. Helene citeres her for et Heil Hitler på dagen for Anschluss, *ibid.* s. 365.

34 Brev fra Berg til T. Himmighoffen 28.11.1930, jf. Ernst HILMAR: *Wozzeck von Alban Berg. Entstehung – erste Erfolge – Repressionen (1914-1935)*, Wien 1975, s. 66, her citeret efter Morgenstern: *Alban Berg*, s. 364. Vedr. begrebet kulturbolsjevisme henvises til Eckhard JOHN: *Musikbolschewismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918-1938*, Stuttgart & Weimar 1994.

der fra anden side iværksættes for at imødegå nazisternes uret – underforstået: Det er kun jøderne, der får hjælp.<sup>35</sup>

En anden indflydelsesrig skribent, som har præget indtrykket af Klenau, er Bergeleven Theodor W. Adorno: "Er [Berg] war wohl einer der modernen Künstler, deren Rang einem Opfer sich verdankt: dem, daß sie ihrer Substanz etwas Fremdes, ihr nicht ganz Assimilierbares hinzufügten. Falsche Freunde wie der tückische Germane Klenau habe das wohl bemerkt und geglaubt, den vom Hitlerregime Verfeimten damit an der Achillesferse zu treffen."<sup>36</sup> Denne bemærkning i Adornos bog om Berg placerer Klenau som en 'lumsk germaner' og antyder, at Klenau skulle have kritiseret Bergs indoptagelse af det ikke-integrerbare, hvilket i Adornos parafrase af de reaktionæres sprogbrug hed 'forgiftning af den senromantiske stil ved at forskrive sig til Schönberg'. Det er jo ikke tilfældet. Men sådanne stemplinger gør deres virkning. At Adorno selv fortsatte som medarbejder ved *Die Musik*, der fra april 1934 bar undertitlen "Amtliches Organ der NS-Kulturgemeinde", indtil midten af 1934, og i juni 1934 skrev en rosende anmeldelse af Herbert Müntzels mandskorcyklus *Die Fahne der Verfolgten* med tekst af Baldur von Schirach, der kulminerede i betragtningen: "Kriegerverein und Neoklassik sind beide negiert, und es wird dem Bild einer neuen *Romantik* nachgefragt; vielleicht von der Art, die Goebbels als 'romantischen Realismus' bestimmt hat",<sup>37</sup> havde han ikke lyst til at mindes, da han i slutningen af 1960'erne blev konfronteret med det af sine studenter i Frankfurt. En slags forklaring, som jo netop vidner om hvilke illusoriske håb selv folk som Adorno kunne nære, antydes i et brev til Ernst Krenek fra oktober 1934, hvor Adorno – nu i England – taler om, hvordan han "[sich] an die Möglichkeit [einer Kritikerstelle] verzweifelt klammerte, da ich um jeden Preis in Deutschland zu bleiben suchte" og først besluttede sig for at rejse, da alle muligheder var udtømte.<sup>38</sup>

Vi er nu allerede flere gange stødt på antydninger af, at Paul von Klenau skulle være antisemit. Denne opfattelse er i et af standardværkerne om musik under nazismen blevet underbygget med fremlæggelsen af et brev, som Klenau skrev i 1935 til NS-Kulturgemeinde, der var en videreførelse af det tidligere Kampbund für deutsche Kultur. Brevet er et svar på en afvisning fra NS-Kulturgemeindes side, der tilsyneladende var begrundet med, at Klenau var tilknyttet Universal Edition, der i Tyskland var kategoriseret som et jødisk forlag, og desuden var "jüdisch versippt", som det hed i den nationalsocialistiske terminologi, altså gift med en jøde. Til dette svarede Klenau:

Ich ging davon aus, daß es Ihnen bekannt war, daß ich mit einer Jüdin verheiratet war. Ich bin aber seit 9 (neun) Jahren geschieden und verkehrte weder mit ihr

35 Brev fra Berg til Morgenstern 10.11.1933, Morgenstern: *Alban Berg*, s. 257. Det samme giver han kort efter udtryk for i et brev til Adorno, 'Waldhaus' 18.11.1933, jf. Henri LORENZ (ed.): *Adorno Berg Briefwechsel 1925-1935*, Frankfurt a.M. 1997, s. 283-85.

36 Theodor W. ADORNO: 'Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs' i *Die musikalische Monographien* (Gesammelte Schriften 13), Frankfurt a.M. 1979, her citeret efter udgaven Darmstadt 1998, s. 348.

37 Theodor W. ADORNO: 'Kompositionskritiken' i *Musikalische Schiften 6* (Gesammelte Schriften 19), Frankfurt a.M. 1997, her citeret efter udgaven Darmstadt 1998, s. 331-32 (citatet s. 332).

38 Adorno til Krenek, London 7.10.1934, *Theodor W. Adorno und Ernst Krenek Briefwechsel*, ed. W. Rogge, Frankfurt a.M. 1974, s. 43.

noch mit ihrer Familie. Sie werden mir ersparen, über diese bittere Erfahrung meines Lebens zu sprechen. Meine Einstellung zur Rassenfrage kennen Sie.<sup>39</sup>

Dette brev er naturligvis kompromitterende i den forstand, at det dokumenterer hans aktive forsøg på at blive accepteret af det nazistiske kulturapparat. Men dokumenterer det, at han var antisemit? For det første pynter han på oplysningerne. Han opretholdt længe god kontakt til familien Simon, og så sent som i 1931 opholdt han sig hos Dr. Simon, når han var i Frankfurt. Derefter skiftede adressen i Frankfurt, hvor også Frau Prof. Klimt, altså Margrethe boede.<sup>40</sup> Desuden opretholdt han forbindelsen til sine børn og også til Soma Morgenstern og hans og Ingeborgs søn Dan, som sammen med sin mor rejste med til København i 1939. At skilsmissen i 1926 skulle skyldes at Anne Marie var jøde, forekommer også usandsynligt. Den mest nærliggende forklaring er, at han har mødt Margrethe, som allerede i sommeren 1925 ledsagede ham på en rejse til Danmark.<sup>41</sup> Og forbindelsen til Arnold Schönberg var, som vi har set, intakt indtil foråret 1933. Hvis han så meget som havde antydnet et strejf af antisemitisme, havde Schönberg, der var uhyre sensibel i den retning, nok ikke modtaget ham med "grosse[r] Herzlichkeit" den aften. Men hvad var hans indstilling til racespørgsmålet?

Det er svært at udtale sig definitivt om. Der forekommer ikke antijødiske udfald i den store mængde breve og artikler, jeg har haft lejlighed til at læse. Men der er heller ikke noget engagement til fordel for jøder, der blev chikaneret eller forfulgt. Han synes i hvert fald udadtil at være udstyret med en mangel på følsomhed eller indlevelse i andres ulykke, som om det ikke angik ham. Han havde det jo også svært, mente han, og der var vel ingen grund til, at det at jøderne blev forfulgt skulle gå ud over ham og – især – over den "fortschrittliche Musik", som han så sig selv og Berg som repræsentanter for. Måske har han ræsonneret, at det var beklageligt med disse forfølgelser, men også forståeligt set ud fra de tyske myndigheders side. Og set fra hans eget synspunkt var det beklageligt, at udmærkede og dygtige intendanten blev fyret, og at den moderne musik blev revet med i faldet. Han accepterede at forsætte sit samarbejde med tyske myndigheder, der anså det for nødvendigt at begrænse jøders indflydelse på den 'tyske' kultur, og han var stærkt optaget af, at kampen mod 'kulturbolsjevismen' ikke kom til at skade den moderne musik.

#### *Kampen for den "fortschrittliche Musik"*

Klenau komponerede sin første tolvtoneopera *Michael Kohlhaas* i årene 1932-33. Han har set Berg som en umiddelbar samtalepartner, idet Berg jo siden 1927 havde arbejdet

39 Brev fra Klenau til F.W. Herzog, NS-Kulturgemeinde, 14.2.1935, citeret efter Fred K. PRIEBERG, *Musik im NS-Staat*, Frankfurt a.M. 1982, s. 305.

40 Såvel brev af 21.9.1931 og 10.10.1931 angiver som midlertidig adresse "bei Dr. Simon, Untermainkai 2, Frankfurt a.M." Fra november 1931 opholder han sig normalt 39 Neue Mainzerstr., når han er i Frankfurt, hvilket er Margrethe Klimts adresse.

41 Brev fra Anne Marie von Klenau til Alban Berg, Beuerberg 22.-23.9.1925, A-Wn F21 Berg 1584/6: „Der Sommer war für ihn [Paul] sehr gut. Die Zeit hier sehr harmonisch + erfreulich – ... Dann fuhr er noch mit Ingeborg + Frau Klimt auf 14 Tage nach Dänemark.“



på kompositionen af *Lulu*. Et brev sendt fra London i marts 1932 viser, at denne kollegiale situation blev udnyttet. Efter en indledning, hvor Klenau generelt diskuterer tekstbøger og det at komponere opera, kommer Klenau til det, der ligger ham på hjerte:

Aber vielleicht komme ich bald mit einigen musikalischen Fragen an Dich – schicke Dir – wenn ich [Zeit] bekomme – ein Paar Stellen aus dem ersten Akt – mit Tonreihen und Erklärungen – damit Du mir sagst, ob Du die grosse Freiheit, mit der ich die 12 Töne behandle, gutheissen kannst. – Wirst Du mir diesen Gefallen tun?<sup>42</sup>

Klenau søger altså at trække Berg ind som 'garant' for, at hans brug af tolvtonerække-teknikken ligger inden for det tilladelige, hvilket i dette tilfælde vel vil sige inden for Bergs – i forhold til Schönbergs forbudskanon – udvidede koncept for rækkekomposition. Men det var måske i lige så høj grad et spørgsmål om at diskutere kompositoriske problemer med en kollega.

I august var arbejdet så langt, at Klenau bad Berg om at hjælpe med at finde en dygtig ung musiker, der forstod sig på tolvtonesystemet, til at lave et klaverudtog i efteråret.<sup>43</sup> Berg anbefalede Hans Erich Apostel – hvad der fik Klenau til at takke med den vittige bemærkning "Ich danke Dir, dass Du einen Discipel von Dir zu einem Apostel von mir machen willst"<sup>44</sup> – og i januar 1933 modtog Klenau de første dele af klaverudtoget fra forlaget, i februar-marts blev partituret meldt færdigt<sup>45</sup> og i løbet af foråret foregik arbejdet med fremstilling af afskrifter og opførelsesmateriale.

At Berg interesserede sig for Klenaus opera, fremgår af et brev, som Klenau sendte til Berg i slutningen af januar 1933:

Lieber Freund. Ich rufe Dich jetzt nicht an, um Dich nicht [ulæseligt ord] wieder zu stören – möchte Dir aber diese Zeilen schicken um Dir zu sagen, dass ich den Freundschaftsdienst, den Du mir gestern erwiesen hast, indem Du mir Deinen ganzen Nachmittag und dein liebevolles Eingehen auf meine Arbeit schenktest, zu schätzen weiss. Vielen, innigen Dank, lieber Alban.<sup>46</sup>

I et opfølgende brev fra København skrev han videre:

Mittwoch Abend hörte ich im Radio (sehr gut) die Variationen aus London. – Ich war ganz hingerissen, das Werk scheint mir ein besonders gelungenes zu sein – Höchst merkwürdig wirkt die ganz tonale Variation. – Sie kann wohl kaum im 12Ton gehalten sein? – Ich freue mich darauf mit Dir darüber zu sprechen – Noch nie war ich von den grossartigen Perspektiven, die das 12tonsystem eröffnet so

42 Brev fra Klenau til Berg, London 29.3.1932, A-Wn F21 940/31.

43 Brev fra Klenau til Berg, 10.8.1932, A-Wn F21 940/33. I brevet kommenterer Klenau også Bergs bekymringer (i et ikke bevaret brev) i anledning af resultatet af det tyske rigsdagsvalg 31.7.1932, hvor NSDAP fik 31,1% af stemmerne: "Was zu mir an politischen E[...]en drang – war alles anders als erfreulich – Ich verstehe Deine pessimistischen Ausserungen in Deinem letzten Brief – nur: Ich glaube nicht, dass so heiss gegessen wird – – wenigstens hoffe ich es. – Ob eine nationalistische *Kunstpolitik* auf die Dauer möglich ist? – Kaum – Aber natürlich im Augenblick mag manches schwierig sein. ..."

44 Brev fra Klenau til Berg, Paris 9.9.1932, A-Wn F21 940/34.

45 *Anbruch* 15 (febr.-marts 1933) s. 47.

46 Brev fra Klenau til Berg, Wien 26.1.1933, A-Wn F21 940/38.

überzeugt wie heute – Aber ich würde gern, wenn ich nach Wien komme einige ‚Stunden‘ bei Dir nehmen – ehe ich wieder selber an eine neue Arbeit gehe.<sup>47</sup>

Dette brev er interessant, fordi det er første gang, at Klenau bragte spørgsmålet om ‘tonal tolvtonemusik’ på bane, og interessant er det også, at det ikke skete med henvisning til *Lulu*, men til Schönbergs *Variationer for orkester*, op. 31, som han havde hørt i en radio-transmission fra London.<sup>48</sup> Denne opdagelse styrkede hans tro på tolvtonesystemets “storartede perspektiver”, og han luftede tanken om yderligere samtaler med Berg – ‘timer’ i egentlig forstand kan man næppe tale om – før han tog fat på sit næste arbejde, *Rembrandt van Rijn*.

Berg engagerede sig også i anden henseende, idet han skrev til intendanterne ved operahusene i Düsseldorf, Magdeburg og Leipzig og i varme vendinger anbefalede Klenaus *Michael Kohlhaas* til opførelse.<sup>49</sup> Operaen fik dog sin uropførelse i Stuttgart den 4. november 1933. Hvornår den blev antaget, står ikke helt klart, idet Klenau forsøgte at få den antaget flere steder samtidig. Under disse forhandlinger var han i begyndelsen af maj i München, hvor han præsenterede værket for en af operaens dirigenter, Paul Schmitz, der også var nyudnævnt Generalmusikdirektor i Leipzig, og Clemens von Franckenstein, der sad i München-operaens ledelse sammen med Hans Knappertbusch:

Herr [P]. Schmitz ist ein sehr ängstlicher Herr! – Erstens war ihm die Musik, glaube ich zu ‚neu‘ – er wollte sie näher ‚studieren‘ – zweitens traute er viel nicht zu sagen ohne mit Herrn Schüler gesprochen zu haben – drittens fragte er ‚bekümmert‘, ob ich *noch Däne* sei – Aber, sie werden (am Montag ist er im Leipzig) von dort hören. – Ich habe das Vorspielen schon satt – Leider, aber das ganz unter uns, war Frankenstein dabei – was von ihm aus mir freundschaftlich gemeint war – (ich hatte ihn nicht darum gebeten, sondern Schmitz, und konnte es natürlich nicht verhindern.) Dass die Musik denn F. zu modern war – können Sie sich wohl vorstellen. ... [Nachschrift:] Komisch: Die Leute *hier* möchten, dass ich so komponiere, wie zur Zeit als ich Sulamith schrieb, immer erwarten die Leute, dass man dasselbe macht.<sup>50</sup>

Denne samtale i München blev en nøgleoplevelse for Klenau, der efter et par dage tydeligt rystet skriver til forlaget – det er det eneste af de hundreder af forlagsbreve, jeg har læst, der er præget af overstregninger og famlende formuleringer. Det er tilsyneladende

47 Brev fra Klenau til Berg, København 11.2.1933, A-Wn F21 940/40.

48 *Anbruch* 15 (febr.-marts 1933) s. 46.

49 Brev fra Berg til Klenau, 9.2.1933, Privatbesitz. Desuden er dele af Bergs brev til Bruno Iltz, Wien 6.2.1933 kendt, idet det har været til salg hos Kotte Autographs, Stuttgart (hentet på [www.zvab.com](http://www.zvab.com) 21.12.2002): “... Mein Freund Paul von Klenau hat eine neue Oper geschrieben, die einen famosen Vorwurf besitzt: den Michael Kohlhaas und den er zu einem sehr guten Textbuch umgewandelt hat. So viel ich von der Musik gesehen habe ... scheint es sich auch in dieser Hinsicht um eine sehr charakteristische und bühnenwirksame Angelegenheit zu handeln, die jedem Operntheater einen großen Uraufführungserfolg sichern würde ... Wollen Sie sich nicht einmal das Textbuch ansehen und es gelegentlich dem Komponisten ermöglichen, sich mit Ihnen darüber zu unterhalten ...”

50 Brev fra Klenau til UE, München 5.5.1933, A-Wst nr. 507. Hans Schüler var Operndirektor i Leipzig.

Aufführungsrecht vorbehalten  
Droits d'exécution réservés

# MICHAEL KOHLHAAS

Oper in 4 Akten (18 Bildern)

nach der gleichnamigen Novelle von Heinrich von Kleist

Paul von Klenau

**Breit und feierlich**

Musical score for 'Breit und feierlich' in 4/4 time. The score is for strings and horns. The upper staff is marked 'Str. Holz, Hr. Trp.' and the lower staff is marked '+ Pos.'. The music features a wide interval and a grand staff with a 3-measure rest in the bass line.

**Lebhaft (ganze Takte)**

Musical score for 'Lebhaft (ganze Takte)' in 4/4 time. The score is for strings and horns. The upper staff is marked 'kurz' and the lower staff is marked 'p cresc.'. The music features a lively tempo and a grand staff with a 3-measure rest in the bass line.

**Vorhang**

Musical score for 'Vorhang' in 4/4 time. The score is for strings and horns. The upper staff is marked '10' and the lower staff is marked 'Holz'. The music features a grand staff with a 3-measure rest in the bass line.

Copyright 1933 by Universal-Edition A.G.

Universal-Edition No. 10.519

Printed in Austria

Eksempel 1. Paul von Klenau: *Michael Kohlhaas*, første side af klaverpartituret.  
Gengivet med venlig tilladelse fra UNIVERSAL EDITION A.G., Wien (© Mit freundlicher  
Genehmigung der UNIVERSAL EDITION A.G., Wien - [www.universaledition.com](http://www.universaledition.com)).

første gang, den tanke er gået op for ham, at *han* kan risikere at blive offer for den nazistiske udrensningssaktion i det tyske kulturliv:

Es ist mir erst in München klar geworden, dass die *Musik* wahrscheinlich nicht kampflos eingenommen wird. ~~Wie hier? den~~ Diejenigen, die deren Ohren erzogen sind, und die gewohnt sind *anders* zu hören – mag meine Musik *einfach* eher einfach als compliciert ~~erscheinen~~ – für der grossen Mänge der konservativen Musikanten aber ~~scheint~~ [eingefügt: *wird*] meine Musik eher neu und gewagt erscheinen. – Aber, und das ist das Entscheidende: wir alle, die uns zum Fortschritt bekennen, weil nur im Fortschritt die Lebendigkeit *mögli* sich gestaltend manifestieren kann – ~~werden uns darauf gefasst machen müssen~~ wissen ja, dass alle neue Äusserungsformen in der Kunst, Diskussion, geteilte Ansichten und Kampf hervorriefen. – Sie, lieber Herr Dr., werden mit Freuden sich dabei beteiligen – das weiss ich, weil ich Ihre fortschrittliche Gesinnung kenne. – Was ich hoffe ist: Dass der Stoff, der dramatische Schwung, die Volkslieder u.s.w. – dass alle diese Elemente stark genug sein werden ~~und~~ um auch die reaktionärsten dazu zu zwingen die schwer verständlichen Partien der Partitur nolens volens zu acceptieren. Gelingt dieses, dann wäre nicht nur für uns, sondern für alle gleichgesinnten *sehr* viel erreicht.<sup>51</sup>

Det var i dette øjeblik, han begyndte at udvikle planen om at 'redde' tolvtonemusikken fra angrebene på kulturbolsjevismen. Første trin i planen var at fortie, at det var tolvtonemusik, indtil musikken havde fået succes. Et par dage efter skrev han til forlaget:

Eine Sache liegt mir sehr auf den Herzen. – Man müsste nach Möglichkeit vermeiden von meiner Beziehung zum 12 ton System zu sprechen. – (Bitte den verschiedenen Herrschaften dort darauf aufmerksam zu machen) – Wenn es heute publik werden sollte könnten wir ev. Schwierigkeiten bekommen. – Ich möchte, dass die Oper zuerst einfach als Musik zur Gehör kommt, ohne jeglichen theoretischen Erörterungen. – Wird die Oper ein Erfolg, dann beabsichtige ich selber in einigen Artikeln über die theoretischen Principien der Komposition zu sprechen, – die ganze Entstehungsgeschichte des Systems, die logischen Voraussetzungen u.s.w. u.s.w. darzustellen etc. – Dann könnte ich der Sache und meinen Freunden helfen, – käme es jetzt verfrüht zu solchen Erörterungen wäre das Pulver verschossen, einen Erfolg gefährdet und meine Freunde würden mich und sich nur schaden. – – – Ich schreibe dieses so ausführlich, weil ich glaube, dass Herr Schmitz schon etwas gehört hat, (ehe ich zum Vorspielen kam) ..vielleicht durch Schüler ??????.. oder ..?? Es ist dies eine Vermutung, da von ihm der Name Schönberg genannt wurde. – (Natürlich als bedenken ! –) Ich bestritt natürlich die Zusammenhänge, die ich *später* nicht bestreiten werde, die ich aber mit gutem Gewissen bestreiten konnte, weil meiner Verwendung des Systems doch eine besondere Art und Auffassung zur Grunde liegt (das Problem tonal und atonal!) Politische Einstellungen muss man mit Politik begegnen. – ... Wollen Sie bitte auch Alban Berg von diesem Brief hier Kenntnis geben, am besten Sie lassen Berg den Brief

51 Brev fra Klenau til UE, Frankfurt a.M 8.5.1933, A-Wst, nr. 510.

lesen ... Ich lasse ihn herzlichst grüssen und schreibe ihm nächster Tage... möchte aber dies alles nicht wiederholen.<sup>52</sup>

Her finder vi således de første ansatser til ideen om en 'toneartsbestemt' tolvtonemusik. Det er tydeligt, at det i Klenaus forestilling ikke bare er et forsøg på at få sit eget værk opført, men også på at 'hjælpe sagen og sine venner', og at han forudsætter, at Alban Berg er indforstået med fremgangsmåden. Han har altså genvundet troen på, at hvis bare musikken blev opført og hørt uden fordomme, så vil den kunne sætte sig igennem. Så kunne han senere 'afsløre', at det var tolvtonemusik, og samtidig få lejlighed til at gøre rede for, at det var en *særlig* form for tolvtonemusik. Hvis denne del af strategien lykkedes, kunne tolvtonekomposition befries for prædikatet 'atonal'. Strategien blev umiddelbart bakket op af forlaget, der dagen efter skrev:

Was Sie in der Frage der 12tonmusik schreiben findet hier im höchsten Masse unseren Beifall und wir werden uns selbst vollkommen jeder Äusserung enthalten und auch die wenigen, die davon wissen, bitten, dasselbe zu tun. Auch Alban Berg habe ich von Ihrem Briefe sofort Kenntnis gegeben. ...<sup>53</sup>

Det andet trin i strategien var at befri musikken for prædikatet 'jødisk'. Derfor gik Klenau i gang med at samle oplysninger om tolvtonemusikkens oprindelse med henblik på at vise, at den ikke var Schönbergs 'opfindelse'. Denne del af strategien var mere følsom, dels over for mistanken om antisemitisme, dels i forhold til Alban Bergs ubrydelige loyalitet over for sin lærer og mester. Alban Berg var tilsyneladende også tilbageholdende med at engagere sig, i hvert fald havde Klenau endnu midt i juni ikke hørt fra ham.<sup>54</sup>

For at vise, at tolvtonemusikken ikke var jødisk, søgte Klenau dokumentation for, at Josef Matthias Hauer skrev tolvtonemusik før Schönberg, og han bad derfor i august via Universal Edition Erwin Stein, der var medarbejder på forlaget, om at skaffe sig Hauers første artikler om tolvtonesystemet, " – mit Jahreszahl, wann die erschienen sind."<sup>55</sup> Midt i september modtog han brev og artikler fra Stein, men var stadig ikke tilfreds:

Was mich – rein historisch interessiert hätte – ist: ob Hauer seine 12Tontheorien vor Schönberg aufgestellt hat – und wann (im welchem Jahr, die ersten Publicationen (musikalischer und theoretischer Art)) von Hauer – erschienen sind – – Im Grund genommen lagen diese Probleme ja in der Luft – aber es wird mich schon interessieren diese Tatsache zu wissen. – Wissen Sie sie? – ... Sie verstehen die Frage: Wann und von wem wurde die 12Ton-Betrachtung zum ersten mal deutlich fixiert.<sup>56</sup>

52 Brev fra Klenau til UE, Frankfurt a.M. 12.5.1933, A-Wst nr. 516.

53 Brev fra UE (Hei/Fi) til Klenau, 13.5.1933, A-Wst nr. 517.

54 Brev fra Klenau til UE, Paris 17.6.1933, A-Wst nr. 535: "Wo steht Alban Berg? – Ich bekomme keine Antwort auf meinen Brief an ihn." – Klenaus brev til Berg er ikke bevaret, heller ikke noget brev fra Berg fra denne tid.

55 Brev fra Klenau til Dr. Heinsheimer, UE, England 22.8.1933, A-Wst nr. 559.

56 Brev fra Klenau til Erwin Stein, UE, Frankfurt 17.9.1933, A-Wst nr. 568.



De ønskede svar indløb tilsyneladende ikke – Stein havde muligvis også lugtet lunt og havde ikke lyst til at bidrage til detroniseringen af Schönberg –, så den 3. oktober tog Klenau direkte kontakt til Josef Matthias Hauer og bad ham om oplysninger.<sup>57</sup> Klenau modtog et udførligt svar fra Hauer, der i detaljer fortalte om hans arbejde med tolvtonemusik, som var udformet efter et andet system end Schönbergs, og han bekræftede at være den første, der skrev tolvtonemusik:

Sehr geehrter Herr von Klenau! Über die Priorität meiner Zwölftonmusik kann nicht der geringste Zweifel obwalten, da ich heute noch immer der einzige Musiker bin, der diesen bestimmten Stil, diese in sich geschlossene präzise Bauart durch und durch kennt und beherrscht ... . Die literarischen Publikationen, die ich im Laufe meiner Entwicklung veröffentlicht habe, sind eher irreführend als belehrend, denn die Hauptsachen habe ich immer verschwiegen, für den persönlichen Unterricht vorbehalten. ... Die erste Veröffentlichung meiner Zwölftonmusik geschah im Spätherbst 1912 in Wiener-Neustadt, wo ich damals Volksschullehrer war. Ich war schon ein reifer Mann im 29. Lebensjahre. Plötzlich, sozusagen über Nacht fiel mir mein Opus 1 ein, das "Nomos in sieben Teilen". Diese Geistigkeit war Durchbruch, Wachstum und nahm dann eine beinahe gradlinige Entwicklung bis zum heutigen Tage. Der "Nomos" zeigt bereits alle (äußerst charakteristische) Stilmerkmale meiner Zwölftonmusik ... .<sup>58</sup>

Det blev indledningen til en række breve og besøg hos Hauer, der levede helt isoleret i Wien og som givetvis har været glad for at finde interesse for sit arbejde.<sup>59</sup> Klenau har således skaffet sig et indgående kendskab til såvel Hauers som Schönbergskolens tolvtoneteknikker, og han har fået den ønskede bekræftelse på, at det var Hauer, der var først på banen.

Parallelt hermed fortsatte forberedelserne af uopførelsen i Stuttgart den 4. november 1933 under streng overholdelse af tavshedspligten, der gik så vidt, at Klenau i en periode krævede, at forlaget ikke engang måtte levere klaverpartiturer til de kritikere, der plejede at modtage sådanne. Premierens i Stuttgart den 4. november forløb udmærket og uden demonstrationer, så til en vis grad havde strategien virket: "Die Kritiken sind ja wie immer – ja & nein – was der Musik anbetrifft – meist nein. – Es war nicht anders zu erwarten."<sup>60</sup> Efter opførelsen skrev Klenau til Berg om prøveforløbet og opførelsen:

Die Musiker stellten sich zuerst sehr ablehnend der Musik gegenüber – aber nach der 6ten – 7ten Probe fingen sie an zu ‚kapieren‘ – und dann ging es rasch vorwärts.

57 Brev fra Klenau til Hauer, Frankfurt a.M., dateret med anden hånd 3.10.1933, A-Wst. I.N. 199.623.

58 Brev fra Josef Matthias Hauer til Klenau, Wien 6.10.1933. Dele af brevet blev kendt, da det blev udbudt til salg fra Erasmushaus, Stuttgart (hentet fra [www.zvab.com](http://www.zvab.com), 15.11.2003), og desuden findes en kopi af brevet i privateje. Brevets nuværende ejer er ukendt.

59 Der er bevaret i alt 9 breve fra Klenau til Hauer i A-Wst fra oktober 1933 til sommeren 1934. To breve fra juni 1924 fra Klenau til Hauer, A-Wn 598/65 bevidner, at det ikke var første gang, de var i kontakt.

60 Brev fra Klenau til UE, Stuttgart 8.11.1933, A-Wst nr. 593.

... Ich schreibe Dir dieses, weil es nicht nur für mich, sondern für *uns* wichtig ist. – Die *unerbittliche Logik* der Zwölfton-Musik dringt ins Bewusstsein, und wenn auch die Musiker sich nicht *erklären* können, warum es *so* muss nicht *anders* sein kann – so gradezu: fühlen sie es, nach einiger Zeit. – Bei *meiner* Musik ist es nun relativ leicht, weil ich ja die Zwölfton-Reihe vielfach – ja sogar als Regel: tonal verwende. Aber trotzdem ist die ganze Harmonie-Verbindung ganz und gar durch die Reihe bestimmt – und diese thematische Harmoniearbeit ist es, die zwingend wirkt. – ... Der Erfolg war sehr gross ... Dein Paul.<sup>61</sup>

Operaen var også blevet antaget i Berlin, og Klenaus plan synes at have været stadig at holde 'radiotavshed' indtil også premieren på Städtische Oper den 12. marts 1934 var løbet af stabelen. Derfor blev han overhalet af begivenhederne, for – ud over at der allerede var gået rygte om musikkens tolvtonighed – publicerede H.H. Stuckenschmidt en kritik af Stuttgart-premieren i *Anbruch*, som vel at mærke var Universal Editions forlags-tidsskrift. Heri skriver han, at det var bemærkelsesværdigt at se et værk, som utvetydigt var ny musik og som for hovedpartens vedkommende var et tolvtoneværk, blive promoveret af den tyske regering. Han skrev meget positivt om værket og sluttede med at understrege dets musikalske kvaliteter som afgørende for dets succes med tydelig brod mod den officielle tyske udlægning:

Der leidenschaftliche Premierenerfolg ist ein neuer Beweis, daß auch im neuen Deutschland mit den differenziertesten und modernsten Kunstmitteln ein breites Publikum zu gewinnen ist. Denn die Gedankenverbindung allein, die Oberregierungsrat Herrmann, ein Vertreter des württembergischen Kultusministers in seiner einführende Rede zwischen Michael Kohlhaas und dem Schicksal des deutschen Volkes herstellte, konnte so viel herzliche Zustimmung nicht hervorrufen.<sup>62</sup>

Også i sin dagbladsanmeldelse umiddelbart efter opførelsen havde Stuckenschmidt åbent talt om, at værket var et tolvtoneværk.<sup>63</sup> Klenau synes ikke have været informeret om dette skridt, som jo godt nok lå i forlængelse af hans oprindelige plan, men hvis kritiske tone overfor det officielle Tysklands kulturpolitik var i modstrid med hans egen bestræbelse på at blive accepteret som en del af selv samme kulturpolitik. Men han forsøgte ikke at kritisere Stuckenschmidt eller forlaget, tværtimod talte han om det gode indtryk, han havde fået af manden og artiklen i *Anbruch* og foreslog at udgive sin egen "grosse Brochüre" om musikteoretiske spørgsmål og tolvtonemusik, som lå færdig i en første version i januar 1934: "Die Schrift ist sehr aktuell; es ist aber sehr zu überlegen ob sie nicht besser erst *nach* der Berliner Aufführung erscheint, denn die wird viel Staub

61 Brev fra Klenau til Berg, Frankfurt a.M. 24.11.1933, A-Wn F21 940/44.

62 H. H. STUCKENSCHMIDT: 'Paul von Klenaus "Michael Kohlhaas". Uraufführung in Stuttgart', *Anbruch* 15 (nov.-dec. 1933), s. 141-43, her 143.

63 Brev fra UE (Hei/Fi) til Klenau, 16.1.1934 nr. 637: "Nachdem die Sache nun ja einmal durch den Aufsatz von Stuckenschmidt in der B.Z. gleich nach der Stuttgarter Premiere festgestellt und publik gemacht worden ist ... ." Stuckenschmidt var 1929-34 musikkritiker på *B.Z. am Mittag* i Berlin.

aufwirbeln."<sup>64</sup> Men Stuckenschmidts artikler havde allerede skabt røre i Berlin, og i et brev, der må have krydset Klenaus, opfordrede forlaget Klenau til at tage til orde snarest muligt:

Nun möchte ich Sie noch darauf aufmerksam machen, dass die Sache mit der Zwölftonmusik in Berlin schon jetzt ziemliche Aufsehen macht. Herr Schlee wurde von verschiedenen Seiten schon um näheren Angaben gebeten und ich habe auch durch einen Berliner Journalisten erfahren, dass man verschiedentlich in dieser Richtung schon nicht immer sehr erfreuliches spricht. und dass da vielleicht mancher Angriff zu erwarten ist. Ich mache Sie jedenfalls auf diesen Umstand aufmerksam, damit Sie vielleicht rechtzeitig über die ganze Arbeit etwas veröffentlichten, in dem Sinne, dass die Zwölftonmusik eine neue Bindung, etwas Formendes und keineswegs etwas zerstörendes oder bolschewistisches sein soll etc. Ich glaube es ist wichtig da rechtzeitig vorzubeugen ...<sup>65</sup>

Det er bemærkelsesværdigt, at det var lederen af forlagets Bühnenabteilung, Hans Heinsheimer, der foreslog at argumentere med, at tolvtonemusik "eine neue Bindung, etwas Formendes und keineswegs etwas zerstörendes oder bolschewistisches sein soll." De var dog ikke parat til at udgive Klenaus 'store brochure'.<sup>66</sup> Han arbejdede imidlertid videre med den og skrev i forlængelse af premieren i Berlin til Alban Berg, at han havde drøftet den med Stuckenschmidt, som mente, at det ville være af stor vigtighed at offentliggøre den, men at han burde drøfte de steder, der omhandler Schönberg, med Berg.<sup>67</sup>

Aprilnummeret af *Die Musik* rummede en omtale af Berlin-premieren af den fremtrædende nazistiske kritiker Fritz Stege, som indledningsvis hævdede, at musikken ikke var tolvtonemusik, som hævdedt af visse boulevardjournalister, hvormed han hentydede til Stuckenschmidt.<sup>68</sup> Netop denne påstand fik Klenau til at gå til modangreb. Nu følte han sig nødt til at stå frem som tolvtonekomponist, dels opfordret af Stuckenschmidt, men også fordi hele strategien ellers ville gå i vasken:

Stuckenschmidt schrieb mir, dass es in Berlin eine Rauferei geben wird, wegen Kohlhaas – weil Herr Stege geschrieben hat, dass Kohlhaas [nicht] 12 Tonmusik ist. (Dies wär eine Erfindung der Asphaltjournalisten). Ich müsste an die Z.f. Neue Musik eine Berichtigung schreiben – diese H[...] – dass die Leute nicht zu 5 zählen können, weiss ich, dass sie aber, wenn man es Ihnen sagt, bestreiten dass *ich* 12 zählen kann, geht doch zu weit.<sup>69</sup>

64 Brev fra Klenau til UE, England 15.1.1934, A-Wst nr. 636, jf. brev fra Klenau til UE, København 26.12.1933, A-Wst nr. 631. Det nævnte manuskript findes i en senere version dateret januar 1935, der med yderligere ændringer danner grundlag for de artikler, der blev publiceret i *Die Musik* i sommeren 1935 (ms. i privateje).

65 Brev fra UE (Hei/Fi) til Klenau, 16.1.1934, nr. 637. Alfred Schlee var Universal Editions repræsentant i Berlin.

66 Jf. brev fra UE (Hei/Fi) til Klenau, 18.1.1934, nr. 638.

67 Brev fra Klenau til Alban Berg, Wien o.D. (men refererende til Berlin-premieren 12.3.1934), A-Wn F21 940/71.

68 Fritz STEGE: 'Berliner Musik', *Zeitschrift für Musik* 101 (april 1934), s. 401-3.

69 Brev fra Klenau til Berg, 12.4.1934, A-Wn F21 940/54.

Ydermere var han presset af, at de oprindeligt aftalte otte opførelser i Berlin var blevet afviklet, og at den nye intendant, der var tiltrådt i mellemtiden, ikke så ud til at ville forlænge spilleperioden. Han tog derfor til genmæle i *Zeitschrift für Musik*, hvor han for første gang offentligt lancerede synspunktet, at hans musik er "tonartbestimmte Zwölftonmusik". Klenau tog udgangspunkt i den kromatisering af tonematerialet, som var sket i det 19. århundrede, og ser rækkekomposition med tolv toner som en måde at tøjle det deraf opståede 'anarki':

Eine auf die Spitze getriebene chromatische Musik droht, da sie das ordnende Prinzip, das die sieben Töne repräsentiert, verläßt, chaotisch zu werden. ... Die verschiedenen Zwölftonsysteme (denn es gibt deren mehrere) bezwecken eine Neuordnung der Musik. Das Ziel der Zwölftonsysteme ist also das strikteste Gegenteil von einer Zersetzung der Kunst. ... Atonal musizieren hieße: *willkürlich* musizieren, wenn nicht ein Prinzip der Ordnung an Stelle der sieben Tontheorie befolgt würde. Ein solches Prinzip ist die Zwölftontheorie, die die *Reihenfolge* der zwölf Töne als ordnendes Prinzip verwendet. Die Art und Weise wie die Grundreihe aufgestellt wird, ist Sache des Komponisten. Ist aber die Reihe gewählt, so muß sie befolgt werden. „Ihr stellt die Regel und folgt ihr dann.“ ... Ich sagte, daß es verschiedene Zwölftontheorien gibt. Meine Zwölftontheorie nenne ich die tonartbestimmte Zwölftontheorie. Ich richte meine Zwölftonreihen so ein, daß ich aus ihnen Harmonie, Disharmonie und Tonartbestimmtwirkende Polyphonen zwanglos ableiten kann. ... Daraus erklärt sich die Tatsache, daß viele Kritiker gar nicht bemerkt haben, daß meine Musik Zwölftonmusik ist. Wer sich aber die Mühe nimmt, die Oper zu analysieren, wird finden, daß abgesehen von den Volksliedern, des Chorals und der Luther-Fuge ... *keine einzige* Note vorkommt, die nicht aus einer der jeweilig zugrundeliegenden sieben Zwölftonreihen abgeleitet werden kann. Zum Schluß möchte ich noch den Vorwurf zurückweisen, daß Zwölftonmusik intellektuelle Musik genannt wird, weil sie eine Theorie befolgt. ... Glaubt jemand wirklich im Ernst, daß ein Bach, ein Beethoven, ein Wagner un-wissend darauf losmusiziert haben. ... Für die Musik unserer Zeit tut neue ordnende Gesetzmäßigkeit, die dem ethischen Gehalt entspricht, not. Denn eine zukunftsgerichtete, der nationalsozialistische Welt entsprechende Kunst verlangt ethische Volksnähe und ein handwerkliches Können, das mit allen willkürlichen individualistischen Umtrieben im Reiche der Töne aufräumt.<sup>70</sup>

Med denne artikel førte han forlaget forslag til argumentation ud i livet og med slutningens bekendelse til en fremtidsrettet kunst som værende adækvat for den national-socialistiske verden overtager han fuldstændig det nazistiske vokabular: Kunsten skal være etisk af indhold, præget af "Volksnähe" og håndværkskunnen, underlagt en ny, ordnende lovmæssighed. Han afsværgede målrettet de nazistiske skældsord: intellektuel, atonal og kaotisk, der sammen med jødisk var nøgleord i begrebsfeltet kulturbolsjevisme. Man må dog bemærke, at han undgik overhovedet at nævne det jødiske, samtidig med

70 Klenau: 'Zu Paul von Klenaus ...', s. 530-31.

at han formåede at udnævne netop tolvtonemusikken til at være denne nyordnende musikform, og vel at mærke med en definition, som klart peger på et udgangspunkt i det Schönbergske tolvtonerækkeprincip og ikke i det Hauerske tropeprincip. Det afgørende er, *hvordan* man indretter sin række, og i lighed med Berg tillader han sig at bruge flere rækker i samme værk. Men når man har valgt rækken, skal den følges.

### Coda

Hermed er der bundet en sløjfe til begyndelsen, hvor jeg spurgte til, hvordan Klenau nåede frem til at formulere sin teori om den toneartsbestemte tolvtonemusik. Det er ikke her stedet at følge den analytisk op gennem 1930'erne og lave detaljerede sammenligninger med Bergs rækketeknik. I stedet trænger et spørgsmål sig på, som har at gøre med hans forhold til Alban Berg. Man skulle nemlig tro, at en sådan om end ikke direkte bekenden sig til nazismen så dog erklæren sin egen musik for den mest adækvate fremtidsrettede musik for den nationalsocialistiske verden, ville få forholdet mellem dem til at gå i stykker. Det er i hvert fald det indtryk, man får, hvis man alene holder sig til de Berg- og Klenau-billeder, som præsenteres af fx Adorno og Morgenstern, og som stærkt præger tolkningen af Bergs og Klenaus indbyrdes forhold.<sup>71</sup> Men det er tilsyneladende ikke tilfældet.

Klenaus brevveksling med Berg fortsatte kontinuerligt gennem hele 1934 og 1935, og tonen i brevene mistede ikke noget i intimitet. Berg tog tilsyneladende ikke anstød af Klenaus synspunkter. En potentiel anstødssten, nemlig den offentlige undsigelse af Schönberg og hans ophavsret til tolvtoneteknikken, undgik Klenau. Her er det sandsynligt, at Berg har gjort sin indflydelse gældende. Den del af strategien, der gik ud på at fjerne prædikamentet jødisk fra tolvtoneteknikken ved at pege på, at det var Hauer, der opfandt den, blev således ikke gennemført. I stedet undlod Klenau enhver diskussion af det jødiske. I forlængelse af den allerede citerede artikel fra maj 1934 udgav Klenau i januar 1935 i *Die Musik* endnu en kort artikel om sin 'toneartsbestemte tolvtoneteknik', hvor han eksemplificerer sin påstand musikalsk med den første tolvtonerække i *Michael Kohlhaas*, og i maj-juni-juli følger sammesteds en artikelserie, som bygger på hans manuskript til den 'store brochure', og som ender i samme argumentation for hans tolvtoneteknik. I disse artikler nøjes han med at påpege, at der er flere tolvtonesystemer og undgår omhyggeligt at nævne Schönbergs navn, kun i en enkelt af artiklerne nævnes i en note, at redegørelsen for tolvtoneteknik bygger på Hauer og Schönberg uden at pege

71 Se fx Phleps: 'Zwölftöniges Theater', s. 189; tolkningen af Adorno-Berg-brevenes kommentarer vedr. *Kohlhaas*, jf. Lorenz: *Adorno Berg Briefwechsel*, s. 284 og 287. Phleps vælger endvidere at låne rubrikker og indledningssentenser fra Adornos 'Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben', hvor afsnittet om Klenau får overskriften "Der böse Kamerad" (Phleps: 'Zwölftöniges Theater', s. 188 og 207). Hos Adorno henviser overskriften til barndommens angst for tæv i skolegården af de 'patriotiske' kammerater, hvilket ses som forvarsel for fascismen og kædes sammen med tesen om, at det er de usikre, underlegne mobbere, der bliver nazister, jf. Th.W. ADORNO, *Minima moralia* (Gesammelte Schriften 4), Darmstadt 1998, s. 219-20.



The image contains three musical staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat).  
 Staff a) shows a single twelve-tone row: C4, D4, E4, F4, G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5.  
 Staff b) shows the same row with annotations: 'h-mol' under the first two notes (C4, D4), 'eb-mol' under the next two notes (E4, F4), and 'Disharmoni' under the last two notes (F5, G5).  
 Staff c) shows the same row with annotations: 'T' under the first note (C4), 'D' under the second note (D4), 'Sekvens' under the next four notes (E4, F4, G4, A4), and 'Heltoneskala' under the last four notes (Bb4, C5, D5, E5).

Eksempel 2. Tolvtonerækker hos Berg og Klenau:

- a) Alban Bergs grundrække til *Lulu* (1927).
- b) Paul von Klenaus grundrække til *Michael Kohlhaas* med den forklaring, som han offentliggjorde i januar 1935.
- c) Alban Bergs grundrække til *Violinkoncerten* med Klenaus kommentarer af 3. juni 1935.

særligt på den ene af dem.<sup>72</sup> Hele hans research med henblik på Hauers tolvtoneteknik blev således i skuffen.

Samtidig er hans fremstilling af tolvtoneteknikken som en historisk nødvendig konsekvens af udvidelsen af tonematerialet mod den kromatiske skalas toner og ophævelsen af tonaliteten som forudgrebet i den stigende brug af modulationer over stadig længere stræk og til stadig fjernere tonearter med Wagners *Tristan* som nøgleeksempel klart i Schönbergs ånd.<sup>73</sup> Denne argumentation kan dog næppe tillægges Bergs indflydelse alene. Klenau har jo måttet vedkende sig, at han selv tydeligvis skrev i forlængelse af Schönbergskolens tolvtonetradition og ikke i Hauers, og selv om der henvises til begge, er det klart Schönbergs måde at tænke i tolvtonerækker på, der ligger til grund både for fremstillingen og Klenaus musik.

Klenau komponerede i 1934-35 sin næste opera *Rembrandt van Rijn*, og Berg arbejdede videre på *Lulu*. I foråret 1935 afbrød Berg dette arbejde for at tage fat på sin violinkoncert. De første skitser til den er en formskitse i Bergs dagbog fra marts 1935,<sup>74</sup> og i maj sendte Berg et postkort til Klenau, hvor han blandt andet spørger til *Rembrandt van Rijn*, og hvor han på forsiden har skrevet rækken til violinkoncerten.<sup>75</sup> Klenau var særdeles interesseret:

72 Paul von KLENAU: 'Über die Musik meiner Oper „Michael Kohlhaas“', *Die Musik* 27 (januar 1935) s. 260-62; 'Musik im Zeitalter der Stilwende', *Die Musik* 27 (maj 1935) s. 561-66; 'Auf der Suche nach der musikalischen Form', *Die Musik* 27 (juni 1935) s. 651-57; 'Wagners „Tristan“ und die „Zwölf-tönenmusik“', *Die Musik* 27 (juli 1935) s. 727-33 (noten med henvisningen til Schönberg og Hauer findes s. 728).

73 Samme argumentationsstruktur finder man fx i Anton WEBERN (W. Reich, ed.): *Wege zur neuen Musik*, Wien 1960.

74 Douglas JARMAN: 'Secret Programmes' i Pople: *The Cambridge Companion to Berg*, s. 171.

75 Brevkort fra Berg til Klenau, Wörtersee 18.5.1935, privateje.

Deine Geigenkonzert-Reihe hat mich *sehr* interessiert. Ich wundere mich, dass Du einen regelrechten Sequenz und ein ziemlich grosses Stück von einem Ganztonleiter darin hast. Um so gespannter bin ich auf die Komposition, die harmonisch einfacher gestaltet werden könnte, nach den ‚Berechnungen‘ die ich angestellt habe (die ersten 6 Noten ergeben ja sogar Tonika und Dominante)<sup>76</sup>

Denne reaktion tyder på, at rækken for Klenau var ‘overraskende tonal’. Bergs grundrække til *Lulu*, som var konciperet allerede i 1927, udviser ikke i sig selv tydelige tonale træk, selv om der også i *Lulu* udledes tonale implikationer af rækkematerialet. Det åbner for et afsluttende spørgsmål: Kan det tænkes, at ikke kun Klenau har hentet viden og inspiration til udviklingen af sin rækketeknik hos Berg, men at Berg også har modtaget impulser fra Klenau?

Det er der i det mindste indicier for. Berg har kendt Klenaus *Kohlhaas* og diskuteret den indgående med komponisten, og i januar 1935 figurerer Kohlhaas-grundrækken som hovedeksempel på en ‘toneartsbestemt’ tolvtonerække i artiklen i *Die Musik*. Klenau forklarer, at de fire første toner i *Kohlhaas*-rækken (se *Eksempel 2*) kan henføres til h-mol, de fem følgende til es-mol og de tre sidste danner en disharmoni *g-a-c*, og at de tre områder kan siges at repræsentere henholdsvis Tonika, Subdominant og Dominant, idet den dissonerende klang kan opløses til h-mol.<sup>77</sup> Et par måneder senere konciperede Berg sin grundrække til violinkoncerten. Her finder man netop sådanne tonale funktioner indbygget i rækken. Sådanne forhold gør det i hvert fald sandsynligt, at påvirkningen fra de kollegiale diskussioner mellem de to jævnaldrende, tolvtonekomponerende operakomponister ikke udelukkende gik den ene vej.

76 Brev fra Klenau til Berg, Wien 3.6.1935, A-Wn F21 940/67.

77 Klenau: ‘Über die Musik meiner Oper’, s. 262 og ‘Wagners „Tristan“’, s. 732.