

Michael Gielen

Über Lulu¹

Im Mai 1905 fand im Trianon-Theater im Nestroy-Hof in Wien eine von Karl Kraus organisierte Aufführung vor geladenen Gästen der Tragödie „Die Büchse der Pandora“ von Frank Wedekind statt, mit einer Traumbesetzung: Der Burgtheaterschauspieler Albert Heine spielte den Schigoch und führte Regie, Tilly Newes, die Frau von Wedekind, spielte die Lulu, Adele Sandrock die Gräfin Geschwitz, Anton Edthofer den Marquis Casti-Piani, Egon Friedell, Burgschauspieler und Kulturhistoriker, den Polizeikommissär, der nur einen Satz spricht, Karl Kraus selber den grotesken Negerprinzen Kungu-Poti und Wedekind war Jack the Kipper. Wer im Wien der Jahrhundertwende ein wenig daheim ist, kann sich das Einmalige daran vorstellen. Karl Kraus, der Sprachkritiker, Dichter und Satiriker war das Gewissen einer ganzen Generation, er schrieb fast allein die Zeitschrift *Die Fackel* von 1892-1936. Wedekind, der Dichter und Moralist gilt mir als der Überwinder des Naturalismus. Beide waren erbitterte Feinde der öffentlichen Moral, d.h. der bürgerlichen Doppelmoral, Verteidiger der Menschenwürde und insbesondere der Würde der Frauen. Alban Berg sah diese Aufführung als 20jähriger.

Kraus schrieb dazu in der *Fackel* (1905)² einen Aufsatz, den er auch vor der Aufführung sprach:

„Eine Seele, die sich im Jenseits den Schlaf aus den Augen reibt.“ Ein Dichter und Liebender, zwischen Liebe und künstlerischer Gestaltung der Frauenschönheit schwankend, hält Lulus Hand in der seinen und spricht die Worte, die der Schlüssel sind zu diesem Irrgarten der Weiblichkeit, zu dem Labyrinth, in dem manch ein Mann die Spur seines Verstandes verlor. Es ist der letzte Akt des „Erdgeist“. Alle Typen der Mannheit hat die Herrin der Liebe um sich versammelt, damit sie ihr dienen, indem sie nehmen, was sie zu spenden hat. Alwa, der Sohn ihres Gatten, spricht es aus. Und dann, wenn er sich an diesem süßen Quell des Verderbens vollberauscht, wenn sich sein

¹ gekürzte Fassung eines Vortrags, gehalten am Wissenschaftskolleg zu Berlin am 4.3.1997. Der Vortrag besteht ca. zur Hälfte aus Zitaten von Karl Kraus und Theodor W. Adorno, die von mir montiert wurden.

² Karl Kraus: „Die Büchse der Pandora“ [1905], in: *Heine und die Folgen. Schriften zur Literatur*, hg. Ch. Wagenknecht, Stuttgart 1986, S. 5ff.

Schicksal erfüllt haben wird, im letzten Akt der „Büchse der Pandora“, wird er, vor dem Bilde Lulus delirierend die Worte finden: „Diesem Porträt gegenüber gewinne ich meine Selbstachtung wieder. Es macht mir mein Verhängnis begreiflich. Alles wird so natürlich, so selbstverständlich, so sonnenklar, was wir erlebt haben. Wer sich diesen blühenden, schwellenden Lippen, diesen großen unschuldsvollen Kinderaugen, diesem rosig weißen, strotzenden Körper gegenüber in seiner bürgerlichen Stellung sicher fühlt, der werfe den ersten Stein auf uns.“ Diese Worte, vor dem Bilde des Weibes gesprochen, das zur Allzerstörerin wurde, weil es von allen zerstört ward, umspannen die Welt des Dichters Frank Wedekind. Eine Welt, in der die Frau, soll sie ihrer ästhetischen Vollendung reifen, nicht verflucht ist, dem Mann das Kreuz sittlicher Verantwortung abzunehmen. Die Erkenntnis, welche die tragische Kluft zwischen blühenden Lippen und bürgerlichen Stellungen begreift, mag heute vielleicht die einzige sein, die eines Dramatikers wert ist. Wer die „Büchse der Pandora“ (...) wer diese Tragödie Lulu begriffen hat, wird der gesamten deutschen Literatur, so da am Weibe schmarotzt und aus den „Beziehungen der Geschlechter“ psychologischen Profit zieht, mit dem Gefühle gegenüberstehen, das der Erwachsene hat, wenn ihm das Einmaleins beigebracht werden soll. (...)

Einer der dramatischen Konflikte zwischen der weiblichen Natur und einem männlichen Dummkopf hat Lulu der irdischen Gerechtigkeit ausgeliefert, und sie müßte in neunjähriger Kerkerhaft darüber nachdenken, daß Schönheit eine Strafe Gottes sei, wenn nicht die ihr ergebenen Sklaven der Liebe einen romantischen Plan zu ihrer Befreiung ausheckten, einen, der in der realen Welt nicht einmal in fanatisierten Gehirnen reifen, auch fanatischem Willen nicht gelingen kann. Mit Lulus Befreiung aber — durch das Gelingen des Unmöglichen zeichnet der Dichter die Opferfähigkeit der Liebessklaverei besser als durch die Einführung eines glaubhafteren Motivs — hebt die „Büchse der Pandora“ an. Lulu, die Trägerin der Handlung im „Erdgeist“, ist jetzt die Getragene. Mehr als früher zeigt sich, daß ihre Anmut die eigentlich leidende Heldin des Dramas ist; *ihr Porträt, das Bild ihrer schönen Tage, spielt eine größere Rolle als sie selbst*, (Hervorhebung von mir. M.G.) und waren es früher ihre aktiven Reize, die die Handlung schoben, so ist jetzt auf jeder Station des Leidensweges der Abstand zwischen einstiger Pracht und heutigem Jammer der Gefühls-erregere. Die große Vergeltung hat begonnen, die Revanche einer Männerwelt, die die eigene Schuld zu rächen sich erkühnt.

Zu einem Bündnis, das ergreifender nie erfunden wurde, treten Alwa und die opferfreudige, seelenstarke Freundin Geschwitz zusammen,

zum Bündnis einer heterogenen Geschlechtlichkeit, die sie doch bei-
dem dem Zauber der allgeschlechtlichen Frau erliegen läßt. Das sind
die wahren Gefangenen ihrer Liebe. Alle Enttäuschung, alle Qual,
die von einem geliebten Wesen ausgeht, das nicht zu seelischer Dank-
barkeit erschaffen ist, scheinen sie als Wonnen einzuschlüpfen, an
allen Abgründen noch Werte bejahend. (...)

Man kann auch — mit dem albernen Roman-Medizinerwort — Maso-
chismus nennen. Aber der ist vielleicht der Boden künstlerischen
Empfindens. (...) Aus einer losen Reihe von Vorgängen, die eine
Kolportageromanphantasie hätte erfinden können, baut sich dem hel-
leren Auge eine Welt der Perspektiven, der Stimmungen und Er-
schütterungen auf, und die *Hin tertreppenpoesie wird zur Poesie der
Hintertreppe* (Hervorhebung von mir. M.G.), die nur jener offizielle
Schwachsinn verdammen kann, dem ein schlecht gemalter Palast lie-
ber ist als ein gut gemalter Rinnstein. (...)

Aber man kann im Ernst nicht glauben, daß einer so kurzichtig sein
könnte, über der „Peinlichkeit“ des Stoffes die Größe seiner Behand-
lung und die innere Notwendigkeit seiner Wahl zu verkennen. Vor
Knüppel, Revolver und Messer zu übersehen, daß sich dieser Lust-
mord wie ein aus den tiefsten Tiefen der Frauennatur geholtes Ver-
hängnis vollzieht; über der lesbischen Verfassung dieser Gräfin
Geschwitz zu vergessen, daß sie Größe hat und kein pathologisches
Dutzendgeschöpf vorstellt, sondern wie ein Dämon der Unfreude
durch die Tragödie schreitet.

Begehrende, nicht Gebärende; nicht Genus-Erhalterin, aber Genuß-
Spenderin. Nicht das erbrochene Schloß der Weiblichkeit; doch stets
geöffnet, stets wieder geschlossen. Dem Gattungswillen entrückt,
aber durch jeden Geschlechtsakt selbst neu geboren. Eine Nacht-
wandlerin der Liebe, die erst „fällt“, wenn sie angerufen wird, ewige
Geberin, ewige Verliererin — von der ein philosophischer Strolch im
Drama sagt: „Die kann von der Liebe nicht leben, weil ihr Leben die
Liebe ist.“ Daß der Freudenquell in dieser engen Welt zur Pandora-
büchse werden muß: diesem unendlichen Bedauern scheint mir die
Dichtung zu entstammen.

Berg, der von 1914 bis 1921 Büchners *Wozzeck* als Oper komponiert
hatte, schrieb 1927 an seinen Kompositionsschüler Adorno:³

³ zitiert in: Theodor W. Adorno: *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*, Wien
1968, S. 32 ff.

Ich habe beschlossen im kommenden Frühsommer mit der Komposition einer Oper zu beginnen. Hierzu habe ich 2 Pläne von denen *einer ganz bestimmt* ausgeführt wird. Es fragt sich also nur *welcher*. Zu diesem Zweck frage ich auch Sie um Rat: Es ist: entweder „Und Pippa tanzt“ oder „Lulu“ (letzteres durch Zusammenziehung von „Erdgeist“ und „Büchse der Pandora“ zu einem 3aktigen (6-7bildrigen) Opernbuch). Was sagen Sie dazu? Da ich unbedingt eins davon (oder ev. beide) komponieren werde, ist also eine Entscheidung *welches* von beiden (resp. ev. welches *zuerst*) vonnöten.

Und Adorno:⁴

Über der Seite mit dem Luluplan bittet Berg um höchste Diskretion. Ob ich, wie es mir in der Rückerinnerung scheint, ihn zuerst auf die Lulu hinwies, vermag ich nicht mit Bestimmtheit mehr zu sagen, in solchen Dingen irrt man sich leicht aus Narzißmus. Jedenfalls redete ich ihm mit allen Argumenten zur Wedekindoper zu, überzeugte wohl auch den Theaterpraktiker mit dem Hinweis auf dramaturgische Mängel des Glashüttenmärchens, das zerfließt nach dem genialen ersten Akt, der Musik unwiderstehlich herbeizieht. Nach meinem Eindruck gefiel ihm Gerhart Hauptmann, mit dem Frau Mahler Berg in Santa Margherita zusammenbrachte, nicht sonderlich. Hauptmann war längst bei Kraus in Ungnade gefallen, während dieser zeitlebens an Wedekind festhielt. Bergs Stellung zu Kraus war die uneingeschränkter Verehrung.

Adorno riet vorsichtig zur Lulu und Berg, der beide Stoffe komponieren wollte, entschied sich für die Lulu, nachdem die Verhandlungen mit dem Verleger Hauptmanns sehr zäh gewesen waren. Man verlangte viel Geld für Pippa, 50% der Urheberrechte, was weder Berg noch die Universal-Edition hatten — und Karl Kraus hatte inzwischen den Stab über Hauptmann gebrochen, war jedoch noch immer ein glühender Verfechter Wedekinds. Berg ließ sich nicht nur von seinem 22-jährigen Kompositionsschüler Adorno beraten, dessen umfassende Bildung und hohe musikalische Intelligenz er schätzte, sondern auch von dem befreundeten Schriftsteller Soma Morgenstern. Beide Freunde reklamierten später für sich die Initiative zur Lulu, aber ihre Briefe belegen, daß beide zur Vorsicht rieten, weil der anstößige Stoff der Lulu Aufführungen an Staatstheatern verhindern hätte können, während der Märchenton der Pippa unverfänglich war. Ich zitiere aus einem Brief Bergs an

⁴ a.a.O.

Morgenstern vom November 1927⁵: also zu selben Zeit, wie der Brief an Adorno:

Außerdem steh ich in einer schweren Krise. Seit Wochen befaßte ich mich mit der Lulu-Einrichtung (allerdings immer noch mit einem ganz kleinen Schatten von Zweifel), da sah' ich mir die, eben im Burgtheater neuinscenierte „Pippa“ an u. der Effekt ist, daß ich *ganz* schwankend geworden bin. *Eins von beiden* werde ich *ganz bestimmt* komponieren. Aber welches? Was sagst Du dazu? Du kannst Dir denken, daß mir selbst alles, was Für u. Wider spricht, bewußt ist. *Für* Lulu: die mir, u. dem was man von mir erwartet, entsprechende Steigerung nach *Wozzeck*; die *Stärke* dieses Stücks; der Umstand daß ich schon viel an dem *Buch* gearbeitet u. viele gute Lösungen gefunden habe.

Gegen Lulu: Die Gewagtheit des Stoffs, die so groß ist, daß es mir passieren könnte, daß ich nach jahrelanger Arbeit ein Werk in der Schublade hab', das nur vor geladenem Publikum aufführbar ist. Die trotz unserer guten Bearbeitungs-Ideen nach wie vor bestehende große Schwierigkeit, einen so aufs Dialektische gestellten Text wie den Wedekinds auf die *Opernbühne* zu bringen, wo man kaum ein Wort versteht.

Für Pippa: Die von vornherein gegebene Musikalität dieser Dichtung (die im wahrsten Sinn des Wortes eine ist) die leichtere Möglichkeit daraus ein *Opernbuch* zu machen (die Zusammenziehung von Akt III u. IV ist eine Leichtigkeit) die leichte Verwertbarkeit einer solchen Oper für den europäischen Opernbetrieb.

Gegen Pippa: die etwas verschwommene Symbolik dieses Märchens, das gegen Schluß etwas „abrutscht“ u. der Umstand, daß es rein menschlich u. *allgemein* künstlerisch keine Steigerung gegenüber *Wozzeck*, sondern eher ein Abbauen in diesen Belangen bedeuten könnte, ein Zurücknehmen der Front!

Es fragt sich bei dieser summarischen Gleichheit von Für u. Wider also nur, welches das *Stärkere* bzw. schwächere ist, richtiger gesagt: *wo* zwischen Wider u. Für die Differenz kleiner ist. — Kannst *Du* mir das sagen?

Zur Entscheidung Bergs für Lulu trug sicherlich auch bei das geheime Verhältnis Bergs zu einer geliebten Frau. Es sollte dieser Frau und der Liebe zu ihr mit dem Eros der Lulu-Figur ein Denkmal gesetzt werden,

⁵ Soma Morgenstern: *Alban Berg und seine Idole. Erinnerungen und Briefe*. Klampen, Lüneburg 1995.

und Berg identifizierte sich wohl auch mit der Figur des Dichters und Komponisten Alwa in der Tragödie, dessen Vornamen dem seinen so ähnlich war.

Berg hatte als Vorarbeiten zu Pippa ein kompliziertes System von abgeleiteten 12-Ton-Reihen geschaffen, aus denen einige Gestalten schon sich gebildet hatten. Das wurde alles in die Lulu übernommen: Das Erdgeist-Motiv, die zwei Quartetten im Halbtonabstand, war ursprünglich der Schrei des alten Huhns: Jumalai.

Hier sei ein Exkurs über die geschichtliche Funktion von Bergs Musik zwischengeschaltet:

Wenn man von der 2. Wiener Schule spricht, evokiert man die erste, die wesentlich aus Haydn, Mozart und Beethoven bestand. Diese drei beginnen in der sog. Frühklassik und ohne sie wäre schließlich auch die Romantik undenkbar. Der älteste, Haydn, ist auch der vielleicht innovativste, was den Formenkanon betrifft. Beethoven bricht diesen Kanon und gelangt zu Gebilden, in den letzten Quartetten, die an Komplexität, Introspektion und Rätselhaftigkeit wohl nur mit dem späten Schönberg vergleichbar sind.

Die überzeugendere Analogie aber besteht zwischen Bach und Schönberg. Beide schauen janusköpfig zurück und vorwärts in zwei Zeitalter, wobei man sagen muß, daß Bach vor allem die Vergangenheit, das Barock, zusammenfaßt und überwindet, während Schönberg im 19. Jahrhundert wurzelt, aber die entscheidenden Impulse für die Musiksprache des 20. Jahrhunderts gegeben hat. Schönberg bricht mit der seit Wagner zersetzten Tonalität, schafft in „Erwartung“ vor allem ein Reich der unbegrenzten Phantasie, man nennt diese Phase „freie Atonalität“, und bringt es dann fertig, den Zusammenhalt großer Formen, die verlorene Tonalität, durch ein neues System zu ersetzen, nämlich die sog. 12-Ton-Technik oder Dodekaphonie. Die Grundkonstellation der Intervalle, die in der sog. Reihe oder Serie niedergelegt ist, wird zum einheitlichen Material aller Gestalten der Komposition, deren Zusammenhalt auf diese Weise gewährleistet ist.

Weberns Lebensleistung ist hinsichtlich der geschichtlichen Entwicklung der Ausbau und die Betonung der seriellen Konstruktion. So wird er zur Leitfigur der seriellen Schule nach dem 2. Weltkrieg.

Bergs Leistung in diesem entwicklungsgeschichtlichen, also äußeren Sinn liegt darin, daß er bewußt und methodisch die Vergangenheit in seine Gegenwart integriert, die Tonalität in die Atonalität und in die 12-Tönigkeit. Das letzte große Zwischenspiel von Wozzeck ist ein Teil einer frühen d-moll-Symphonie, die Bibellesung der Marie steht in f-moll: der Stilbruch wird zum Stilmerkmal. In diesem Sinn gibt es in der Lulu eine Rückkehr zu großen harmonischen Flächen, die tonal wir-

ken, z.B. beim Auftritt Lulus nach dem Film und auch tonale Einsprengsel wie das Bänkelsängerlied, die Variationen darüber, oder die Drehorgel.

In viel stärkerem Maße als bei Webern oder Schönberg dominieren in Bergs Psyche Chaos und Eros. Das zeigt sich in den Werken bis 1914, am deutlichsten in den Orchesterstücken op.6. Seine Triebe zu beherrschen und zu sublimieren mag Berg als Lebensaufgabe begriffen haben. Daher die fast gewaltsame Strukturierung der Werke ab *Wozzeck* mit übergeordneten Formen, zum Teil obsolete wie Sonate, Suite oder Fuge, zum Teil originell erfundene wie die Reihe von Inventionen im 3. Akt des *Wozzeck* oder u.a. die *Monoritmica* aus der *Lulu*.

Lulu ist also in der 12-Ton-Technik geschrieben, wie sie 1923 von Schönberg formuliert worden war: Alles aus *einer* Konstellation der 12 Tonhöhen oder 11 Intervalle entwickelt und deduziert. Es gibt eine Grundreihe, und nach mathematischen Prinzipien abgeleitete Reihen, die einzelnen Figuren zugeordnet werden. Es ist auffallend, daß *Lulu*, ähnlich wie Don Giovanni, keine eigene Musik hat, kein Leitmotiv zum wiedererkennen.

Aber ihr Bild, also das, was in den Köpfen der Männer spukt, hat ein Motiv: Die vier Bildakkorde, ein Leitmotiv im Sinne Wagners. Und dann gibt es die Musik ihrer „Aura“, die mehrfach erscheint.

Bei der Sujetwahl seiner Opern folgt Berg in einem Punkt Verdi: Beide Hauptfiguren, *Wozzeck* und *Lulu*, sind Außenseiter der Gesellschaft. Bei Verdi waren es die Zigeunerin im *Troubadour*, die Kokotte in der *Traviata* und der Dunkelhäutige im *Otello*. Berg nimmt Partei für die Unterliegenden, die Opfer. Das Motiv ist mehr sozial im *Wozzeck*, mehr gesellschaftlich-ethisch in der *Lulu*. Zentral in der *Lulu* ist die Verherrlichung des Sexus, Sexus im Kopf. *Lulu* existiert kaum als Person — sie ist die changierende Personifizierung der Erotik und der Sexualität in den Köpfen der Männer. Deshalb spielt ihr Bild fast eine größere Rolle als sie selbst. Das Bild hat mehr Identität und Realität als die Person. Es ist konstanter. *Lulu* schläft mit unendlich vielen Männern — aber sie sagt, nachdem sie ihren dritten Ehemann, den Machtmenschen und Zeitungstycoon Dr. Schön, erschossen hat: „Der einzige, den ich geliebt.“ Den wollte sie haben, durch die Heirat wurde das sich prostituierende Blumenmädchen aus der Gosse eine respektable Frau Geheimrat. Sie glaubt deshalb, ihn zu lieben. Im 4. Akt des Schauspiels „*Erdgeist*“⁶ gibt es diesen Dialog zwischen *Lulu* und dem Künstler Alwa, dem Sohn des Dr. Schön:

⁶ Frank Wedekind: *Erdgeist. Tragödie in vier Aufzügen*, in: Werke in zwei Bänden, Bd.1, hg: Erhard Weidl, München 1990, S. 630.

L.: Liebst du mich?
 A.: Liebst du mich, Mignon?
 L.: Ich? Keine Seele.
 A.: *Ich* liebe dich.

Die Männer wollen sie haben, wollen sie benutzen. Eine selbstlose Liebe gibt es in diesen Tragödien nur bei einer einzigen Person: der lesbischen Gräfin Geschwitz. Wedekind schreibt über sie im Vorwort von 1906 zur „Büchse der Pandora“⁷:

Die tragische Hauptfigur dieses Stückes ist nicht Lulu, wie von den Richtern irrtümlich angenommen wurde, sondern die Gräfin Geschwitz. Lulu spielt, von einzelnen Intrigen abgesehen, in allen drei Akten eine rein passive Rolle; die Gräfin Geschwitz dagegen gibt im ersten Akt den Beweis einer, ich darf getrost sagen, übermenschlichen Selbstaufopferung. Im zweiten Akt wird sie durch den Gang der Handlung zu dem Versuch gezwungen, das auf ihr lastende furchtbare Verhängnis der Unnatürlichkeit unter Aufbietung aller seelischen Energie zu überwinden, worauf sie im dritten Akt, nachdem sie die entsetzlichsten Seelenqualen mit stoischer Fassung ertragen, als Verteidigerin ihrer Freundin den Opfertod stirbt. (...)

Jesus Christus sagt zu den Geistlichen und Richtern seiner Zeit: „Wahrlich, ich sage euch, die Steuereintreiber und die Huren werden eher in das Reich Gottes kommen als ihr (Evangelium Matthäi, Kap. 21, V. 31). Von seinem Standpunkte aus kann Jesus Christus gar nicht logischer, gar nicht folgerichtiger sprechen, denn er baut das Reich Gottes für die Mühseligen und Beladenen, nicht für die Reichen, für die Kranken, nicht für die Gesunden, für die Sünder, nicht für die Gerechten.

Gegenspieler der Geschwitz, Zuhälter und Sadist, ist der Athlet, ähnlich der Marquis, Zuhälter und Sadist. Dieser verwandelt Lulu im 1. Bild des 3. Aktes der Oper, im Paris-Bild, zu einer Ware, will sie dem Meistbietenden in ein Puff in Ägypten verkaufen. Der alte Schigolch hat etwas vom ewigen Juden, er kennt Lulu seit ihrer Kindheit und wird für ihren Vater gehalten. Er überlebt allein am Ende. Der Gymnasiast Hugenberg, aus guter Familie, will erst nur mit ihr schlafen und geht dann zugrunde, weil er sich für ihre Rettung aufopfert — er ist sehr seelenvoll. Dem allen gegenüber ist der Liebende Alwa ein Masochist und laut Karl Kraus ist der Masochismus der „Boden künstlerischen Empfin-

⁷ Karl Kraus, a.a.O.

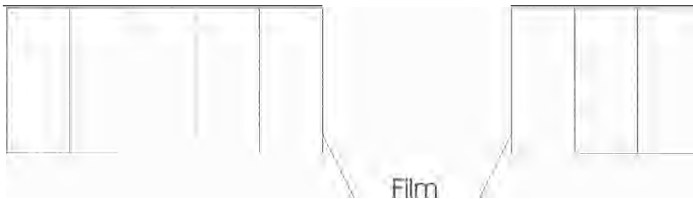
dens". Kraus mußte es wissen; man erfährt es, wenn man seine Briefe an die böhmische Gräfin Nadherny liest. Sein schönstes Gedicht spricht von ihrem Garten.

Schließlich am Ende der Lustmörder Jack. Bei Kraus hieß es: „Er nimmt ihr, womit sie an den Männern gesündigt hat.“ Das würde man heute schon als Macho-Äußerung bezeichnen. Aber noch mal Kraus: „Die Hintertreppen-Poesie wird zur Poesie der Hintertreppe.“

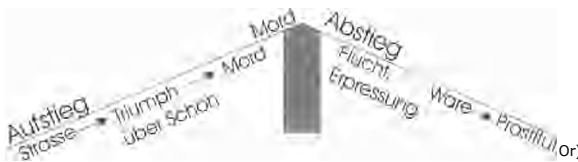
Berg faßt die zwei Theaterstücke Wedekinds folgendermaßen zusammen:

"Erdgeist" (5 Akte)

"Büchse der Pandora" (3 Akte)



Berg:



Die beiden Hälften — Aufstieg und Abstieg der Lulu sind symmetrisch. Nicht nur das, die zweite Hälfte ist der Krebs, also die umgekehrte Version, die rückläufige Fassung der ersten — nicht nur inhaltlich sondern auch musikalisch. Seit dem Mittelalter und bei Bach gab es als Kunststück des Kontrapunkts den Krebs-Kanon und den Spiegel-Kanon, die

horizontale und die vertikale Spiegelung. Die Schlange, die sich in den Schwanz beißt — oder das Stoßmichziehdiel wie es, als ich ein Kind war, bei Dr. Doolittle hieß. Bei Berg gibt es seit dem ersten Orchesterstück aus op.6 die Selbstaufhebung der Musik durch ihre Rückläufigkeit. Berg plant seine späteren Werke quasi geometrisch. Sein Hang zum Tode ist in die Kunst eingegangen.

Dazu Adornos:

Aus der Kindheit vertraut ist der letzte Satz der Abschiedssymphonie von Haydn, das fis-moll-Stück, in dem ein Instrument nach dem anderen zu spielen aufhört und abgeht, bis schließlich nur noch zwei Geigen übrig sind und das Licht auslöschen. Über den harmlosen Anlaß hinaus und jene Sphäre, die der abscheulichen Zutraulichkeit als Humor des Papas Haydn gilt, reicht die Intention, den Abschied auszukomponieren, das Verschwinden von Musik zu gestalten und eine Möglichkeit zu realisieren, die in der Flüchtigkeit des Tonmaterials selber von je auf den wartete, der in ihr Geheimnis dränge. Blickt man auf das Werk Alban Bergs zurück, der, lebte er noch, mehr als achtzig Jahre wäre, so will es scheinen, als wollte sein gesamtes Werk jene aufblitzende Intention Haydns einholen, Musik selber zum Bild des Verschwindens umschaffen, mit ihr dem Leben Valet sagen.

Das Verschwindende, das eigene Dasein Widerrufende ist bei Berg kein Ausdrucksstoff, kein allegorischer Gegenstand der Musik, sondern das Gesetz, nach dem sie sich fügt.

Die Oper Lulu ist symmetrisch und die zweite Hälfte ist der Krebs der ersten. In der zweiten Hälfte rächen die Männer an Lulu, was sie ihnen im ersten Teil durch ihre Faszination „angetan“ hat, aus der Sicht der Männer. Für Lulu war es nur, ihre Natur zu leben. Und nun kommt das formal Entscheidende: Zwischen die zwei Hälften setzt Berg in die Mitte des 2. Aktes einen Film, in dem geschildert wird, was alles passiert und nicht auf der Bühne gezeigt wird. Ihr Prozeß, ihre Haft, ihre Befreiung. Und dieser Film ist inhaltlich und musikalisch von seiner Mitte aus rückläufig. Er ist vom formalen Standpunkt aus wie das Urbild des ganzen Werkes. Die erste Hälfte zeigt Gericht und Gefängnis, die Zweite Lulus Rettung aus der Gefangenschaft. Die Musik ist von der Mitte an Note für Note rückläufig. War die Musik von jeher reine Zeitkunst, so ermöglichte der Film im 20. Jahrhundert, durch Schnitt und Montage, eine Verräumlichung der Zeit zu denken. Früheres und späteres kann

frei behandelt, ja ausgetauscht werden, Rückblenden heben die Zeit auf. Die *Zeitlupe* verlangsamt die Abläufe, sie bleiben stehen. Das ist von Arnold Hauser hervorragend im letzten Kapitel seiner *Sozialgeschichte der Kunst* beschrieben worden.

Zur Zeitlupe zwei Beispiele: Ein Ensemble kommt zweimal vor, in zwei Geschwindigkeiten. Beim zweiten Mal sind die Akteure todmüde, es geht in Zeitlupe. Im Gegensatz dazu werden die drei sogenannten Rhabarber-Ensembles im Paris-Bild in 3 Geschwindigkeiten vorgetragen, immer mit dem gleichen musikalischen Inhalt. 2. Beispiel: Die Musik, die Lulus Aura schildert, erscheint mehrere Male. Beim dritten Mal tut Lulu, die gerade aus dem Gefängnis kommt, so, als sei sie noch schwer krank. Die Musik geht in unendlich gedehnter Zeitlupe, sie schleppt sich dahin. Ein Moment der Verzauberung.

Die inhaltliche Rückläufigkeit (Aufstieg und Abstieg der Lulu) bringt der Oper noch einen eindrucksvollen dramaturgischen Vorteil: Die Männer des zweiten Teils werden von den Darstellern des ersten gegeben. Die Kunden der Prostituierten sind ihre früheren Ehemänner in anderer Gestalt. Der Medizinalrat ist der stumme Gast, der Maler ist der Neger, der den Alwa umbringt, und schließlich ist Dr. Schön, den sie ermordet hat, der Mörder Jack, der sie umbringt.

Der dritte Akt besteht fast ausschließlich aus Reprisen. Die drei Ensembles arbeiten mit der Zirkusmusik des Tierbändiger-Vorspiels, das Lied der Lulu kommt wieder (hatte sie sich im 2. Akt in ihrem Lied gegenüber Schön selbst dargestellt, versucht sie im 3. Akt dem Marquis mit der Musik des Liedes klarzumachen, daß sie, deren Leben die Liebe ist, sich zur Hure nicht eignet).

Das große Quartett im letzten Bild ist die Reprise der „Hymne“ des Alwa im 2. Akt. Hatte sich Alwa an den körperlichen Reizen Lulus begeistert, erinnern sich nun Alwa, Geschwitz, Schigolch und Lulu selber angesichts des geretteten Bildes ihrer einstigen Herrlichkeit.

Die Musik des Negers ist die des Malers im 1. Akt. Beide Figuren werden vom selben Sänger gegeben. Die Arietta der Lulu am Ende des 2. Aktes, in der sie Alwa anfleht, sie nicht der Polizei auszuliefern, ist dieselbe Musik, mit der sie im Paris-Bild den Marquis anfleht, sie nicht zu verkaufen.

Das große Zwischenspiel im 1. Akt, das Schöns Verfallenheit an Lulu zum Inhalt hat, ist die Musik der Szene mit Jack am Ende der Oper, in der Lulu ihrem Mörder verfallen ist.

Im Zusammenhang der Erörterung der Symmetrie sei noch darauf hingewiesen, daß das Fragment Lulu, (Berg war vor der Vollendung der Instrumentation des 3. Aktes gestorben), keinen Sinn macht. Die Formidee ist so gebieterisch, daß man erst seit der Vollendung der Partitur

durch Friedrich Cerha einen Begriff des Ganzen haben kann. Noch dazu wird im vorletzten, im Paris-Bild höchst Wesentliches erzählt. Lulu wird als Frau zur Ware degradiert, wie das viele Zivilisationen seit eh und je in Eheverträgen und im Frauenhandel taten, hier besonders krass als Erpressung zum Verkauf in ein ägyptisches Bordell — und nur hier im Paris-Bild findet eine Konfrontation zwischen Geschwitz und Lulu, den beiden Hauptfiguren, statt. Eigentümlicherweise wird dieses Zwiegespräch in höchster Stilisierung und Unnatürlichkeit in stereotypen Triolen vorgetragen, eine auffallende Formalisierung. Man hat dem Paris-Bild vorgeworfen, daß seine Musik weniger plastisch, weniger einfallsreich, weniger farbig sei, als die des letzten, des London-Bildes, sozusagen eine „graue Musik“. Ich halte das für eine kompositorische Strategie. Große Komponisten schreiben keine schwachen Bilder.

Die Choralvariationen mit Solo-Geige, die zu der erpresserischen Intrige des Marquis erklingen, hielt Berg für besonders gelungen. Es wäre eine Studie wert, zu ergründen, warum wohl zu diesem perversen Vorhaben Choralvariationen erklingen, warum wohl eine Anspielung an die Transzendenz gerade hier von Berg veranstaltet wird. Ist das, was da verkauft werden soll, das ihm Heiligste? Schließlich finden die Variationen über ein Wedekindsches Bänkelsänger-Liedchen, ähnlich von Berg verwendet wie Kurt Weill mal einen Lied-Einfall Brechts benutzte, ihre *formale* Funktion als Zwischenspiel zwischen den beiden Bildern des 3. Aktes nur, nachdem man das Paris-Bild gehört und gesehen hat.

Nun noch zur Musik und genaueren Charakterisierung Bergs Sätze von Adorno aus seinem Buch über Berg:⁹

In der Lulu betritt das Ich, aus dessen Sympathie die Vorgänge erscheinen, aus dessen Perspektiven die Musik gehört wird, sichtbar die Bühne; Berg hat das mit einem jener Zitate, die er gern einschmuggelte, zu verstehen gegeben, so wie mittelalterliche Meister ihr Selbstportrait als Nebenfigur in religiösen Darstellungen anbrachten. Wahrhaft ein sinnlich-übersinnlicher Freier: in Alwas Rondothemen eint sich der Überschwang des Schumannschen Jünglings mit der Baudelaireschen Faszination durch die todbringende Schönheit. (S.12) (...)

Bergs Drang zum Sich-selbst-Tilgen, Sich-selbst-Auslöschen ist im Innersten eins mit dem Drang, durch Erhellung, Bewußtwerdung dem bloßen Leben sich zu entwinden, und die Wiederkehr des Gewesenen, gewaltloses Eingeständnis des Unentrinnbaren, trägt dazu

⁹ Adorno, a.a.O.

nicht weniger bei als fortschreitende Vergeistigung. Verzweifelt hat seine Musik die Trennung von der bürgerlichen auf sich genommen, anstatt einen Zustand vorzugaukeln, der jenseits des Bürgerlichen läge, und der so wenig vorhanden ist wie bis heute eine andere Gesellschaft. Alban Berg hat sich der Vergangenheit als Opfer an die Zukunft dargebracht. (S. 13) (...)

Um übrigens Bergs Vorstellung vom Primat der deutschen Musik, die Schönberg teilte, recht zu verstehen, muß man daran sich erinnern, daß zwischen dem Ende des Ersten Krieges und dem Ausbruch des Dritten Reiches das internationale Musikleben, auch die Feste der IGNM, von einem konzessionsbereiten Geist unterhaltsamer, justament oberflächlicher Kunst, entsprechend etwa dem Programm der Pariser Six, beherrscht war, der der radikalen Moderne schroff widersprach. Paradox genug war damals gerade die nicht konformistische Musik deutsch, im gleichen Zeitraum, da in Deutschland die grauenvolle Diktatur des politischen Konformismus sich vorbereitete. Gleichwohl hat der Artist als seinen Ahnherrn Baudelaire so gut erkannt, wie Proust es tat; die Weinarie ist nicht nur ein Prolegomenon zur Lulu, sondern ebenso solidarischer Dank der Zugehörigkeit. Was er, in manchem literarisch vermittelt, der deutschen Musik an Französischem einbrachte, übertraf die Franzosen, selbst Debussy, den er liebte; noch dessen Feste und die Ravels nehmen sich, mit dem Lulu-Orchester verglichen, harmlos bürgerlich aus. In Berg durchdrangen musikalisch das Österreichisch-Deutsche und das Französische erstmals sich so, wie es dann, nach 1945, in der gesamten Produktion sichtbar wurde. (S. 19) (...)

Wahrscheinlich ist der spezifische Ton der Traurigkeit in seiner Musik das Negativ des Glücksverlangens, Desillusion, Klage darüber, daß die Welt eine utopische Erwartung, welche sein Naturell hegte, nicht einlöst. (S. 24) (...)

[Es ist das] Jugendstilhafte, das *fin de siècle*, das in seinem (*oeuvre* bis zuletzt überdauert und in der Lulu so großartig thematisch wird. Seine Physis war wie ein Modell seiner Musik; er war noch ein Sprößling jener Künstlergeneration, die es dem siechen Tristan nachtun wollte. Altenberg, mit dem er in der Jugend intensiv Umgang gepflogen hatte, war für ihn einer der Baudelaireschen Leuchttürme. Ein Wort wie „Secession“ klang in seinem Mund zeitgenössisch; auch zu Schreker gab es, ähnlich wie zwischen diesem und Schönberg, Verbindungen. Er hatte seinerzeit den Klavierauszug des Fernen Klangs, eines Prototyps musikalischen Jugendstils, angefertigt, und war mit einem Bruder der schönen Frau Schreker befreundet gewesen. Eine Stelle des „Wozzeck“: wo der Hauptmann singt, auch er habe einmal die Liebe

gefühlt, klingt wie eine Schrekerparodie; meist parodiert man, wohin es einen, sei's auch ambivalent, zieht. Etwas Schwelgerisches, Luxurierendes, aus Bergs Musik und seinem Orchester nicht wegzudenken, tönte auch sein Glücksverlangen. (S. 26) (...)

Ihm war etwas gegeben, was nur den größten Künstlern zuteil wird: Zugang zu einer Sphäre, in der das Untere, nicht ganz Gestalt Gewordene umschlägt ins Oberste, am ehesten vergleichbar Balzac. Zu ihm hatte Berg ein starkes Verhältnis, vorab zu Seraphita, einer Hauptquelle der Schönbergschen Theosophie, die auch in der Jakobsleiter ihre Spur hinterließ. Daß Berg, wo er den Kitsch streift, an die äußerste Höhe rührt, ist aber von seiner retrospektiven Komponente schwer zu trennen: jenes Moment ist das des jüngst Vergangenen. In Zügen wie dem rauschend und leuchtend sich Erhebenden und finster Niederstürzenden, den Situationen von Elevation und Verhängnis, mahnt die gesamte Lulu an Splendeurs et Misères, und wer diese Dimension verklagt, anstatt in ihr des zentralen Gehalts von Berg gewahr zu werden, wird die letzte Oper kaum verstehen. Die Tendenz jedoch, mit welcher die imagerie des neunzehnten Jahrhunderts bei ihm sich bewegt, ist avanciert. Nirgends geht es dieser Musik um Restauration des vertrauten Idioms oder um Anleihen bei einer Kindheit, zu der er den Weg zurück wissen möchte. Bergs Erinnerung ist tödlich. Nur dadurch, daß sie das Vergangene als unwiederbringlich wiederbringt, durch seinen Tod hindurch, fällt es der Gegenwart zu. (S. 27) (...)

Möglich war all das nur durch ein Anwachsen der kompositorischen Extreme, die den bürgerlichen Kulturraum, in dem Berg zuhause war, schließlich sprengten. Die erotische Triebwelt der Tristansphäre stürzt bei ihm durch alle Individuation hindurch ins Es. Psychologie transzendiert in Bergs Musik sich selber. (S. 28) (...)

Alle Schönbergschen Konstruktionskünste sind bei ihm zu solchen der Selbsterhaltung von Anarchie geworden. Sie durchdringen zwar das Material, nähern es aber, mit der Ausnahme des Violinkonzerts, keineswegs der Luzidität an. (...) Das organisierende, rationale Prinzip tilgt nicht das Chaos, sondern steigert es womöglich kraft seiner eigenen Artikulation. Damit hat er eine der tiefsten Ideen des Expressionismus realisiert; kein anderer Musiker vollbrachte das ebenso. (S. 29) (...)

[Die der Lulu] ist eine Melodik in gleichsam schwebender Ekstase. Kein Bruch mehr zwischen Instrumental- und Gesangsmelos; wie die Geigen singen, so spielt Lulus Sopran in Koloratur. Untrüglich die Sicherheit, mit welcher Bergs Vokalstil jene Lulu dasavouiert, die die Phrase zu einem „Elementarwesen“ machen will, und jenes Kindlich-

Künstliche der Figur ergreift, darin ihr Schönes und ihr Sterbliches vereint liegen. Daß Lulu Alwa „mit Bedacht küsse“, ist in einer Regiebemerkung Wedekinds verlangt; und dieser verführende Bedacht schimmert über Lulus Musik, der zerbrechlichen Koloratur als Rätselbild einer Schönheit, deren Natur sich erfüllt im Künstlichen. (S. 127) (...)

Die kurzen Variationen sind authentischer musikalischer Surrealismus. Lulus Verfall wird grell bebildert an verfallener Musik; ein Bänkelsang von Wedekind wird nicht eigentlich variiert, aber mit Stimmen überkleidet, wie die Decke des Kuppelsalons mit Gipsornamenten; die Verwesung des Schlagers von 1890 leuchtet als trauriges Gaslicht zu Lulus letzter Flucht. (S. 129)

Und schließlich die allerwichtigsten Sätze:

Die imago der Lulu zieht ihre leuchtende Bahn über dem Abgrund, um in ihm zu versinken. Der alte Muff hat gegen das Sujet auf Worte wie Kloake und Gosse nicht verzichten mögen, die im Wilhelminischen Sprachgebrauch gegen die damalige Moderne beliebt waren. Rettend ist Bergs Musik auch insofern, als sie, was diese Schimpfworte denunzieren, ihrem Gehalt einverleibt. Das chaotische Element Bergs und seiner Musik wird in der Lulu frei als ein mehr denn bloß Psychologisches. Die wuselnde Region des Unbewußten brodelte als Bodensatz der Gesellschaft, bereit, sie zu verschlingen. Bergs Empathie kehrt jener Schicht sich zu als der des Unterdrückten wie vordem dem Verfolgungswahn des ausgelieferten Soldaten. Sie ist wahrhaft vieldeutig in sich selbst: das Verdrängte, das in seiner gesellschaftlichen Gestalt die Male all der Verstümmelung trägt, die ihm über die Jahrhunderte widerfuhr, aber auch die Gewalt, welche die zerstörende Möglichkeit in sich enthält, die allen Figuren der Oper widerfährt, auch Lulu. Sie gehört selbst jener Sphäre an und entragt ihr. Es ist aber auch die der Revolte, der Hoffnung, daß einer Kultur ihr Ende bereitet werde, die in Unterdrückung verstrickt ist. Kathartisch ist die Lulu nicht im Aristotelischen sondern im Freudschen Sinn: sie holt das Verdrängte herauf, sieht ihm ins Auge, macht es bewußt und läßt ihm Gerechtigkeit widerfahren, indem sie ihm sich gleichmacht; höhere Instanz, vor der die Revision des zivilisatorischen Prozesses stattfindet. Der Glanz des Werkes, der die Verfinsterung der zeitgenössischen Kunst teilt und in ihr nicht seinesgleichen hat, ist die Vermählung des Unterdrückten mit der Hoffnung. (S. 135)