

MUSIKWOCHE IN MEMORIAM
GUSTAV MAHLER

Prof. Dominique Jameux

GESCHICHTE EINER FIXEN IDEE

VERSUCH EINER BESCHREIBUNG DER UNSICHTBAREN ENTSTEHUNGSGESCHICHTE
DER OPER LULU, ALBAN BERG

Pfarrsaal Toblach

Montag, 21. Juli 1986 - 16.00 Uhr

Geschichte einer fixen Idee

Versuch einer Beschreibung der unsichtbaren Entstehungsgeschichte der Oper Lulu von Alban Berg.

Sehr geehrte Damen und Herren!

Die verschiedenen Berg-Biographen (Redlich, Reich, Carner) sind allgemein der Meinung, daß die Entscheidung des Komponisten, die zwei Stücke "Erdgeist" und "Die Büchse der Pandora" von Wedekind als Libretto für seine zweite Oper zu wählen, eine Notlösung war, nachdem ein paar andere Versuche gescheitert waren, wobei jener mit G. Hauptmanns "Und Pippa tanzt" als Grundlage noch am ehesten gelungen war.

Berg kehrte damit nach der Vollendung der Lyrischen Suite zu jener Literatur zurück, die er seit seiner Jugend kannte - seit Karl Kraus am 29.5.1905 in Wien als Einleitung zu einer privaten Aufführung des Stückes "Die Büchse der Pandora" einen Vortrag gehalten hatte. Alles schien sich also zu entwickeln, nachdem die Theaterwelt Wedekinds lange in Vergessenheit geraten war, bis zu jenem Augenblick, wo der Komponist angesichts der Schwierigkeiten mit anderen Lösungen zu jener Heldin zurückkehrt, die er mit zwanzig flüchtig kennengelernt hatte.

Mein Vortrag hier, der eher den Charakter eines Entwurfes als einer Abhandlung hat, soll möglichst aufzeigen, daß die Bemerkungen von George Perle (1), vor allem seine jüngste Biographie über Lulu, nicht zutreffen und daß die Figur der Lulu, die in der Vorstellung Bergs vom Archetypus der Frau eine dominierende Rolle spielt, ihn sein Leben lang beschäftigt und zum Teil seine Ästhetik und seine Kompositionstechnik beeinflußt hat. Außerdem gefährdete diese Figur die starke, überaus wichtige, produktive,

aber schwierige Beziehung mit dem geliebten, geehrten und gefürchteten Meister, nämlich Arnold Schönberg. Diese Frage ist also durchaus eine Erörterung wert.

Die Krise der Jahre 1902 -1903

Außer jenem Vortrag von Kraus im Jahr 1905 muß auch erwähnt werden, daß Berg, dessen schulische Leistung seit einiger Zeit sehr mittelmäßig war, im Schuljahr 1901-1902 die 6. Klasse wiederholen muß (2). Alle folgenden Ereignisse - zum Teil Erfahrungen auf intellektuellem Gebiet, in der Liebe und im Bereich der Kunst - beeinflussen einen jungen Mann (16-18 Jahre alt) mit Schulproblemen, dessen Familie sich seit dem Tod des Vaters im Jahr 1900 in einer schwierigen finanziellen Lage befindet.

Die Ereignisse im Leben Bergs in dieser Periode sind uns nur bruchstückhaft bekannt. Die Schwierigkeit bei der Erarbeitung einer Biographie liegt darin, daß nur die Gesamtheit aller potentiell verfügbaren Informationen die wirkliche Bedeutung eines Abschnittes seines Lebens, eines einzelnen Ereignisses, ergibt. So kann man diesbezüglich sagen, daß die vor kurzem überarbeiteten Dokumente eher neue Fragen aufwerfen als Antworten bieten. Es wäre eine Interpretationsmethode erforderlich, mit der ein so komplexes Umfeld in seinen diversen Abschnitten beschrieben werden kann: die gestörte Schullaufbahn, das Ableben von H. Wolf und O. Weininger, das den jungen Mann so stark erschüttert, die verwickelten Liebesgeschichten und schließlich die künstlerischen Erfahrungen im Bereich des Liedes - was vielleicht der wichtigste Bereich ist.

Was die Schulprobleme anbelangt, soll nur erwähnt werden, daß sie mit dem Tod des Vaters auftauchen und mit der Erlangung des Reifezeugnisses (Juli 1904) ein Ende finden. Positiv wirkt sich auch aus, daß er in A. Schönberg einen

neuen Vater findet (Oktober 1904). A. Berg erweist sich als besonders fleißiger Schüler. Wir können die Hypothese annehmen, daß die Schulprobleme, die eine typische Reaktion auf den Tod des Vaters darstellen, eine Verwirrung hervorgerufen, die durch die ersten Liebeleien zunächst vergeht und dann noch zunimmt. Diesem Abschnitt des Aufbruchs, der vom Thema der Frau beherrscht wird, setzt der Lehrer Schönberg vorläufig ein Ende.

Um welche Liebeleien handelte es sich hier? Vier sind uns heute mehr oder weniger gut bekannt.

Die erste Affäre ist jene geheimnisvolle Tochter des Bau-
meisters Stiasny (3). Das Ende dieser Beziehung im Herbst 1903 erschütterte Berg derart schwer, daß er einen Selbstmordversuch unternahm, der glücklicherweise ohne Folgen blieb. Der Selbstmord ist im übrigen zu Beginn des Jahrhunderts in der österreichischen Jugend weit verbreitet. Und nicht nur in der Literatur (Schnitzler). Weininger, ein jungfräulicher Sexualforscher, antifeministischer Anthropologe, antisemitischer Jude starb am 4.10.1903. Wir wissen auch, daß Berg durch den Selbstmord des Klassenkameraden (4) Egon Wieländer besonders schwer getroffen wurde. Nach einem Theaterbesuch und einem hervorragenden Abendessen und nachdem er sein Tagebuch geschrieben hatte, nahm sich Wieländer in der Nacht vom 18. Februar 1902 das Leben. Genau wie eine Figur bei Schnitzler. Das Thema Selbstmord in den für uns interessanten Stücken Wedekinds soll hier kurz erwähnt werden: der Freitod des Malers und der beabsichtigte der Komteß.

Die zweite jüngst enthüllte und ganz und gar geheimnisvolle Geschichte: Berg schrieb 1902 zu Weihnachten das Lied "Sternenfall" (5) zum Text von Wilhelm. Bei einer Auktion

in Basel hat man vor kurzem festgestellt, daß dieses Lied einer schönen, wenn auch nicht mehr ganz jungen Dame mit dem Kosennamen Soferl gewidmet war (ein Foto war dem Manuskript beigelegt). Seine Sprache darin klingt bereits an jene an, die er zwanzig Jahre später bei Hanna Fuchs verwendete: überschäumend, romantisch, mit einem deutlichen Hang zum Mystizismus.

Dritte Affäre: Marie Scheuchl, die nicht nur den Namen der Figur der ersten Oper Alban Bergs trug sondern auch - ebenso wie Marie in Wozzeck - "aus Versehen" ein Kind empfing. Albine, die Tochter Alban Bergs, wurde am 4.11.1902 geboren. Gezeugt wurde das Kind in der Zeit, in der Bergs Kamerad Friedländer Selbstmord beging, geboren wurde es, als sich Berg anschickte, sein Lied "Sternenfall" Soferl zu widmen. Zu Beginn des darauffolgenden Jahres sandte Maria Scheuchl Berg ein Foto von Albine (das nicht das uns bekannte sein kann, da dies eine viel spätere Aufnahme ist) zusammen mit ein paar Auszügen aus ihrem Tagebüchlein. Berg verspürte nun ein starkes Schuldgefühl, das in dem Brief ohne Datum (wahrscheinlich Herbst 1903) (6) zum Ausdruck kam. Er schrieb diesen Brief, noch bevor er am 8.12. des gleichen Jahres die Vaterschaft anerkannte. Ich glaube, daß dieser Abschnitt mit all den Beziehungen zu Frauen für Berg eine unangenehme Belastung war, in ihm Schuldgefühle weckte in Zusammenhang mit dem Thema Geschlechtsverkehr, sowie ein unglückliches Klassenbewußtsein und sein Pflichtbewußtsein. Die Gesamtheit dieser Exponenten (im mathematischen Sinne) verweist meiner Meinung nach auf die Welt Wozzecks und nicht so sehr auf die Lulus.

Aber inzwischen erlebte Berg seine vierte Liebesaffäre, und zwar im Sommer 1903 und 1904, als er in Berghof bei Fräulein Frieda als zahlender Gast seine Ferien verbrachte.

(7). Diese beiden Sommer stellten einen Lichtblick im damals sehr düsteren Lebensumfeld Bergs dar. Ein junges, charmantes, intelligentes, hübsches Mädchen nahm an den Spielen und an der Lektüre eines jungen Mannes (18-19 Jahre alt) und seiner Schwester Samaragda (16-17 Jahre alt) teil. Freundschaft unter Jugendlichen? Gewiß. Aber vor allem weibliche Gesellschaft mit hohem Sinn für Literatur. Man las Schnitzler (Reigen) und Wedekind (Erdgeist, Sommer 1904). Man beachte auch den Weitblick, mit dem diese jungen Leute ihr Lesestudium betreiben, und das innerhalb einer österreichischen Kultur, die offiziell in Fragen der Sexualität sehr reserviert ist. Ich möchte behaupten, daß dem Katholizismus, der die Familie Bergs prägte, hier gewissermaßen die Rolle eines Gegengewichtes zukommt, das im Vergleich zum protestantischen Puritanismus, der im kulturellen Umfeld Bergs ebenfalls vorhanden war, sogar liberal ist. (8)

Man bedenke auch, daß Berg das Wedekindsche Theater schon sehr früh kennenlernte; er las seine Werke in einer besonders empfänglichen Zeit. Seine Entwicklung wird dadurch sehr beeinflußt.

Eine kurze Beschreibung des Wiener Umfeldes

Es liegt mir fern, zum x-ten Mal das viel diskutierte Thema "Wien als Wiege der Moderne" ausgiebiger zu behandeln, noch will ich von jenem einzigartigen geballten Zusammentreffen von Talenten und Genies jeder Art schwärmen, die dem Geist der österreichischen Hauptstadt um die Jahrhundertwende ihren Stempel aufdrückten. Stattdessen möchte ich nur kurz den psycho-sexuellen Rahmen beschreiben, der scheinbar

zu der Zeit in Wien besteht, als Berg sich anschickt, Lulu kennenzulernen.

Wie man sich erwarten kann, löst Unterdrückung Widerstand aus; das Verbotene weckt die Neugier; die Schwierigkeiten spornen den Unternehmungsgeist an. Das Wien der Jahrhundertwende weist zwei Gesichter auf: auf der einen Seite sexuelle Restriktion, auf der anderen eine Kultur, die im weitesten Sinne des Wortes vom Willen zur Befreiung geprägt ist.

Das Buch Stefan Zweigs "Die Welt von Gestern" (1944) bietet eine besonders gute Darstellung der Frauenwelt, die sich den Wünschen und dem Begehren der Männer im pädagogischen Umfeld der Zeitgenossen Bergs bot. (Zweig war vier Jahre älter als Berg.) Zweig präsentiert eine siebenenteilige Tonskala, die sieben Frauentypen in Wien.

1) Das junge Mädchen aus gutem Hause, das, was die Sexualität anbelangt, in vollkommener Unwissenheit erzogen wird und das bis zur Heirat um jeden Preis beschäftigt werden muß; es erhält Unterricht in Hausarbeit und Kunst (besonders Musik). Diese Beschreibung trifft auf Helene zu, die Berg 1906 kennenlernte und 1911 heiratete.

Zweig stellte fest, daß zwischen dem Zeitpunkt der sexuellen Heiratsfähigkeit der jungen Männer und dem Augenblick, in dem der Vater der Verlobten seine Einwilligung zur Hochzeit gibt - sobald sich der junge Mann etabliert hat - gut und gern sechs bis acht Jahre verstreichen. Die jungen Männer konnten im damaligen Wien also noch auf sechs andere Frauentypen stoßen.

2) Einige Väter überließen es vorsorglich einem jungen Dienstmädchen, die Söhne im eigenen Hause in diesen neuen Lebensbereich einzuführen, wodurch der Skandal nach außen

hin vermieden wird. Man beachte, daß Alban Berg genau diese Erfahrung mit Maria (Mizzi) Scheuchl mit den bereits bekannten Folgen macht. Kein Vater muß eine derartige Geschichte inszenieren...

3) Reiche junge Männer können sich auch eine Mätresse halten, was weder bei Berg, noch beim armen Alten, nämlich Schigloch, der Fall ist, der jedoch diesbezüglich bedrängt wird. (III, 3) Hier findet sich also eines von vielen Beispielen an Ironie und Humor, wie er oft bei Wedekind vorkommt.

4) Das Ideal der Literatur bleibt, so Zweig, die heimliche Liaison mit einer verheirateten Frau. Trifft dies auf die rätselhafte Dame des Liedes "Sternenfall" zu?

5) Die Beziehung eines jungen Mannes aus gutem Hause zu einem süßen Mädel, einer Serviererin in einem Kaffeehaus oder einer Verkäuferin, kommt häufig vor, ist aber für den Mann nicht allzu befriedigend, da er es nicht wagt, sich zu sehr mit seiner Eroberung in der Öffentlichkeit zu zeigen. Vorbehaltlich weiterer noch zu entdeckender Informationen fällt auf, daß Berg diesen Ton in der "Notenskala" Zweigs ausläßt. Sein Frauenkult verbietet ihm sicher, eine Frau nur als Zeitvertreib zu betrachten. Er braucht eine Frau mit einer viel stärkeren Persönlichkeit, und sei es nur in der Phantasie: Lulu.

6) Jene emanzipierten Frauen wie Schauspielerinnen, Sängerinnen, Tänzerinnen und die Frauen der Welt der Schauspielkunst im allgemeinen genießen mitunter einen (mehr oder weniger guten) Ruf und eine (mehr oder weniger große) Unabhängigkeit. Dort findet Berg seine zentrale Figur, unsere Heldin, die Tänzerin in ihrer gesamten Grazie.

7) Zweig behält der Prostitution einen privilegierten - wenn man das so nennen kann - Rang vor. Ohne zu zögern sieht er darin eine echte Besatzungsarmee der Wiener Straßen und Gesellschaft, die dies duldet. Das Thema der Prostitu-

tion ist zu auffallend in Lulu, da daß man das Interesse in Zweifel stellen könnte, das ein junger Wiener um die Jahrhundertwende bei der Lektüre der beiden Werke Wedekinds dieser Frage entgegenbringt. (9) Prosaisch ist die Realität der Wiener Straßen, und nun wird das Phänomen der Prostitution zum literarischen Thema erhoben. Es fehlt nur noch die "ideologische" Kaution, damit der junge Komponist sie zur Gänze in seine Welt der Kunst aufnimmt und somit bereit ist für Lulu.

Der Vortrag von Karl Kraus

Berg war also gerade zwanzig Jahre alt, als er am 29.5. 1905 diesen berühmten Vortrag hörte (10). Die Zensur hatte die öffentliche Aufführung des zweiten Stückes von Wedekind verboten, daher fand diese Veranstaltung vor einer kleinen privaten Gesellschaft statt. Berg saß in der zweiten Reihe rechts. Tilly News erinnert sich in seinen Memoiren (11) sehr genau an ihn. Schönberg hingegen, der sonst in Wien überall dabei war, war anscheinend nicht anwesend. Wir hatten Berg verlassen, als er seine Krisenzeit bewältigt, seine Schulausbildung abgeschlossen und eine langweilige, aber unentbehrliche Stellung im Staatsdienst angetreten hatte. Er hatte auch gerade sein Studium bei Schönberg begonnen. Mit Feuereifer widmete er sich dem Studium der Komposition. Er hatte damals sein erstes Schuljahr bei Schönberg gerade beendet. Dieser war von der unleugbaren Wärme des Fühlens, die Bergs Lieder prägten (12), ziemlich beeindruckt gewesen und hatte ihn nicht mehr zu den strengen Harmoniegesetzen, dem Kontrapunkt, den diversen Übungen, Kanons, Fugen usw. gezwungen. Ich neige dazu, in diesem Besuch des Krausvortrages einen unerlaubten Ausbruch zu sehen,

eine Aktion zum Ende des Schuljahres, eine genüssliche Rückkehr in das Reich der Literatur, der Sinnlichkeit, dem er durch Meister Schönberg etwas entzogen worden war.

Kraus spricht also über Lulu. Die etwas marionettenhafte Gestalt Wedekinds wird durch die seine Worte fast zu einem Mythos, jenem Mythos von der ewigen Frau, von der Gestalt aus der Traumwelt der Männer, die der gesellschaftlichen Ehre wegen auf ihr Glück verzichten. So verwandelt sich die Figur der Hetäre - dieser unmögliche Traum der Männer - in die nur allzu reelle Gestalt der Prostituierten. "Die Männer wollen nun Lulu den Preis für ihre eigene Niederträchtigkeit, für all ihre Vergehen gegenüber Lulu bezahlen lassen, zu denen sie durch ihre eigene Torheit getrieben wurden. In der Struktur des Wedekindschen Dramas mit dem aufsteigenden Teil, in dem die Handlung durch den Charme Lulus vorangetrieben wird, und der sich dann in den absteigenden Teil verwandelt, wo bei jeder Station des Leidensweges nun aus dem Kontrast des ehemaligen Glanzes und des gegenwärtigen Elends heraus Gefühle aufkommen, hierin also liegt für Kraus der Plan für das zukünftige Werk von Alban Berg, der ein leidenschaftlicher Leser von Karl Kraus war. Die Zeit ist anscheinend noch nicht reif, um zu Lulu überzugehen. Er ist zwanzig Jahre alt. Die Erkenntnis, daß man Lulu nicht mit zwanzig schreibt, bevor man überhaupt gelebt hat, zeugt von kluger Voraussicht. Aber das ist kein Grund, warum dieses Thema ihn nicht weiter beschäftigen sollte. Es dringt in sein Unterbewußtsein ein und bleibt dort verborgen. Berg wird von einem Virus befallen: Lulu. Erfreulicherweise gibt es kein Heilmittel für ihn dagegen. Es liegt an uns, den Keim der zukünftigen Oper, der in allen Werken verborgen ist, aufzuspüren.

Der junge Komponist hat am Ende des Sommers 1905 nichts besseres vor, als sein Studium bei Schönberg wieder aufzunehmen.

Die lange Inkubationszeit (1905-1925)

Was sollen wir von diesem langen Zeitraum, der jetzt beginnt und der zwanzig Jahre des Lebens des erwachsenen Berg ausmacht - genauso viele Jahre wie er bis jetzt gelebt hat - hier festhalten?

Meiner Meinung nach eine zentrale Idee. Das Werk Bergs entsteht langsam, bescheiden in der Quantität, unerhört in der Qualität. Man kann zwei Richtungen unterscheiden, die eine beruht auf dem strikten Stil, wo das Instrumentale Vorrang hat, das literarische Element abgelehnt wird, sowie das Spiel als solches mit der Struktur: Sonate, Streichquartett op. 3, Orchesterstücke und Stücke für Klarinette und Klavier op. 5 und 6, Kammerkonzert. Werke wie die Lyrische Suite und das Konzert für Violine weisen auch Elemente der anderen Richtung auf: diese ist literarisch, biographisch, nach außen auf das Spiel der Struktur bezogen. Dazu gehören die zwei Opern, die Lieder und Orchesterlieder (op. 2 und 4), die Weinaria.

Diesbezüglich würde ich vorschlagen, dieser ersten Alternative eine zweite hinzuzufügen, die ich, glaube ich, in die Schönberg-Dimension und - wenn ich so sagen darf - Lulu-Dimension teile. Die erste unterliegt dem Prinzip der Pflicht, die andere dem der Lust. In der ersten bemüht sich Berg, sich selbst zu bestätigen, in der zweiten ist er ganz und gar in seinem Element. In einer reinen Hypothese können wir Bergs Existenz unter der Schirmherrschaft eines Vaters der Existenz unter dem Einfluß der Urmutter gegenüberstellen, die aus

Lulu eine entfernte Nachfolgerin Liliths macht. (13)

Betrachten wir dies aus der Nähe.

1) Klaviersonate op.1

Sie weist einen schulmeisterlichen Charakter auf. Ein Werk, das der Meister von seinem Schüler forderte: Komponieren Sie mir einen Sonatenhauptsatz. Genug der Literatur, genug der Träumereien. Schluß mit den Frauen. Nehmen Sie ein Thema, entwickeln Sie es, nehmen Sie ein anderes, bereichern Sie es, konstruieren Sie, ordnen Sie an und beenden Sie dann das Stück! Gesellenstück nennt Adorno es (14). Schönberg fordert ein puritanisches Werk. Beschränkung auf die Klangfarbe des Klaviers, Aufgabe der Stimme der Frau (in diesem Fall Smaragda), dieser gefährlichen Lorelei (15). Fünfzehn Jahre später nimmt Berg selbst das Verbotene in einen Prospekt des Vereines für musikalische Privataufführungen auf: die instrumentale Klangfarbe als Auflockerung der Struktur.

Berg fügt sich und komponiert jenes bewundernswerte Stück, das bekanntlich vom Lyrisismus getragen wird. Zu sehr in den Augen Schönberg? Immer wieder ist er es, der Berg bremst, ihn zur Mäßigung aufruft. Jedesmal, wenn Berg sein Werk in seinem üblichen Stil schreiben will, wird er vom Meister zurückgehalten. "Er hat alles, was er zu sagen hat in einem Satz gesagt" (So zitiert Redlich Polnauer, der wiederum Schönberg zitiert.) Das Gesellenstück zeigt deutlich den Einfluß des Meisters auf den Schüler. Die Gestalt Lulus ist dadurch gekennzeichnet, daß sie nirgends vorkommt.

2) In den Liedern (op.2, 1909-1910) wird diesem Thema sofort wieder Platz eingeräumt, vor allem in der vierten Melodie. Diese Frau (Momberts), die an einen feuchten Eichen-

stamm geleht, auf den Mann wartet, der nicht kommt, erinnert an die Helden aus der Erwartung (1909), bis zu gewissen melodischen Konfigurationen, aber dann noch mehr an das Warten auf jenen Mann, dem Lulus Sehnsucht gilt. Dies kommt in ihrem Gespräch mit Schön über den Maler genauso gut zum Ausdruck (Er sieht mich nicht usw....) wie in ihrer Frage bezüglich des Gewaltmenschen, der so stark und so zerbrechlich ist wie ein Eiche. Der Text Momberts ist direkt mit dem von Altenberg verknüpft, wenn entsprechend der zweiten Unterteilung in die Lulu-Dimension die Helden singt: "Ich habe gewartet, gewartet, oh gewartet!"

Die musikalische Inszenierung dieses Liedes ist außerdem reines Theater. An dieser Stelle soll nur die Monoritmica erwähnt werden, die in den Synkopen am Anfang angedeutet wird (Horch! mes.4), dramatisch anschwillt, als der Tod(mes.19) heraufbeschworen wird, und schließlich die Sprache des Liedes annimmt, genauso wie in Lulu am Schluß der Oper. Nach der Sonate konnte Berg dem Wunsch zum Lied zurückzukehren nicht widerstehen. Dies geschieht in der selben Atmosphäre, in der er bereichert durch die Werke und Lebenserfahrung seine zweite große Oper komponiert.

Einschub

Bevor das Streichquartett op.3 besprochen wird, kehren wir zur Biographie Bergs zurück. Zwei Ereignisse, oder vielmehr drei.

Kurz vor dem Entstehen der Sonate lernte A. Berg Helene Nahowsky kennen und er begann mit ihr jenen schwierigen Weg, der sie vier Jahre später vor den Fraualtar führte. Die Beziehung zu Helene bleibt für uns vollkommen geheimnisvoll, obwohl oder gerade weil wir über die Ereignisse des Jahres 1925 und danach Bescheid wissen. Ich werde also nicht näher darauf eingehen; es soll nur erwähnt werden, daß Berg in

diesem Jahr (1907) Fräulein Frieda nach ihrer Rückkehr aus den USA jene fünf Briefe schreibt, die uns aus ihrer Korrespondenz (16) erhalten geblieben sind. Einer dieser Briefe, der zweite, geschrieben im November 1907, enthält eine wesentliche Aussage Bergs zum Thema Sinnlichkeit, einen Begriff, den der junge Mann mit viel Zartgefühl anstelle eines anderen in seinem Schreiben an die junge Frau verwendet. Bemüht, ihr die Haupttendenzen in der modernen Kunst und Kultur in Wien zu schildern schreibt er: "Wedekind - die wirklich neue Richtung - die Betonung liegt auf der Sinnlichkeit in den modernen Werken!!... Wir sind endlich zur Erkenntnis gekommen, daß Sinnlichkeit keine Schwäche ist, kein Nachgeben dem eigenen Willen, sondern eine in uns gelegene immense Kraft - der Angelpunkt allen Seins und Denkens. (Jawohl: alles Denkens!) Erst, wenn wir die Sinnlichkeit verstehen, wenn wir bis in die Abgründe der Menschheit (sollte man nicht eher von den Höhen sprechen?) vorgedrungen sind, können wir zu einer echten Vorstellung von der menschlichen Psyche kommen... Leute wie Strindberg und Wedekind sind große Psychologen, Menschenkenner im wahrsten Sinne des Wortes..."

Eine erstaunliche Erklärung für einen zweiundzwanzigjährigen jungen Mann, der in einem anderen Brief an Fräulein Frieda seine eigenen Fähigkeiten als Kenner der menschlichen Seele und der der Frauen insbesondere hervorhebt. Für einen Mann, der gerade die Frau kennengelernt hat, die ihn sein ganzes Leben lang begleitet. Er gibt hiermit eine Erklärung über einen Schriftsteller ab, der ihn von diesem Maiabend des Jahres 1905 an fast ununterbrochen beschäftigen wird. Die Kraft des Eros: das könnte eigentlich auch der Titel oder der Untertitel für Lulu sein.

Das andere Ereignis, das ich hier anführen möchte, gehört zur Wiener Chronik des Sommer 1908. Mathilde Schönberg ver-

läßt mit dem Maler Richard Gerstl ihren Ehemann. Schon bald darauf kehrt sie wieder in das eheliche Heim zurück. Im November nimmt sich dann Gerstl (einer von vielen) das Leben. Ein dramatischer Verlauf, wodurch auch innerhalb der Familie - falls notwendig - die Kraft des Eros deutlich wird. Man muß sich vor Augen halten, was diese Vorstellung von Schönberg, verhöhnt und alleingelassen, für die Mitglieder und die Schüler der Familie bedeutete, diese persönliche Niederlage, die Erschütterung der Ordnung im Unterricht; mit einem Wort das Untragbare: Es heißt, daß die Familie sich einschaltete, um Mathilde auf den Weg der Pflicht zurückzuführen. Und oft wird die aktive Rolle von Webern bei diesem Vermittlungsversuch hervorgehoben. Hinweise auf einen ähnlich bedeutenden Einfluß Bergs konnte ich nicht finden.

3) Das Streichquartett op.3. Nach der Affäre Gerstl verläuft, wie im Drama, das Leben in den gewohnten Bahnen weiter. Wir schreiben jetzt das Jahr 1910. Berg komponiert ein Streichquartett. Im Gesellenjargon ausgedrückt: sein Meisterwerk, das das Ende seiner Lehrzeit kennzeichnet. Als Meisterwerk schreibt er ein Streichquartett, so wie er als Gesellenstück eine Sonate geschrieben hatte. Überaus klassische Formen eröffnen und beschließen somit seine Lehrzeit. Das Streichquartett ist noch einmal Ausdruck des Gehorsams, aber das ist der letzte.

Das literarische Element fehlt. Daher sehe ich in diesem teilweise so flachen Werk, besonders im ersten Satz, wo der Ton oft verschwommen wirkt, wo die Themen sich wie mutlose Gestalten fallenlassen, ein In-Frage-Stellen und eine zögernde Annahme der Formel des klassischen Wiener Streichquartetts, d.h. der vorgegebenen Schreibweise. Das Streichquartett ist Ausdruck seines Gehorsams, aber der Blick ist in eine andere Richtung gerichtet: es ist ein unwiderruflich romantischer Blick. Er ist nicht militant. Und diese zwei Aspekte, die sich

gegenseitig entsprechen wie die Antwort dem Vorschlag, erinnern mich immer mehr an jene andere Struktur, wo der zweite Teil des Bogens die im ersten Teil gestellten Fragen in eine Katastrophe auflöst: einmal mehr Lulu.

4) Mit den Liedern op. 4 nach Ansichtskartentexten von Peter Altenberg erhalten wir ein Verbindungswerk in diesem Zusammenhang: einerseits wegen des Charakters des Werkes, andererseits ist es diese Arbeit, die den latenten Konflikt mit Schönberg zum Ausbruch kommen läßt - zwei Phänomene, die in meinen Augen miteinander zusammenhängen. Wir sind mitten in der Dimension Lulu. Es ist wieder einmal die Welt der Frauen, die hier auf die Bühne gebracht wird. Oft neigt man dazu, die "Familienbande" als Ganzes zu betrachten, die in Wien um Veränderung bemüht und gegen die kulturelle Institution gerichtet ist. Vielleicht sollte hier eine nähere Beschreibung gegeben werden. Der kulturelle Bezugspunkt - in diesem Fall Altenberg - gehört einer Familie an, zu der Schönberg selbst kaum eine Beziehung hat. Karl Kraus übernimmt die Rolle des Sprachrohres - er wird von Berg geliebt, von Schönberg geschätzt. In den Texten Altenbergs wird ein Netz von Bildern umrissen, die von der Poetik des Meisters weit entfernt sind. Jene Aufschrift "Ab hier selbständig", die Berg für sein zweites Lied gewählt hatte, muß als Provokation angesehen werden. Dieses Lied hat er zweifelsohne als erstes geschrieben, denn es sollte zusammen mit dem dritten beim Konzert am 31. März aufgeführt werden. Dazu soll nur ein kurzer Auszug gebracht werden: "Sahst Du, nach dem Gewitterregen..." Ferner ist in der Musik der Altenberglieder jene der Oper Lulu direkt angedeutet. Das Orchester erinnert mehr an das in der zweiten Oper als an das in Wozzeck. Die Behandlung der Singstimmen ähnelt mehr der in Lulu als der in Wozzeck. Die direkte Symbolik seiner Schreibweise (z.B. im 3. Lied,

der progressive Abbau, dann der im Vergleich zum Text symmetrische Wiederaufbau des Zwölftonakkordes) ist typisch für den reifen Berg. Die Monoritmica z. B. als Figur des Kampfes zweier Monomanien. Das "Siehe Frau" aus dem zweiten Lied wird auf dem Motiv der übereinandergesetzten Quartan gesungen, das (mit einer Abweichung) dem Pulsmotiv Lulus, jener Frau par excellence, nahekommt.

Schließlich verschlechtert sich nun, wie bereits erwähnt, das Verhältnis zu Schönberg. Die Altenberglieder sind direkt für das Scheitern Schönbergs in Wien verantwortlich. Verdeutlicht wurde dies durch den Skandal des berühmten Konzertes vom 31.3.1913. Es handelte sich dabei um jenes Konzert, mit dem Schönberg, der in Wien nie volle Anerkennung gewinnen konnte, sein Glück erzwingen wollte. Dazu organisierte er im Rahmen des Akademischen Verbandes für Literatur und Musik im Musikvereinsaal ein Prestigekonzert mit einem Orchester und berühmten Sängern. Mit dem Programm stellte sich das Wiener Dreigestirn - mit Zemlinsky als Weggenossen - unter die Schirmherrschaft Mahlers, der nun nach seinem Tod in Wien Anerkennung erlangte, und nahm das Erbe Wagners auf. (Vorspiel und Isolde's Liebestod mußten Zeitgründen aus dem Programm genommen werden.)

Bekanntlich endete das Konzert auf der Polizeiwachstube. Es ist auch bekannt, daß die Auszüge aus den Altenbergliedern es waren, die mehr als alle anderen Werke für das Scheitern der Aufführung verantwortlich waren. Ein Skandal, der weniger auf den freizügigen Charakter der Altenbergtexte (vor allem im zweiten Lied) zurückzuführen war, sondern vielmehr auf die Verärgerung des Publikums darüber, daß ein berühmtes Orchester für die Aufführung von so kurzen, in manchen Passagen kaum hörbaren Werken herangezogen worden war.

Der Beitrag Bergs findet aus naheliegenden Gründen kaum die wirkliche Anerkennung des Dirigenten Schönberg. Während Bergs Berlinaufenthalt Anfang Juni 1913(18) bricht die Krise aus. Geschürt war sie durch eine Reihe von Kritiken Schönbergs worden. Dieser hatte zwei Jahre lang nach dem Abschluß seines Unterrichts mit Berg damit gekämpft. Er wirft Berg "Details" vor (unleserliche Schreibweise), unschickliches Auftreten (Berg kleidet sich nachlässig), und kritisiert auch sein Privatleben (er ist von seiner Frau und ihrer Familie abhängig) und schließlich seine Musik: Bergs Unfähigkeit, gut entwickelte Werke zu komponieren, sich von der Ästhetik des Liedes zu lösen. Man braucht keine analytische Interpretation vorzunehmen, um zu verstehen, was Schönberg damit sagen wollte: Ich verstehe Sie nicht mehr, (oder, was das gleich ist: Sie werden sich nicht mehr mir zu.) Ihre romantische Haltung liegt mir nicht. Die Frau(en) nimmt (nehmen) einen zu großen Platz in ihrem Leben ein. Ihre Vorliebe für die Literatur wird Ihnen noch zum Verhängnis werden!

Man darf der Urteilskraft Schönbergs Glauben schenken: Er hat sehr wohl verstanden, daß bei all seiner Verbundenheit mit seiner Person in Berg eine Sehnsucht nach einer anderen Welt steckt, wo sich mehrere Kräfte treffen: die mythische Figur der Frau, ein Welttheater, die Offenbarung der menschlichen Stimme und im allgemeineren Sinne die Anerkennung des Eros, dessen den Instinkt betreffende Anforderungen in den Augen Schönbergs jegliche produktive Arbeit verhindern. Eine Verschwendung - wie es bei Bataille heißt - die für ihn nicht mit seiner Kompositionsästhetik in Einklang zu bringen ist.

Der Konflikt legt sich. Berg kann sich nicht vorstellen,

mit dem Mann zu brechen, den er mehr als alles andere auf der Welt bewundert. Daß er die Stücke für Klarinette und Klavier (op.5.) und die Orchesterstücke (op.6) mit dem nicht-literarischen Titel schreibt, die eher das Ergebnis einer fast praktischen Arbeit sind und somit die regelmäßige Abwechslung, die sein bisheriges Werk geprägt hat, aufgeben, ist für mich Ausdruck des Wunsches, Schönberg zu gefallen. Die Schwierigkeiten lassen nach. Ich möchte kurz darauf hinweisen, daß Webern keine derartigen Schwierigkeiten mit dem Meister hat.

5) Die Stücke für Klarinette und Klavier op.5. entbehren also jeglicher literarischen Komponente. Dennoch bleibt Schönbergs Vorwurf des Aphorismus nicht aus. Er selbst schreibt zur gleichen Zeit seine aphoristischen Werke op.19 und Pierrot Lunaire. Man kann auch nicht behaupten, daß diese Werke Bergs Fähigkeit bestärken, große Werke zu schaffen - in einem Augenblick, in dem der Meister selbst schweigt. Die Opernbühne ist außerdem immer noch sichtbar hinter dem Sonatenfinale das als viertes Stück gedacht ist und dessen Stil dem in Wozzeck näher kommt als dem in Lulu.

6) Die Orchesterstücke op.6 scheinen noch mehr auf den Geschmack Schönbergs ausgerichtet zu sein, und Berg beglückwünscht sich in einem Brief, daß er damit dem Vorwurf Miniaturen zu schreiben entgangen sei. Andererseits setzt er sich mit ganzer Kraft für Schönberg ein, dessen Lage prekär ist. (19). Die Musik selbst dieser Orchesterstücke erinnert an Wozzeck, besonders im dritten, und dieses entsteht anstelle einer Symphonie, von der nur ein Entwurf übrig geblieben ist (20), der Berg zur folgenden Bemerkung veranlaßte: "Jeder Schüler muß eine Symphonie komponiert haben", schreibt er seinem alten Meister, der sonst keine hohen Anforderungen

mehr stellt und Berg eher rät, ein Charakterstück zu schreiben, was er auch tun wird.

Aber das Vorspiel (das erste Stück) gehört zur Welt Lulus. Große symmetrische Bogenform - die erste bei Berg - Serialisierung der Komponenten der Klangwelt, Akkorde, die an das Klingeln in Lulu erinnern, fortlaufende Geschichte eines Thomas. Alle Elemente verweisen auf die zukünftige Oper. Kurz erwähnt werden sollte, daß die Titel zweier anderer Werke - Reigen und Marsch - genauso weit von den Vorstellungen Schönbergs entfernt sind (Mahler, Schnitzler) und daß die Musik eher an Debussy (2. Stück) anschließt als an den Komponisten der Kammersymphonie (21).

7) Nun kommen wir zu Wozzeck. Ich möchte nicht die Bedeutung dieses Werkes schmälern, noch den Rang unterschätzen, den es im Werkverzeichnis (letztes Opus) und im Leben Bergs einnimmt (10 Jahre). Meisterhaft gestaltet und durchdacht, mit einer Spur Volkstümlichkeit: Wozzeck ist eine Art Höhepunkt im Schaffen Bergs.

Ich möchte hier die Ansicht vertreten, daß Wozzeck als Beschreibung Lulus fungiert. Wir haben gesehen, wie Berg - auf verschiedenen Bewußtseinssebenen - immer wieder von der Vorstellung der Welt Wedekinds verfolgt wird. Die Figur Marie mit ihrem Kind erinnert stark an die Affäre mit Marie Scheuchl und Albine und der erwähnte Brief mit dem Schuldbekenntnis wiederum an die Szene der Bibellektüre in Wozzeck (III,1): die protestantische Dimension in Berg. Aber abgesehen davon besteht zwischen den beiden lyrischen Arbeiten in allen Punkten ein großer Gegensatz: dramatische Oper hier, mythische Oper dort (22); elyptischer Text einerseits, Wortreichtum andererseits. Hier ist der Eros

durch soziale Entfremdung unterdrückt, dort durch die Spannungen, die sich aus der Pflächterfüllung gegenüber der Gesellschaft ergeben... Der außergewöhnliche Aufbau Wozzecks, die Spannung der Schreibweise zeugen von Bergs Ehrerbietung für Schönberg: vor allem durch das Zitat des Orchesters der Kammersymphonie (II,3) in einem für die Oper entscheidenden Augenblick.

Davon ausgehend möchte ich in diesem Entwurf Schönbergs Worte interpretieren, mit denen er sein Erstaunen über Bergs Wozzeckpläne ausdrückte (23). Aber klar! Die angeführten Gründe haben alle ihre Berechtigung (er glaubt nicht an die Verwertbarkeit dieser Geschichte für eine Oper), aber ich entdecke eine noch viel grundlegendere Verwunderung darüber, daß Berg sich damit erfolgreich vom kulturellen und literarischen Umfeld entfernt hat, das zutiefst das Seine war und das Schönberg nur zu gut kennt: die Welt Lulus.

Man erlaube mir zu sagen, daß der Humanist Berg mit Wozzeck ein zweiteiliges Bild schafft, wo auf der einen Seite die Figur des Mannes in der ganzen Tragik dieser veratümmelten Figur aber auch in seiner Größe steht und auf der anderen die Frau in ihrer Größe und in ihrem Elend: Lulu...

8) Das Kammerkonzert schreibt er in der Zeit, in der er sich um die endgültige Instrumentierung von Wozzeck und die Inszenierung seiner ersten Oper bemüht. Die Dimension Lulu fehlt erneut. So wie Berg mit Wozzeck ein Werk geschaffen hatte, das ihn gegenüber Schönberg von jeder Schuld entledigt, so muß er sich nun gegenüber der Schule von jeglicher Schuld befreien. Darin liegt das Ziel dieses Werkes - allerdings wird nicht ganz auf das Lulu-Element verzichtet: dieser geheimnisvolle Spiegel, um den zum ersten Mal die

rückläufigen Bildungen angeordnet werden, die in der zweiten Oper ihre Apotheose finden- wobei die Musik zum Spiegelbild des Schicksals wird.

9) Die Lyrische Suite stellt die Rückkehr Bergs in die Welt der Liebe und der Empfindungen dar und könnte fast als Vorübung zu Lulu betrachtet werden.

Über die seit Jahren bekannten Ereignisse des Jahres 1925 soll hier nicht gesprochen werden. In diesem Jahr komponiert Berg am Ende seines Berlinaufenthaltes vor der Vollendung der Oper Wozzeck sein zweites Streichquartett und in dieses Jahr fällt auch sein Zusammentreffen mit Hanna Fuchs. Die latente Oper (Adorno) ist eine Generalwiederholung von Lulu. Der Weg vom Allegretto gioiiale zum Largo desolato ist wie die Erzählung von einem Schicksal, das im Verderben endet. Die symmetrische Bogenform, die das Allegretto misterioso bildet, findet seine dramatische Vollendung im Interludio in Lulu. Besonders die emotionale Stimmung verbindet jene Passage des 4. oder des 6. Satzes mit der Musik der zwei Codas der Sonate in Lulu. Die serielle Symbolik eines Mittelpunktes, von dem aus sich das ganze Werk entwickelt, verbindet die Beschwingtheit des ersten Satzes mit der ersten Seite des Prologs. Das Zitat Zemlinskys in der Lyrischen Suite (Du bist mein eigen) könnte genauso gut auch Alwa für Lulu singen. Man könnte sicher noch viele Beispiele finden.

Mit der lyrischen Seite entflieht Berg endgültig dem Einfluß Schönbergs, wenn auch Wertschätzung und wiedergefundenes Vertrauen von nun an ihre Beziehung prägt. Aber Anfang 1926 verläßt Schönberg endgültig Wien, und die zwei Musiker sehen sich kaum noch.

10) Mit der Vollendung der Weinaria ändert sich das Umfeld kaum. Berg ist bereit für Lulu. Durch die Klangfarben, die

tanzelemente (Tango) und die Jazzkomponente, die Spiegelform im Mittelpunkt des Werkes und durch den verblüffenden Kunstgriff, mit dem Berg eine weibliche Stimme einen Text des von ihm geliebten Baudelaire singen läßt, dient dieses nahezu zweitrangige Werk als Einleitung zum letzten Werk Bergs.

11) Während er an Lulu (unvollendet) arbeitet, komponiert Berg das Violinkonzert. Der harmonische Synkretismus des Konzerts (zum Teil tonal, atonal und seriell), den man in Lulu wiederfindet, ist zwar seit langem bekannt, aber erst im Lichte der vor kurzem gesammelten Informationen haben die angesehensten Experten zu Recht darauf verwiesen, daß es sich dabei, wenn man es so nennen darf, um ein Konzert an die Frauen handelt, in dem hinter Manon Gropius, die Gestalten von Hanna Fuchs und von Maria Scheuchl auftauchen (24). Helene kommt anscheinend nicht vor. Die Frauen seines (Bergs) Lebens vor der Frau seines persönlichen Mythos.

Epilog zum Prolog, Prolog zum Epilog

"Hereinspaziert in die Menagerie, Ihr stolzen Herren, Ihr lebenslust'gen Frauen!" Die ersten Worte im Prolog zu Lulu klingen ironisch: seit langem befinden wir uns mitten im Thema Lulu. Durch gewisse Umstände kann sich Berg nun nicht mehr seiner Heldin entziehen. Unser Dank sollte der Geldgier G. Hauptmanns gelten. (25) Nun wird der lang verborgen gebliebene Virus virulent. Das Werk entsteht, bereichert und beeinflußt durch die vorhergegangenen Erlebnisse. Das gesamte Werk Bergs wirkt also wie der Prolog zum letzten Werk, wobei dieser das Verbindungsglied zwischen dem Vorhergegangenen und dem Darauffolgenden bildet. Am Ende des Prologes, wenn sich der Vorhang über dem Vorzimmer der ersten Szene (mit

dem Maler) hebt, fragt Alwa seinerseits "Darf ich eintreten?" Das ist die Frage des Komponisten an das Publikum : "Darf ich mit meiner Oper beginnen?" Später hören wir die Frage noch einmal. Der Sohn, der den Vater fragt, als dessen Mätresse gerade anwesend ist: "Darf ich eintreten?" Darin sehe ich eher eine symbolische Mordfrage. Im Lichte dieser Erklärungen, braucht man sich nicht wundern, daß Schönberg schließlich meinte, es wäre nicht nur unmöglich, sondern sogar wünschenswert, wenn das Werk seines Schülers nicht abgeschlossen würde. Lulu ist nicht nur Vertreterin einer Welt, zu der er keine Beziehung hat (abgesehen vom bereits angeführten Grund: die unsympathische jüdische Gestalt des Bankiers.) Sie ist auch die vollendete Bestätigung einer unüberbrückbaren Kluft zwischen Schüler und Lehrer, und die Tatsache, daß das Werk Schönberg gewidmet ist, erscheint wie der letzte Versuch, diese Kluft zu überwinden. Wenn die Entwicklung des Menschen Berg mittels dieser entschieden entfremdenden Handlung erfolgt, kann es uns nicht mißfallen, daß als Instrument die gesamte Kraft einer weiblichen Figur dienen mußte.

Dieses Essay ist meinem Freund Michel Fano gewidmet.

Dominique Jameux

Paris, 23. Juni 1986

Anmerkungen

1. G. Perle. The Operas of Alban Berg. Volume Two: Lulu. Berkeley-Los Angeles-London, 1985
2. R. Hilmar. Alban Berg, Wien-Köln-Graz, 1978, S. 20 ff.
3. R. Hilmar, loc.cit., S. 23
4. E.-A.Berg. Der unverbesserliche Romantiker, Wien, 1985, S.38
5. Das Lied gehört zu den 70 Jugendliedern. H.-F.Redlich, Alban Berg, Wien, 1968, S.43
6. J. Stenzl. "A.B. und Marie Scheuchl", ÖMZ, Wien, Jänner 1985
7. Die Korrespondenz und die Affäre Fräulein Frieda Semler-Seabury wurden von Donald Harris untersucht (s. Anm. 16)
8. D. Jameux, "Les Trois frères des Ecoles chrétiennes", art press 99, Jänner 1986
9. Vergl.: Die Schriften Bergs über die Prostitution im Jahr 1910 wurden von Karl Kraus beeinflusst. (Der Rang einer Prostituierten ist nicht mehr und nicht weniger schandhaft, als der eines x-beliebigen unserer Bekannten. Zitat bei G. Perle loc. cit. S. 40.) Man beachte den Parallelismus Samtagda- Geschwitz.
- 10) Publiziert in der Übersetzung von Pierre Gallissaires in Frankreich, Ludd, 1985
11. T.Wedekind, Lulu. Die Rolle meines Lebens, Zürich, 1969, S.48
12. Schönberg, in Style and Idea
13. J. Brill, Lilith, ou la Mère obscure, Payot, 1981
14. T.W. Adorno, Alban Berg, Wien, 1968, S. 50
15. J. Brill, loc.cit. stellteine Verbindung her zwischen Lulu (Lulu)-Lorelei: Beides verführerische und zerstörerische Frauen - Im Falle des Gesanges

Fortsetzung:

16. D.Harris, "Berg und Miss Frieda", Symposium Alban Berg 1980, Wien, Universal-Edition, 1981
17. International Alban Berg Society Newsletter, Brief vom November 1907
18. R. Hilmar, loc.cit. S. 108 ff.
19. R.Hilmar, loc.cit. S. 57 ff. und 99 ff.
20. Vor kurzem von R. Stefan herausgegeben, Wien, 1984, Universal-Edition Nr. 18142, Titel: Symphonie-Fragmente.
21. Im Plan für die erste gescheiterte Symphonie war es vorgesehen, die Stimme eines jungen Mannes im letzten Satz einen Text ausgehend von Seraphita (Balzac) singen zu lassen.
22. D. Jameux, "Form und Erzählung in Alban Bergs Oper 'Lulu'" Symposium Alban Berg 1980 Wien, UE, 1981
23. A. Schönberg
24. D. Jarmann, "Alban Berg, Wilhelm Fliess, and the secret Programme of the Violin Concert", IABSN 12, 1982
25. Man beachte, daß in "Und Pippa tanzt", wofür sich um 1905 auch Schönberg kurz interessiert (Rufer = 1908), eine Tänzerin-Sängerin der Music-Hall vorkommt, die der Reihe nach von fünf Personen begehrt wird (vgl. Lulu, II, 1), die sie abwechselnd ablehnt.