

Die Musik und der „quälbare Leib“

Eine Anmerkung zu Alban Berg

von Gerhard Scheit

(Gedenkschrift für Walter Pass. Hg. v. Martin Czernin. Tutzing 2002)

I

Die Männer werden in Wedekinds Dramaturgie nicht mit handelnden Frauen konfrontiert, sondern mit ihrer eigenen Phantasie, die handelnd geworden ist: Lulu erscheint nicht als ein Geschöpf der Natur, wie das Schillersche Motto behauptet, sondern, wie die Handlung zeigt, als ein Konstrukt der Männer. So hat es jedenfalls Alfred Polgar bereits im Jahre 1903 gesehen, als er über Wedekinds Protagonistin schrieb: „Eva, Lulu, Mignon, Nelly - jeder nennt sie anders, jedem ist sie eine andere, die, welche sein sexueller Verstand sich aus innerem Zwang konstruiert [...] Und wenn diese Construction als morsch sich erweist, bricht der Mann der sein Leben darauf gebaut, das Genick. [...] in den beschränkten Männergehirnen vollziehen sich die tragischen Vorgänge.“¹

Karl Kraus, der 1905 die Wiener Privataufführung der *Büchse der Pandora* (des zweiten Teils der Tragödie) veranstaltete, war anderer Meinung. Im Gegensatz zu Polgar erklärt er Lulu zum Paradigma der wahren, nämlich polygamen Frauennatur, deren höchste Sittlichkeit in ihrer ästhetischen Vollendung zu erblicken sei². Deshalb auch wurde Alwa für Kraus zur Identifikationsfigur. In seiner die Aufführung einleitenden Vorlesung schloß er sich Alwas Ansprache vor Lulus Bild unmittelbar an: „Diesem Portrait gegenüber gewinne ich meine Selbstachtung wieder.“³ Eben dies liegt nicht im Sinne der Wedekindschen Dramaturgie, die auch Alwas Gestalt nicht ungeschoren läßt - etwa, wenn sie ihn mit dem Zirkusathleten Rodrigo konfrontiert. Nike Wagner⁴ hat auf die satirische Darstellung des Feuilletonismus in der von Alwa ernst gemeinten Liebeserklärung hingewiesen: „Durch dieses Kleid empfinde ich deinen Wuchs wie eine Symphonie. Diese schmalen Knöchel, dieses Cantabile; dieses entzückende Anschwellen; und diese Knie, dieses Capriccio; und das gewaltige Andante der Wollust.“⁵ Der Identifikationswunsch, den Karl Kraus hegt, muss gerade an solchen Stellen

¹Alfred POLGAR im Feuilleton der Wiener Allgemeinen Zeitung vom 21. Juni 1903; zit. nach Die Fackel. Nr. 142 (1903) S. 16

²Vgl. Die Fackel 142 (1903) S. 17f.

³Die Fackel Nr. 182 (1905) S. 2

⁴Nike WAGNER, *Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne*, Frankfurt am Main 1982, S. 183

⁵Frank WEDEKIND, *Die Büchse der Pandora, Gesammelte Werke* Bd. 3, München-Leipzig 1913, S. 143

schwer enttäuscht worden sein, und es ist verständlich, dass Kraus sich nicht scheute, dem Schöpfer der Lulu im Namen der Figur Lulu bzw. ihres Verehrers zu widersprechen: „Der allzu objective Schilderer“ Wedekind habe „nicht klar genug den Gesichtswinkel gestellt, aus dem seine Realität zu betrachten“ wäre⁶. Die objektivierende Dramaturgie raubt tatsächlich den Männern jede Möglichkeit der Identifikation, jeden Rückzug in einen Gesichtswinkel, bis schließlich nur mehr Jack the Ripper bleibt: ihn hat bei der Wiener Aufführung Wedekind selbst gespielt.

Alban Bergs Oper wird nun meist im Sinne der Wedekind-Kritik von Karl Kraus interpretiert. Man sieht den Komponisten, der als geladener Gast bei der Wiener Aufführung des Dramas anwesend war, zusammen mit seinem Idol Kraus - inmitten dieses *circulus vitiosus*, in dem alle Subjekte sich auflösen - auf der Suche nach einem wahren, einem männlichen Subjekt. Und auch Berg, so wird behauptet, habe in Alwa - den er vom Feuilleton-Dichter zum Komponisten macht - gefunden, was er suchte. Nicht Lulu sei das „Ich, aus dessen Perspektive musiziert wird“, schreibt der Berg-Schüler Theodor W. Adorno, „sondern Alwa, der sie liebt. Das tangiert die Einstellung der Musik zu ihrem Vorwurf. Die zynische Dimension wird von Berg kaum beachtet: Wedekind naht er wie Schumann Heineschen Gedichten. [...] Alwas Liebe, nicht die Seele der Heldin, die sie nicht hat, ist der Ort der Musik, die an sie sich herschenkt wie der todverfallene Künstler an die Schöne.“⁷ Doch die Musik Bergs hat viele Orte: die Liebe der ausgestoßenen Geschwitz ebenso wie die des ohnmächtigen Malers oder die des mächtigen Dr. Schön. Und Adorno selbst ist es, der die Artikulation des Disparaten und die Interpolation zur Eigenart des Bergschen Komponierens rechnet.

II

Gemeinsam ist allen Gestalten der Liebe allerdings die Orientierung auf Lulu. Willi Reich - ebenfalls ein Schüler Bergs - und Hans Ferdinand Redlich betonen, dass die ganze Oper aus einer einzigen Reihe abgeleitet ist, und sie interpretieren diese als musikalische Identität der

⁶Die Fackel Nr.142 (1903) S.17f.

⁷Theodor W. ADORNO, Erfahrungen an Lulu, *Gesammelte Schriften* Bd. 13, Frankfurt am Main 1971, S.484. Der Interpretation Adorno folgt im wesentlichen auch Carl Dahlhaus: „Ein Drama lediglich als Gesamtheit von moralisch-amoralischen Positionen darzustellen, die sich gegenseitig aufheben, wäre für Berg undenkbar gewesen.“ - und doch hat Dahlhaus in demselben Aufsatz die eigentümliche Bergsche Dialektik dieser wechselseitigen Aufhebung genau analysiert. (Carl DAHLHAUS, Berg und Wedekind, in: C.D., *Vom Musikdrama zur Literaturoper*, München-Salzburg 1983; wiederabgedruckt in: *Alban Berg: Lulu. Texte, Materialien, Kommentare*, hg. v. Attila CSAMPAI u. Dietmar HOLLAND, Reinbek 1985, S.292f.)

Titelgestalt.⁸ In einer Art Allegorese der Reihentechnik könnte demnach die Grundreihe der Oper als Wesen Lulus, als ihre unzerstörbare Substanz, ihre *Natur*, begriffen werden, und die Bildharmonien und das Tanzthema, die Lulu zugeordnet sind, als die von den Männern ihr aufgezwungenen Rollen⁹.

Die Verarbeitung von Lulus Reihe folgt nun allerdings nicht den strengen Regeln der von Schönberg entworfenen „Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“; sie beschränkt sich keineswegs auf *Umkehrung* und *Krebsgang*, sondern schafft sich eigene, sehr ‚willkürliche‘ Ableitungsprinzipien: Berg klappt zum Beispiel die zwölftönige Reihe in vier dreitönige Akkorde auf, und er sprengt sie, indem er die vier oberen, vier mittleren und vier unteren Töne dieser Akkorde wieder zu einer neuen Reihe montiert. Er tut, was Schönberg kurze Zeit davor in den Skizzen zu seiner Oper *Von heute auf morgen* (der ersten ‚Zwölftonoper‘ überhaupt) erwogen und wieder verworfen hat¹⁰: er schafft Sekundärreihen. Und Berg tut es offenkundig, um den Konflikt zwischen den Personen zuspitzen zu können: er benötigt gegensätzliche Themen und Motive, wie sie die strenge Befolgung der Zwölftontechnik nicht zur Hand gab.

Wenn Berg tonale Formen wie Sonate, Rondo, Arie, Duett, Rezitativ, Gavotte etc. und sogar Unterhaltungsgenres wie English Waltz und Rag-time *außerhalb* tonaler Zusammenhänge verwendet, ist ein gewisser parodistischer Bezug hergestellt, der Wedekinds Umgang mit dramatischen Traditionen entspricht. So hat Berg auch die zitierte feuilletonistische Liebeserklärung Alwas keineswegs gestrichen, sondern ein wenig im Sinne eines Komponisten Wagnerscher Prägung bearbeitet und als *Hymne* vertont - einer Hymne, die durch die Anwendung der Zwölftontechnik wiederum in eigenartiges Licht gerät.

Die erste große Auseinandersetzung zwischen Dr. Schön und Lulu im ersten Akt, worin Schön zunächst Lulu seine Verlobungspläne darlegt und schließlich ihren zweiten Gatten, den Maler, über die Probleme einer Ehe mit Lulu aufklärt, ist als großer *Sonatusatz* gestaltet. Die schlechthin klassische Form der absoluten Musik wird gleichsam dazu verwendet, die Unmöglichkeit der ‚klassischen‘ Form des ‚absoluten‘ Zusammenlebens der Geschlechter zu vertonen. (Schon im *Wozzeck* ist die Ehe bzw. die Familie als Sonate komponiert.)

⁸ Hans Ferdinand REDLICH, *Alban Berg. Versuch einer Würdigung*, Wien-Zürich-London 1957, S.230; Willi REICH, *Alban Berg. Leben und Werk*, München-Zürich 1985, S.152ff.

⁹Vgl. hierzu die Interpretation von Claudia Maurer ZENCK, *Lulu, die Sphinx, und der Traum vom Tropenvogel*, in: *Musiktheater im 20.Jahrhundert*, Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft Bd. 10, hg. v. Constantin FLOROS, Hans Joachim MARX u. Peter PETERSEN, Laaber 1988, S.102f.

¹⁰Vgl. hierzu den Kommentar der Herausgeber Gösta NEUWIRTH u. Tadeusz OKULJAR in: Arnold SCHÖNBERG, *Sämtliche Werke*, hg. v. Josef RUFER, Abt. III (Bühnenwerke), Reihe B, Bd.7, Teil 2, Mainz, Wien 1974, S. 19

In der Sonate von Dr. Schön und Lulu taucht nun eine Melodie auf, die einen signifikant spätromantischen Charakter hat. Man nennt sie meist die *Liebesmelodie* - was im Zusammenhang der Oper seltsam anmutet: sie ist aus der Dr. Schön zugeordneten Reihe gebildet. Ihren spätromantischen Charakter hat sie durch die großen, gleichsam sehnsüchtigen Intervallsprünge, die langen Notenwerte und die kontrastierenden kleinen Intervallschritte - verstärkt durch eine an Mahlers Adagios erinnernde Instrumentation. Ehe diese in der Coda verankerte Liebesmelodie wiederholt werden kann, wird das Geschehen von einer *Monoritmica* unterbrochen¹¹, zu der Dr. Schön den Maler über Lulu aufklärt - beginnend mit den immer wiederholten Worten Dr. Schöns „Du hast eine halbe Million geheiratet“ und endend mit dem Selbstmord des Malers. Erst in der folgenden Verwandlungsmusik, die jene Wiederholung der Coda gleichsam nachholt, kann sie vom Orchester ausgesungen werden.

In der zweiten Auseinandersetzung von Dr. Schön und Lulu am Ende des ersten Akts wird auch die Sonate fortgesetzt¹². In dem Maße, in dem es Lulu gelingt, Dr. Schön zum Bewusstsein und Eingeständnis seiner Liebe zu führen, seiner Braut zu entfremden und seine Familienpläne zu zerschlagen, setzt sich im musikalischen Verlauf die Liebesmelodie durch - doch nimmt sie in dieser *Durchführung* einen ganz anderen Charakter an; sie ist kaum wiederzuerkennen: statt mit spätromantischer Sehnsucht ist sie nun mit weinerlichem Selbstmitleid konnotiert. Der erste Akt schließt damit, dass Dr. Schön (in der Reprise der Coda) zu dieser Melodie die Worte singt: „Jetzt kommt die Hinrichtung.“

Da Berg mit größerer Intensität als Wedekind die romantische Gefühlslage intoniert und darin die Erlösungsdramaturgie beschwört, wirkt deren Irritation und Inversion - die *Monoritmica* beim Selbstmord des Malers, Dr. Schöns Selbstzerstörung in der *Durchführung* - umso schockierender. Diesen Schock führt der Komponist immer wieder gezielt herbei, indem er - im Gegensatz etwa zu Schönbergs *Von heute auf morgen* - tonale Momente in die Zwölftonstruktur geradezu systematisch einwebt. (Auf der szenischen Ebene der Musik wird dieser Kontrast noch dadurch verschärft, dass die Handlung aus der Jahrhundertwende in die Gegenwart von etwa 1930 versetzt ist: der Rag-time unterbricht ein Adagio.)

Aber Alban Bergs Musik will noch weniger als Wedekinds Text als Parodie auf Romantik verstanden sein. Eher müßte es heißen: sie exponiert, worüber der romantische Künstler in seiner Erlösungssehnsucht sich hinwegzutäuschen sucht.

¹¹ Alban BERG, *Lulu. Oper nach Frank Wedekinds Tragödien Erdgeist und Büchse der Pandora*, Partitur (I. u. II. Akt), hg. v. H.E. APOSTEL, revidiert v. Friedrich CERHA, Wien 1985, S.171, Takt 669

III

Spiegelt Lulu den Männern auch nur deren eigene Phantasien zurück, so erweist sich diese seltsame männliche Selbstreflexion doch als ein eminent dramatisches Geschehen - bei Berg nicht weniger als bei Wedekind. Lulu selbst bleibt dabei ein Rätsel. Das, was sie jenseits dieses Projektionsvorganges ist oder sein könnte, wird im Dunkeln gelassen, oder bewusst verdunkelt. Die Rückseite des Spiegels ist schwarz.

In dieser wirklichen Verwandtschaft mit Wedekinds Dramaturgie unterscheidet sich Bergs Konzeption deutlich von anderen, ungefähr zur selben Zeit entstandenen Werken des modernen Musiktheaters, worin die Frau als gleichsam autarkes, gesundes Subjekt gegen die verlogene, falsche Moral der Gesellschaft rebelliert, wie z.B. Janáček's *Katja Kabanowa* oder Schostakowitsch' *Lady Macbeth von Minsk*. Der Behauptung des Subjekts entspricht das Festhalten an der Tonalität, die sich vor allem durch folkloristischen Ton oder durch einen kruden Naturalismus - etwa in der Vertonung des Geschlechtsakts bei Schostakowitsch unbürgerlich gebärdet und das ‚Recht der Natur‘ einklagen möchte.

Bei Berg aber wäre eher von einer Art subjektlosen Evokation der Natur auszugehen: die Körperlichkeit wird seiner Musik zum Gegenstand, ohne daß sie daraus ein handelndes Subjekt formt. Damit folgt der Komponist auf den ersten Blick einfach der geläufigen, durch Otto Weininger bloß zugespitzten patriarchalen Vorstellung: „Das absolute Weib hat kein Ich.“¹³ Aber er folgt ihr mit einer merkwürdigen Konsequenz, so daß er an entscheidender Stelle über sie hinausgeht und das Ich selber in Frage stellt: Was kein Ich hat und wovon sich Weininger gewaltsam befreite, wird plötzlich als universelle Voraussetzung kenntlich, über die nur das Ich sich stets hinwegsetzen möchte.

Der „quälbare Leib“ - von dem Bertolt Brecht einmal in einem Gedicht angesichts der Nazifolterer spricht -, und der bei Wedekind im scharfen Witz und in der Verherrlichung der Natur zu verschwinden droht, ihn macht die Musik sich bewusst. Sie durchbricht damit den *circulus vitiosus* der Wedekindschen Dramaturgie, die in der Lobpreisung sinnlicher Lust für deren Gegenteil: den physischen Schmerz keine Sprache findet. Werden auch bei Berg die verschiedenen Positionen im dramatischen Verlauf wechselseitig aufgehoben, die Musik beharrt auf einem Unaufhebbaren, das sich jedoch nicht subjektivieren läßt. Dieser quälbare

¹²BERG, *Lulu* (Partitur des I. u. II: Akts), S.297, Takt 1251. Vgl. hierzu die präzise Darstellung des Vorgangs bei Peter PETERSEN, *Alban Berg: Wozzeck, Musik-Konzepte Sonderband*, München 1985, S.290ff.

¹³Otto WEININGER, *Geschlecht und Charakter* [1903], 28.Aufl. Wien 1947, S.153

Leib, nicht die Seele der Heldin, die sie nicht hat, ist der Ort der Musik, an dem sich alle treffen – zuletzt Jack the Ripper und die Geschwitz.

So erweisen sich die ironisch gesetzten feuilletonistischen Phrasen, die Alwa für Lulu formuliert, wenn er ihren Wuchs als Symphonie bezeichnet und die Wollust als gewaltiges Andante, von einer abgründigen, doppelten Ironie – indem sie enthüllen und gleichzeitig verbergen, worum es der Oper wirklich geht. Sie zeigt immer nur das Gegenteil von dem, was mit Lulu beschworen wird: nicht die Stillung des körperlichen Verlangens, die Befriedigung der sinnlichen Bedürfnisse wird vorgeführt und komponiert, sondern die physische Qual und der gewaltsame Tod. Nur der Lustmörder, mit dem die Oper schließt, vereint beides in einer Person. Nicht zufällig läßt ihn Berg (im Unterschied zu Wedekind) als Wiedergänger des Dr. Schön auftreten. Denn dieser mächtige Unternehmer hatte bereits auf jene Vereinigung von sinnlicher Lust und tödlicher Abstraktion gezielt hingewirkt – und damit doch überall nur den Tod verbreitet, letztlich sich unabsichtlich selbst ermordet. „Du hast eine halbe Million geheiratet“ – mit diesen Worten hatte er den Maler zur Raison bringen wollen. Und darin besteht exakt diese Art von Vernunft: das Geld, das einer heiraten kann, ist nichts als die Abstraktion von dem, was sinnliche Bedürfnisse konstituiert. „Das war ein Stück Arbeit“ - sagt Dr. Schön, nachdem er mit dem Maler gesprochen hat, der bereits im Begriff ist, sich das Leben zu nehmen. „Das war ein Stück Arbeit“ - sagt Jack the Ripper, nachdem er Lulu ermordet und der Geschwitz den tödlichen Stich versetzt hat.

Darum auch ist der (von Cerha fertiggestellte) dritte Akt so wichtig für das Ganze: die Szene im Pariser Salon, in der Hausse und Baisse der Wertpapiere die Menschen nicht nur umtreiben, sondern buchstäblich dirigieren, zeigt die völlige Ohnmacht derer, die sich als „shareholder“ so mächtig fühlen (sie sind es, die von den Aktien „gehalten“ werden); und die folgende letzte in der Londoner Dachkammer ist die logische Konsequenz davon: der Fall der Aktien setzt sich darin einfach fort, Börse und Prostitution bilden eine Einheit, in der allerdings die Differenz, das Nichtidentische das Schicksal des Körpers ausmacht. Und um dieses Schicksal geht es in der Musik. Berg komponiert eben nicht nur die Abstraktion - sondern immer auch das, wovon abstrahiert wird. (So war es dem Komponisten auch besonders wichtig, dass die musikalische Konstruktion der Ensembleszenen im Pariser Salon exakt die Bewegungen der Menschen determiniert – zu diesem Zweck fertigte er Skizzen der Bewegungen der Figuren auf der Bühne an.)

Hörbar wird das Schicksal des Körpers in der Artikulation des Disparaten, in der konfliktvollen Zuspitzung gegensätzlicher Themen und Motive, die sich dem Identischen der

Zwölftonreihe entziehen, und das Nichtidentische im Identischen zur Geltung bringen. Überall, wo die Dramaturgie die romantische Gefühlslage desavouiert und konterkariert, hebt die Musik dieses Physische hervor. Lulus von allen beehrter Körper ist dafür nur das Symbol, denn er verweist ständig auf den der anderen – die Musik legt die unauflösbare Gebundenheit jedes einzelnen Ichs an seinen Körper offen. In dieser Gebundenheit hat Angst ihren Ursprung. Mag der Tod des Dr. Goll, des Malers und Dr. Schöns noch so lächerlich und jämmerlich sein, die Musik bewahrt etwas von dem Schrecken, den die Komik zu dementieren sucht: das Entsetzen im Angesicht dessen, was mit dem bloßen Körper dabei geschieht. Darin lag bereits das Schockierende der Wozzeck-Partitur, dass sie die Angst vor dem unerträglichen Schmerz und dem gewaltsamen Tod gerade in der Betonung unmittelbar physischer Momente evozieren konnte.

Wie sonst nur Mahler und Schönberg hat Berg in den Erosionserscheinungen musikalischer Tradition die Möglichkeiten wahrgenommen, die verleugnete Physis, die unerfüllte Sinnlichkeit, wovon das romantische Bewusstsein sich wie mit einem Schlag erlösen wollte, auf unerhörte Weise zur Geltung zu bringen: als das Unerlösbare, Nicht-Auflösbare und Ungelöste hält es diese wahrhaft moderne Musik fest, ohne darin ein neues Subjekt zu beschwören, das sich der Gesellschaft ausschließend als das Wahre gegenüberstellen ließe – wie ja auch das Geheimnis des neuen dodekaphonischen Ordnungsprinzips wesentlich darin begriffen werden kann, dass es sein Gegenteil provoziert: das Nichtidentische, die Abweichung. Negative Dialektik der neuen Musik.

Mag also Lulu, wie Alfred Polgar sagt, eine „Construction“ aus den inneren Zwängen der beschränkten Männergehirne sein, Alban Bergs Musik macht hörbar, dass es keine solche Konstruktion ohne die Verwundbarkeit des Körpers gibt, welche Projektion auch immer auf ihn geworfen wird.

Dafür stehen die beiden letzten Noten, die Berg der Geschwitz zugedacht hat: Sie sind als Singstimme notiert, aber der Komponist hat kein Wort darunter gesetzt.