

Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft.
Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 41 (2000)

Artikel: Geschichte einer Szene : von Lessing zu Wedekind zu Schreker zu Berg

Autor: Müller, Patrick

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-858805>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 30.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Geschichte einer Szene

Von Lessing zu Wedekind zu Schreker zu Berg

Patrick Müller

Um die Wende zum gegenwärtigen Jahrhundert hatten sich auf den wichtigen Gebieten von Denken und Kunst «die drängend gewordenen Probleme von symbolischem Ausdruck, Kommunikation und Authentizität» bemerkbar gemacht und waren «zu Gegenständen [...] schöpferischen Arbeitens» geworden,¹ zumal in Wien, doch auch in Paris, München oder Berlin. In ihrer kulturhistorischen Studie *Wittgensteins Wien* nehmen die beiden Autoren Allan Janik und Stephen Toulmin diese Beobachtung zumal zur Kunst des Wiener *fin de siècle* als Ausgangspunkt, um begründen zu können, inwiefern damit das kulturelle Feld für eine *philosophische* Kritik von Sprache bereitet war. Mit guten Gründen liesse sich der kritische Impuls indes auch innerhalb der Künste selbst weiterverfolgen: Kunst befragt sich vermehrt selbst, stellt sich kritischen Anfragen mit den ihr eigenen Mitteln. Unübersehbar ist, dass Widersprüchlichkeiten etwa von Kunst und Leben innerhalb der Kunstwerke vermehrt thematisiert und ausgetragen werden, Künstlerfiguren bevölkern die Bühnen in Schauspiel und Oper, das Schlagwort «Musik über Musik» beginnt sich aufzudrängen. Das Kunstwerk nimmt sich selbst zum Thema, macht sich selbst zum Thema. Dieter Henrich hat im Rückgang auf die Ästhetik Hegels versucht, dieses gestiegene Interesse moderner Kunst an Selbstreflexion mit der Lage und den verschwiegenen Prämissen des modernen Bewusstseins überhaupt zusammenzuschliessen.² Der ausgeprägte Wunsch von Werken der Kunst im 20. Jahrhundert, über ihre eigene Befindlichkeit zu reflektieren, begründet sich dabei nicht allein dadurch, dass der Kunst (und dem Kunstschaffenden) der sichere Boden verbindlicher künstlerischer Sprachen oder verbindlichen Stils krisenhaft entzogen worden ist; die Ursachen reichen vielmehr tiefer. Denn im Verlauf sowohl der modernen Philosophie- wie Kunstgeschichte, so Henrich weiter, ist die Frage nach dem Widerspiel und der Vermittlung zweier zentraler Erfahrungen immer

1 Allan Janik / Stephen Toulmin, *Wittgensteins Wien*. München: Piper. 1987. S. 160.

2 Diese und die folgenden Ausführungen nach Dieter Henrich, «Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart». In: Wolfgang Iser, *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*. München: Fink. 1966. S. 11–32.

akuter geworden: Die Erfahrung nämlich, dass das Selbstsein kraft inneren Prinzips auf sich und nur auf sich selbst bezogen ist, und ihr Komplement, die Gewissheit, aus unverfügbarem Grunde zu sein, sowie das Wissen, dass dieser Grund unzugänglich bleibt. Kunst hat solche «unvordenkliche Vermittlung von Selbst und Sein» zu leisten. Da die Vermittlung unvordenklich ist, muss sie vollzogen werden, ohne von einer sicheren und sichernden Basis ausgehen zu können; reale Konsequenz davon ist, dass moderne Kunst verschiedene koexistente Vermittlungsformen verwenden kann, um ihr Thema zu artikulieren: Kunst trägt von nun an das Mahnmal «partialen Charakters».

In solcherart diagnostizierter Befindlichkeit von Kunst gewinnt Reflexion einen ganz neuen Stellenwert. Für Hegel konnte Kunst noch eine durch Reflexion erstellte Welt unreflektiert anschaulich machen, sie drohte dadurch zur blossen Wahrheitsfolge zu werden; moderne Kunst hingegen muss sich ihren Ort in einem grösseren Zusammenhang erst suchen, und da sie dies ausdrücklich tut, nimmt sie die Reflexionstätigkeit in sich selbst, also ins Kunstwerk selbst auf. Folge solcher Reflexion von Kunst als Kunst ist mitunter eine Reflexion über Form als Form, die sich gegen überkommene Formen und deren Konnotationen wendet. Auf diese Weisen liefert das Kunstwerk Schlüssel zu ihrer eigenen Erklärung gleichsam mit.

Henrichs hier nur unzulänglich zusammengefasster Gedankengang soll in diesem Essay, ohne dass dies methodologisch im einzelnen expliziert werden könnte, für die Betrachtung dreier dramatischer Szenen fruchtbar gemacht werden, die in hohem Masse selbstreflexive Tendenzen aufweisen: Die Atelierszenen von Frank Wedekinds Monstretragödie *Die Büchse der Pandora* (Abschnitt I), von Franz Schrekers Oper *Die Gezeichneten* (Abschnitte II bis VI) sowie von Alban Bergs *Lulu* (Abschnitt VII). Wenn auch bisweilen auf gegenseitige Abhängigkeiten hingewiesen werden soll, so steht diese Fragestellung nicht im Zentrum des Interesses; vielmehr wird im folgenden anhand der drei strukturell offensichtlich verwandten Szenen untersucht, ob und in welcher Weise diese Kunstwerke selbst jene Schlüssel zu ihrem eigenen Verständnis anbieten.

I

Gegenüber der Ausgabe letzter Hand von Frank Wedekinds Lulu-Dramen ist die Frühfassung *Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie* nicht nur eine werkgenetisch interessante Vorstufe, sondern ein Drama eigenen Rechts. Die vermutlich im Sommer 1894 abgeschlossene Reinschrift, die erst 1990 posthum in einer Druckfassung erschien,³ unterscheidet sich grundsätzlich von der weit bekannteren Spätfassung des Doppeldramas *Lulu*: Erst in den darauffolgenden Umarbeitungen entstehen die zwei eigenständigen Tragödien *Erdgeist* und *Die Büchse der Pandora*. Dabei fügt Wedekind zwischen die zwei ersten und den dritten Akt der Monstretragödie einen weiteren ein und stellt den beiden verbleibenden Akten, die den zweiten Teil des Doppeldramas bilden, einen neu verfassten voran; zudem sind die ursprünglichen Dialoge stark überarbeitet worden, beiden Dramen sind schliesslich Prologe vorangestellt.

Gewiss zeigen gerade die erst später hinzugefügten Akte und Prologe hohe selbstreflexive Tendenzen: Bei ersteren stehen zumal die fiktiven dichterischen Schöpfungen der Dramenfigur Alwa im Zentrum, die Prologe andererseits lassen sich durchaus als Texte zu Wedekinds Poetik verstehen. Allerdings sind bei diesem Umarbeitungsprozess zumal auf zwei Ebenen zahlreiche Elemente, worin sich Kunst selbst zum Thema macht, aus den Atelierszenen, die in beiden Fassungen die Dramenexposition übernehmen, abgeschwächt, entfernt oder in die neu hinzugekommenen Textpassagen ausgegliedert worden. Zum einen nämlich ist die Intensität der intertextuellen Beziehung zu einer der bekanntesten Expositionen der klassischen Dramenliteratur, zu Gotthold Ephraim Lessings *Emilia Galotti* (von ihr ist im folgenden kurz zu sprechen), vermindert; andererseits sind die «scheinbar wirren Kunstgespräche»⁴ der Protagonisten über zwei im Entstehen begriffene Bilder und über ein Nietzsche-Drama Alwas gekürzt und teilweise expliziert worden. Doch erlaubt es gerade die Urfassung, auf dem komprimierten Raum der Atelierszenen ein dichtes Netz selbstreflexiver Elemente zu beobachten: Während die intertextuelle Relation durch ihr Montageprinzip

3 Frank Wedekind, *Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie*. Pharus III. Darmstadt: Verlag Jürgen Häusser. 1990; zur Werkgeschichte vgl. Hartmut Vinçon, *Lulu. Dramatische Dichtung in zwei Teilen. Eine philologische Revision*. Pharus I. Darmstadt: Verlag Jürgen Häusser. 1989. S. 77–128.

4 So im Nachwort der von Erhard Weidl herausgegebenen Ausgabe von Frank Wedekind, *Lulu. Erdgeist. Die Büchse der Pandora*. München: Winkler Verlag. 1994. S. 190.

zumindest ansatzweise eine Reflexion von Form als Form hervortreibt, geben die Kunstgespräche, wie zu zeigen sein wird, ein Panorama ästhetischer Möglichkeiten, in deren Horizont sich die Poetik des Wedekindschen Dramas abzuzeichnen beginnt.

Die Wedekind-Forschung hat bereits verschiedentlich auf die Verwandtschaft zwischen den Expositionen der erwähnten Dramen Lessings und Wedekinds hingewiesen.⁵ In der Monstrettragödie wie in *Emilia Galotti* wurde bei einem Maler (Schwarz bzw. Conti) ein Bild in Auftrag gegeben (Schönings verstorbene Gattin⁶ bzw. des Prinzen Geliebte); in der Diskussion zwischen den Protagonisten wird überraschend ein weiteres Bild ins Spiel gebracht (dasjenige Lulus bzw. Emilias), das dem jeweils ersten Bild in qualitativer Hinsicht überlegen ist; in beiden Fällen schliesslich streiten bzw. schwächen die Betrachter ihre Beziehung zur Abgebildeten ab.

Die Funktion dieser gleichsam usurpierten Struktur in Wedekinds Monstrettragödie lässt sich dabei mehrfach bestimmen. Pragmatisch gesehen mag die Entlehnung des dramaturgischen Verlaufs von Lessings zurecht berühmt gewordener Dramenexposition, die Friedrich Schlegel als ein «gutes Exempel dramatischer Algebra» bezeichnet hat,⁷ die Wahrscheinlichkeit einer gelungenen Exposition auch im jüngeren Stück erhöhen, zumal der Parodierung offenbar ausführliche Studien vorangingen.⁸ Kulturkritisch ist die intertextuelle Bezugnahme, zweitens, auch im Umfeld der Kulturpolitik des wilhelminischen Zeitalters zu sehen, die Literatur stark für ihre ideologischen Zwecke instrumentalisierte.⁹ Die ideologische Spannung zwischen dem

5 Hartmut Vinçon, Lulu, S. 110; Erhard Weidl, «Pierrots Kostüm und die Lüftung eines zentralen Kunstgeheimnisses». In: *editio* 2/1988. S. 90–110, hier S. 90ff.

6 Im Gegensatz zur späteren Fassung heisst Alwas Vater in der Ur-Lulu Schönig (statt Schön), das Porträt zeigt dessen verstorbene Gattin, und nicht dessen Verlobte.

7 Hans-Jochen Irmer, *Der Theaterdichter Frank Wedekind. Werk und Wirkung*. Berlin: Henschel Verlag. 1975. S. 75.

8 In der Aarauer Kantonsschulzeit beschäftigte sich Wedekind mehrfach mit *Emilia Galotti*, zwei erhaltene Aufsätze tragen die Titel «Brief Odoardos aus dem Kerker an seine Frau» und «Über die Steigerung des Effectes im ersten Acte der «Emilia Galotti»» (vgl. Vinçon, Lulu, 110); auch Lessings ästhetische Schriften haben ihn intensiv beschäftigt, so die «Erziehung des Menschengeschlechts» (vgl. Rolf Kieser, *Benjamin Franklin Wedekind. Biographie einer Jugend*. Zürich: Arche. 1990. 139f.) und «Laokoon» (vgl. Artur Kutscher, *Frank Wedekind. Sein Leben und seine Werke*. München: Georg Müller. 1922, 1927, 1931. Bd. 1, S. 56f.).

9 Vgl. Alfons Höger, *Frank Wedekind. Der Konstruktivismus als schöpferische Methode*. Königstein: Scriptor. 1979. S. 11ff.; Wedekind war auch immer wieder stark von den entsprechenden Repressionsmassnahmen, zumal der Zensur, betroffen.

Folgetext Wedekinds, der im Selbstverständnis der Zeit weit über die Grenzen des Darstellungsfähigen und -würdigen hinausging, und dem Prätext Lessings, der zu den kanonisierten Texten gehörte, macht sich Wedekind in provokatorischer Weise zunutze und demonstriert damit, dass klassische Kunst, somit Kunst mit ihren überkommenen Formen überhaupt, problematisch geworden ist, ihr Selbstverständnis eingebüsst hat. Schliesslich, drittens, verweist die idealistische Ästhetik Lessings, mit der sich Wedekind im übrigen ausführlich beschäftigt hat, auf die Kunstgespräche, worin idealistisches Gedankengut eine zentrale Rolle spielt.

In diesen, den Kunstgesprächen, werden mögliche Antworten auf das verlorene Selbstverständnis von Kunst gesucht: Kunst macht sich hier zum Thema ihrer selbst. Ausführlich diskutieren die Dramenfiguren die damals offenbar brennend aktuellen Problemstellungen zeitgenössischer Dramatik und Malerei, gerade über letztere suchte sich Wedekind im München, Paris, Berlin und London der achtziger Jahre sehr zielgerichtet zu informieren.¹⁰ Die ästhetischen Positionen, die dabei umrissen werden – sie sind im folgenden kurz aufzuschlüsseln – werden in der Monstretragedie, so lautet meine These, gleichsam als Panorama zur Verfügung gestellt, dessen Horizont auf die Poetik des Dramas selbst zurückwirkt. Sie geben mögliche Schlüssel an die Hand, mit denen der dramatische Text Anstalten macht, sich selbst auszulegen.

1. Naturalismus: In den ersten Szenen von Wedekinds Monstretragedie gerät der Maler Schwarz ins Kreuzfeuer der Kritik. Zwar genüge sein Porträt von Schönings verstorbener Gattin dem Gebot der äusseren Ähnlichkeit, doch fehle, so Schöning, die angemessene Wiedergabe ihres «Wesens» (7¹¹). Im Falle des Lulu-Porträts trifft Goll gar Vorkehrungen, um ein nicht allzu äusserliches Abbild entstehen zu lassen: Er bittet seine Gattin, Lulu, das Hemd, das unter dem Pierrot-Kostüm hervorlugt, herunterzuziehen, und meint, der Maler Schwarz sei «imstande und malt es hin» (13). Beide Auftraggeber also erwarten von Schwarz eine idealisierende, letztlich idealistische Darstellung, die hinter die phänomenale Wirklichkeit zu sehen erlaubt. Ganz offensicht-

10 Wedekinds Briefe geben darüber bereitwillig Auskunft (Frank Wedekind, *Gesammelte Briefe*. Hg. von Fritz Strich. München: Georg Müller. 1924. Z.B. Bd. I, S. 92f., 121ff., 131, 137f., 187f., 192f.). Aufgrund der erworbenen Kenntnisse glaubte er sich durchaus ein «gerechtfertigtes Urtheil über Kunst, Musik, Theater und Literatur im Allgemeinen beimesen zu dürfen» (S. 175); zudem pflegte er regelmässigen Umgang mit Malern und Malerinnen (vgl. z.B. S. 201).

11 Die Seitenzahlen in Klammern beziehen sich in diesem Kapitel auf Frank Wedekind, *Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragedie*.

lich wird vom Maler damit Ungebührliches verlangt, gibt es doch mehrere Hinweise darauf, dass er ins naturalistische (bzw. realistische) Lager gehört. Seine Malerei trifft zum einen der Vorwurf des photographischen und also bloss äusserlichen Abbildes, der dadurch gegeben ist, dass Schwarz die Photographie, nach der er die verstorbene Gattin Schöning zu malen hat, nicht auf deren «Wesen» hin transparent zu machen versteht; in den Kunstdiskursen der Zeit wurde in abwertender Absicht gerade realistische Malerei oft in die Nähe der Photographie gerückt.¹² Einen weiteren Hinweis gibt die ironisch zu verstehende Aussage Golls, die «moderne Klexerei», deren Verfechter Schwarz offenbar ist, möge «für ein Stück Schlachtvieh [...] ja ganz angebracht sein» (13); solche vermeintlich «bildunwürdige» Sujets wurden von realistischen Malern, etwa von Max Liebermann, zum Thema ihrer Bilder gemacht.¹³ Anderes schliesslich dürfte eher an den literarischen Naturalismus anspielen: Die Tatsache, dass Schwarz durch die Strassen geht, um reale Anhaltspunkte für die von Schöning gestellten Anforderungen zu finden (7), erinnert wohl nicht zufällig an den berühmten, jederzeit griffbereiten Notizblock des naturalistischen Dichters, über den sich Wedekind immer wieder mokierte. Der ästhetische Ansatz des Naturalisten Gerhard Hauptmann, der gleichsam paradigmatisch für Wedekinds Abneigungen stand, wird denn auch – allerdings erst in einem späteren Akt – in Verruf gebracht; er wird dort demjenigen Alwas polemisch entgegengestellt (118f.).¹⁴

2. Idealismus I (Schopenhauer): Die idealistische Gegenposition zum Naturalismus des Malers lässt sich bei Schöning und Goll zumindest thesenhaft rekonstruieren. Sie rekurriert, so scheint es, auf die Ästhetik Arthur Schopenhauers, die im Denken Wedekinds tiefe Spuren hinterlassen hat.¹⁵ Das künstlerische Problem in der malerischen Darstellung Lulus ist, wenn man so will, deren erotische Ausstrahlungskraft, die es nach Ansicht von Goll und Schöning zu neutralisieren gilt. Goll rät, Schwarz «möge sich mit dem Fleisch

12 Erwin Koppen, *Literatur und Photographie*. Stuttgart: Metzler. 1987. S. 55.

13 Eine Strophe aus einem Gedicht Wedekinds mag diese These stützen: «Ja man darf sich unterwinden / Sogar Schweine schön zu finden, / Wenn man viel dafür bezahlt hat / Weil sie Liebermann gemalt hat.» (Frank Wedekind, *Gesammelte Werke*. Hg. von Artur Kutscher. München: Georg Müller. 1912–21. Bd. 8, S. 155f.)

14 Durch Wedekinds Technik des gebrochenen Dialogs ergibt sich dort eine Parallelisierung Hauptmann/Freier und Wedekind/Alwa; einem erfolglosen Wedekind steht solcherart ein erfolgreicher Hauptmann gegenüber, der, so scheint impliziert, seinen Erfolg mit einer Anbiederung an den Publikumsgeschmack bezahlt.

15 Vgl. etwa Friedrich Rothe, *Frank Wedekinds Dramen. Jugendstil und Lebensphilosophie*. Stuttgart: Metzler. 1967. S. 75ff.

nur ja so wenig wie möglich befassen», Schöning, Lulu sei als «Stilleben» zu behandeln, und er solle «Schnee auf Eis» malen, also kühlen Kopf bewahren (13). Gerade das Stichwort des Stillebens erlaubt es dabei, Beziehungen zur Ästhetik Schopenhauers herzustellen. Der platonischen Idee als Objekt der Kunst steht dort das «reine, willenlose Subjekt der Erkenntnis» gegenüber;¹⁶ im Falle des Stillebens ist angesichts des unbedeutenden Gegenstandes die subjektive Seite überdurchschnittlich stark beteiligt. Allerdings ist diese beim Stilleben – wie übrigens auch bei der Darstellung nackter Haut etwa in Historienbildern – durch das «Reizende»¹⁷ einer steten Gefährdung ausgesetzt. Dieses nämlich erregt Appetit, reizt den Willen, dem das betrachtende Subjekt in der ästhetischen Anschauung gerade enthoben ist, und zerstört dadurch den Zustand der ästhetischen Kontemplation.¹⁸ Genau davor aber warnen Schöning und Goll mit ihren Anweisungen im Befehlston. Letzterer etwa formuliert explizit, man solle in der Kunst nur «geistig geniessen» (13); eine weitere Aussage Golls über moderne Kunst wird vor diesem Hintergrund überhaupt erst verständlich: «Gehen Sie in die Ausstellung, da haben Sie Wände voll Bilder, vor denen man sich im besten Fall kapaunisieren möchte.» (13) Goll spricht hier unmittelbar nach dem Rat Schönings, dem (Positiv-)Reizenden nicht zu erliegen, das «Negativ-Reizende» an, gemäss Schopenhauer: das «Ekelhafte». In ihm wird der Wille dadurch geweckt, dass ihm Gegenstände seines Abscheus vorgehalten werden;¹⁹ der Wille wendet sich dabei gegen sein eigenes Zentrum: Folge ist Kastration («kapaunisieren»). Allerdings erliegen die beiden wortgewandten Vertreter schopenhauerscher Ästhetik dem «Reizenden» durchaus: In Alwas Zarathustra-Ballett zeigt sich Goll zumal durch nackte Beine fasziniert (16f.), für Schöning wird das Lulu-Bild nach und nach zum Fetisch. Der ästhetische Ansatz wird diskreditiert.

3. Idealismus II («abstrakt-erhaben»): Ein Vorausblick auf den zweiten Akt zeigt, dass sich der Maler Schwarz später, nun zu Reichtum und bürgerlichem Ansehen gekommen, offenbar einem naiven Idealismus zuwendet. Dafür spricht, gleichsam als Indikator, das Iphigenie-Motiv seines neuen Bildes (32) einerseits, andererseits die Tatsache, dass der Maler in seinem Nachruf «Raffael» genannt werden soll (51), ein Name, der den Impressionisten Schimpfwort war²⁰ und der beim Kunstschriftsteller Anton Mengs, von

16 Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Zürich: Diogenes. 1977. Bd. I, 251f.

17 Schopenhauer, S. 265.

18 Schopenhauer, S. 266.

19 Schopenhauer, S. 267.

20 Hofmann, S. 185.

dem Wedekind nach eigener Aussage wichtige «Fingerzeige» erhalten hatte,²¹ den Inbegriff des idealistischen Malers darstellte.²² Allerdings handelt es sich dabei weniger um eine Ästhetik eigenen Rechts, als vielmehr um ein Durchschlagen von Schwarz' Lebensentwurf auf seine künstlerische Produktion. Dieser steht in Zusammenhang mit seiner «fixen Idee» (46), der Jungfräulichkeit Lulus. Für Wedekind galt die Forderung der Jungfräulichkeit als sinnlose, nackte Idee,²³ deren Vertreter definierte er als «abstrakt erhobene[n] Idealisten»²⁴: Diese

projizieren das in ihrem Innern geborene Ideal direkt an das Himmelsgewölbe [...]. An dieser Projektion ohne jede tiefergehende Beziehung zur realen Welt ist nun ihre ganze Lebensführung quasi aufgehängt. [...] Sollten die Stricke reißen, in denen das Luftschiff hängt [...], dann hilft ihnen weder Doktor noch Seelenarzt. Jählings kopfüber stürzen sie aus der schwindelnden Ätherhöhe ihrer Himmelsleiter hernieder und brechen das Genick. Dieser Vorgang kleidet sich nicht selten in das Gewand einer Selbstentleibung.²⁵

Und zu solchem Ende wendet sich auch das Schicksal des Malers: Er trennt sich den Kopf (als dem Sitz der Ideale) vom Rumpf ab (50).²⁶

4. Nietzscheanismus: Alwa schliesslich, der Dichter und Komponist, ist, so macht es vorerst den Anschein, Vertreter der Philosophie Friedrich Nietzsches, die Wedekind über seine «philosophische Tante» Olga Plümacher sowie über Heinrich Welti ausserordentlich früh kennengelernt²⁷ und dessen *Zarathustra* er vermutlich bereits 1892 gelesen hatte.²⁸ Alwas Drama, von dem ausführlich berichtet wird, trägt denn auch diesen letzteren Titel, und zwischen dem fiktiven Werk Alwas und dem wirklichen Nietzsches bestehen

21 In einem Brief aus dem Jahre 1885 erwähnt Wedekind, durch das Studium seiner Schriften habe sich sein Urteil so weit abgeklärt, dass, «wenn ich auch noch nicht wagen kann selber mitzusprechen, ich doch wenigstens verstehe, was Andere sagen wollen» (Frank Wedekind, *Gesammelte Briefe*. Bd. I, S. 92).

22 Anton Mengs, *Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerey*. Zürich. 1771. S. 71.

23 Zit. nach Rothe, S. 81.

24 Frank Wedekind, *Werke*. Hg. von Hansgeorg Maier. Zürich: Ex Libris. o.J. Bd. 1, S. 888.

25 Ebd., S. 885f.

26 So auch Weidl, S. 200.

27 Höger, S. 55ff.

28 Wedekind spricht in seinem Tagebuch von seinen Nietzsche-Lektüren, ohne genauere Angaben zu den Texten zu machen; es ist allerdings anzunehmen, dass es sich um *Zarathustra* gehandelt hat, denn er sendet dieses Buch Ende 1892 an seinen Bruder Donald (Frank Wedekind, *Die Tagebücher*. Hg. von Gerhard Hay. Frankfurt am Main: Athenaeum. 1986. S. 183, 192, 235).

unzählige Parallelen. Allerdings sind die zitierten Bilder oft fehlerhaft;²⁹ will man nicht einfach Gedächtnisfehler Wedekinds ins Feld führen, so mag man diesen Befund bereits als eine erste Distanzierung von der Vorlage ansehen; deutlicher wird Alwas Differenz zur Philosophie Nietzsches allerdings in dessen folgender Aussage im Gespräch über sein eigenes Drama: «Der Übermensch, wissen Sie Herr Medicinalrath, ist ein geflügelter Lockenkopf mit breiter Halskrause – unter der Halskrause das Wesentliche, um sich nicht nur fort-, sondern hinaufzu-pflanzen.» (16) Das vorerst dunkle Bild findet in den Schriften Nietzsches kaum einen Anhalt, zumindest in *Zarathustra* gibt keine Schilderung des Übermenschen einen ähnlichen Eindruck, der Gegensatz dürfte sich auch nicht ohne weiteres unter denjenigen des Apollinischen bzw. Dionysischen subsumieren lassen. Und so soll hier, durchaus mit der Lust zu Spekulation, eine von Nietzsche teilweise wegführende Deutung vorgeschlagen werden. In einer Bearbeitung dieser Szene für das Kabarett unter dem Titel «Frühlingssturm» hat Wedekind dasjenige, was sich unterhalb der Halskrause befindet, eindeutig Nietzsche zugeordnet;³⁰ Alwa dürfte damit, mit einem Wort Wedekinds, auf dessen lebenspralle «Kämpfernatur»³¹ anspielen. Wie aber ist das seltsame Bildelement des «geflügelten Lockenkopfs» zu deuten? In der erwähnten Bearbeitung ist es mit weiteren Attributen versehen: «blaue Augen», «rosige Wangen», assoziativ wäre an ein Engels Gesicht zu denken. Und so scheint es durchaus naheliegend, eine Metapher Schopenhauers zu assoziieren: Die extreme Polarität zwischen Kopf und Rumpf, die seine Philosophie kennt, zwischen dem Geschlechtlichen als «dem eigentlichen Brennpunkt des Willens» und dem entgegengesetzten Pol, «dem Gehirn, dem Repräsentanten der Erkenntnis», fasst Schopenhauer in das Bild eines «geflügelten Engelskopfes ohne Leib», der einzig als grund- und willenloses Subjekt von sich behaupten könne, *nur* erkennend zu sein.³² Diese negative Konnotation des Leiblichen, die Schopenhauer letztlich in eine quietistische Haltung treiben muss, teilt nun aber Alwas Übermensch, der mit demjenigen Nietzsches nicht identisch ist, keineswegs: Er

29 So wird etwa der tote Seiltänzer bei Nietzsche nicht auf dem Marktplatz beerdigt wie in der Monstrettragödie (16), sondern in einem hohlen Baum beigesetzt (Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen*. Stuttgart: Reclams. 1983. S. 16f.), oder Zarathustra zieht dem Hirten die Schlange nicht aus dem Rachen (16), sondern der Hirte beißt ihr den Kopf ab und spuckt sie aus (ebd., S. 148f.).

30 Vgl. Kieser, S. 345.

31 Frank Wedekind, *Gesammelte Werke* (Hg. Kutscher), Bd. 8, S. 306.

32 Schopenhauer, S. 412.

paart vielmehr Erkenntnisstreben mit Lebenskampf und -genuss (der für Wedekind stark von sexuellen Kräften geprägt war³³).

Die überkommenen ästhetischen oder auch philosophischen Ansätze, an die in der Monstretragödie angespielt worden ist, sind damit zwar sämtliche verworfen: Dem «abstrakt-erhabenen» Idealisten wird der Vorwurf des Lebensfernen gemacht, dem schopenhauerschen Idealisten derjenige des (ungerechtfertigten) Quietismus, dem Nietzscheaner derjenige des mangelnden Erkenntnisinteresses, dem Naturalismus schliesslich derjenige des mangelnden Idealismus. Doch ist mit Alwas seltsam metaphorischem Bild des Übermenschen eine möglicherweise positive Perspektive gewonnen, die sowohl die Positionen Schopenhauers und Nietzsches wie auch idealistische und realistische Elemente zu einem komplexen Amalgam verschmilzt.³⁴ Dass es gute Gründe gibt, Alwas Position im Gefüge der dialogischen Kunstgespräche zu favorisieren, begründet sich einerseits aus der Tatsache, dass sich Wedekind durch verschiedene fiktionale Mittel mit seiner Figur identifiziert.³⁵ Es begründet sich aber zumal daraus, dass auch Wedekinds poetologische Texte jene Verbindung von Erkenntnisstreben und Lebensgenuss fordern. In den *Zirkusgedanken* etwa, der zu den bedeutendsten poetologischen Entwürfen seines Autors gehört, wird dafür eine weitere, zwar ironisch verbräunte, doch durchaus ernst gemeinte Metapher gefunden: Wedekinds eigene Werke gehen dort aus der Verbindung eines Philosophen (der «die hohe Schule» besucht) mit einer Kunstreiterin (die «die hohe Schule» reitet) hervor.³⁶ Auch hier also wird eine Balance zwischen Körperlichem und Geistigem gesucht.

Welche Wirkung Kunst in solchem gedanklichen Umfeld zu entfalten hat, auch dies scheint Wedekinds Text selbst vorzuführen. Auffällig ist jedenfalls, dass die Kunstwerke, von denen im Drama die Rede ist, gegenüber ihrem Umfeld oft in eine deutliche Kontrastrelation gesetzt werden. Um nur ein

33 Höger, S. 42f.

34 Die Zuspitzungen sind bewusst in Kauf genommen: Es geht hier und geht auch im folgenden nicht um eine Nietzsche- oder um eine Schopenhauer-Kritik, vielmehr sollen Blicke Wedekinds auf die erwähnten Autoren und Konzepte sichtbar gemacht werden. Anders gesagt: Wedekind ist Schriftsteller und nicht Philosoph, er braucht sich etwa um die systematischen Konsequenzen einer «Paarung» von Denkelementen Nietzsches und Schopenhauers nur insoweit zu kümmern, als dass dies für seine eigenen Fragestellungen eine Rolle spielt.

35 Alwa wird als Verfasser von Wedekinds Gedichtes «Hetz deine Meute» (110) ausgegeben; gegen Ende des Dramas wird das Werk Gerhard Hauptmanns ganz eindeutig gegen dasjenige Alwas/Wedekinds ausgespielt (vgl. oben Fussnote 14).

36 Frank Wedekind, Werke (Hg. Maier), Bd. 1, S. 884.

Beispiel zu nennen: In der Verfolgungsjagd der Atelierszene, wo der Maler sein Modell zu erhaschen sucht, wird Lulu als idealisierte Frau dem Brustbild von Schöningers verstorbener Gattin, das zu Boden gekracht ist, gegenübergestellt (22f.): Lulu wird zur «Sonne», das Brustbild zum «Graben». Schwarz könnte damit bereits hier zur Einsicht kommen, dass seine Idealisierung Lulus illusorisch ist; erst im zweiten Akt allerdings wird er einsichtig, dort erleidet er das Schicksal des «abstrakt-erhabenen Idealisten»: er entleibt sich selbst. Die Kontrastrelation, die bei der Betrachtung von Kunst konstitutiv scheint, bildet nun aber zugleich einen zentralen Punkt von Wedekinds Poetik, wie er sie zumal in seinem poetologischen Essay *Der Witz und seine Sippe* darlegte.³⁷ Funktion von Kunst ist dabei die «Zerstörung von Illusionen»³⁸, sie soll zur Erkenntnis der – nach Wedekinds Ansicht – wahren Verhältnisse führen, die Lebensgenuss ebenso wenig ausschliessen wie Erkenntnisstreben. Ein Ergebnis, das sich im übrigen mit dem von Alfons Höger aufgewiesenen «Konstruktivismus als schöpferischer Methode» bei Wedekind ziemlich genau deckt.³⁹

Dieter Henrichs Diagnose moderner Kunst und dessen These von ihrem partialen Charakter bestätigt sich an Wedekinds Monstretragödie in geradezu exemplarischer Weise. Das Stück zeigt, wie es seinen Ort in den auseinanderstrebenden ästhetischen Diskussionen seiner Zeit erst zu suchen hat und wie diese Suche innerhalb des Werkes selbst zielgerichtet ausgetragen wird. Das Kunstwerk macht sich dadurch nicht nur selbst zum Thema, es gibt auch Schlüssel an die Hand, die mögliche Interpretationshorizonte aus sich selbst heraus bestimmen.

II

Frank Wedekind versuchte Zeit seines Lebens, seine dramatischen Arbeiten, wozu auch ein Libretto zu zählen ist, auf die Opernbühne zu bringen; keiner dieser Versuche gelang. Auch für seine Lulu-Dramen zog er eine solche Zukunft in Betracht, er wendete sich diesbezüglich gar an den damals vermutlich berühmtesten lebenden Opernkomponisten, Richard Strauss, und zwischen den beiden Künstlern entwickelte sich ein kurzer Briefwechsel.⁴⁰

37 Ebd., S. 894.

38 Vgl. dazu v.a. Höger, S. 75

39 Vgl. ebd.

40 Vgl. Kutscher, Bd. 3, S. 185.

Anderswo allerdings scheinen die Werke Wedekinds, ohne dessen Zutun, auf fruchtbareren Boden gefallen zu sein, und zwar bei einem Komponisten, dessen Werke denjenigen Strauss' schon bald den Rang abzulaufen drohten: Franz Schreker.

Es steht nicht in der Absicht des vorliegenden Essays, den Beziehungen zwischen den Werken Wedekinds und denjenigen Schrekers im einzelnen nachzugehen; trotzdem sollen einige Hinweise gegeben werden. Es ist bekannt, dass in Schrekers Bibliothek Werke Wedekinds vorhanden waren,⁴¹ zudem geht aus einem Brief an Grete Grotte hervor, dass Schreker am 28. April 1907 eine Aufführung von Wedekinds *Hidalla oder Sein und Haben*⁴² in Wien besuchte und sich von diesem Theaterabend, worin Wedekind die Hauptrolle spielte, äusserst beeindruckt zeigte.⁴³ Lewis Wickes hat denn auch in einer Studie versucht, zwischen dem «Zwergriesen» Karl Hetmann, dem «Sekretär des Internationalen Vereins zur Züchtung von Rassenmenschen», und dem Schönheitssüchtigen Alviano Salvago in Schrekers Renaissance-Drama *Die Gezeichneten* Parallelen zu ziehen.⁴⁴ Und schliesslich: Dass Schreker, der meist selbstverfasste Libretti vertonte, Wedekinds Lulu-Doppeltragödie gekannt hat, ist anzunehmen, lässt sich indes nicht mit letzter Sicherheit beweisen. Immerhin stiess gerade dieses Werk im Wien der Vorkriegszeit auf ausserordentlich starkes Interesse: Karl Kraus organisierte 1905 eine Aufführung von *Die Büchse der Pandora*, die in den Intellektuellenzirkeln grosse Resonanz fand (auch Alban Berg war anwesend), und im Kreis um Schönberg, zu dem auch Schreker gehörte, waren die Dramen Wedekinds durchaus im Gespräch.⁴⁵

Schrekers Werke selbst können weitere Hinweise geben. Ist die «Poetik eines Opernkomponisten [...] dessen Dramaturgie»⁴⁶, so gälte es das Augenmerk weniger auf inhaltliche als vielmehr auf strukturelle intertextuelle Relationen zu lenken. Und in dieser Hinsicht ist gerade eine Verwandtschaft

Frank Wedekind versuchte Zeit seines Lebens, seine dramatischen Arbeiten, wozu auch ein Libretto zu zählen ist, auf die Opernbühne zu bringen; keiner dieser Versuche gelang. Auch für seine Lulu-Dramen zog er eine solche Zukunft in Betracht, er wendete sich diesbezüglich gar an den damals ver-

41 Haidy Schreker-Bures, *Spaziergang durch ein Leben*. [Buenos Aires]: Eigenverlag. [1981]. S. 175.

42 Ab der 5. Auflage wie auch in den Gesammelten Werken lautet der Titel des Dramas «Karl Hetmann, der Zwerggriese (Hidalla)».

43 Der Brief datiert vom 29.7.1907 (vgl. Lewis Wickes, *Studies on Aspects of Franz Schreker's Opera «Die Gezeichneten»*. Berlin. 1990, S. 109).

44 Wickes, S. 42ff.

45 Vgl. Wickes, S. 34.

46 Carl Dahlhaus, *Vom Musikdrama zur Literaturoper*. München und Salzburg: Katznbichler. 1983. S. 159.

zwischen der zentralen Atelierszene in *Die Gezeichneten* (II, 501ff.⁴⁷) einerseits und der Exposition von Wedekinds *Der Erdgeist* andererseits, welche die Schreker-Forschung bisher übersehen hat, kaum von der Hand zu weisen. Hier wie dort ist zuerst von einem Porträt die Rede (das von Carlotta gemalte Bildnis Alvianos bzw. das von Schwarz gemalte Bildnis von Schöns Verlobter); überraschend und bloss durch Zufall wird später ein weiteres Bild entdeckt (Carlottas Bild der Totenhand bzw. Schwarz' Lulu-Porträt); zwischen Modell (Alviano bzw. Lulu) und Maler(in) (Carlotta bzw. Schwarz) kommt es zu einer Verführungsszene, auf deren Höhepunkt in beiden Fällen eine ähnlich gelagerte Metapher zur Anwendung kommt (Carlotta rät Alviano, er solle in ihr die «Sonne» sehen (II, 790); Lulu begibt sich auf eine Trittleiter und strahlt «wie die Sonne»⁴⁸); schliesslich, und für den vorliegenden Zusammenhang am zentralsten, wird die Szene zum Ausgangspunkt ausgeprägter ästhetischer Reflexionen genommen. Eine Orientierung Schrekers an Lessings *Emilia Galotti* scheint insofern nebensächlich, als dass der Geschlechterdiskurs, sowohl bei Wedekind wie bei Schreker zentral in den Vordergrund gestellt, bei Lessing kaum eine Rolle spielt.

Dass Wedekinds Doppeltragödie für Schreker gerade in Zusammenhang mit ästhetischen Fragestellungen wichtig war, mag ein Blick auf dessen erste Oper, *Der ferne Klang*, wenn nicht zu beweisen, so doch weiter zu erhärten. Sowohl der dritte Aufzug von *Erdgeist* wie auch der erste Teil des dritten Aktes von *Der ferne Klang* bedienen sich einer Art Neudefinition teichoskopischer Szenen unter dem Aspekt selbstreflexiver Tendenzen: In der Theatergarderobe (Wedekind) bzw. im «Theaterbeisel» (Schreker) sind die gleichzeitig stattfindenden Bühnenaufführungen der Stücke von Alwa bzw. Fritz Hauptthema der jeweiligen Gespräche und Reflexionen; die weiblichen Hauptfiguren erleiden in beiden Aufführungen Schwächeanfälle (Lulu als Tänzerin, Grete als Zuschauerin) und müssen aus dem Theater geführt werden; schliesslich skizziert Alwa die Handlung eines Dramas, die mit derjenigen von *Erdgeist* identisch ist (es findet also eine fiktionale Identifikation Alwa/Wedekind statt), während das Stück von Fritz autobiographische Elemente zeigt und sich deshalb thematisch mit *Der ferne Klang* deckt (es findet also eine fiktionale Identifikation Fritz/Schreker statt).

53 Vgl. Ferdinand Gregorovius, *Lucrezia Borgia*. Wien: Bernik & Wring. 1937. V. S. 202ff. und S. 210ff. und Paul Becker/Franz Schreker, *Brüderchen mit Schwester*. Zürich: Schönlank. 1915. S. 50. Vgl. v. Wollgast, *Die Theaterbeisel*. Zürich: Schönlank. 1915. S. 50.

47 Die Zahlen in diesem Kapitel beziehen sich mit Akt- und Taktzahlangebe auf Franz Schreker, *Die Gezeichneten*. Wien: Universal-Edition. 1915.

48 In Wedekinds Fassung letzter Hand, die Schreker wohl einzig kannte, wird die Metaphorik, nicht aber das Wort selbst genannt (Frank Wedekind, *Lulu. Erdgeist. Die Büchse der Pandora*. Stuttgart: Reclams. S. 24).

Gewiss könnten weitere und vor allem tiefergehende Vergleiche zwischen den Opern Schrekers und den Dramen Wedekinds weitere Aufschlüsse geben. Aufgrund der gewählten Themenstellung soll hier jedoch vielmehr gefragt werden, ob und in welcher Weise die Oper *Die Gezeichneten* über ihren eigenen Status als Kunstwerk reflektiert, ob und in welcher Weise, um eine Formulierung Henrichs wieder aufzunehmen, das Kunstwerk «sich selber auslegt»⁴⁹ – eine Fragestellung, die, wohlverstanden, Schrekers (hier nur thesenhaft vorgebrachte) Wedekind-Rezeption selber in den Horizont gehoben hatte.

III

Die bereits erwähnte Atelierszene des zweiten Aktes, worin die herzkrankte Carlotta einerseits von ihren – wie sich am Ende der Szene herausstellen wird – autobiographischen Hand-Bildern erzählt, worin sie aber auch zugleich das Porträt des hässlichen Alviano zur Vollendung bringt, rückt aus solcher Perspektive ins Zentrum des Interesses; unter diesem Aspekt ist sie auch schon mehrfach betrachtet worden.⁵⁰ Doch auch anderswo in *Die Gezeichneten*, darauf sei nur kurz hingewiesen, wird Kunst selbst thematisiert; das Panorama der ästhetischen Standpunkte, die in die Oper Eingang gefunden haben, soll dabei, wie schon bei Wedekind, den Horizont abgeben, auf dem sich der ästhetische Diskurs abspielt.

Zum einen wird ein eskapistischer Ästhetizismus, für den die von Alviano geschaffene Insel «Elysium» stehen mag, diskreditiert, und dies in doppelter Weise: Einerseits nämlich hat sich dieses Kunstprodukt soweit vom Leben entfernt, dass den staunenden Bürgern der Stadt keine Verständnismöglichkeiten mehr bleiben,⁵¹ andererseits ist jener «verwirklichte Schönheitsgedanke» (II, 388f.) zumal unter Anführung von Alvianos Gegenspieler Tamare zum dekadenten Lustort verkommen. Enthüllt wird der Scheincharakter solcher Kunst.⁵²

42. Ab der 5. Auflage wie auch in den Gesammelten Werken lautet der Titel des Dramas «Karl» (Hildalla).

49 Henrich, S. 29.

50 Vgl. v.a. Wolfgang Molkow, «Die Rolle der Kunst in den frühen Opern Franz Schrekers.» In: Elmar Budde/Rudolf Stephan (Hg.), *Franz-Schreker-Symposion*. Berlin: Colloquium. 1980. S. 83–94.

51 Vgl. den Sprung einer kleinen None auf die Aussage des dritten Bürgers: «Seht, Frau, das versteht Ihr nicht: Das ist «Kunst»» (III, 133f.).

52 Vgl. Molkow, S 87.

Von Interesse sind zudem die Maskenzüge des dritten Aktes, die sich im übrigen, dies wäre eine eigene Untersuchung wert, auf die Festschilderungen in Ferdinand Gregorovius' *Lucrezia-Borgia-Biographie* (1874) beziehen.⁵³ In der allegorischen fünfzehnten Szene des dritten Aktes soll die «Vereinigung der Antike mit der damaligen Zeit – der Renaissance» symbolisiert werden (III, 605ff.). Pantomimisch begegnet darin eine «imposante Künstlerscheinung» und eine mit dieser eng verschlungene Egeria (eine Geburtsgöttin) einigen Gestalten aus der Antike. In der nun folgenden Handlung werden Künstler und Egeria voneinander getrennt: Während ersterer dem Sonnenwagen des Apollo nachfolgt, wird letztere von Faunen mit brutaler Gewalt weggeschleppt. Die Gruppe um Apollo folgt diesem Zug, der Künstler «steht ernst und gedankenvoll, hoch aufgerichtet im Wagen». Angesichts der hohen Wertschätzung, die Schreker den Werken Friedrich Nietzsches entgegenbrachte,⁵⁴ wird man hier dessen Gegensatzpaar apollinisch/dionysisch assoziieren dürfen, zumal Nietzsche an der Renaissance der Renaissance im *fin de siècle* nicht unwesentlich beteiligt war.⁵⁵ Allerdings ist die extreme Gegenüberstellung von Traum (apollinisch) und Rausch (dionysisch) hier in einer Weise mit dem Geschlechterdiskurs verquickt, der bei Nietzsche kaum einen Anhalt findet. In Rechnung zu stellen ist hier vielmehr der Einfluss eines anderen Autors, der für den Wiener «Zeitgeist» um die Jahrhundertwende äusserst prägend war und dessen Hauptwerk Schreker offenbar schon früh kannte: Otto Weininger und seine Studie «Geschlecht und Charakter».⁵⁶ Im folgenden Abschnitt ist kurz und exkursartig auf Schrekers Weininger-Rezeption einzugehen; sie wird einen möglichen Interpretationshorizont für die kunsttheoretischen Reflexionen in der Atelierszene abgeben.

53 Vgl. Ferdinand Gregorovius, *Lucrezia Borgia*. Wien: Bernina-Verlag. 1937. Va. S. 202ff. und S. 210ff. und Paul Bekker/Franz Schreker, *Briefwechsel mit sämtlichen Kritiken Bekkers über Schreker*. Hg. von Christopher Hailey. Aachen: Rimbaud 1994. S. 101.

54 Vgl. Bekker/Schreker, S. 61.

55 Vgl. etwa Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1987. S. 27ff. sowie S. 161.

56 Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*. München: Matthes und Seitz. 1980.

IV

Manches deutet darauf hin, dass Weinigers 1903 erschienenes Buch einen nicht unbeträchtlichen Einfluss auf Schrekers Figurenkonstellation in *Die Gezeichneten* ausübte; im Briefwechsel mit dem Musikwissenschaftler Paul Bekker, der in seiner Schreker-Exegese Weinigers Thesen ausführlich in Anschlag brachte,⁵⁷ führt Schreker aus, er habe Weinigers Buch gleich nach dessen Erscheinen gelesen, und: «Mein Verstand hat zu vielem «nein» gesagt, mein Gefühl – so scheint es – ja.»⁵⁸ Weinigers «prinzipielle Untersuchung», so der Untertitel des Werkes, geht von einer in ihrer Radikalität auch aus der historischen Distanz nur schwer nachvollziehbaren Polarität zwischen männlichem («M») und weiblichem («W») Prinzip aus, die ihm gleichsam zum Welterklärungsmuster wird. Die beiden Prinzipien sind als Idealtypen in der Realität zwar nie rein anzutreffen, nach Weinigers Theorie der Bisexualität hat jedes Individuum vielmehr Anteil an beiden.⁵⁹ Nichtsdestoweniger wird dieser Grundsatz im Verlauf des Buches, dessen polemische Spitzen zunehmend schärfer werden, verlassen oder verschwimmt doch zumindest, und so kommt es denn zu den apodiktischen Formulierungen, die Weininger den Ruf eines Frauenverächters (und Antisemiten) eingebracht haben. Wenn im folgenden Weinigers Thesen referiert werden, so geschieht dies im Hinblick auf die ästhetischen Fragestellungen bei Schreker und im Bewusstsein der Tatsache, dass Weinigers abwegige Behauptungen bisweilen mehr als nur absurd anmuten. Gleichwohl harren sie einer Einordnung, zumal das Buch durchaus zeitgenössische Denkfiguren zusammenzufassen imstande war, was die unerhörte Resonanz, die es im Wien der Jahrhundertwende fand, beweisen mag: Strindberg oder Karl Kraus gehörten zu seinen engagierten Verfechtern, auf die Opern Zemlinskys hatte es bedeutenden Einfluss, und auch im Schönberg-Kreis stiess das Buch auf einigen Widerhall.⁶⁰

Nach Weinigers Theorie ist «W» letztlich einzig sexuell bestimmt, ist von der Geschlechtlichkeit ganz eingenommen, während «M» bloss «intermittierend» sexuell sei und also auch zu andere Dingen Zugang habe – zumal zu positiv konnotierten wie Geist, Genie, Transzendenz.⁶¹ Der Frau wird denn,

57 Vgl. Bekker/Schreker, z.B. S. 302.

58 Bekker/Schreker, S. 61.

59 Weininger, S. 9.

60 Jacques Le Rider, *Der Fall Otto Weininger. Wurzeln des Antifeminismus und Antisemitismus*. Wien: Löcker. 1985. S. 220ff.; Ute Wilhelm, «Zum Einfluss der Theorien Otto Weinigers auf die Figurenkonzeption in Alexander Zemlinskys Einakter «Der Zwerg»». In: *Archiv für Musikwissenschaft* 54/1997. S. 84–89.

61 Weininger, S. 112ff.

so folgert die «Untersuchung», die Fähigkeit zum künstlerischen Schaffen rundweg abgesprochen, die seltenen Ausnahmen würden sich durch einen hohen Anteil an «M» in den entsprechenden (weiblichen) Individuen begründen.⁶² Dies mag mit ein Grund sein, weshalb Schreker in einem Brief an Paul Bekker auf dessen Vorwürfe, das Renaissance-Ambiance seiner Oper sei blosses Dekor, entgegnete, zumindest Carlotta sei sehr wohl Kind ihrer Zeit. Aus eigenen Aussagen Schrekers geht hervor, dass dessen Renaissance-Bild zumal durch die Lucrezia Borgia-Biographie von Ferdinand Gregorovius vermittelt ist.⁶³ Darin kommt Gregorovius auf die Frauenfrage zu sprechen und bezeichnet die «gelehrte Frau, vor der heute Männer mehr Grauen als Respekt zu haben pflegen», die jedoch damals hohes Ansehen genossen habe, mit Blick auf die damalige Literatur als «Mannweib», als eine Frau also, «die sich durch Mut, Verstand und Bildung über die Mehrzahl ihres Geschlechts erhob»⁶⁴. Schrekers Referenz auf die Zeit der Renaissance, gesehen durch die Brille Gregorovius', vermag somit Carlottas Künstlertum zu rechtfertigen, ihre gleichsam historisch verbürgten «männlichen» Anteile stehen dafür ein.

Schrekers Libretto gibt zudem weitere Hinweise auf eine intensive Weininger-Rezeption: Alvianos lebemännischer Gegenspieler Tamare, der Carlotta begehrt, erklärt, angestachelt durch eine erfolglose Werbung, er werde sie erst vergessen, «bis diese Frau, will sie mein Weib nicht sein, meine Dirne ward» (II, 275ff.). Tamare, der für Carlotta offenbar einzig diese beiden Perspektiven ins Auge fasst, offenbart sich damit als Repräsentant von Weiningers Gedanken. Denn folgernd aus der sexuell bestimmten Definition sieht Weiningers Modell für die Frau einzig zwei Rollen vor: Die Gattungserhaltung und also das Kind sei der «Hauptzweck» der Mutter, die Dirne andererseits finde diesen einzig im Mann.⁶⁵ Ebenfalls in Richtung Weiningers zielt zudem eine Entgegnung des Edelmannes Paolo auf Alvianos Klagen über seine Hässlichkeit: «Du überschätzt, mein Freund, so will mir scheinen, gewaltig der Frauen Schönheitsempfinden.» (I, 108f.) In einer noch erhaltenen Vorstufe des Librettos führt Paolo weiter aus, das weibliche Schönheitsempfinden richte sich keineswegs auf das Gesicht des Mannes;⁶⁶ ein Blick in Weiningers «Untersuchung» vermag einiges Licht in diese kryptisch anmutende Aussage zu bringen: Dem sexuell bestimmten Wesen der Frau gemäss verlangt diese vom Mann nicht Schönheit, sondern sexuelles Begehren,

62 Weininger, S. 83f.

63 Bekker/Schreker, S. 34.

64 Gregorovius, S. 33.

65 Weininger, S. 278.

66 Wickes, S. 175.

ihr Interesse konzentriert sich demnach auf «seine Sexualität im engsten Sinne, es ist der Phallus»⁶⁷. Diese Reduktion der Frau auf den Bereich des Sexuellen entspricht bei Weininger ein ebenso pointiertes Gegenbild: Der heilsüchtige Mann, der seine eigene, schuldhaft konnotierte Sexualität überwunden hat und seine Erlösung letztlich mit dem Untergang der Menschheit bezahlt. Inbegriff dieses Wesens ist bei Weininger die Titelfigur aus Wagners «Parsifal»: «Bevor das Weib nicht aufhört, für den Mann als Weib zu existieren, kann es selbst nicht aufhören, Weib zu sein: Kundry kann nur von Parsifal, vom sündelosen, unbefleckten Manne aus Klingsors Banne wirklich befreit werden.»⁶⁸ Bemerkenswert ist denn auch, dass im erwähnten Librettoentwurf Alviano von Carlotta mit Parsifal identifiziert wird:

Alviano: Ah – wahrlich! Für einen Töpel
müsst Ihr mich halten,
lebensunkundig, einfältig
und albern. –

Doch selten nur
blüht mir Umgang mit schönen
Frauen – so kommt's – dass –
begreift Ihr – ?

Carlotta: Ich begreife: Parzival seid Ihr,
der reine Tor, wie die deutsche
Sage ihn kündet –

Alviano (*lebhaft, interessiert*): Ihr kennt die Mär –

Schreker hat die Erwähnung Parsifals nicht vertont (vgl. I, 646ff.), wohl weil sie ihm im Renaissance-Umfeld der Handlung deplaziert erschien, doch dürfte die intertextuelle Anspielung an Wagner und damit auch an Weininger in der komponierten Fassung durchaus wahrnehmbar sein.

V

Von diesem Boden aus, der über den Einfluss Weiningers auf Schrekers Figurenkonstellation Rechenschaft ablegen wollte, kann nun gefragt werden, ob und inwiefern Weiningers Theorien auch für die kunsttheoretischen Reflexionen in *Die Gezeichneten* von Bedeutung sind.

Kernpunkt der Atelierszene ist die Vollendung von Alvianos Porträt durch Carlotta, zugleich eine dramaturgische Schlüsselstelle der gesamten Oper,

⁶⁷ Weininger, S. 338.

⁶⁸ Weininger, S. 456.

da sie (II, 813–821) den zweiten Akt musikalisch mit dem ersten zusammenschliesst (I, 751–759 sowie, variiert, 765ff.). In beiden Fällen ist von Alvianos Porträt die Rede, der Entstehungsprozess des Bildes wird so in zwei zeitlich getrennte Stufen zerlegt. Im ersten Akt äussert Carlotta den Wunsch, Alviano zu malen; dessen anfängliches Entsetzen vermag sie zu besänftigen, indem sie erzählt, dass sie Alviano aus der Ferne beobachtet habe und dass ein Teil des Bildes bereits gemalt sei. Auslöser dieser ersten Schaffensstufe war Alvianos Begegnung mit einer Naturerscheinung, die Carlotta ins Bild zu fassen versucht:

Da stieg auf, purpurn glühend, Schleier in tausend Farben schillernd, leuchtende Nebel, gespenstischen Herolden gleich, zogen ihr Nahen kündend voran, die Sonne. Und ein zweites Wunder geschah: Ich sah, wie der kleine, armsel'ge Wand'rer [Alviano] sein Haupt hob. Jeder Muskel spannte sich straff in dem schwächtigen Körper, die Arme stiegen an, hoch zum Himmel gebreitet. So schritt er hinein in den Glast, der Sonne entgegen; und grösser und grösser sah ich ihn werden, riesenhaft wuchs die Gestalt, mir klopfte das Herz. So malte ich euch, Signor Alviano. (I, 751–780)

Dem Bild würden nur noch die Augen fehlen, so Carlotta weiter, der Blick in die Sonne, die Seele, und um diese malen zu können, bestellt sie Alviano in ihr Atelier. Dort, im zweiten Akt, kommt es zu einem – wohl vorgetäuschten – Liebesgeständnis Carlottas; sie ermahnt ihn mit explizitem Bezug auf das Naturerlebnis des ersten Aktes zudem, er solle in ihr die Sonne sehen (II, 789f.), und auf dem Höhepunkt von Alvianos Ekstase schliesslich, den erwähnten Takten, verharret er, «ihre Gestalt mit glühenden Blicken verschlingend» (II, 817) – kurz darauf ist das Bild vollendet.

Offenbar findet im Entstehungsprozess des Bildes mit musikalischen und dramaturgischen Mitteln eine Parallelsetzung der schönen Natur (die Sonne im ersten Akt) mit der Schönheit der geliebten Frau («Sonne» im metaphorischen Sinn im zweiten Akt) statt (die weitere Verbindung zur Sonnenmetapher in der erwähnten allegorischen Szene des dritten Aktes dürfte durchaus beabsichtigt sein). Die Parallelisierung nun, die sich in Alvianos Blick spiegelt, findet sich auch im Kapitel «Erotik und Ästhetik» von Weiningers «Untersuchung». Schönheit – sowohl die Schönheit der Natur wie auch, spezifischer, die Schönheit der Frau – ist «das Symbol des Vollkommenen in der Erscheinung». Allerdings ist Schönheit kein Attribut der Natur oder der Frau, vielmehr entspringt sie der «Sehnsucht nach Vollkommenheit» im Betrachter.⁶⁹ In bezug auf das Geschlechterverhältnis heisst dies: «Die Schönheit des Weibes ist die Liebe des Mannes.»⁷⁰

69 Weininger, S. 325.

70 Weininger, S. 321.

Um die Aussage Weiningers verstehen zu können, ist von dessen Unterscheidung zwischen Erotik und Sexualität auszugehen. Während der Begriff Sexualität den Geschlechtstrieb bezeichnet, dient der Begriff Erotik der Umschreibung von Liebe. Erotik und Sexualität entspringen dabei (und im Gegensatz etwa zu Sigmund Freuds Sublimationstheorie) fundamental unterschiedlichen Trieben: «Der lügt oder hat nie gewusst, was Liebe ist, der behauptet, eine Frau noch zu lieben, die er begehrt.»⁷¹ Der Erotiker projiziert dabei sein Ideal eines absolut wertvollen Wesens auf ein anderes menschliches Wesen; Liebe ist demnach ein Projektionsphänomen – und mit ihr die Schönheit: «Alle Schönheit ist vielmehr selbst erst eine Projektion, eine Emanation des Liebesbedürfnisses.»⁷² Aufgrund der ausschliesslichen Gewichtung der subjektiven Seite in der Betrachtung der geliebten bzw. schönen Frau kann Weyinger auch sagen: «Der Liebende sucht im geliebten Wesen seine eigene Seele.»⁷³ Kunst nun wird unter diesen Begriff von Ästhetik subsumiert: «Wie die Liebe ein neues Weib für den Mann schafft statt des realen Weibes, so schafft die Kunst, die Erotik des Alls, aus dem Chaos die Formenfülle im Universum.»⁷⁴

Diese Perspektive erlaubt es erst, die die Kunst betreffenden Vorgänge in der Atelierszene aufzuschlüsseln: Carlotta malt Seelen, und sie betont, dass, wo dies nicht gelingen mag, es womöglich an den Modellen liege (I, 664). Dass sich gerade Alviano, «wie kaum ein Zweiter», an die Schönheit der Frauen klammere – so Carlotta (II, 715ff.) –, macht ihn zu solchem Modell prädestiniert: Alviano ist Erotiker. Carlotta unternimmt denn auch alles, um die Liebe Alvianos zu erhalten, sie greift gar zu einem Liebesgeständnis, das allerdings, auch szenisch und musikalisch kann darüber kaum Zweifel bestehen, vorgetäuscht ist⁷⁵: Auch bei Weyinger ist die Frau aufgrund ihrer rein sexuellen Bestimmung der Erotik und also der Liebe nicht fähig. Auch die Aufforderung Carlottas, «senkt euren Blick tief in den meinen», lässt sich durchaus im Sinne Weiningers verstehen: Liebe bzw. Schönheit entspreche nämlich einer «Introjektion» der Seele des Mannes in das Weib⁷⁶. Der rätselhafte Diskurs über die «Seele» jedenfalls scheint kaum anders als aus der

71 Weyinger, S. 317.

72 Weyinger, S. 321.

73 Weyinger, S. 330.

74 Weyinger, S. 325.

75 Um ein simples musikalisches Beispiel zu nennen: Der Aufschwung einer grossen Septime, der Alvianos Sehnsuchtsstema charakterisiert und mit dem er auch auf Carlottas Liebesgeständnis reagiert (II, Auftakt zu 774), ist bei Carlottas Liebesgeständnis selbst auf eine weit ausdrucksärmere Sexte zusammengedrückt (II, Auftakt zu 772).

76 Weyinger, S. 326.

Perspektive Weiningers begreiflich gemacht werden zu können. Allerdings folgt aus dieser Interpretation, scheinbar widersinnig, dass Alviano der Künstler ist, dass also Alvianos Porträt, nicht anders als die Kunstinsel «Elysium», sein Kunstwerk darstellt.

Die vorgeschlagene Deutung der Szene erhält mit einem Blick auf das weitere Geschehen der Oper zusätzliche Stützung. So steht dem Erotiker Alviano der sexuell bestimmte Tamare gegenüber, der «forsche Mann» in der Terminologie Weiningers.⁷⁷ Deren jeweiliges Verhalten gegenüber Carlotta lässt nämlich zwischen der Gegensätzlichkeit von Erotik und Sexualität eine Analogie aufscheinen. So heisst es bei Weininger: «Die Sexualität benützt das Weib als Mittel, um zur Lust und zum leiblichen Kinde zu gelangen; die Erotik als Mittel, um zum Werte und – zum geistigen Kinde, zur Produktion zu kommen.»⁷⁸ Darin, dass die Frau als blosses Mittel zum Zweck benutzt wird, äussere sich die Grausamkeit sowohl von Erotik wie von Sexualität: «Liebe ist Mord»⁷⁹. So ist Carlottas Schwächeanfall nach Alvianos erotischem «Liebesakt» letztlich nur Vorahnung ihres Todes nach Tamares sexuellem «Geschlechtsakt» am Ende der Oper.

VI

Das gesamte dramtische Geschehen also wird von Rissen durchzogen, unvereinbare Gegensätze werde sichtbar: Kunst und Leben, Eros und Sexus, Schönheit und Geschlecht. Und: Die Gegensätze bleiben ungeschlichtet, auch die Gegensätze zwischen den beiden Protagonisten. Tamare wird von Alviano getötet; Alviano verfällt dem Wahnsinn, der letztlich das Scheitern seiner genialischen Existenz demonstriert.⁸⁰ Auch Schreker selbst äusserte sich über den Konflikt zwischen Tamare und Alviano unentschieden: «Das sind Weltanschauungen, die da aufeinanderprallen und ich selbst weiss nicht genau, zu welcher ich mich eigentlich bekenne.»⁸¹ Da Schrekers Kunst aber gerade dies durchschaut, ist sie selbst nicht mehr naiv Opfer ihrer eigenen Kunstanschauung, wie dies bei Alviano der Fall ist. Schrekers Kunst kann sich vielmehr auf Beobachtungsposten begeben und – mit künstlerischen Mitteln – zur Anschauung bringen, wie künstlerische Prozesse ablaufen.

77 Weininger, S. 338.

78 Weininger, S. 330.

79 Weininger, S. 332.

80 Vgl. Weininger, S. 237.

81 Bekker/Schreker, S. 40.

Solchen Beobachterstatus nimmt in der Atelierszene die Malerin Carlotta ein. Ganz im Gegensatz zum Schaffensprozess Alvianos, der einen ekstatischen Zustand zur Voraussetzung hat, versucht Carlotta in der Erzählung über das Bild mit der Totenhand wie auch während der Entstehung des Alviano-Porträts möglichst lange eine neutral beobachtende Stellung einzunehmen. Zwar ist in der Totenhand-Erzählung ihr Schwanken zwischen Ruhe und Erregung mit musikalisch ausserordentlich raffinierten Mitteln ausformuliert, nichtsdestoweniger spricht sie «in leichtem Parlando» (II, 510), «in leichtem Plauderton» und soll «jeden dramatischen Ausdruck vermeiden» (II, 520). In der Porträtszene sodann nimmt sie in gewisser Weise die Stellung eines beobachtenden Psychologen ein: Alvianos «Antlitz gleichsam studierend» (II, 780), «ihn mit ihren Worten gleichsam hypnotisierend». Die Aufgabe von Carlottas Kunst ist in dieser Szene, paradox, die psychischen Prozesse bei der Entstehung von Alvianos Kunst zu beobachten; ihre Bilder sind denn auch «im traditionellen Sinn keine Kunstwerke mehr, sondern Chiffren psychischer Zustände»⁸².

Solche Reflexion über Kunst im Medium der Oper *Die Gezeichneten* weist nun aber selbst wieder auf diese zurück: Als interpretativen Horizont stellt sie zwei grundsätzlich unterschiedliche Poetiken zur Disposition, die ekstatischen Schaffensprozesse Alvianos oder den gleichsam psychologisch-analytischen Zugang Carlottas. Manches spricht dabei dafür, dass der letztere Ansatz nicht wenige Gemeinsamkeiten mit Schrekers eigener Poetik besitzt. Es ist in der Schreker-Forschung denn auch mehrfach betont worden, scharfsinnig etwa bereits bei Paul Bekker, dass den Opern Schrekers eine «wissenschaftlich erkenntnismässige» Anschauungsweise zugrunde liege: In der Bewusstmachung der triebhaften Natur liege ihre Aufgabe.⁸³ Und Adornos Quintessenz seines Schreker-Aufsatzes, die mit der Photographenmetapher zugleich an den Beruf von Schrekers Vater und an die naturalistisch reproduzierende, abbildende Funktion dieser Kunst anspielte, dürfte durchaus aus solchen Überlegungen hervorgegangen sein.⁸⁴ Schrekers Opern sind nicht mehr Welterklärungs-, sondern Weltbeschreibungsmodelle.

Utopische Dimensionen sind den Opern Schrekers damit zwar abgesprochen; nichtsdestoweniger rücken zukunftsweisende Verfahrensweisen in deren Horizont. Gösta Neuwirths aufsehererregende Studie über *Der ferne*

71 Weininger, S. 317.

72 Weininger, S. 321.

73 Weininger, S. 330.

74 Weininger, S. 325.

75 Um ein simples musikalisches Beispiel zu nennen: Der Aufschwung des ersten Aktes.

82 Vgl. Molkow, S. 90.

83 Bekker/Schreker, S. 298. (II, Auftakt zu 774). Ist bei Carlotta 1. Akt, 2. Szene.

84 Theodor W. Adorno, *Schreker. Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1978. Bd. 16, S. 368–381, hier S. 381.

Klang hat einerseits gezeigt, wie Schreker durch «die direkte Widerspiegelung psychischer Prozesse im Material und der Form» musikalischen Sinn gewinnt.⁸⁵ Im Falle von *Die Gezeichneten* gälte es die Konsequenzen für die musikalische Faktur allerdings erst konkret nachzuweisen. Bemerkenswert ist immerhin, dass Kunst in *Die Gezeichneten* nicht nur mit musikdramatischen, sondern in Ansätzen auch mit eigentlich musikalischen Mitteln thematisiert wird. So sind die beiden Hauptthemen, die Alviano und Tamare zugesprochen erhalten, durchaus von zitathaftem Charakter: Alvianos Sehnsuchtsmotiv, mit dem die Oper anhebt, wurde schon als «Musik über Musik» bezeichnet, und zwar über das Liebesmotiv aus Wagners «Tristan und Isolde»;⁸⁶ Tamares Thema andererseits ist, «in italienischer Art» (III, 660) zu spielen, eindeutig dem Stilhorizont der italienische Oper entnommen. Neben der zumal sprachlich betriebenen Selbstreflexion scheint in Schrekers *Die Gezeichneten* nun auch Musik damit zu beginnen, mit ihren eigenen Mitteln über sich selbst zu reflektieren.

VII

Alban Berg gehörte, zumindest im zweiten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts, zum engeren Kreis um Schreker, dessen Radius sich nicht unwesentlich mit demjenigen des Schönberg-Zirkels überschneidet. Sowohl Schrekers erste wie auch dessen dritte Oper war ihm bereits bekannt, bevor sie zur Uraufführung gelangten: Im Falle von *Der ferne Klang* beteiligte sich Berg an der Herstellung des Klavierauszuges,⁸⁷ und *Die Gezeichneten* hörte Berg bereits 1912 in einer von Schreker geleiteten Voraufführung.⁸⁸ Es ist denn auch – allerdings eher sporadisch – auf mögliche Einflüsse musikalischer Art hingewiesen worden.⁸⁹ Gerade im Hinblick auf musikdramatische Techniken allerdings wäre eine profunde Untersuchung möglicherweise ertragreich,

85 Gösta Neuwirth, *Die Harmonik in der Oper «Der ferne Klang» von Franz Schreker*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag. 1972. S. 215.

86 Molkow, S. 84.

87 Christopher Hailey, *Franz Schreker 1878–1938. A Cultural Biography*. Cambridge: University Press. 1993. S. 32.

88 Hailey, S. 67.

89 Vgl. v.a. Jürg Stenzl, «Franz Schreker und Alban Berg. Bemerkungen zu den Altenberg-Liedern Op. 4.» In: *Franz Schreker, Am Beginn der neuen Musik*. Hg. von Otto Kolleritsch. Graz: Universal Edition. 1978, S. 44–58; Neuwirth, u.a. S. 76.

zumal Berg sich über *Die Gezeichneten* gerade diesbezüglich äusserst positiv äusserte. Zudem scheint die Philosophie Otto Weiningers nicht geringe Spuren im Denken Alban Bergs hinterlassen zu haben.⁹⁰ Nicht auszuschliessen ist deshalb, dass bei der Einrichtung von Wedekinds Lulu-Dramen zum Opernlibretto Berg nicht nur durch den vielfach hervorgehobenen Weininger-Anhänger Karl Kraus, sondern auch durch Schreker und dessen Werke beeinflusst worden ist. Dieser Fragenkomplex ist hier allerdings nicht weiter zu verfolgen. Da sich angesichts der ausufernden Literatur über Alban Bergs Lulu-Oper auf kleinem Raum kaum mehr substantiell Neues sagen lässt, sollen im folgenden mögliche Antworten auf die Fragestellung dieses Essays nur kurz skizziert werden.

Alban Berg hat Wedekinds Vorlage bei der Librettoherstellung bekanntlich äusserst stark reduzieren müssen. Zumal die hier zur Debatte stehende Atelierszene ist dabei intensiv gekürzt worden: Die beiden ersten Auftritte von *Erdegeist*, dort also, wo die oben analysierten Kunstgespräche stattfinden, fallen ganz weg, damit auch das Porträt von Schöns Verlobter. Auf den ersten Blick scheint es, dass Berg gerade die expliziten Reflexionen über Kunst nicht interessiert hätten. Allerdings, dies wird zu zeigen sein, greift Berg zu zahlreichen sowohl musikalischen wie szenischen Mitteln, um vom Aktbeginn zumal auf die dritte, in der Theatergarderobe stattfindende Szene vorauszuweisen (bei Wedekind entspricht diese dem dritten Aufzug von *Erdegeist*). Möglicherweise wurde Berg dazu von Wedekinds Urfassung des Dramas, der Monstretragödie, bestärkt, die er durch Karl Kraus kennengelernt haben soll.⁹¹ Denn, wie bereits erwähnt, hat auch Wedekind für die Fassung letzter Hand die ausführlichen Kunstreflexionen der Atelierszenen gekürzt, stattdessen aber den stark selbstreflexiven dritten Theatergarderoben-Aufzug neu eingefügt.

Bereits durch szenische Mittel wird der erwähnte Verweisungszusammenhang hergestellt: Entgegen der Vorlage Wedekinds nämlich schreibt Berg vor, in der Theatergarderoben-Szene habe an der Wand eine Reproduktion des Lulu-Porträts, das zu Beginn der Oper entstanden war, zu hängen. Bemerkenswerter und für den vorliegenden Zusammenhang bezeichnender sind jedoch die Takte 98 bis 102 (der erste Dialog zwischen Lulu und Alwa), worin, was der Text bereits andeuten mag, musikalische Chiffren der ersten und dritten Szene mit unerhörter Dichte ineinandergeblendet sind:

90 Vgl. dazu Jacques Le Rider, «Lulu de Wedekind à Berg. Métamorphoses d'un mythe.» In: *Critique* 36/1980, S. 962–974.

91 Vgl. Bergs Brief vom 6.8.1929 an Soma Morgenstern (Soma Morgenstern, *Alban Berg und seine Idole. Erinnerungen und Briefe*. Lüneburg: zu Klampen. 1995. S. 225).

a tempo

Lulu

L. sehr frei, mit grosser Wärme Ich wür - de

A. Wenn ich Sie doch nur für mei-ne Haupt-rol - le en - ga - gie - ren - könn - te!

Kl *p* *mf* *sp* (pizz)

für Ihr Stück wohl kaum gut ge-nug tan - zen

(pizz) nicht eilen

Alban Berg: Lulu, 1. Akt, T. 98–102 (Klavierauszug)

Die musikalischen Vorgänge sollen kurz dargestellt werden, um den Sachverhalt deutlich zu machen. Beim Akkord b^b–c^b–g der Klarinetten zu Beginn von Takt 98 handelt es sich um den letzten der vier dem Lulu-Porträt zugeordneten Bild-Akkorde, deren Genese in den vorangehenden Takten vorgeführt worden ist (davon später). In der Singstimme ist zu diesem liegenden Akkord die erste Hälfte der Alwa-Reihe zu hören. Von den Tönen a bzw. d' geht sodann in den ersten und zweiten Geigen je eine vollständige Ganztonskala aus, die sich – im Abstand einer Quarte – zum chromatischen Total ergänzen. Diesem Skalengang ist die zweite Hälfte der Alwa-Reihe, die nun erstmals in diesem Akt ganz erklingen ist, so eingepasst, dass auf dem ersten Achtel ein Zusammenklang entsteht (h–e'–fis), dessen Töne (nicht aber

Lagen) mit dem zweiten Bildakkord identisch sind. Als Zielpunkt der aufsteigenden Skalenbewegung erscheint wiederum der anfangs gehörte Bildakkord, wobei der Ton g" seine Lage gewechselt hat. Die (chromatische) Weiterführung der Töne dieses (lagenvariierten) Akkordes ist so gestaltet, dass sie einerseits der Weiterführung des entsprechenden (lagenunveränderten) Akkordes in T. 98 entspricht (g'(¹) zu fis'(¹), c" zu cis", b' zu h'), dass sie aber andererseits den Ausgang einer neuen, nun absteigenden doppelten Ganztonskala im Quartabstand erlaubt. Zielpunkt dieses Abstieges ist der Akkord as–b–des', der die intervallgetreue Spiegelung des lagenvariierten Bildakkordes darstellt. Nun wird auch deutlich, wie ausserordentlich sorgfältig Berg die zweite Hälfte der Alwa-Reihe in das Tongeschehen eingepasst hat: Der nun entstandene Akkord ist nämlich (abgesehen von der Lage) als Transposition des Zusammenklangs am Ende von T. 98 (a–h'–d') beschreibbar, von dem die aufsteigende Skalenbewegung ausgegangen war. Damit aber ergibt sich eine sowohl horizontale wie vertikale Spiegelstruktur: gespiegelter Bildakkord–aufsteigende Ganztonskala–Bildakkord–absteigende Ganztonskala–gespiegelter Bildakkord.

Gewiss spielt Berg damit bereits hier auf die Spiegelstruktur der gesamten Oper an, in metaphorischem Sinne darf man darin aber möglicherweise auch die Spiegelung Lulus bzw. des Lulu-Porträts in der Kunst Alwas sehen: Aus den Bildakkorden nämlich wird, darauf wurde vielfach hingewiesen,⁹² der Ragtime der dritten Szene (als dessen Autor Alwa vorgestellt wird) abgeleitet; und aus der Singstimmenmelodik Lulus, die ganz offensichtlich mit den Ganztonskalen in Verbindung steht, ist in der Theatergarderobenszene das (ebenfalls von Alwa komponierte) Thema des English Waltz (I, 1040ff.) abgeleitet.

Folgt man diesen ausserordentlich dichten Verweisen der ersten Szene, so stösst man in der dritten Szene, die unter selbstreflexiven Aspekten eine eigene Untersuchung verdienen würde, zu jener berühmten Stelle, wo Alwa sein nächstes künstlerisches Projekt plant: «Über die [Lulu] liesse sich freilich eine interessante Oper schreiben.» (I, 1095ff.). Bekanntlich bildet die Vorlage von Alwas geplanter Oper dasjenige, was zuvor in Bergs Oper geschah: Sie soll unter anderem den Tod Golls (musikalisch mit Leitrythmus und Goll-Sexten untermalt, T. 1100ff.) und denjenigen des Malers (musikalisch mit Bild- und Maler-Akkorden untermalt, T. 1105ff.) thematisieren. Der

92 Vgl. u.a. Manfred Reiter, *Die Zwölftontechnik in Alban Bergs Oper Lulu*. Regensburg: Bosse. 1973. S. 49; Albrecht von Massow, «Halbwelt, Kultur und Natur in Alban Bergs Lulu.» Beihefte zum *Archiv für Musikwissenschaft* 33/1992. S. 17.

soeben zitierte Satz selbst allerdings wird mit zwei Akkorden aus dem Beginn von Bergs «Wozzek» (T. 1095) musikalisch kommentiert und über die Erdgeist-Quarten (T. 1099) mit einer Umkehrungsform der Bild-Akkorde (T. 1099) verbunden. Es findet somit – wie in der Berg-Literatur vielfach konstatiert – eine fiktionale Identifikation Alwas mit Berg statt, die Assoziationskette Lulu–Lulu-Porträt–Alwa-Musik–Alwa, die in der ersten Szene begonnen hatte, wird in selbstreflexivem Rückgang mit Bezug auf Berg fortgesetzt. Der Status von dessen Komponieren wird somit in den Fragehorizont des Werkes selber gehoben.

Gewiss ist solches selbstreflexives Denken gegen die Mitte des 20. Jahrhunderts keineswegs mehr neu oder gar revolutionär, wie ja auch in den vorangegangenen Kapiteln anhand der beiden Werke Wedekinds und Schrekers gezeigt werden sollte. Bemerkenswert ist jedoch, dass nun auch Musik zum Thema gemacht wird. War etwa in Schrekers *Die Gezeichneten* Kunst im allgemeinen problematisiert worden, ohne dass dabei die Musik ihren gewissermassen identitätsbildenden Bezug zu einer evolutiv gedachten Tradition hätte aufgeben müssen, so werden bei Berg die musikalischen Mittel selbst in den Strudel selbstreflexiven Denkens gezogen. Zeichen dafür ist der vielfach konstatierte stilistische Pluralismus in der Oper *Lulu*: Weder Tonalität, noch Polytonalität, noch quartenharmonisches Denken, noch selbst die Zwölftontechnik allein (bewusst wurden als Beispiele die Stilabfolge der Variationen im dritten Akt gewählt) bürgt für einen sicheren Grund.⁹³ Solcher Stilpluralismus aber ist Zeichen des «partialen Charakters» (Henrich) von Kunst: Wie das schöpferische Subjekt so ist nun auch Musik selbst zu reflektierendem Bewusstsein des eigenen partialen Charakters gekommen.

Eine der Folgen solcher Reflexion ist, so Henrich: Das moderne Werk «will zeigen, auf welche Weise es zustande kam, seine Genese durch sich selbst mit zum Vorschein bringen»⁹⁴. Zu Beginn des ersten Aktes von Bergs *Lulu* lässt sich dies geradezu beispielhaft aufzeigen, und zwar auf verschiedenen Ebenen. Da ist einmal der Goll zugeordnete Leitrhythmus, dessen frühes Erscheinen in T. 91 dramenimmanent keinen Sinn zu machen scheint: Goll ist weder anwesend, noch wird von ihm gesprochen oder auf ihn bezuggenommen, ja von seiner Existenz ist in diesem Moment noch gar nichts bekannt. Sinnvoll erscheint die frühe Erwähnung des Leitrhythmus einzig aus werkgenetischen Gründen: In der entsprechenden Szene bei Wedekind begrüsst Alwa nämlich genau an dieser Stelle sowohl seinen Vater Schön wie

93 Vgl. dazu v.a. Massow, S. 80ff.

94 Henrich, S. 28.

auch den Medizinalrat Goll,⁹⁵ der aufgrund von Bergs Kürzungen und Änderungen in der Lulu-Oper noch abwesend ist. Naheliegender scheint also der Gedanke: Mit dem frühen Erscheinen des Leitrythmus ist eine Art Indikator gesetzt, der auf die frühere Werkstufe – Wedekinds Text vor dem Eingriff des Librettisten – verweist und damit die Entstehungsgeschichte des Librettos reflektiert.

Zentraler allerdings sind für den vorliegenden Zusammenhang die musikalisch-strukturellen Konsequenzen, die sich aus der Tatsache ergeben, dass kein Stil und keine Stilhöhe als paradigmatisch gelten kann.⁹⁶ Bei solchem Komponieren ersetzt die Zwölftontechnik zwar nicht den fehlenden Grund, sie verschafft aber eine Art versichernde Begründungsinstanz. Gewiss ist dies ein Gemeinplatz; doch nicht die Technik an sich vermag solche Begründung zu leisten, sondern die spezifisch Bergsche Weise ihre Verwendung. Denn in Bergs Spezifizierung der Dodekaphonie wird das Zwölftongeschehen nicht einfach als sichernder Hintergrund verwendet, vielmehr wird es selbst in Szene gesetzt. In den Blick kommen hier die berühmten Ableitungen von Sekundärreihen oder thematischen Gestalten aus der Grundreihe der Oper, die, und diesem gilt es hier besonderes Augenmerk zu schenken, in der Oper selbst vorgeführt werden.

Das vielleicht ohrenfälligste Beispiel in der ersten Szene des ersten Aktes ist die Entstehung der Bildharmonien: In drei Anläufen (ausgehend von f in T. 93, von a in T. 96 und von cis' in T. 97) werden die Reihentöne jeweils so eingeführt, dass die Bildharmonien erst beim dritten Mal in ihrer homophon akkordischen Form erscheinen;⁹⁷ ihre Abstammung aus der Grundreihe ist damit demonstriert. Ist die Ableitung schliesslich in einer Art Legitimationsakt einmal zur Darstellung gekommen, können die nun entstandenen Gestalten auch unabhängig von der Ableitung gebraucht werden, so dass die eigentliche Zwölftonreihe in den Hintergrund der musikalischen Realität rücken kann, dass also nicht mehr eigentlich mit den Reihen, sondern mit den so geprägten Gestalten komponiert wird.⁹⁸ Wie ausserordentlich zentral der Ableitungsgedanke für Berg offensichtlich war, vermochte Thomas F. Ertelt in seinen Quellenstudien zu Bergs *Lulu* zu zeigen: Berg hat eine frühere, aber offenbar als «besser» empfundene Fassung der Bildharmonien aus

95 Frank Wedekind, *Lulu. Erdgeist. Die Büchse der Pandora*, S. 19.

96 Vgl. zu diesem Fragenkomplex Massow, v.a. S. 79ff.

97 Vgl. Reiter, S. 67.

98 Thomas F. Ertelt, *Alban Bergs «Lulu.» Quellenstudien und Beiträge zur Analyse*. Wien: Universal-Edition. 1993. S. 59ff.

dem Grund verworfen, weil die im Werk selbst dargestellte Ableitung melodisch unbefriedigend gewesen wäre.⁹⁹ Die endgültige Gestalt der Bildharmonien wurde also nicht durch eine abstrakte Ableitung in einem der eigentlichen Komposition vorangestellten disponierenden Akt des Komponisten, sondern durch die im Werk selbst in Szene gesetzte Ableitung bestimmt. Das Werk zeigt damit nicht nur seine Genese, es *inszeniert* sie. Musik ist damit in den Stand gesetzt, mit den ihr eigenen Mitteln über sich selbst zu reflektieren.

Ganz bewusst hatte sich die Betrachtung der drei Werke von Frank Wedekind, Franz Schreker und Alban Berg durch die Werke selbst leiten lassen: Nicht zu vermeiden war dabei, dass sich die Perspektiven, aus der die Betrachtung erfolgte, jeweils leicht verschoben haben, da auch sie durch die Werke nicht unwesentlich bestimmt worden ist. Dass es zwischen den drei Teilen des vorliegenden Essays, das im Rahmen des kunstphilosophischen Ansatzes das Gebiet der Musikwissenschaft bewusst überschritten hat, unzählige untergründige Verbindungslinien gibt, die allerdings nur schwierig bis ins letzte explizierbar wären, gehört dabei ebenfalls zu den Absichten: Die Werke, um die es darum geht, verhalten sich nicht anders. Immerhin dürfte die vorgeschlagene Methode den Vorzug haben, dass die kunsttheoretischen Reflexionen nicht von aussen her – also etwa von Sekundärtexten der Autoren – als fremde auf die Werke zugreifen und einwirken, sondern dass die Werke die Kategorien, unter denen sie betrachtet werden wollen, selbst vorschlagen. Der zunehmende Zug zur Selbstreflexion, der durch das ganze 20. Jahrhundert hindurch anhält und gegen dessen Ende immer aktueller zu werden scheint, ist dabei keine Sandkastenspielerei: Das Modell Dieter Henrichs zeigt vielmehr, dass die Beweggründe tiefer und auch über das Feld der Kunst selbst hinausreichen.

1. Carl Maria Breithaupt, *Die natürliche Klaviertechnik*. Bd. I: *Handbuch der modernen Methodik und Spielpraxis*. Leipzig: C.F. Kahnt. 1905. Bd. II: *Die Grundlagen der Klaviertechnik*. Leipzig: C.F. Kahnt Nachfolger. 1906. Bd. III: *Praktische Studien*. Leipzig: C.F. Kahnt Nachfolger. 1917–1922.

2. Tobias Matthay, *The Art of Touch in All its Diversity. An Analysis and Synthesis of Piano-forte*.

99 Vgl. dazu Ertelt, S. 58f.

