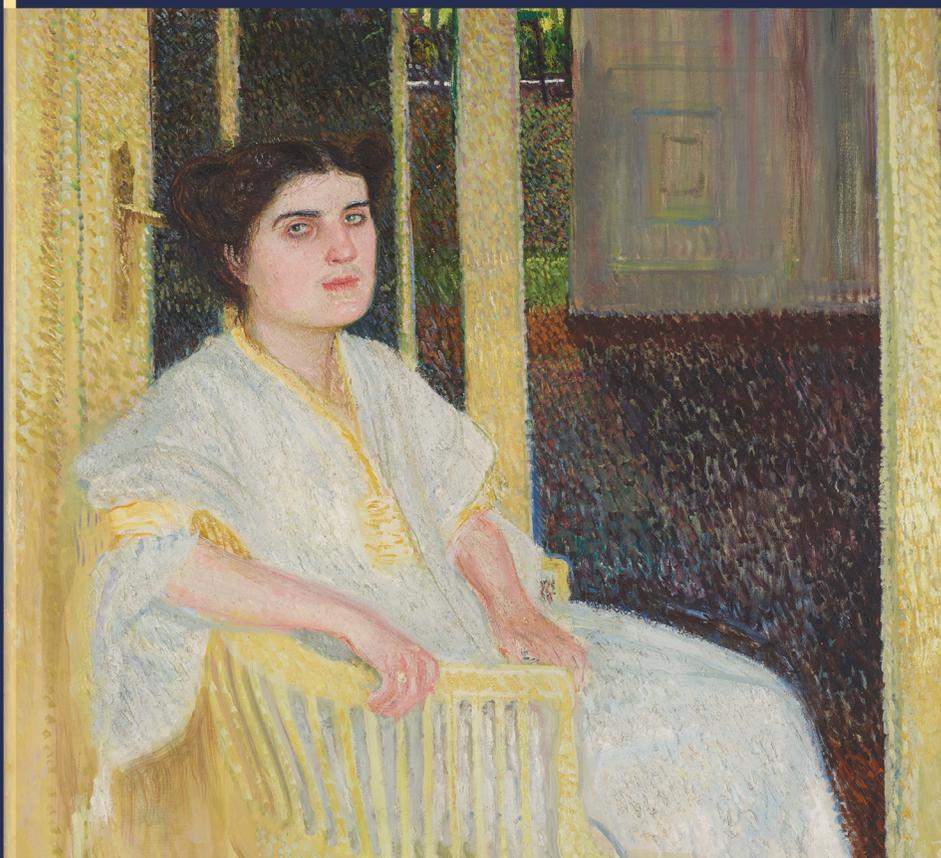


Anna Ricke

# Smaragda Eger-Berg (1886–1954)

Bohemienne – Musikerin – Schwester

Bedingungen künstlerischer Emanzipation  
in der Wiener Moderne



Anna Ricke

—

Smaragda Eger-Berg (1886–1954)

MUSIK – KULTUR – GESCHICHTE

Im Auftrag des Instituts für Historische Musikwissenschaft  
der Hochschule für Musik und Tanz Köln

Herausgegeben von  
Arnold Jacobshagen, Sabine Meine und Michael Rappe

Band 14 – 2021

Anna Ricke

Smaragda Eger-Berg  
(1886–1954)

Bohemienne – Musikerin – Schwester

Bedingungen  
künstlerischer Emanzipation  
in der Wiener Moderne

Königshausen & Neumann

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung  
der Mariann Steegmann Foundation und des Fachbereichs 5  
der Hochschule für Musik und Tanz Köln.



This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license, which means that the text may be be remixed, transformed and built upon and be copied and redistributed in any medium or format even commercially, provided credit is given to the author. For details go to <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> Creative Commons license terms for re-use do not apply to any content (such as graphs, figures, photos, excerpts, etc.) not original to the Open Access publication and further permission may be required from the rights holder. The obligation to research and clear permission lies solely with the party re-using the material.

*Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

D 38

Erschienen 2021 im Verlag Königshausen & Neumann GmbH  
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier  
Umschlag: skh-softics / coverart  
Umschlagabbildung: Richard Gerstl: „Smaragda Berg“;  
Privatbesitz, Dauerleihe im Leopold Museum, Wien/Photo: Leopold Museum, Wien.  
Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-7282-6  
PDF-ISBN 978-3-8260-7831-6  
<https://doi.org/10.36202/9783826078316>  
[www.koenigshausen-neumann.de](http://www.koenigshausen-neumann.de)  
[www.ebook.de](http://www.ebook.de)  
[www.buchhandel.de](http://www.buchhandel.de)  
[www.buchkatalog.de](http://www.buchkatalog.de)

# INHALTSVERZEICHNIS

Prolog.....	9
<b>I. EINLEITUNG .....</b>	<b>11</b>
Smaragda Eger-Berg – oder: eine Anhäufung von Präpositionen.....	11
Forschungsstand, methodische Überlegungen und Fragestellung.....	13
Aufbau der Arbeit und Quellenumgang.....	29
<b>II. ZUM KONTEXT NONKONFORMEN HANDELNS IN DER WIENER MODERNE: GEGENBÜRGERLICHKEIT – HOMOSEXUALITÄT – KÜNSTLERINNENSCHAFT.....</b>	<b>41</b>
Normalität und Abweichung: Der weibliche Geschlechts- charakter und die Virulenz des Geschlechterdiskurses zur Jahrhundertwende .....	41
Smaragda Eger-Berg: Zwischen bürgerlicher Herkunft und gegenbürgerlichem Habitus.....	47
<b>1 Gegenbürgerliches Handeln im Spiegel der     Künstler:innenbilder der Wiener Moderne .....</b>	<b>51</b>
Die „Wiener Moderne“: Zu den theoretischen Ansätzen.....	52
Die junge Generation als Trägerschicht der Wiener Moderne .....	56
Kaffeehaus und Lebenskunst: Die Wiener Boheme.....	61
Die Pathologisierung von Künstler:innen .....	66
Konforme Nonkonformität? .....	68
Gegenbürgerlichkeit als Handlungsraum von Frauen oder: die Abkehr vom „guten Ruf“ .....	71
<b>2 Weibliche Homosexualität und Künstlerinnenschaft .....</b>	<b>73</b>
Männlicher Geist und Tatkraft – der Typus der homosexuellen Frau.....	73
Künstlerinnen: Zwischen Vermännlichung und Denaturierung.....	79

	Weibliche Homosexualität – Emanzipation – Künstlerinnenschaft.....	82
	Exkurs: Die Gräfin Geschwitz – ein exemplarischer Fall.....	86
	Mögliche Freiräume: Stigmatisierung und geistige Höherstellung .....	90
<b>3</b>	<b>Diskurs und Wirklichkeit. Die existentielle Bedeutung des Musikberufs .....</b>	<b>94</b>
<b>III.</b>	<b>ZU SMARAGDA EGER-BERGS BIOGRAPHIE: KÜNSTLERINNENSCHAFT – FREIHEIT – GRENZEN .....</b>	<b>99</b>
<b>1</b>	<b>„Ihre gewaltige Kunst muss Sie doch sehr glücklich machen!“ – Von der Kulturaffinität zur Imagination der Künstlerinnenexistenz als freies, ideales Lebenskonzept.....</b>	<b>99</b>
<b>1.1</b>	<b>Kindheit und Jugend.....</b>	<b>100</b>
	Zur Herkunft: Familie und Geschwister .....	100
	Kulturbegeisterung und musikalische Ausbildung .....	106
<b>1.2</b>	<b>Die Kunst als Sehnsuchtsort und die Idealisierung der Künstlerin .....</b>	<b>113</b>
	Freiheitswünsche und die Opernwelt als Gegenbild zum Alltag .....	113
	Der Traum vom Singen: Smaragda Eger-Bergs Gesangsambitionen.....	116
	Die Verehrung von Künstler:innen: „Fan“-Briefe – Rezensionen – Autographensammlung .....	122
<b>2</b>	<b>„Nachdem wir unbändig geliebt, unbändig getrunken, Herzen gebrochen, Eltern gekränkt, Freunde verraten, Geschwister verlassen haben“. Gegenbürgerlichkeit und Lebensintensität .....</b>	<b>133</b>
<b>2.1</b>	<b>Die schrittweise Entfernung vom bürgerlichen Lebenskonzept.....</b>	<b>134</b>
	Schauspielpläne: Henrik Ibsens <i>Nora</i> als Impuls zur Veränderung.....	134
	„Süße Träume“ und „trübe Augenblicke“ – Leid und Leidenschaft in Smaragda Eger-Bergs frühen Briefen an Anna Bahr-Mildenburg.....	138

	Heirat mit Adolf von Eger – Liebe oder „weiße Ehe“? .....	143
	Im Fokus: Anna Bahr-Mildenburg, die Musik Richard Wagners und das Scheitern der Ehe .....	148
	Eine „besondere Persönlichkeit“ – Konkurrenz um Helene Berg.....	153
2.2	Bohemeleben als „geistig höchst stehende Lesbierin“ .....	158
	Kontakte zu Künstler:innen, Wiener Nachtleben und Promiskuität.....	158
	Lebensintensität und psychische Krisen.....	164
	„Dein Brahms-Konzert bin ich!“ – Smaragda Eger-Berg und Peter Altenberg.....	173
<b>3</b>	<b>„Wir sind hier immer noch schlecht mit besserem Verkehr dran“. Bruchstellen und Versuch einer Neupositionierung .....</b>	<b>199</b>
3.1	Wegzug aus Wien und Etablierung als Korrepetitorin in Berlin .....	200
	Ortswechsel und Wohn(t)räume: Münchner Boheme und Berliner Kulturleben.....	200
	Beruf: Korrepetitorin – Etablierung und Netzwerke .....	209
	„Ihre samstägigen & sonntägigen Heftigkeiten“ – Smaragda Eger-Berg und Arnold Schönberg.....	215
	Im Fokus: Geschwister – Distanzierung und Loyalitätskonflikte.....	225
3.2	Zurück in Wien: Netzwerke – Elitismus – Kulturrezeption.....	230
	Rückkehr nach Österreich, Verkauf des Berghofs, Berufsausstieg und ein Haus in Küb.....	230
	Leben in Küb: Freizeitkultur, Netzwerke, Reisen und Elitismus .....	238
	Private Kulturrezeption und Hausmusik .....	248
	Intermezzo: Die Affäre mit Alice Berg als Reminiszenz an alte Zeiten.....	253
<b>4</b>	<b>„[S]ie [hat] ihre volle Freiheit immer als ihr heiligstes Gut angesehen“. Veränderungen, Verarmung und die Bedeutung des Musikberufs .....</b>	<b>256</b>
4.1	Schritte in den finanziellen Abstieg.....	258
	Private Veränderungen.....	258

Wiedereinstieg in den Beruf: Flexibilität, Netzwerke und Zusammenarbeit mit Marya Delvard.....	270
Bedürftigkeit und Unterstützung durch Alban und Charly Berg .....	282
4.2 Letzte Lebensjahrzehnte, Tod und Rezeption .....	290
Tod Alban Bergs, Emigration des Netzwerkes und Isolation.....	290
Korrepetition: Künstlerische und pädagogische Erfolge.....	300
Letzte Jahre und Tod .....	305
Im Fokus: Projektionen.....	306
 IV.    FAZIT.....	 311
 Anhang.....	 317
Kurzbiographien des engeren Umfeldes von Smaragda Eger-Berg .....	317
Tabellarische Übersicht von Smaragda Eger-Bergs dokumentierten Korrepetitionstätigkeiten.....	319
Quellenverzeichnis.....	320
Personenregister .....	335

## PROLOG

*Alles was ich mit Ihnen durcherlebt habe, beherrscht mich, wie eine neue fremde Welt. Ich bin untergetaucht in der Welt „Smaragda von Eger“, ich lebe nur mehr in Ihnen, mit Ihnen, für Sie.<sup>1</sup>*

Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg

Während der Arbeit an der vorliegenden Studie erging es mir recht ähnlich wie Peter Altenberg: Auch ich bin „untergetaucht“ in den biographischen Quellen, war „beherrscht“ von der Vielfalt und Ambivalenz der Wiener Moderne, sodass das intensive Forschen nicht selten zu dem Gefühl führte, tatsächlich nur noch „in“, „mit“ und „für“ das Thema zu leben. Trotz dieser Intensität der Forschung (oder vielleicht gerade wegen ihr) ist eine Dissertation nicht das Werk einer einzelnen Autorin. Für das Gelingen der Arbeit zeichnen hingegen viele Personen mitverantwortlich, denen ich an dieser Stelle danken möchte.

Meine Doktormutter Sabine Meine hat mich auf dem Weg meiner Dissertation mit ihrer Präsenz, Kreativität und kritisch-konstruktiven Reflexion sowie durch ihre kompetente Beratung begleitet und mich mit ihrer Begeisterung für musikwissenschaftliche Forschung auch immer wieder inspiriert, wofür ich ihr von Herzen danken will. Für die Mitbetreuung der Dissertation sowie wesentliche Impulse gebührt mein herzlichster Dank außerdem Susanne Rode-Breymann, die diese Arbeit, aber auch mein eigenes Werden vertrauensvoll förderte.

Ein besonderer Dank geht an Herwig Knaus (†) und Inge Haberler für den mehr als großzügigen Austausch von Quellen und Transkriptionen, sowie an Dagmar Schilling für die Einsicht in zahlreiche Photographien und Dokumente. Für weitere wertvolle fachliche Impulse zeichnen viele andere Wissenschaftler:innen verantwortlich, die auf Tagungen und bei Kolloquien sowie im direkten Kontakt durch ihre Ideen und Kommentare die Arbeit vorangebracht haben, darunter u.a. Gunilla Budde, Hanna Hacker, Corinna Onnen, Melanie Unsel und Antje Tumat. An dieser Stelle darf auch Gesa Finke nicht vergessen werden, die durch ihr Können, genau zu den richtigen Zeitpunkten Worte der Motivation zu finden, maßgeblich „Schuld“ an meiner wissenschaftlichen Tätigkeit trägt. Die vorliegende Arbeit hätte in diesem Zeitrahmen außerdem niemals ohne die großzügige Förderung durch das Forschungszentrum Musik und

---

<sup>1</sup> Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, 08.11.1909; Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung (= WBR), H.I.N. 154756.

Gender Hannover aus Mitteln der Mariann Steegmann Foundation entstehen können, wofür ich mich an dieser Stelle ebenso herzlich bedanken möchte wie für den Publikationszuschuss, den mir die Mariann Steegmann Foundation für die Drucklegung der Arbeit gewährt hat.

Den Herausgeber:innen Sabine Meine, Arnold Jacobshagen und Michael Rappe danke ich für die Aufnahme des Buches in die Reihe „Musik – Kultur – Geschichte“, Thomas Neumann vom Verlag Königshausen & Neumann für die gute Betreuung, Angelika Arnold für den Satz und Leonie Koch für die sorgfältige Korrekturlesung. Den Bibliothekar:innen, die mir während meiner Recherchen mit Rat und Tat zur Seite standen, sei gedankt, besonders den Mitarbeiter:innen der Österreichischen Nationalbibliothek, der Wienbibliothek im Rathaus, des Theatermuseums Wien sowie des Arnold Schönberg Centers Wien. Ein Dank für zahlreiche Hinweise und dem Interesse an dieser Arbeit ergeht außerdem an die Alban-Berg-Stiftung, hier insbesondere an Regina Busch und Daniel Ender.

Für die schöne Zeit in Wien, das herzliche Aufnehmen und vor allem dafür, dass sie mich davon abgehalten haben, die Stadt abseits der Archive völlig zu verpassen, danke ich Johanna Graf, Veronika Graf und Malou Löffelhardt; für Austausch, Inspirationen und Diskussionen meinen Kolloquien in Hannover, Köln und Detmold sowie dem Unabhängigen Forschungskolloquium für musikwissenschaftliche Geschlechterstudien, namentlich Maren Bagge, Christine Fornoff-Petrowski, Viola Herbst, Frédérique Renno, Angelika Silberbauer und Akiko Yamada. Von meiner Familie sei besonders Georg (†) und Elisabeth Zisler gedankt, denen ich dieses Buch widmen möchte. Ein ganz persönlicher Dank ergeht schließlich an Michael Kenda, ohne den das Leben nur halb so schön wäre.

## I. EINLEITUNG

### Smaragda Eger-Berg – oder: eine Anhäufung von Präpositionen

Wer sich biographisch mit dem Komponisten Alban Berg befasst, wird früher oder später auch unweigerlich mit Smaragda Eger-Berg in Kontakt kommen. Als „homosexuelle“ Schwester von Alban Berg, das „schwarze Schaf“ bzw. das „enfant terrible“ der Familie Berg, als die Angebetete von Peter Altenberg oder gar als das Vorbild für die lesbische Gräfin Geschwitz in Alban Bergs Oper *Lulu* ist Smaragda Eger-Berg gewissermaßen überall und nirgendwo. Sie ist in Publikationen zu Alban Berg ebenso wie zu Peter Altenberg, zum Wiener Kunst- und Kulturleben oder zur Homosexualität um die Jahrhundertwende präsent, ihre eigene, vielseitige Biographie ist hingegen nur wenig fassbar.

Die vielen Präpositionen, die den Namen „Smaragda Eger-Berg“ umgeben, sowie die undeutlichen Konturen ihres eigenen Handelns können als durchaus typisch für Frauenbiographien gelten.<sup>2</sup> Dabei lässt die Quellenlage zumindest in den ersten Lebensjahrzehnten Smaragda Eger-Bergs sehr wohl einen Blick auf eine Biographie zu, die in vielerlei Hinsicht typisch und besonders zugleich ist und die eine neue Perspektive auf musikkulturelles Handeln in der Wiener Moderne bieten kann. Ihre Biographie legt nahe, dass Künstlerinnenschaft nicht nur ein Ausleben kreativer Energien ermöglichte, sondern überdies in bestimmten Zeiten für eine bestimmte Gruppe Frauen einen Möglichkeitsraum für gesellschaftliche Nonkonformität öffnete, für den der Musikberuf zugleich das Netzwerk und die finanzielle (Zu-)Versorgung sicherte. Zugleich wird deutlich, dass dieser Raum vielfach begrenzt war: Nicht nur vollzog sich die Emanzipation vieler Akteurinnen auf der Grundlage finanzieller Absicherung; außerdem setzte spätestens der Nationalsozialismus den Freiheitsbestrebungen von Frauen ein Ende.

In Smaragda Eger-Bergs Biographie spiegeln sich diese Aushandlungen über Freiheitsbestrebungen und -begrenzungen unter Rückgriff auf

---

<sup>2</sup> Dass Smaragda Eger-Berg mit diesem Schicksal nicht alleine dastand, zeigt sich bereits beim Blick auf eine andere Akteurin der Wiener Moderne, Lina Loos. Lisa Fischer konstatiert: „Um so schwieriger zeigt sich die Entdeckungsreise, als die schnelle Suche nach Lina Loos immer wieder bei der Frau *von* Adolf Loos, der Tochter *von* dem berühmten Cafetier Obertimpfler, der Angebeteten *von* Peter Altenberg, der Geliebten *von* Egon Friedell, der wichtigsten Freundin *von* Franz Theodor Csokor und der Muse eines ganzen Caféhausliteratenkreises endet. Zahlreiche ‚von‘ verstellen den Blick auf die Person selbst, lassen sie im ersten Moment nur als eine über andere Personen definierte Frau auffindbar und als solche charakterisierbar machen.“ Lisa Fischer: *Lina Loos oder: Wenn die Muse sich selbst küsst*, 2. Auflage, Wien 2007, S. 7.

Künstler:innenbilder vielfach wider: 1886 als jüngste Tochter einer gutbürgerlichen Familie geboren, profitierte sie von der finanziellen Unabhängigkeit durch ihre kaufmännisch tätige Familie, interessierte sich selbst jedoch, ebenso wie ihr nur ein Jahr älterer Bruder Alban Berg, nicht für Wirtschaft und das Geschäftsleben, sondern für die Kunst. Ihre Liebe galt seit ihrer frühen Jugend der Oper, die sie emphatisch rezipierte, sowie den Sängerinnen, denen sie enthusiastische Verehrungsbriefe schrieb. Auch hegte sie selbst künstlerische Ambitionen und strebte eine Tätigkeit als Sängerin, später als Schauspielerin an.

Gleichwohl schlug sie zunächst einen eher bürgerlichen Weg ein, indem sie 1907 Adolf von Eger heiratete. Jedoch war die Ehe nicht von langer Dauer: Smaragda Eger-Berg ließ sich nach acht Monaten wieder scheiden, zeigte offen ihre Frauenliebe, bewegte sich in den männlich dominierten Wiener Künstlerkreisen und verbrachte die Nächte in Kaffeehäusern und Künstler:innentreffen mit der intellektuellen und künstlerischen Elite Wiens, u.a. mit Karl Kraus, Gustav Klimt und vor allem mit Peter Altenberg, mit dem sie zeitweise ein von Extremen geprägtes Verhältnis verband. Ihre Jugendjahre waren gekennzeichnet durch ihre promiskuitive Lebensweise, ihre zahlreichen Eroberungen und Verliebtheiten sowie schließlich auch durch einen Suizidversuch aus Liebeskummer.

Nach verschiedenen Reisen, einer mehrjährigen Beziehung zu einer spanischen Tänzerin und Aufenthalten in Paris und München zog Smaragda Eger-Berg 1912 mit ihrer Lebensgefährtin May Keller nach Berlin. Dort pflegte sie engen Kontakt zu Arnold Schönberg, über den sie in zahlreichen, oft wenig schmeichelhaften Briefen an ihren Bruder Alban Berg berichtete. Während der Jahre in Berlin (bis 1919) etablierte sie sich außerdem in ihrem musikalischen Beruf: Als Korrepetitorin arbeitete sie erfolgreich mit Sänger:innen und Gesangspädagog:innen wie Frida Leider, Lula Mysz-Gmeiner oder Wilhelm Grüning. Wegen Familienstreitigkeiten um das Landgut der Bergs kehrte Smaragda Eger-Berg mit ihrer Lebenspartnerin nach Österreich zurück und erwarb 1920 ein Haus in Küb am Semmering. In den nächsten Jahren führte sie ein Landleben, widmete sich der privaten Kulturrezeption sowie der Pflege ihres Künstler:innen-netzwerkes und unternahm zahlreiche Reisen und Autotouren. In dieser Situation traf die Weltwirtschaftskrise, der Tod der Mutter und die damit fehlende finanzielle Unterstützung sowie die Trennung von ihrer langjährigen Lebenspartnerin die Musikerin dementsprechend hart: Verarmung, Entbehrungen und der Versuch, beruflich wieder Fuß zu fassen, prägten ihr Leben ab den 1930er Jahren ebenso wie Verhandlungen mit den Brüdern um ihre finanzielle Unterstützung. Bis kurz vor ihrem Tod 1954 war sie als Korrepetitorin und Musikpädagogin tätig.

In Smaragda Eger-Bergs Biographie sind vier Aspekte besonders auffällig: Erstens eine lebenslange enthusiastische Affinität zu Kunst und

Kultur, die sich beispielsweise in einer begeisterten Kulturrezeption niederschlug. Zweitens eine dezidiert nonkonforme Lebensweise in ihren Jugendjahren, die in dieser Form eher ab den liberaleren 1920er Jahren zu erwarten wäre: Das Tragen von Männerkleidung sowie die freiere Sexualmoral werden ebenso wie das Selbst- und Fremdbild als homosexuelle Frau üblicherweise als Merkmale der „modernen“ bzw. „neuen“ Frau gewertet – ein Lebensentwurf, der in den 1920er Jahren breit rezipiert wurde.<sup>3</sup> Besonders ungewöhnlich scheint vor dem Hintergrund dieser frühen Emanzipation dann – als dritter Aspekt – die fehlende Partizipation an der Kultur der 1920er Jahre, in denen Smaragda Eger-Berg stattdessen bestehende Netzwerke ausbaute und sich privat die Musik ihrer Kreise erschloss. Und schließlich lässt sich viertens festhalten, dass sich Smaragda Eger-Berg früh dem „Künstlerinnendasein“ verschrieb: Sie umgab sich ihr Leben lang nahezu ausschließlich mit künstlerisch und kulturell tätigen bzw. interessierten Menschen, tauschte sich vorrangig über kulturelle Belange aus und beanspruchte einen Lebensentwurf, der weit über das hinausging, was die bürgerliche Geschlechterordnung der Zeit für Frauen vorsah. Diese Grenzüberschreitungen wurden jedoch keineswegs über eine künstlerisch herausragende Leistung legitimiert<sup>4</sup> – vielmehr manifestieren sich in ihrer Biographie, wie zu zeigen sein wird, Konzepte von Künstlerinnenschaft der Wiener Boheme.

### Forschungsstand, methodische Überlegungen und Fragestellung

Der Weg zur Biographie Smaragda Eger-Bergs führt über den Nachlass ihres Bruders, den Komponisten Alban Berg. In den letzten eineinhalb Jahrzehnten ist der zuvor nur teilweise transkribierte und publizierte Nachlass Alban Bergs inklusive der Familienbriefe dank zahlreicher Publikationen zu großen Teilen zugänglich gemacht worden.<sup>5</sup> Eine zentrale Rolle in

---

<sup>3</sup> Zur „modernen“ bzw. „neuen“ Frau vgl. Gunilla-Friederike Budde: „Die Entdeckung der modernen Frau“. Zur Sozialgeschichte der Frauen im 20. Jahrhundert“ in: *Gender Studies. Dokumentation einer Annäherung* (= Musik und ..., Band 5), hg. von Krista Warnke und Berthild Lievenbrück, Berlin 2004, S. 91–108, insb. S. 94. Siehe auch Hanna Vollmer-Heitmann: *Wir sind von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt. Die zwanziger Jahre*, Hamburg 1993.

<sup>4</sup> Damit kann für Smaragda Eger-Berg nicht gelten, was für einige Künstler:innen behauptet wurde: dass nämlich deren künstlerische Bedeutung dafür gesorgt hätte, ihre Homosexualität gesellschaftlich zu tolerieren bzw. über diese hinwegzusehen, wie beispielsweise bereits 1914 von Magnus Hirschfeld vermutet; vgl. Magnus Hirschfeld: *Die Homosexualität des Mannes und des Weibes* (= Handbuch der gesamten Sexualwissenschaft in Einzeldarstellungen, Band 3), Berlin 1914, S. 637.

<sup>5</sup> Zuvor existierten zwei von Rosemary Hilmar herausgegebene Kataloge zum Nachlass Alban Bergs, in denen jedoch nur eine Auswahl verschiedener Konvolute mit Incipits

der neueren Forschung zum Berg-Nachlass hat Herwig Knaus inne: Er legte 2008 gemeinsam mit Wilhelm Sinkovicz eine Biographie zu Alban Berg vor<sup>6</sup> und veröffentlichte seit 2004 zusammen mit Thomas Leibnitz neben einer Briefauswahl<sup>7</sup> insgesamt sechs Quellenkataloge: drei Bände zum Briefwechsel von Alban und Helene Berg<sup>8</sup> sowie drei Bände mit Briefentwürfen, hand- und maschinenschriftlichen Briefen sowie den Familienbriefen.<sup>9</sup> Sowohl den Briefwechsel des Ehepaares Berg als auch die Familienbriefwechsel kontextualisierte er zudem in zwei Taschenbuchbänden in Form einer Art kommentierten Briefausgabe.<sup>10</sup> Auch zur Familie Nahowski, der Familie von Alban Bergs Frau Helene Berg, sowie zum Lehrer-Schüler-Verhältnis zwischen Alban Berg und Arnold Schönberg stellte Herwig Knaus Forschungen an.<sup>11</sup>

Diese Vielzahl an Publikationen der letzten Jahre sowie weitere veröffentlichte Briefwechsel aus dem Umfeld Alban Bergs (zur Wiener Schule sowie zwischen dem Ehepaar Berg und Alma Mahler-Werfel)<sup>12</sup> ermöglich-

---

wiedergegeben sind: Rosemary Hilmar (Hg.): *Katalog der Musikhandschriften, Schriften und Studien Alban Bergs im Fond Alban Berg und der weiteren handschriftlichen Quellen im Besitz der Österreichischen Nationalbibliothek*, Wien 1980 und dies. (Hg.): *Katalog der Schriftstücke von der Hand Alban Bergs, der fremschriftlichen und gedruckten Dokumente zur Lebensgeschichte und zu seinem Werk*, Wien 1985. Diese Kataloge weisen jedoch zahlreiche Mängel u.a. in Datierung und Inhalt der Incipits auf; vgl. hierzu das Vorwort von Herwig Knaus (Hg.): *Alban Berg. Handschriftliche Briefe, Briefentwürfe und Notizen* (= Quellenkataloge zur Musikgeschichte, Band 29), Wilhelmshaven 2004 [= im Folgenden: Qu. Kat. 29], S. 9.

<sup>6</sup> Herwig Knaus und Wilhelm Sinkovicz: *Alban Berg. Zeitumstände – Lebenslinien*, St. Pölten 2008.

<sup>7</sup> Herwig Knaus und Thomas Leibnitz (Hg.): *Altenberg bis Zuckerkanal. Briefe an Alban Berg. Liebesbriefe von Alban Berg*, Wien 2009.

<sup>8</sup> Herwig Knaus und Thomas Leibnitz (Hg.): *Briefwechsel Alban Berg – Helene Berg*. Gesamtausgabe Teil I: 1907–1911, Teil II: 1912–1919 und Teil III: 1920–1935 (= Quellenkataloge zur Musikgeschichte, Band 54, 55 und 56), Wilhelmshaven 2012 (Teil I) und 2014 (Teil II und III) [= im Folgenden: Qu. Kat. 54–56].

<sup>9</sup> Neben dem Qu. Kat. 29 sind dies: Herwig Knaus und Thomas Leibnitz (Hg.): *Alban Berg. Maschinenschriftliche und handschriftliche Briefe, Briefentwürfe, Skizzen und Notizen* (= Quellenkataloge zur Musikgeschichte, Band 34), Wilhelmshaven 2005 und dies. (Hg.): *Alban Berg. Briefentwürfe, Aufzeichnungen, Familienbriefe. Das Bergwerk* (= Quellenkataloge zur Musikgeschichte, Band 35), Wilhelmshaven 2006 [= im Folgenden: Qu. Kat. 34 und 35].

<sup>10</sup> Herwig Knaus: *Alban und Helene Berg. Ein Briefwechsel* (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Band 165), Wilhelmshaven 2015 sowie ders.: *Alban Berg. Briefwechsel mit seiner Familie* (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Band 167), Wilhelmshaven 2016.

<sup>11</sup> Herwig Knaus: *Anna Nahowski und Kaiser Franz Josef. Ihr Leben – ihre Liebe – ihre Kinder*, Wien 2012 sowie Herwig Knaus und Wilhelm Sinkovicz: *Arnold Schönberg und Alban Berg. Lehrer und Schüler*, Wien 2020.

<sup>12</sup> Den Briefwechsel von Arnold Schönberg und Alban Berg veröffentlichten Juliane Brand, Christopher Hailey und Andreas Meyer (Hg.): *Briefwechsel Arnold Schön-*

ten einen neuen Blick auf die Familiengeschichte und damit auch auf die Familienmitglieder Alban Bergs, die zuvor in Biographien und Studien zum Komponisten<sup>13</sup> sowie in den autobiographischen Erinnerungen seines Nefen Erich A. Berg<sup>14</sup> nur am Rande thematisiert worden waren. Hierdurch erwachte zunehmend das Forschungsinteresse an Personen aus seinem direkten Umfeld, wie beispielsweise anhand der Forschungen zu seiner Frau und Witwe Helene Berg deutlich wird: Maria Erben, Anja Hursie sowie die Verfasserin der vorliegenden Arbeit nahmen zwischen 2012 und 2016 in ihren Magister- bzw. Masterarbeiten Helene Berg aus unterschiedlichen Perspektiven in den Blick;<sup>15</sup> 2018 wurde dem musikkulturellen Handeln der Komponistenwitwe und Nachlassverwalterin erstmals ein Band gewidmet.<sup>16</sup> Die Recherchen zu Helene Bergs Biographie bedeuteten für mich zugleich unweigerlich den Kontakt mit Alban Bergs Herkunftsfamilie und

---

berg – Alban Berg. Teilband I: 1906–1917 und Teilband II: 1918–1935 (= Briefwechsel der Wiener Schule, Band 3), Mainz 2007. Briefe zwischen Alban Berg und Erich Kleiber sowie dem Ehepaar Berg und Alma Mahler-Werfel gab Martina Steiger heraus; Martina Steiger (Hg.): *Immer wieder werden mich thätige Geister verlocken. Alma Mahler-Werfels Briefe an Alban Berg und seine Frau*, Wien 2008 und dies. (Hg.): *Alban Berg – Erich Kleiber. Briefe der Freundschaft*, Wien 2013.

- <sup>13</sup> Zu den wissenschaftlichen Biographien zählen u.a. Mosco Carner: *Alban Berg: the Man and the Work*, London 1975; Rosemary Hilmar: *Alban Berg. Leben und Wirken in Wien bis zu seinen ersten Erfolgen als Komponist* (= Wiener musikwissenschaftliche Beiträge, Band 10), Wien 1978; H. Knaus/Sinkovicz 2008; Hans F. Redlich: *Alban Berg. Versuch einer Würdigung*, Wien 1957; Willi Reich: *Alban Berg. Leben und Werk*, Zürich 1963 und Volker Scherliess: *Alban Berg. In Selbstzeugnissen und Bild-dokumenten*, Reinbek 1975. Weitere Arbeiten, die Alban Bergs Biographie und seinen geistigen Hintergrund thematisieren, sind u.a. Anthony Pople (Hg.): *Alban Berg und seine Zeit* (= Große Komponisten und ihre Zeit), aus dem Englischen von Susanne Gänshirt und Ute Henseler, Laaber 2000 und Susanne Rode: *Alban Berg und Karl Kraus*, Frankfurt a.M. 1988.
- <sup>14</sup> Erich A. Berg: *Alban Berg. Leben und Werk in Daten und Bildern*, Frankfurt a.M. 1976; ders.: *Als der Adler noch zwei Köpfe hatte. Ein Florilegium 1858–1918*, Graz 1980 und ders.: *Der unverbesserliche Romantiker. Alban Berg 1885–1935*, Wien 1985.
- <sup>15</sup> Maria Erben: *Helene Berg – Kaisertochter und Komponistengattin. Eine Gesellschaftsstudie*, Diplomarbeit an der Universität Wien, Wien 2012; URL: [http://othes.univie.ac.at/24509/\(03.10.2019\)](http://othes.univie.ac.at/24509/(03.10.2019)); Anja Hursie: *Gedächtnis stiften. Die Tätigkeiten der Komponistenwitwe Helene Berg*, unveröffentlichte Masterarbeit an der Universität Oldenburg, Oldenburg 2013 sowie Anna Ricke: „*Im Streichen war sie hemmungslos*“. *Zur Rezeption Helene Bergs*, unveröffentlichte Masterarbeit an der Hochschule für Musik und Tanz Köln, Köln 2016. Siehe außerdem Anna Ricke: „Helene Berg“ in: *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen*, hg. von Beatrix Borchard und Nina Noeske, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003ff., Stand vom 24.04.2018; URL: [http://mugi.hfmt-hamburg.de/artikel/Helene\\_Berg](http://mugi.hfmt-hamburg.de/artikel/Helene_Berg) (13.10.2019).
- <sup>16</sup> Daniel Ender/Martin Eybl/Melanie Unseld (Hg.): *Erinnerung stiften. Helene Berg und das Erbe Alban Bergs*, Wien 2018.

damit mit seiner Schwester Smaragda Eger-Berg, die für die musikwissenschaftliche Genderforschung – wie noch zu zeigen sein wird – von hohem Interesse ist und zu der bislang keine eigenständigen Forschungen vorliegen. Zwar hatte Susanne Rode-Breymann bereits 1988 auf die Verbindung der Musikerin zum Dichter Peter Altenberg hingewiesen<sup>17</sup> und Smaragda Eger-Berg fand in Publikationen zur Homosexualität in Wien um 1900 sowie zu Peter Altenberg Erwähnung<sup>18</sup> – nun jedoch hatte Herwig Knaus einerseits durch die Rekonstruktion der Eckdaten ihrer Biographie zu Alban Bergs Lebzeiten sowie durch die Veröffentlichung von zahlreichen transkribierten Briefen und Briefkonvoluten eine Quellenlage geschaffen, aus der die Relevanz von Forschungen zu Smaragda Eger-Berg hervorging.

In der vorliegenden Arbeit wird Smaragda Eger-Berg als eine musikkulturelle Akteurin verstanden, die sich die Kulturaffinität und Künstlerinnenbilder ihrer Zeit und Kreise zunutze machte, um sich von gesellschaftlichen Vorstellungen und Normen zu emanzipieren sowie ein von Musik durchdrungenes Leben zu führen. Durch sie können die Bedingungen und Manifestationen künstlerischer Emanzipation in der Wiener Moderne greifbar werden, wodurch ein wesentlicher Beitrag zur Erforschung weiblicher Partizipation an den Wiener Kreisen und Ideen geleistet werden kann: 1997 äußerte Eda Sagarra im von Emil Brix und Lisa Fischer herausgegebenen Sammelband *Die Frauen der Wiener Moderne* die Einschätzung, dass trotz wichtiger Publikationen das Thema Frau in der Wiener Jahrhundertwende „noch immer ungenügend gesichert ist.“<sup>19</sup> Dieser These aus dem ersten und in dieser Form bis heute einzigen wissenschaft-

---

<sup>17</sup> Rode 1988, vgl. insbesondere S. 24–27.

<sup>18</sup> Vgl. beispielsweise: Heinz Lunzer und Victoria Lunzer-Talos: *Peter Altenberg. Extracte des Lebens. Einem Schriftsteller auf der Spur*, Wien 2003, S. 124 und 206 sowie den Katalog zur Ausstellung *Geheimsache: Leben. Schwule und Lesben im Wien des 20. Jahrhunderts*, hg. von Andreas Brunner/Ines Rieder/Nadja Schefzig/Hannes Sulzenbacher/Niko Wahl, Neustiftthalle Wien 2005–2006, Wien 2005, S. 181–184.

<sup>19</sup> Eda Sagarra: „Einleitung: Die Frauen der Wiener Moderne im Zeitkontext“ in: *Die Frauen der Wiener Moderne*, hg. von Emil Brix und Lisa Fischer, Wien 1997, S. 11–20, hier: S. 14. Auch Lisa Fischer weist darauf hin, dass Frauen „besonders in der Öffentlichkeit des Fin de siècle stark vertreten und dennoch weitgehend unbekannt geblieben [sind].“ L. Fischer 2007, S. 14f. Dies stellte insofern eine neue Sicht dar, da zuvor die Rolle der Frauen in der Wiener Moderne nicht gerade hoch eingeschätzt wurde. Edward Timms beispielsweise konstatierte: „Ich weiß nur zu gut, daß an den Kaffeehaustischen und in den Ateliers der Wiener Avantgarde sehr viele Frauen dabei waren, aber in den meisten Fällen eben nicht als selbständige schöpferische Persönlichkeiten. Man würde sie wohl heute ‚Groupies‘ nennen. Ihre Bedeutung sollte dennoch nicht unterschätzt werden.“ Edward Timms: „Die Wiener Kreise. Schöpferische Interaktionen in der Wiener Moderne“ in: *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse. Umwelt. Wirkungen* (= Studien zu Politik und Verwaltung, Band 46), hg. von Jürgen Nautz und Richard Vahrenkamp, 2. Auflage, Wien 1996, S. 128–143, hier: S. 137.

lichen Band, der sich umfassend und interdisziplinär den Akteurinnen der Wiener Jahrhundertwende widmet,<sup>20</sup> ist mit Blick insbesondere auf Künstlerinnen immer noch zuzustimmen – trotz der inzwischen schier unübersichtbaren Menge an Publikationen der letzten rund vierzig Jahre zum Thema „Wiener Moderne“.

In den 1980er Jahren war es zum einen das Standardwerk *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de siècle* von Carl E. Schorske,<sup>21</sup> das die Wiener Moderne international in das Interesse der Forschung rückte; zum anderen auch die Großausstellung *Traum und Wirklichkeit*, die nicht nur einen Meilenstein als Ausstellung per se setzte, sondern auch die künstlerische Vielfalt und geistige Ambivalenz der Wiener Jahrhundertwende thematisierte.<sup>22</sup> Daraufhin setzte ein „Forschungsboom“ ein, der sich in unzähligen Publikationen niederschlug, in denen die Wiener Moderne untersucht und bisweilen auch – im Geiste der viel rezipierten Autobiographie Stefan Zweigs *Die Welt von Gestern*<sup>23</sup> – verklärt wurde. Theoretische Ansätze (siehe hierzu Kap. II.1) wie beispielsweise der des „kreativen Milieus“, den Emil Brix und Allan Janik in den 1990er Jahren vertraten,<sup>24</sup> wurden ergänzt von breit gefächerten Sammelbänden,<sup>25</sup> zahlreichen Einzelstudien,<sup>26</sup> Über-

---

<sup>20</sup> Neben verschiedenen Studien, z.B. zur Wiener Frauenbewegung (Harriett Anderson: *Vision und Leidenschaft. Die Frauenbewegung im Fin de Siècle Wiens*, Wien 1994) sowie zu einzelnen Protagonistinnen (z.B. Susanne Rode-Breyman: *Alma Mahler-Werfel. Muse – Gattin – Witwe*, München 2014) versammeln einige Publikationen Kurzportraits von Frauen der Wiener Moderne, so beispielsweise Frauke Severit (Hg.): *Das alles war ich. Politikerinnen, Künstlerinnen, Exzentrikerinnen der Wiener Moderne*, Wien 1998 sowie aus dem journalistischen Bereich Hertha Kratzer: *Die unschicklichen Töchter. Frauenporträts der Wiener Moderne*, Wien 2003 oder Isabella Lechner: *Wienerinnen, die lesen, sind gefährlich*, München 2012.

<sup>21</sup> Carl E. Schorske: *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de siècle*, aus dem Amerikanischen von Horst Günther, 2. Auflage, München 1994 (dt. Erstausgabe: Frankfurt a.M. 1982).

<sup>22</sup> Vgl. den Katalog zur Ausstellung *Traum und Wirklichkeit. Wien 1870–1930*, 2. Auflage, Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Künstlerhaus 1985, Wien 1985.

<sup>23</sup> Stefan Zweig: *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, hg. und kommentiert von Oliver Matuschek, Frankfurt a.M. 2017 (Erstausgabe: 1942).

<sup>24</sup> Emil Brix und Allan Janik (Hg.): *Kreatives Milieu. Wien um 1900*, Wien 1993.

<sup>25</sup> Beispielsweise Jürgen Nautz und Richard Vahrenkamp (Hg.): *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse. Umwelt. Wirkungen* (= Studien zu Politik und Verwaltung, Band 46), 2. Auflage, Wien 1996. Als weitere Aufsatzsammlungen sind zu nennen: Peter Berner/Emil Brix/Wolfgang Mantl (Hg.): *Wien um 1900. Aufbruch in die Moderne*, München 1986 sowie Emil Brix und Patrick Werkner (Hg.): *Die Wiener Moderne. Ergebnisse eines Forschungsgesprächs der Arbeitsgemeinschaft Wien um 1900 zum Thema „Aktualität und Moderne“*, Wien 1990.

<sup>26</sup> Exemplarisch seien hier Jens Malte Fischer: *Jahrhundertdämmerung. Ansichten eines anderen Fin de siècle*, Wien 2000; Allan Janik und Stephen Toulmin: *Wittgensteins Wien*, aus dem Amerikanischen von Reinhard Merkel, München 1987 sowie Nike

blickswerken<sup>27</sup> und Primärtextsammlungen.<sup>28</sup> Das Interesse an der Wiener Moderne ist bis heute ungebrochen: Jüngst sind hier beispielsweise die Ausstellung „Berg, Wittgenstein, Zuckermandl“ im Literaturmuseum der Österreichischen Nationalbibliothek<sup>29</sup> sowie die Studie Katherina Pragers zu Berthold Viertel zu nennen.<sup>30</sup>

Trotz dieser vielfältigen und umfangreichen Forschungen sind Biographien und Handlungsräume von Frauen in der Wiener Moderne weiterhin nur zu Teilen gesichert. Lisa Fischer spricht sogar von einer „weitgehende[n] Ignoranz“<sup>31</sup> des Stellenwertes kultureller Akteurinnen der Jahrhundertwende. Dabei hatte sie im oben erwähnten Sammelband zu den Frauen der Wiener Moderne gemeinsam mit Emil Brix die Prämisse formuliert, dass die Jahrhundertwende als „eine Periode des kulminierenden Aufbruchs von Frauen aus den traditionellen Rollenbildern“<sup>32</sup> gelten könne. Die Vielfalt weiblichen Handelns zeigt sich bereits im Blick auf exemplarische Akteurinnen der Wiener Moderne aus Gesellschaft, Politik und Kunst: Darunter befanden sich Frauenrechtlerinnen wie Marie Lang (1858–1934) und Rosa Mayreder (1858–1938), Salonnières wie Berta Zuckermandl (1864–1945), Alma Mahler-Werfel (1879–1964) oder die Reformpädagogin Eugenie Schwarzwald (1872–1940); weiterhin Schriftstellerinnen wie Gina Kaus (1893–1985), Malerinnen wie Tina Blau (1845–1916), Photographinnen wie Dora Kallmus („Madame D’Ora“, 1881–1963) und Trude Fleischmann (1895–1990), Modeschöpferinnen wie Emilie Flöge (1874–1952) oder auch Tänzerinnen wie Grete Wiesenthal (1885–1970). Diese Frauen stammten im Normalfall aus dem Wiener (Bildungs-)Bürgertum, waren finanziell abgesichert und verfügten über große kulturelle Kompetenzen, Bildung und Kontakte, die nicht selten von einem oder mehreren

---

Wagner: *Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne*, Frankfurt a.M. 1982 angeführt.

<sup>27</sup> Beispielsweise Dagmar Lorenz: *Wiener Moderne*, 2., aktualisierte und überarbeitete Auflage, Stuttgart/Weimar 2007.

<sup>28</sup> Beispielsweise Gotthart Wunberg (Hg.): *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Stuttgart 1981.

<sup>29</sup> Vgl. hierzu den Katalog zur Ausstellung *Berg, Wittgenstein, Zuckermandl: Zentralfiguren der Wiener Moderne*, hg. von Bernhard Fetz, Literaturmuseum der Österreichischen Nationalbibliothek Wien, Wien 2018.

<sup>30</sup> Katharina Prager: *Berthold Viertel. Eine Biografie der Wiener Moderne*, Wien 2018. In dieser Studie skizziert Prager die Gruppe der „kritischen Moderne“ in Wien genauer und bezieht sich hierbei auf die Theorien, die Steven Beller und Allan Janik vorgelegt haben. Zur „kritischen Moderne“ siehe Allan Janik: *Wittgenstein’s Vienna Revisited*, London 2001 und Steven Beller (Hg.): *Rethinking Vienna 1900*, New York 2001.

<sup>31</sup> L. Fischer 2007, S. 21.

<sup>32</sup> Vgl. Emil Brix und Lisa Fischer (Hg.): *Die Frauen der Wiener Moderne*, Wien 1997, S. 7.

Geschwistern geteilt wurden.<sup>33</sup> Trotz dieser Gemeinsamkeiten konstatiert Lisa Fischer: „Jede Frau war Pionierin“<sup>34</sup> – denn: die konkreten Rollenbilder, derer sich Frauen bedienten, sowie die Bedingungen und Manifestationen ihrer Emanzipation sind mehr als divers und sowohl exemplarisch als auch allgemein bislang nur unzureichend erarbeitet worden.

Viele Frauen der Wiener Moderne folgten laut Fischer zunächst einem bürgerlichen Lebensentwurf, indem sie Ehen oder Scheinehen eingingen. Diesen „vorgeformten Lebenslauf von Ehe und Kinderversorgung“<sup>35</sup> durchbrachen einige von ihnen jedoch zugunsten eines sexuell experimentierenden Lebens, oft als Bohemienne. Über zwei Protagonistinnen der Wiener Boheme der Jahrhundertwende, die ähnlich subversiv lebten und daher als Vergleichspunkte für Smaragda Eger-Berg herangezogen werden können, liegen Monographien vor: Lisa Fischers Biographie zu Lina Loos (1882–1950) sowie Frauke Severits Studie zu Ea von Allesch (1875–1953).<sup>36</sup> Die Wiener Boheme bot, wie in der vorliegenden Arbeit gezeigt werden wird, bereits in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts Raum zur Emanzipation – zumindest für eine bestimmte Gruppe von Frauen während einer begrenzten Zeit und unter sehr begrenzten Bedingungen. Diese Emanzipation vollzog sich unter Berufung auf Künstlerinnenschaft, Boheme-Lebenskonzepte sowie Werte wie Kunstaffinität und Antibürgerlichkeit. Für die Untersuchung der Bedingungen künstlerischer Emanzipation in den Boheme-Kreisen Wiens wird in der vorliegenden Arbeit vor allem auf das Standardwerk Helmut Kreuzers zur Boheme<sup>37</sup>

---

<sup>33</sup> Lina Loos beispielsweise ermöglichte das elterliche Kaffeehaus *Casa Piccola* einerseits eine finanzielle Absicherung, andererseits auch Kontakte in die Kaffeehauskreise. Ihre Geschwister waren die Schriftstellerin Helene Dülberg und der Schauspieler Karl Forest; vgl. hierzu L. Fischer 2007, S. 26–28. Aus der Familie Wittgenstein gingen sowohl die Malerin Hermine Wittgenstein als auch Margarethe Wittgenstein hervor, die Janik und Toulmin als „Rebell der Familie und ihr geistig regsamstes Mitglied“ bezeichnen; Janik/Toulmin 1987, S. 233. Ea (eig. Emma) von Allesch, geb. Täubele, stammte als eine der wenigen Akteurinnen der Wiener Moderne ursprünglich aus dem Arbeitermilieu, war jedoch durch die frühe Heirat mit einem Kaufmann finanziell abgesichert und sozial aufgestiegen; vgl. Frauke Severit: *Ea von Allesch: Wenn aus Frauen Menschen werden. Eine Biographie*, Wiesbaden 1999, S. 23.

<sup>34</sup> L. Fischer 2007, S. 37.

<sup>35</sup> Ebd., S. 51.

<sup>36</sup> L. Fischer 2007 und Severit 1999.

<sup>37</sup> Helmut Kreuzer: *Die Boheme. Beiträge zu ihrer Beschreibung*, Stuttgart 1968. Diese Studie ist auch nach rund fünfzig Jahren die umfassendste Studie zu diesem Themenkomplex; Christine Magerski bezeichnet sie auch als sein „bis heute uneingeholtes Standardwerk“, Christine Magerski: *Gelebte Ambivalenz. Die Bohème als Prototyp der Moderne*, Wiesbaden 2015, S. 3. „Bohémiens“ wurden seit dem 15. Jahrhundert die „Zigeuner“ in Frankreich genannt, das „Vie de bohème“ war bald ein „Ausdruck für unordentliche liederliche Sitten“; vgl. Kreuzer 1968, S. 1. Seit mit

sowie auf weitere Forschungen zur Boheme von Christine Magerski, von Gabriele Dietze und zu Wiens zentralem Bohemien – Peter Altenberg – zurückgegriffen.<sup>38</sup> Der „Schwellenübertritt“ der Bohemiennes in ein unbürgerliches Leben, der in der vorliegenden Arbeit mit Gabriele Dietze als Verlust der Reputation bzw. auch als bewusste Ablehnung des „guten Rufs“ verstanden wird,<sup>39</sup> wurde von Seiten der Frauen offenbar häufig mit Freiheit und Autonomie verknüpft.<sup>40</sup>

Bereits ein kurzer Blick auf andere Akteurinnen verdeutlicht, wie unterschiedlich Frauen dabei ihre Raumeignungen vollzogen: Smaragda Eger-Berg beispielsweise bediente sich weder der vorhandenen Rollenbilder der „femme fatale“ oder „femme enfant“ noch der Muse oder Salonnière; auch adaptierte sie keine Frauenbilder, wie sie auf den Bühnen oder in der Kunst ihrer Zeit präsentiert wurden.<sup>41</sup> Daher wird sich zeigen, dass für Smaragda Eger-Bergs Leben dasselbe gelten kann, was Frauke Severit über Ea von Allesch feststellt: Deren Leben sei eine „nicht enden wollende Identitätssuche“.<sup>42</sup> Diese Identitätssuche vollzog sich in den Ambivalenzen der Wiener Kreise, in denen liberale und reaktionäre Einstellungen

---

der Romantik eine erste Boheme-Kultur entstand, wurde eine „provokante Liederlichkeit“ mit Genialität verbunden; vgl. Gabriele Dietze: „Heller Wahn‘. Echoräume zwischen Genie- und Wahnsinn-Diskursen in Psychiatrie und künstlerischen Avantgarden der Moderne“ in: *Entgrenzungen des Wahnsinns. Psychopathie und Psychopathologisierungen um 1900*, hg. von Heinz-Peter Schmiedebach, Berlin/Boston 2016, S. 259–278, hier: S. 264. In der vorliegenden Arbeit wurde Kreuzers Schreibweise „Boheme“ (ohne Accent grave) übernommen.

<sup>38</sup> Gabriele Dietze: „Skandal als Strategie – Wahn als Gehäuse. Weibliche Boheme und Sexuelle Moderne um die Jahrhundertwende“ in: *Am Rande des Wahnsinns. Schwellenräume einer urbanen Moderne*, hg. von Volker Hess und Heinz-Peter Schmiedebach, Wien 2012, S. 283–309; Magerski 2015; zu Peter Altenberg, den Helmut Kreuzer für die Wiener Boheme auch als deren „originellster Repräsentant“ (Kreuzer 1968, S. 53) sieht, vgl. u.a. Lunzer/Lunzer-Talos 2003.

<sup>39</sup> Dietze bezieht sich mit ihrer „Schwellenraum“-Metapher auf den Kulturanthropologen Victor Turner, der hiermit Modi der Krisenbewältigung in modernen Gesellschaften beschrieb. Dietze adaptiert diese Begrifflichkeit für weibliche Skandalmodi, vgl. Dietze 2012, S. 289f.

<sup>40</sup> Ea von Allesch beispielsweise schien die Wiener Boheme, wie Frauke Severit anmerkt, „als mit den obwaltenden Konventionen brechende ‚Zwischenwelt‘ (...) verlockender, entsprach ihrem eigenwilligen Naturell weit mehr als das Leben an der Seite eines Buchhändlers im Leipzig der Jahrhundertwende“, Severit 1999, S. 27.

<sup>41</sup> Zu den Frauenbildern und Frauenfiguren vgl. u.a. Irmgard Roebing (Hg.): *Lulu, Lilit, Mona Lisa ... Frauenbilder der Jahrhundertwende* (= Frauen in Geschichte und Gesellschaft, Band 14), Pfaffenweiler 1989 und Melanie Unsel: *„Man töte dieses Weib!“: Weiblichkeit und Tod in der Musik der Jahrhundertwende*, Stuttgart/Weimar 2001.

<sup>42</sup> Severit 1999, S. 229.

oft in Personalunion aufeinanderprallten.<sup>43</sup> Severit weist anhand von Ea von Allesch auf die Gratwanderung hin, die Künstlerinnen absolvierten, sowie auf die „Ambivalenz von Modernität und Konservatismus ihrer Werthaltungen, Zerrissenheit zwischen Internalisation ihrer normierten Geschlechtsrollen und provokanter Antipose und/oder Widerstreit von Konventionalismen und Neuentwürfen in Liebesbeziehungen“.<sup>44</sup> Spätestens mit dem Einbruch der Weltwirtschaftskrise 1929 und des Nationalsozialismus offenbarten sich die Schattenseiten der weiblichen Freiheit: Viele der ehemals begüterten Künstlerinnen verloren ihre finanzielle Grundlage, verarmten und emigrierten bzw. gerieten durch die Emigration ihrer Netzwerke in die Isolation.<sup>45</sup>

✧

Lisa Fischer macht bezüglich der kulturellen Akteurinnen der Jahrhundertwende bewusst, dass diese zwar zunehmend Platz im künstlerischen Raum beansprucht haben. Ihrem Handeln könne jedoch nicht ausreichend Rechnung getragen werden, solange der Kreativitätsbegriff immer noch produktorientiert sei, d.h. als kreativ und künstlerisch nur eine Person gilt, die ein bleibendes und überlieferbares „Werk“ schaffe. Ea von Allesch sei aber beispielsweise, so Fischer, eine „Künstlerin des Augenbli-

---

<sup>43</sup> Exemplarisch sei hier auf Adolf Loos' Bitte verwiesen, seine Frau Lina Loos solle ihm zuliebe „keine große Frau“ werden. Am 09.08.1904 schrieb er ihr: „Mädli soll ihre Kraft kennen. Aber nicht zur Geltung bringen. Das erste könnte Dich und mich glücklich machen, das zweite Dich vielleicht glücklich, mich aber sicher unglücklich machen – denn dann würde mir Mädi sicher bald einen Tritt geben. Nein, mir wäre es schon lieber, wenn Mädi keine große Frau würde ...“ Adolf Loos an Lina Loos, 09.08.1904, zit. nach Adolf Opel (Hg.): *Lina Loos. Gesammelte Schriften*, Wien 2003, S. 21.

<sup>44</sup> Severit 1999, S. 229.

<sup>45</sup> Spätestens mit der Machtergreifung Hitlers schwanden die sozialen Voraussetzungen für die Boheme; vgl. Kreuzer 1968, S. 58. Ea von Allesch war bereits Anfang der 1930er Jahre abhängig von Hilfspaketen und Geldsendungen; eine Freundin fragte sie: „was soll man ersparen? Ich esse Milchreis, nur einmal Kaffee, weil das Viertel Kaffee 4,60 kostet, wie soll ich mehr sparen?“, Ea von Allesch an Mary Dobrzensky, 05.12.1932, zit. nach Severit 1999, S. 203; vgl. außerdem ebd., S. 222. Lina Loos, bei der durch den Verlust und Verkauf des elterlichen Kaffeehauses *Casa Piccola* „auch die sichere finanzielle Basis verloren [war], die ihr und ihrem Bruder Karl [Forest] bisher die ernsthaften Existenzsorgen erspart hatte“, war wenig später „chronisch krank und in sich stetig verschlimmernder finanzieller Misere lebend“, Opel 2003, S. 25 und 13. Zuvor hatte ihr das Geld der vermögenden Eltern ermöglicht, „sorgenfrei ihren Bedürfnissen nachzugehen und die Anregungen Wiens aufzunehmen.“ L. Fischer 2007, S. 28.

ckes, in dem sie lebte und liebte“.<sup>46</sup> Fischer versteht Kreativität hier nicht zwangsläufig als etwas, womit Werke geschaffen, sondern auch soziale Milieus oder Lebendigkeit kreiert werden können.

Fischers Forderung nach einer Beschäftigung auch mit solchen Akteur:innen, die ohne „Werke“ geblieben sind, steht ganz im Zeichen der Cultural Studies, die seit den 1960er Jahren das Verständnis von Geschichte durch Fragen nach gesellschaftlichen und soziokulturellen Bedingungen von Handlungen sowie nach Bedeutungen geprägt haben. Auch in der Musikwissenschaft hat der Einfluss der Cultural Studies den Fokus zusehends von einer werkzentrierten Kompositionsgeschichte hin auf ein Verständnis von Musikgeschichte als Kulturgeschichte gelenkt.<sup>47</sup> Die musikwissenschaftlichen Gender Studies nehmen in diesem Verständnis Fragen nach gesellschaftlich geprägten Geschlechterrollen in den Blick.<sup>48</sup> Einen entscheidenden methodischen Zugriff auf das Handeln von Menschen, die nicht komponiert oder Werke geschaffen haben, jedoch Teil der Musikkultur waren, ermöglicht dabei der von Susanne Rode-Breymann geprägte Begriff des „musikkulturellen Handelns“. Hierbei geht es, so Rode-Breymann, „um eine Verschiebung von Wichtigkeiten, um eine Verlagerung des Blicks von einer ‚Werkgeschichte‘ auf eine Geschichte kulturellen Handelns, um eine Verlagerung des Blicks auf ereignisästhetische, institutionengeschichtliche und kulturanthropologische Fragestellungen“,<sup>49</sup> sodass weibliche Teilnahme an Kultur sichtbar werden kann.

---

<sup>46</sup> Lisa Fischer: „Über die erschreckende Modernität der Antimoderne der Wiener Moderne oder über den Kult der toten Dinge“ in: *Die Frauen der Wiener Moderne*, hg. von Emil Brix und Lisa Fischer, Wien 1997, S. 208–217, hier: S. 210.

<sup>47</sup> Kulturgeschichte fragt dabei, so Achim Landwehr, nach „Sinnmustern und Bedeutungskontexten, mit denen Gesellschaften der Vergangenheit ihre Welt ausgestattet haben, um sie auf diesem Weg überhaupt erst zu einer sinnvollen Wirklichkeit zu machen.“ Achim Landwehr: *Kulturgeschichte*, Stuttgart 2009, S. 12. Siehe hierzu auch Melanie Unseld: „Die Kulturwissenschaften als Herausforderung für die Musikwissenschaften – und was sich daraus für die Historische Musikwissenschaft ergibt“ in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart 2013, S. 266–288.

<sup>48</sup> Vgl. Nina Noeske/Susanne Rode-Breymann/Melanie Unseld: „Gender Studies“ in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. neubearbeitete Auflage, hg. von Ludwig Finscher, Supplement-Band, Kassel 2008, Sp. 239–251, hier: Sp. 240.

<sup>49</sup> Susanne Rode-Breymann (Hg.): *Orte der Musik. Kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt* (= Musik – Kultur – Gender, Band 3), Köln 2007, S. 2. Denn: „Musikgeschichte ist nicht nur die Geschichte von Komponiertem, auf das sich das Interesse der Musikgeschichtsschreibung lange richtete, während die Bedingungen von Produktion, Verbreitung und Aneignung von Musik, sowie der Umgang mit Musik für weniger wichtig erachtet wurden. Vielmehr wird Musikgeschichte auch von denen produziert, die Werke aufgeführt haben, die Werke gehört haben, sich um ihre Verbreitung Verdienste erworben haben oder die durch Mäzenatentum ein Kultur förderndes Umfeld geschaffen haben“, ebd., S. 1.

Diese Verlagerung des Blicks eröffnet in der Wiener Moderne für die Musikwissenschaft neue Fragestellungen: Trotz einiger wichtiger Veröffentlichungen ist erstens die Vielfalt musikbezogenen Handelns sowie zweitens das Thema der vorliegenden Studie – Musik und Musikkultur als Bedingungen von Emanzipation – noch nicht erschlossen.<sup>50</sup> Wie in der vorliegenden Arbeit gezeigt werden wird, sind die Künstler:innenkonzepte der Wiener Boheme sowie die Option zur Berufstätigkeit als Musikerin bei Smaragda Eger-Berg wesentliche Faktoren für die Schaffung von Freiräumen. Dabei lenkt die Beschäftigung mit der Wiener Boheme als Raum künstlerischer Emanzipation auch den Blick auf die sexuellen Freiheiten, die Lisa Fischer als wesentlichen Aspekt des Widerstandes vieler Frauen sieht, die ihre Ehemänner verließen, Affären hatten oder Frauenbeziehungen wählten.<sup>51</sup> Bei Smaragda Eger-Berg zeigt sich die sexuelle Freiheit darin, dass sie ihre Frauenliebe zu einem Zeitpunkt offen auslebte, zu dem eine derartig offene Selbstkonstruktion als „Lesbierin“ mehr als ungewöhnlich war (siehe Kap. II). Durch die Aufarbeitung ihrer Biographie leistet die vorliegende Arbeit damit auch einen Beitrag zum Forschungsfeld Musik und Homosexualität, das in den letzten Jahren verstärkt Auf-

---

<sup>50</sup> Susanne Wosnitzka stellt fest: „Die in der Musikwissenschaft als Standard geltenden MGG-Artikel, z.B. zum Wiener Musikleben, befassen sich nahezu ausschließlich mit Lebensläufen und Musikvereinigungen von Männern; Musikvereinigungen von Frauen, die es sehr wohl gab (Club der Wiener Musikerinnen, Wiener Damen-Chorverein etc.), wurden in diesen Artikeln ausgeblendet. Einige AutorInnen befassen sich mit Wiener Frauengeschichte, es existiert aber noch kein umfassender Überblick.“ Susanne Wosnitzka: „Gemeinsame Not verstärkt den Willen“ – Netzwerke von Musikerinnen in Wien“ in: *Musikerinnen und ihre Netzwerke im 19. Jahrhundert* (= Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts, Band 12), hg. von Annkatrin Babbe und Volker Timmermann, Oldenburg 2016, S. 131–148, hier: S. 132. Neben der Biographie Susanne Rode-Breymanns zu Alma Mahler-Werfel sind als Publikationen zum musikbezogenen Handeln von Frauen der Wiener Jahrhundertwende u.a. zu nennen: Birgit Saak: *„von unserer gemeinsamen Art des Feilens“*. *Facetten künstlerischer Zusammenarbeit bei Mathilde und Richard Kralik von Meyerswalden* (= Beiträge aus dem Forschungszentrum Musik und Gender, Band 2), Hannover 2014 und Georg Hauer: *Der Club der Wiener Musikerinnen. Frauen schreiben Musikgeschichte*, Wien 2003. Wie sehr Musikerinnen in interdisziplinären Betrachtungen fehlen, wird deutlich mit dem Blick auf den oben erwähnten Sammelband über die Frauen der Wiener Moderne: In diesem nehmen Künstlerinnen einen wesentlichen Teil des Bandes ein – ein Beitrag zu Musikerinnen fehlt jedoch völlig, worauf in der Einleitung auch hingewiesen wird; vgl. Sagarra 1997, S. 17.

<sup>51</sup> Vgl. L. Fischer 2007, S. 51. So scheiterten sowohl die Ehen von Lina Loos als auch von Ea von Allesch früh; Lina Loos ging noch während ihrer Ehe eine Affäre mit dem neunzehnjährigen Heinz Lang ein (zunächst noch toleriert von Adolf Loos), der sich nach einer Absage von Lina Loos erschoss; vgl. Opel 2003, S. 21–23. Ea von Allesch führte beispielsweise eine Dreiecksbeziehung mit Alfred Polgar und dem Pianisten Henry James Skene, vgl. Severit 1999, S. 37.

merksamkeit erfährt.<sup>52</sup> Denn während zur weiblichen Homosexualität im Österreich der Jahrhundertwende das Standardwerk Hanna Hackers 2015 in einer aktualisierten Neuauflage erschien,<sup>53</sup> ist der diskursive Zusammenhang zwischen weiblicher Homosexualität, Künstlerinnenbildern und Musikberuf zur Zeit der Jahrhundertwende bis heute noch nicht aufgearbeitet worden. Hierfür wurden in der vorliegenden Studie zahlreiche Primärquellen, vorrangig medizinisch-psychiatrische Schriften des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts, mit dem Fokus auf weibliche Künstlerschaft ausgewertet (siehe Kap. II.2).<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> Seit den englischsprachigen musikwissenschaftlichen Forschungen, wie u.a. Philipp Brett/Elizabeth Wood/Gary Thomas (Hg.): *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*, Rotledge 1994 oder auch Sophie Fuller und Lloyd Whitesell (Hg.): *Queer Episodes in Music and Modern Identity*, Urbana/Chicago 2002, findet das Thema auch in der deutschsprachigen Musikwissenschaft verstärkt Aufmerksamkeit, zuletzt beispielsweise in Kadja Grönke und Michael Zywiets (Hg.): *Musik und Homosexualität – Homosexualität und Musik* (= Jahrbuch Musik und Gender, Band 10), Hildesheim 2018 sowie in dies. (Hg.): *Musik und Homosexualitäten. Tagungsbericht Musikwissenschaftliche Homosexualitätenforschung, Bremen 2017 und 2018*, Dr. i. V. Die Fragestellung der vorliegenden Studie ist jedoch auch für die Homosexualitätenforschung allgemein relevant, da immer noch gelten kann, was Mecki Pieper bereits 1984 konstatierte: „Wir wissen sehr wenig darüber, wie lesbische Frauen im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts ihren Lebensunterhalt bestritten, in einer Zeit, in der die weibliche Erwerbstätigkeit auf so wenige Berufe beschränkt war: arbeiteten sie als unqualifizierte, schlecht entlohnte Fabrikarbeiterin, Armenpflegerin, Lehrerin, Dienstbotin, Prostituierte?“ Mecki Pieper: „Die Frauenbewegung und ihre Bedeutung für lesbische Frauen (1850–1920)“ im Katalog zur Ausstellung *Eldorado. Homosexuelle Frauen und Männer in Berlin 1850–1950. Geschichte, Alltag und Kultur*, Berlin Museum 1984, Berlin 1984, S. 116–124, hier: S. 120. Susanne Wosnitzka hat überdies 2012 vermutet, dass Homosexualität eine Relevanz für Wiener Musikerinnen besaß und stellte die These auf, dass Frauen wie Mathilde Kralik von Meyerswalden oder Vilma von Webenau Teil einer Art „lesbischen (Musikerinnen)Zirkel[s]“ gewesen seien; diese begegneten sich, so Wosnitzka, „in Zirkeln der lesbischen Subkultur, die sowohl in hohen Kreisen als auch in bürgerlichem Milieu zu finden sind.“ Wosnitzka 2012, S. 140 und 132.

<sup>53</sup> Hanna Hacker: *Frauen\* und Freund\_innen. Lesarten ‚weiblicher Homosexualität‘. Österreich, 1870–1938* (= challenge Gender, Band 4), Wien 2015. Das Buch ist eine kommentierte und aktualisierte Fassung von Hackers Dissertation *Frauen und Freundinnen. Studien zur ‚weiblichen Homosexualität‘ am Beispiel Österreich 1870–1938* (= Ergebnisse der Frauenforschung, Band 12), Weinheim/Basel 1987.

<sup>54</sup> Einige Faksimiles von zeitgenössischen Aufsätzen bzw. Textauszügen liegen in zwei Quellensammlungen von Ilse Kokula und Joachim Hohmann vor: Ilse Kokula: *Weibliche Homosexualität um 1900 in zeitgenössischen Dokumenten*, München 1981 sowie Joachim S. Hohmann (Hg.): *Der unterdrückte Sexus. Historische Texte und Kommentare zur Homosexualität. Mit einer Bibliografie bis zum 20. Jahrhundert*, Lollar 1977. Aus zahlreichen Primärquellen zitiert auch Volkmar Sigusch: *Geschichte der Sexualwissenschaft*, Frankfurt a.M. 2008. Darüber hinaus fanden in die vorliegende Arbeit außerdem Schriften von u.a. Richard von Krafft-Ebing, Magnus Hirschfeld, Paul Julius Möbius, Albert Moll und Karl Scheffler Eingang.

Um sich den Bedingungen künstlerischer Emanzipation in der Wiener Moderne zu nähern, wurde in dieser Arbeit ein theoretisch-diskursiver (siehe Kap. II) sowie ein konkret-biographischer (siehe Kap. III) Zugang gewählt. Smaragda Eger-Berg kann dabei, wie deutlich werden wird, als ein „Glücksfall“ für die musikwissenschaftlichen Gender Studies gelten: Nachdem sie weder als Pianistin „erfolgreich“ tätig war noch komponiert hat, gehört sie zu den Menschen, von denen tendenziell in den seltensten Fällen ein Nachlass erhalten ist. Dieser Umstand ist in hohem Maße durch die Kategorie der „Biographiewürdigkeit“ bedingt, die historisch gesehen primär von der Frage nach der „Besonderheit“ oder „Bedeutung“ von Personen bestimmt ist.<sup>55</sup> Musikgeschichtlich gesehen ist sowohl „nicht-schöpferisches“ musikbezogenes Handeln (beispielsweise Smaragda Eger-Bergs Beruf der Korrepetitorin) als auch musikalisches Wirken im privaten bis halböffentlichen Raum zumeist von mangelnder archivalischer Berücksichtigung betroffen.<sup>56</sup> Dementsprechend ist Angelika Schaser zuzustimmen, die das Fehlen vieler Biographien über Frauen allgemein auch dem Umstand geschuldet sieht, dass diesbezügliche Pläne „oft an der ungünstigen Quellenlage scheitern. (...) Nachlässe von Frauen

---

<sup>55</sup> Wie Christian von Zimmermann konstatiert, weist die Frage der Biographiewürdigkeit letztlich darauf hin, „daß sich der Biograph nie einen beliebigen Gegenstand wählt, sondern jeweils in spezifischen diskursiven Kontexten entscheidet, wer eine Biographie wert erscheint.“ Die Biographiewürdigkeit ist also „nicht als eine Eigenschaft des Biographierten, sondern als Resultat der Biographisierung und der Traditionen der Biographisierung anzusehen.“ Christian von Zimmermann: *Biographische Anthropologie. Menschenbilder in lebensgeschichtlicher Darstellung (1830–1940)*, Berlin 2006, S. 17. Melanie Unseld nennt weiterhin als Faktoren bzgl. der Geschichtsträchtigkeit die Dichotomien öffentlich – privat; professionell – non-professionell; publiziert – unpubliziert; autonom – funktional; komplex – einfach; unsterblich – gegenwartsbezogen; E-Bereich – U-Bereich; vgl. Melanie Unseld: „Frauentöne historisch. Von den ‚Quotenfrauen‘ in der Musikgeschichte“ in: *Frauentöne – Beiträge zu einer ungeschriebenen Musikgeschichte* (= Forum Jazz Rock Pop, Band 4), hg. von Alenka Barber-Kersovan/Annette Kreuztigger-Herr/Melanie Unseld, Karben 2000, S. 85–106, hier: S. 100.

<sup>56</sup> Denn: ein „hoher prozentualer Anteil weiblicher Partizipation“ ist gerade in solchen Feldern nachweisbar, „die in der Musikforschung als nebensächlich gelten.“ Sigrid Nieberle und Eva Rieger: „Frauenforschung, Geschlechterforschung und (post-)feministische Erkenntnisinteressen: Entwicklungen der Musikwissenschaft“ in: *Genus. Geschlechterforschung/Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, hg. von Hadumod Bußmann und Renate Hof, Stuttgart 2005, S. 262–294, hier: S. 266. Das überwiegende Agieren von Frauen im privaten Rahmen hatte zudem „insgesamt eine Reduktion ihrer öffentlichen Wahrnehmung und eine Abwertung ihrer kulturellen Leistung zur Folge. Die Konsequenz war letztlich eine mindestens partielle Ausradierung aus dem kulturellen Gedächtnis der Öffentlichkeit.“ Martin Loeser: „Privatheit/Öffentlichkeit“ in: *Lexikon Musik und Gender*, hg. von Annette Kreuztigger-Herr und Melanie Unseld, Kassel 2010, S. 440f., hier: S. 441.

fanden und finden selten den Weg in die Archive.“<sup>57</sup> Durch die Berühmtheit ihres Bruders Alban Berg ist von Smaragda Eger-Berg jedoch ein durchaus umfangreicher Nachlass erhalten, der damit den Blick auf ein bislang unberücksichtigtes Stück Musikgeschichte der Wiener Moderne freigibt.

Doch auch bei einer Quellsituation wie der vorhandenen bleibt die Frage nach dem methodischen Vorgehen: Seit dem 19. Jahrhundert ist in der Musikwissenschaft eine biographische Darstellung etabliert, die sich am Karrieremodell eines (im Normalfall: männlichen) Komponisten orientiert.<sup>58</sup> Gerade in Frauenbiographien zeichnen sich beispielsweise Bildung und Ausbildung, so Schaser, jedoch „meist als kurvenreiche Hindernisläufe ab“.<sup>59</sup> Das Private, womit sich „Normalbiographien“ von Männern im Regelfall kaum beschäftigen, erweist sich dabei „nicht selten als Dreh- und Angelpunkt ihres Lebensweges, das öffentliche Wirken und beruflichen Erfolg verhindern, behindern oder aber erst ermöglichen kann.“<sup>60</sup>

In der Musikwissenschaft hat insbesondere Beatrix Borchard mit zahlreichen Arbeiten zur Biographik versucht, diese Problematik aufzulösen. Einer ihrer entscheidenden methodischen Ansätze war die Verknüpfung von Biographie und Montage: Mit „Schere und Klebstoff“, so auch der Titel einer ihrer Aufsätze, montierte sie Briefquellen, Dokumente, Photographien und Zeitdokumente, aber auch Konzertrezensionen und Erziehungsschriften unter- und nebeneinander und brachte sie so in „ungewohnte Zusammenhänge“.<sup>61</sup> Die Diversität der Darstellung ist dabei durchaus gewollt und das Verhältnis von Texten und Bildern „bewußt auf vielfältige, überraschend, oft einander widersprechende oder auch sich ergänzende Perspektiven hin angelegt.“<sup>62</sup> Das Ergebnis einer solchen biographischen Montage ist „kein ‚Buch der Tatsachen, des Selbstabdrucks eines Lebens‘, es hält nicht die ‚biographische Illusion‘ aufrecht, sondern

---

<sup>57</sup> Angelika Schaser: „Bedeutende Männer und wahre Frauen. Biographien in der Geschichtswissenschaft“ in: *Biographisches Erzählen* (= Querelles, Band 6), hg. von Irmela von der Lühe und Anita Runge, Stuttgart/Weimar 2001, S. 137–152, hier: S. 141.

<sup>58</sup> Vgl. hierzu die Beschreibung von Lebenslaufmodellen in Melanie Unseld: *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie* (= Biographik. Geschichte – Kritik – Praxis, Band 3), Köln 2014, S. 137–163.

<sup>59</sup> Schaser 2001, S. 143.

<sup>60</sup> Ebd.

<sup>61</sup> Beatrix Borchard: „Mit Schere und Klebstoff. Montage als wissenschaftliches Verfahren in der Biographik“ in: *Musik mit Methode. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven* (= Musik – Kultur – Gender, Band 1), hg. von Corinna Herr und Monika Woitas, Köln 2006, S. 47–62, hier: S. 61.

<sup>62</sup> Ebd.

es ist ein Buch der Zuschreibungen und Interpretationen, Selbstdeutungen und Fremdwahrnehmungen.<sup>63</sup>

In der vorliegenden Arbeit wird ebenfalls der Versuch unternommen, die beschriebenen methodologischen Problemstellungen zu lösen und damit einen Beitrag zu einer neuen Musiker:innenbiographik zu leisten, wie sie Beatrix Borchard fordert.<sup>64</sup> Dies geschieht durch einen Wechsel der Perspektive: Einer der zentralen Gründe, warum Biographien zu musikkulturellen Akteur:innen zumeist früher oder später in der Feststellung von Defiziten münden (beispielsweise darin, dass eine Person *nicht* komponiert hat, *keine* erfolgreiche Karriere vorgelegt oder einflussreich gewirkt hat), liegt m.E. darin, dass der Zusammenhang von musikkulturell Handelnden und Musikkultur im Normalfall nur als Einbahnstraße verstanden wird. Gefragt wird herkömmlicherweise, wie ein „bedeutender“, „einflussreicher“ und/oder „erfolgreicher“ Mensch auf die Musikkultur gewirkt, sie geprägt oder in ihr (in welcher Form auch immer) Spuren hinterlassen hat.

Die Fragestellung der vorliegenden Arbeit dreht die gewohnte Blickrichtung jedoch um und untersucht, inwiefern Vorstellungen von Künstler:innenschaft reale Möglichkeitsräume eröffnen und somit Musikkultur als biographiekonstituierender Faktor wirkt. Mit dieser Sichtweise lehne ich mich an eine von Christian Kaden 1997 geäußerte Überlegung an, die da lautet: „Die traditionelle Frage, wie Biographisches in Kunst seinen ‚Ausdruck‘ fände, läßt sich (...) durchaus umkehren, dahingehend, wie Kunst, wie Musik selbst Biographie konstituiere.“<sup>65</sup> Musik und Musikkultur sind damit nicht nur Felder, die im Hinblick darauf analysiert werden können, wie Personen auf sie gewirkt haben, sondern auch, wie sie ihrerseits (Normal-)Biographien beeinflusst haben. Damit berührt die vorliegende Arbeit auch den Zusammenhang zwischen Künstler:innenbildern

---

<sup>63</sup> Ebd., S. 62. Borchard bezieht sich hier auf Pierre Bourdieus Artikel „Die biographische Illusion“ in: *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*, Frankfurt a.M. 1998, S. 75–82.

<sup>64</sup> Deren mögliche Aufgaben formuliert Borchard folgendermaßen: „Vor dem Hintergrund eines Musikverständnisses, das nicht nur Werke im Sinne von geschriebenen Notentexten meint, sondern alle Aspekte des Lebens einbezieht, die mit der Produktion, Reproduktion und Rezeption von Musik verbunden sind, ist es m. E. notwendig, einzelne Menschen ins Zentrum der Betrachtung zu stellen, aber nicht als isolierte Individuen, sondern innerhalb eines Netzwerkes von Beziehungen. Dies bewußt zu machen, könnte also Aufgabe einer modernen Musiker- und Musikerinnenbiographik sein.“ Beatrix Borchard: „Lücken schreiben. Oder: Montage als biographisches Verfahren“ in: *Biographie schreiben* (= Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft, Band 18), hg. von Hans Erich Bödeker, Göttingen 2003, S. 211–241, hier: S. 229.

<sup>65</sup> Christian Kaden: „Musik als Lebensform“ in: *Biographische Konstellation und künstlerisches Handeln* (= Frankfurter Studien, Band 6), hg. von Giselher Schubert, Mainz 1997, S. 11–25, hier: S. 17.

und -biographien, wie ihn Ernst Kris und Otto Kurz bereits 1934 als „gelebte Vita“ bezeichneten:

Ein doppelter Zusammenhang scheint zwischen Biographik und Lebenslauf zu bestehen. Die Biographik verzeichnet das typische Geschehen und durch die Biographik wird das typische Schicksal eines Berufsstandes geprägt, ein typisches Schicksal, dem der Tätige sich ein Stück weit unterwirft. Diese Bezeichnung betrifft nicht ausschließlich oder vor allem das bewußte Denken und Handeln des Einzelnen – in dem sie durch eine besondere „Berufsethik“ vertreten sein mag – sondern gehört dem Unbewußten an. Das psychologische Gebiet, auf das wir hier hindeuten, mag man unter dem Schlagwort „Gelebte Vita“ begreifen.<sup>66</sup>

Durch diesen gewissermaßen „umgedrehten“ Blick werden andere Untersuchungsfragen wesentlich: So kann analysiert werden, wie Musik und Musikkultur einen musikkulturell Handelnden prägen; wie Vorstellungen von Künstler:innen in die Identitätskonstruktion einzelner Individuen einfließen; oder es kann der Frage Raum gegeben werden, ob Musik und Musikkultur, beispielsweise durch Berufsperspektiven oder Netzwerke, Emanzipation ermöglichen können. Für Smaragda Eger-Bergs Biographie kann durch diese Perspektive das Phänomen analysiert werden, Künstler:innen in der Wiener Moderne gesellschaftliche Sonderrechte zuzugestehen, wobei das Künstler:innenkonzept die geistige und der Musikberuf die (zumindest teilweise) finanzielle Grundlage für ihren freiheitlichen Lebensentwurf schuf. Folgende Fragen sind dabei von wesentlichem Interesse: Wie gelangte Smaragda Eger-Berg zu ihrer ausgeprägten Kulturaffinität sowie zu der Überzeugung, dass in einem der Kunst gewidmeten Leben ein gesellschaftlicher Freiraum lag? Auf welche Weise und unter welchem Einfluss manifestierte sich die (scheinbare) Opposition zur „philiströsen“ Gesellschaft bzw. die Anpassung an das avantgardistische Umfeld? Welche Rolle spielte ihr Beruf als Musikerin und welche Vor- und Nachteile wurden bei ihrer Tätigkeit als Korrepetitorin offenbar? Und: Welche Gründe lassen sich für ihre Verarmung und ihre zunehmende soziale Isolation ausmachen sowie für den Umstand, dass Smaragda Eger-Berg abgesehen von ihrer Schwesternrolle so gut wie vergessen wurde?

---

<sup>66</sup> Ernst Kris und Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt a.M. 1995 [folgt der Erstausgabe von 1934], S. 164.

## Aufbau der Arbeit und Quellenumgang

Die vorliegende musikwissenschaftliche Studie versteht sich als eine sozio-historische Untersuchung der Bedingungen künstlerischer Emanzipation, indem sie sich mit den Auswirkungen von Musikkultur und Künstler:innenkonzepten der Wiener Moderne auf die Biographie der Musikerin Smaragda Eger-Berg befasst. Dabei wird in dieser Arbeit erstmals die Biographie Smaragda Eger-Bergs erschlossen und hiermit einen Beitrag zur Forschung der Wiener Moderne, zur Familiengeschichte Alban Bergs ebenso wie zu Biographien von mit ihr in Kontakt stehenden Künstler:innen<sup>67</sup> sowie zum Themenfeld Musik und Homosexualität geleistet.

Im ersten Teil der Arbeit wird hierzu zunächst nach den Möglichkeiten zur Rauman eignung von Frauen gefragt, wie sie sich in der Verflechtung der Diskurse zur Wiener Boheme, zu Künstler:innenbildern und Geschlechterfragen darstellen. Die erste These fokussiert das unbürgerliche Verhalten in den von der Boheme beeinflussten Kreisen: In diesen konnte Unbürgerlichkeit nicht nur als „konform“ gelten, sondern stand auch Frauen in Form eines Schwellenübertrittes im Sinne einer Ablehnung des „guten Rufes“ prinzipiell offen. In einer zweiten These wird dargelegt, wie die Geschlechterdiskurse der Jahrhundertwende Freiräume für Frauen boten, die das Stigma der „Vermännlichung“ annahmen. Der dritte Punkt befragt die beiden Thesen wiederum auf ihre Realitätstauglichkeit: Selbst wenn Frauen vor dem Hintergrund kultureller Aushandlungen grenzüberschreitend agieren konnten, waren sie unweigerlich mit dem Verlust ihrer Reputation konfrontiert, was eine lebensversorgende Heirat im Normalfall unmöglich machte und sie daher existentiell gefährdete – eine Tatsache, die die Relevanz des Musikberufs für Frauen verdeutlicht, der immerhin eine karge Existenzgrundlage bieten konnte.

Im zweiten Teil der Arbeit wird – vor der Folie der im ersten Teil erarbeiteten theoretischen Freiräume – der Einfluss von Musik und Musikkultur auf Smaragda Eger-Bergs Biographie in vier Stationen analysiert. Diese vier Stationen sind chronologisch angeordnet, folgen jedoch innerhalb der einzelnen Kapitel einer argumentativen Struktur und beinhalten dabei auch vielfach Vor- und Rückgriffe. Im Sinne der Fragestellung liegt

---

<sup>67</sup> Bezüglich der mit ihr in Verbindung stehenden Künstler:innen geht es insbesondere um bisher kaum erforschte Biographien (beispielsweise Marya Delvard), aber auch um neue Perspektiven auf bekannte Künstler:innen wie z.B. Arnold Schönberg. Zu einigen Musikerinnen, mit denen Smaragda Eger-Berg in Kontakt stand, sind in den letzten Jahren Arbeiten erschienen, u.a. Raika Simone Maier: *„Lernen, Singen und Lehren“*. *Lula Mysz-Gmeiner (1876–1948)*. Mezzosopranistin und Gesangspädagogin, Neumünster 2017; Karin Martensen: *Die Frau führt Regie. Anna Bahr-Mildenburg als Regisseurin des Ring des Nibelungen* (= Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik, Band 7), München 2013 und Eva Rieger: *Frida Leider. Sängerin im Zwiespalt ihrer Zeit*, Hildesheim 2016.

der Fokus der Untersuchung auf den Jugendjahren Smaragda Eger-Bergs: Im ersten Abschnitt wird versucht, ihrer Sozialisation nachzuspüren und damit darzulegen, welche Rolle Kultur und Kulturaffinität seit frühester Kindheit für sie spielten und wie das Bild der „Künstlerin“ von Smaragda Eger-Berg zusehends mit Freiheit und Glück assoziiert wurde. Aus diesem Verständnis von Künstler:innenschaft lässt sich im zweiten Abschnitt ihr gegenbürgerliches Handeln einerseits als schrittweise Entfernung vom bürgerlichen Lebensentwurf – als Schwellenübertritt – verstehen, andererseits aber auch als Identitätssuche in Form einer Annäherung an eine Art „künstlerischen Lebensentwurf“. Dass dieser jedoch nur vor dem Hintergrund finanzieller Absicherung und im Umfeld der gegenbürgerlichen Wiener Kreise der Jahrhundertwende funktionierte, zeigt der dritte Abschnitt, der erste Risse und Desillusionierungen in ihrem Lebenskonzept nachzeichnet. Im vierten Abschnitt schließlich tritt die Kehrseite des freiheitlichen Lebensentwurfes, aber auch die Wichtigkeit des Musikberufes zutage: Verarmung, Vereinsamung und der Weg in die historiographische Bedeutungslosigkeit treffen auf pädagogisch-künstlerische Erfolge in der Korrepetition.

Die beiden Teile der Arbeit werden abschließend in einem Fazit zusammengeführt und folgende Fragen reflektiert: Kann Smaragda Eger-Berg exemplarisch für eine Gruppe Frauen stehen, die sich unter Rückgriff auf Künstler:innenkonzepte früh Freiräume erschlossen? Inwiefern kann hier von „beschränkten“ Freiheiten gesprochen werden? Konnten auch Frauen außerhalb eines gewissen Kreises an dieser emanzipatorischen Entwicklung partizipieren? Und: Welche Gründe gibt es dafür, dass diese Frauen politisch zumeist nicht aktiv waren?

Sowohl beim Namen „Smaragda Eger-Berg“ als auch bei der Berufsbezeichnung „Musikerin“ folge ich in der vorliegenden Arbeit der Biographierten selbst: Smaragda Eger-Berg benannte sich trotz der kurzen Dauer ihre Ehe nicht mehr mit ihrem Mädchennamen (siehe Kap. III.2). Beruflich nutzte sie teils das konkrete „Korrepetitorin“, teils nur „Musikerin“<sup>68</sup> – ich verwende in dieser Arbeit letztere Bezeichnung, da sie ursprünglich auch als Sängerin ausgebildet war. Immer wieder wird Smaragda Eger-Berg von mir auch als „musikkulturelle Akteurin“ bezeichnet,

---

<sup>68</sup> Das Wiener Adressbuch *Lehmann* 1942 verzeichnet sie als „Eger-Berg S., Korrepetitorin“; im *Adressbuch von Wien* 1949 sowie auf einem Meldezettel vom 23.11.1947 ist sie mit „Eger, Smaragda, Musikerin“ bzw. „Smaragda Eger geb. Berg (...) Musikerin“ aufgeführt; vgl. *Adolph Lehmann's allgemeiner Wohnungs-Anzeiger* [im Folgenden: *Lehmann*, Wien 1859–1942, digitalisiert von der Wienbibliothek Digital; URL: <https://www.digital.wienbibliothek.at/wbr/nav/classification/2609> (27.10.2019)], Wien 1942, S. 208; Meldezettel Smaragda Eger-Berg, 23.11.1947; Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung (= ÖNB), F21.Berg.3553 sowie *Adressbuch von Wien, früher Lehmann*, Wien 1949, S. 286 (identisch damit ist der Eintrag im *Adressbuch von Wien*, Wien 1953, S. 293).

da durch den Begriff des musikkulturellen Handelns (s.o.) die Bandbreite ihrer musikbezogenen Aktivitäten beschreibbar wird: Diese umfassen ihren Musikberuf als Korrepetitorin; ihre zunächst sängerischen und später pianistischen Ambitionen und Tätigkeiten; eingeschlossen sind aber auch ihre Kontakte zu Musiker:innen, ihre Vernetzung in Künstler:innenkreisen, „Fan“-Briefe an Sängerinnen, in denen sie enthusiastisch auf Opernstoffe rekurrierte, sowie innerfamiliäre Debatten über die Relevanz ihrer korrepetitorischen Arbeit gegenüber der kompositorischen Tätigkeit Alban Bergs.

\*

Beim Großteil des Primärquellenmaterials zu Smaragda Eger-Berg handelt es sich um Briefquellen. Diese werden überwiegend von der Österreichischen Nationalbibliothek und der Wienbibliothek im Rathaus archiviert; weiteres Material von bzw. an Smaragda Eger-Berg verwahren u.a. das Theaternuseum Wien, das Literaturarchiv Marbach, die Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt a.M. und die Library of Congress Washington. Zu vermuten ist außerdem, dass sich noch Quellen zu Smaragda Eger-Berg in Privatbesitz befinden, durch die in Zukunft weitere Forschungslücken geschlossen werden können.<sup>69</sup> Das Material liegt in drei Bearbeitungszuständen vor: Erstens als Quellen, die bereits vollständig transkribiert in der Literatur wiedergegeben oder – zweitens – teilweise transkribiert bzw. zusammengefasst worden sind (beides betrifft vorrangig die Familienbriefe).<sup>70</sup> Als dritte Kategorie sind Quellen zu nennen, zu denen bislang keine Transkriptionen vorliegen – dies betrifft in erster Linie Briefe, die ohne Bezug zu Alban Berg an Smaragda Eger-Berg gerichtet wurden, sowie Quellen unterschiedlicher Art nach dem Tod des Komponisten, d.h. aus dem Zeitraum von 1935 bis 1954. In der vorliegenden Arbeit wurden, sofern eigene Transkriptionen bereits bestehende

---

<sup>69</sup> Beispielsweise schreibt Erich A. Berg von „gezählte[n] hundert Briefe[n]“ Peter Altenbergs; in den Archiven sowie im Privatarchiv von Dagmar Schilling sind jedoch insgesamt nur knapp über dreißig aufzufinden. Zudem ist z.B. in einer seiner Publikationen ein Brief Sigmund Freuds an Smaragda Eger-Bergs Mutter Johanna Berg abgedruckt, der in den deutschen und österreichischen Archiven nicht verzeichnet ist; E.A. Berg 1985, S. 72 und 75.

<sup>70</sup> Neben einer vollständigen Auflistung der Briefe Smaragda Eger-Bergs an Alban Berg aus dem Konvolut F21.Berg.681 (ÖNB) im Qu. Kat. 35 ist weiteres Briefmaterial u.a. in H. Knaus 2016 transkribiert abgedruckt. Transkriptionen von Einzelbriefen von und an Smaragda Eger-Berg finden sich weiterhin u.a. im Kat. Ausst. 2005, S. 182–184; in H. Knaus/Sinkovicz 2020, u.a. S. 125ff.; in Lunzer/Lunzer-Talos 2003, S. 206; in Rode 1988, u.a. S. 24–27, 64 und 70f. sowie in Steiger 2008, u.a. S. 272ff.; letztere druckt beispielsweise auch einen Brief May Kellers ab; ebd., S. 437.

ergänzen, in den Nachweisen jeweils nur die Signaturen der Primärquellen angegeben.

Die Quellsituation zu Smaragda Eger-Berg stellt sich durchweg heterogen dar: Während es in manchen Zeitabschnitten regelrechte Quellenhäufungen gibt, die in einigen Briefkonvoluten zu Redundanzen führen, sind aus anderen Zeitabschnitten, insbesondere aus den letzten zwei Jahrzehnten von Smaragda Eger-Bergs Leben, kaum Materialien vorhanden. Die Quellenlage verdeutlicht damit die oben bereits aufgerufene wechselseitige Beeinflussung von „Biographiewürdigkeit“ und Archivierung. So sind die Bücherinventarlisten, Zitatsammlungen und das Verzeichnis vierhändig gespielter Stücke von Alban Berg erhalten, hingegen nicht das Rezensionbuch und die Autographensammlung seiner Schwester. Während über den jungen Alban Berg Hermann Watznauer (1875–1939) als Freund der Familie bereits eine Biographie verfasste,<sup>71</sup> konstatierte er in dieser über die nur ein Jahr jüngere Schwester, man könne über ein Mädchen in diesem jungen Alter ja nur wenig sagen.<sup>72</sup> Was überliefert worden ist, ist also nicht nur das Ergebnis von Nachlassarbeit und Zufall, sondern auch wesentlich durch die gesellschaftliche Vorstellung davon bestimmt, was als „überlieferungswürdig“ gilt.

Speziell beim „Fall“ Smaragda Eger-Berg ist bei einigen verschollenen bzw. nicht erhaltenen Briefen zudem zu bedenken, dass dieser Verlust möglicherweise bisweilen auch strategischer bzw. camouflierender Natur war: So ist bemerkenswert, dass sich im Nachlass der Diseuse Marya Delvard, die zeitweilig die Lebensgefährtin von Smaragda Eger-Berg war, so gut wie keine Spuren der Musikerin erhalten haben. Marya Delvard erwähnte in ihren Lebenslaufabschriften zwar Alban Berg, der Name Smaragda Eger-Berg ist jedoch nur auf einer Notiz zu finden.<sup>73</sup> Dass Marya

---

<sup>71</sup> Hermann Watznauer lernte, so E.A. Berg, die Familie Berg im November 1898 über eine gemeinsame Bekannte, Baronin Salzgeber, kennen. Es entwickelte sich eine enge Freundschaft zwischen ihm und Alban Berg, und Hermann Watznauer verfasste schließlich eine mehrteilige Biographie, die auch von Alban Berg später durchgesehen wurde. Das Original ist in der Wienbibliothek im Rathaus unter der Signatur H.I.N. 204582 einsehbar; eine Transkription findet sich in E.A. Berg 1985, S. 9–117, wobei E.A. Berg Watznauers Text umfangreiche eigene Erinnerungen zur Seite stellte.

<sup>72</sup> Vgl. Watznauer, zit. nach E.A. Berg 1985, S. 19.

<sup>73</sup> In einer Lebenslaufabschrift schrieb Marya Delvard, sie habe nach ihrer Rückkehr nach Wien die Bekanntschaft zu verschiedenen Künstlern, u.a. Alban Berg, erneuert. Bezüglich der Zeit, in der sie mit Smaragda Eger-Berg liiert war, konstatierte sie nur, ausgehend von ihrem Umzug von München nach Wien: „Nicht allzulange nachher hatte ich von den *Nazis* Angriffe zu bestehen und ich ging, als mir die Sache zu gefährlich wurde, nach *Wien*. Dort – in der schönen alten Donaustadt – erinnerte man sich noch sehr gut an die Zeit, als ‚das Nachtlicht‘ und ‚die Fledermaus‘ noch in aller Munde war. Ich blieb lange Jahre in Wien, von 30 bis 39.“ Nur auf einem Notizzettel finden sich die Worte „Souvenir von Smaragda“; vgl. Lebens-

Delvard möglicherweise Quellen vernichtet hat, um die Beziehung zu verschleiern, liegt im Bereich des Möglichen.<sup>74</sup> Wie delikat Briefe von Smaragda Eger-Berg für Frauen sein konnten, verdeutlicht die Notiz, mit der die Sängerin Anna Bahr-Mildenburg diese versah: „Briefe von Smaragda Berg | Gehören in eine gewisse Kategorie. Ausgerechnet *bei mir* verfielen die Frauenzimmer auf ihre Perversitäten“.<sup>75</sup>

Neben der Quellenquantität ist auch die Quellenform stark zeitabhängig: Über Smaragda Eger-Bergs Kindheit erfahren wir in erster Linie durch die Erinnerungen des Jugendfreundes von Alban Berg, Hermann Watznauer, sowie durch ihre Briefe an Anna Bahr-Mildenburg. Eine besonders wichtige Quelle ist hier ein Rückblick auf ihre Kindheit, den Smaragda Eger-Berg um 1904 an die Sängerin sandte und mit dem Kommentar versah: „Nun habe ich Ihnen Alles gesagt – Alles – mein ganzes Leben liegt vor Ihnen da – beurteilen Sie es milde“.<sup>76</sup> In ihren Jugendjahren sind es wiederum vor allem Briefe Alban Bergs an seine Verlobte Helene Berg, aus denen auf das Handeln seiner Schwester geschlossen werden kann. Mit Smaragda Eger-Bergs Wegzug aus Wien 1912 ändert sich die Quellenlage erneut, da sie nun aus der Ferne relativ regelmäßig an ihren Bruder schrieb – diese Briefe, in denen sie über ihr Leben sowie über Bekannte, über besuchte Aufführungen und eigene Pläne berichtete, stellen bis zu Alban Bergs Tod 1935 die Hauptquelle dar. Weiterhin können diverse Familienkorrespondenzen hinzugezogen werden, in denen von und über Geschwister und Familienmitglieder Informationen weitergetragen oder ausgerichtet wurden.

Die Perspektive in den Quellen wechselt also zwischen Briefen *von*, *an* und *über* Smaragda Eger-Berg. Hinzu kommt eine weitere Herausfor-

---

laufabschriften und Notizen Marya Delwards; Münchner Stadtbibliothek/Monacensia (= MM); Nachlass Marya Delvard, MDe D 4. In ihrem Nachlass ist kein einziger Brief Smaragda Eger-Bergs erhalten, obgleich aus etwa derselben Zeitspanne zahlreiche Briefe von anderen Adressat:innen existieren und ein Stapel von Marya Delwards Briefen in Smaragda Eger-Bergs Nachlass vorliegt.

<sup>74</sup> Bei Marya Delvard selbst ist auffällig, dass Blanche Pétaïn, mit der sie seit den frühen 1930er Jahren ihre Wohnung teilte und die unter dem Pseudonym Camille Semond auch mit Marya Delvard und Smaragda Eger-Berg auftrat, von ihr in ihren autobiographischen Lebensberichten stets betont als ihre „Sekretärin“ bezeichnet wurde, die mit ihr bis ins hohe Alter zusammenlebte. Ob Blanche Pétaïn tatsächlich nur Marya Delwards Schülerin und Sekretärin war oder hier eine tiefere Beziehung camouffliert wurde, bleibt ungeklärt; vgl. diverse Lebenslaufabschriften; MM, MDe D 4.

<sup>75</sup> Ein weiterer Zettel trägt die Notiz „Smaragda Berg ohne Datum“, offenbar sortierte Anna Bahr-Mildenburg die erhaltenen Briefe also bewusst; Anna Bahr-Mildenburg: Notiz, o.D.; Theatermuseum, Wien (= THM), AM49160BaM.

<sup>76</sup> Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, o.D. [um 1904?]; THM, AM60960 BaM&AM26379BaM.

derung: Mit Ausnahme eines Briefwechsels mit Elga Ludwig<sup>77</sup> und einiger weniger Antworten Alban Bergs auf die Briefe seiner Schwester (von denen immerhin Entwürfe vorliegen),<sup>78</sup> ist von Smaragda Eger-Bergs Korrespondenzen jeweils nur eine Seite erhalten geblieben. Briefe sind jedoch, so Beatrix Borchard, nun einmal ein „Teil eines Dialogs mit einem anderen Menschen“.<sup>79</sup> Bei nahezu allen Korrespondenzen bleibt dadurch, dass sich im Großteil der Fälle nur ein Teil dieses Dialogs erhalten hat, vieles nicht mehr zuorden- bzw. kontextualisierbar oder kann – „zwischen den Zeilen“ gelesen – nur interpretiert werden.

\*

„[D]ie Schmierschrift mußt Du auch vergeben, aber ich schreibe nie schöner“<sup>80</sup> – diese Äußerung Smaragda Eger-Bergs gegenüber ihrer Schwägerin entbehrt nicht einer gewissen Wahrheit: Selbst wenn sich die Musikerin auf den ersten Seiten ihrer Briefe häufig noch sichtlich bemühte, „schön“ zu schreiben, wich dies bald einem schnellen, raumgreifenden und alles andere als „ordentlichen“ Schriftbild. Ihre sehr charakteristische Schrift, die im Laufe ihres Lebens eher noch freiere Züge annahm, ist jedoch gut lesbar – etwas, was sich für einige ihrer Korrespondenzpartnerinnen durchaus nicht immer behaupten lässt.<sup>81</sup>

Für die vorliegende Arbeit wurde zunächst das umfangreiche Material zu Smaragda Eger-Berg in den Archiven ausgewertet und, sofern fehlend, nach Möglichkeit Datierungen, Adressat:innen bzw. Absender:innen erschlossen. Die Transkription der Familienbriefe erfolgte dabei auf Grundlage der – wenn vorhanden – bereits angefertigten Übertragungen von Herwig Knaus und Thomas Leibnitz. Die Transkriptionen der Briefe Johanna Bergs sowie Charly Bergs an Alban und Helene Berg<sup>82</sup> sowie die Transkription des dreibändigen Vierhändigverzeichnis von Alban Berg

---

<sup>77</sup> Dieser Briefwechsel bildet den einzigen „richtigen“ erhaltenen Briefwechsel, von dem immerhin vier Briefe Smaragda Eger-Bergs im Literaturarchiv Marbach und zwei Briefe Elga Ludwigs in der Österreichischen Nationalbibliothek erhalten sind. Allerdings fehlen auch hier mehrere Briefe; zudem ist nicht bekannt, warum der Briefwechsel 1949 abbricht.

<sup>78</sup> Seine Briefentwürfe sind in Qu. Kat. 29 und 35 abgedruckt.

<sup>79</sup> Beatrix Borchard: „Les-Arten oder: Wie verändert die Gender-Perspektive die Interpretation von Quellen?“ in: *Musik und Gender. Grundlagen – Methoden – Perspektiven* (= Kompendien Musik, Band 5), hg. von Rebecca Grotjahn und Sabine Vogt, Laaber 2010, S. 43–56, hier: S. 50.

<sup>80</sup> Smaragda Eger-Berg an Helene Berg, o.D. [07.07.1907, gemäß der Datierung von H. Knaus/Sinkovicz 2008, S. 31]; ÖNB, F21.Berg.1726/2.

<sup>81</sup> Dies betrifft beispielsweise die Schrift Erika Stiedry-Wagners, die gerade bei Brieffragmenten kaum zu entziffern ist.

<sup>82</sup> Transkriptionen von Charly und Johanna Bergs Briefen sind bislang nur in Auszügen im Qu. Kat. 35 und in H. Knaus 2016 veröffentlicht.

stellten mir dankenswerterweise Herwig Knaus und Inge Haberler zur Verfügung. Über Smaragda Eger-Bergs Korrepetitionstätigkeit bis 1936 kann eine Abschrift von dreizehn Arbeitszeugnissen im Anhang eines Bittbriefes Auskunft geben.<sup>83</sup>

Eindeutige Schreibfehler, wie sie gerade bei Smaragda Eger-Bergs offensichtlich sehr zeitsparend geschriebenen Briefen hier und da vorkommen, wurden stillschweigend ausgebessert. Eigenheiten in der Schreibweise, wie beispielsweise „gleichgiltig“, „theuer“, „warhaftig“ oder „seelig“ wurden ohne „[sic]“ beibehalten. Wo fehlende Zeichensetzung die Lesbarkeit beeinträchtigte, wurde sie ohne Kennzeichnung ergänzt. Unterstreichungen oder Hervorhebungen der Schreibenden sind *kursiv* wiedergegeben, mehrfache Unterstreichungen *gesperrt kursiv*.<sup>84</sup> Gestrichene Wörter wurden sowohl bei eigenen Transkriptionen sowie bei der Übernahme von Transkriptionen aus den *Quellenkatalogen* grundsätzlich ohne Kennzeichnung zugunsten des Leseflusses ausgelassen.<sup>85</sup> Ebenfalls aus diesem Grund wurde bei Briefentwürfen, wie sie von Alban Berg erhalten sind, auf die exakte Wiedergabe von gestrichenen und überschriebenen Stellen sowie auf eingefügte Satzteile verzichtet sowie, wo nötig, die Interpunktion ergänzt, und damit ein möglichst gut lesbarer Text zur Verfügung gestellt.<sup>86</sup>

Die Arbeit versucht die Gratwanderung, einerseits möglichst viel unveröffentlichtes Material zu zeigen, ohne andererseits die Fragestellung aus den Augen zu verlieren, weswegen Quellenkonvolute, die viele Redundanzen aufwiesen, systematisch ausgewertet und zusammengefasst wurden. Dies betrifft insbesondere drei Briefkonvolute: Erstens die in ihrem schwärmerischen Duktus sehr ähnlichen Verehrungsbriefe Smaragda Eger-Bergs an Anna Bahr-Mildenburg; zweitens die teilweise geradezu stereotyp abgefassten Briefe Peter Altenbergs an Smaragda Eger-Berg; und drittens die Briefe Marya Delvards an Smaragda Eger-Berg aus den 1930er Jahren. Letzteres Konvolut fand nach langer Überlegung nur

---

<sup>83</sup> Da sowohl von Frida Leider als auch von Lula Mysz-Gmeiner die Arbeitszeugnisse im Original vorliegen und sich beim Vergleich mit den Abschriften lediglich geringfügige Abweichungen (Unterstreichungen, Einfügungen zum damaligen Arbeitsort und Arbeitszeitraum) feststellen lassen, können die Abschriften als zuverlässige Quelle gewertet werden.

<sup>84</sup> Ebenso wurden Hervorhebungen in Sekundärquellen vereinheitlicht, indem auch bei diesen einfache Hervorhebungen *kursiv*, mehrfache *gesperrt kursiv* wiedergegeben werden. Alle Hervorhebungen in Zitaten stammen aus dem Originaltext.

<sup>85</sup> Hiermit sind Streichungen aufgrund von Umformulierungen und Schreibfehlern gemeint; Streichungen, die der Retusche oder Zensur dienen, sind – sofern möglich – entziffert wiedergegeben und extra gekennzeichnet. Ebenso wurde bei der Übernahme von Transkriptionen aus H. Knaus 2016 verfahren.

<sup>86</sup> Der exakte Wortlaut der Briefentwürfe kann in den *Quellenkatalogen* nachgeschlagen werden.

sehr bedingt Eingang in die vorliegende Arbeit: Es handelt es sich hierbei um intime Beziehungsbriefe Marya Delvards, die für soziologische Forschungen zu Paarbeziehungen sicherlich Potential bereithalten, da Themen wie Nähe, Freiheit, Kompromisse und Selbstbezogenheit verhandelt werden. Auf diese Aspekte in der vorliegenden Arbeit ausführlicher einzugehen, würde jedoch den Rahmen einer bei aller Interdisziplinarität immer noch musikwissenschaftlichen Untersuchung sprengen. Daher beschränkt sich ihre Auswertung auf das Zusammenfassen und Herausstellen wesentlicher Punkte sowie das Zitieren für die Fragestellung relevanter Passagen.

Für den Quellenumgang waren drei Gedanken zielführend. So ist erstens bei der Arbeit mit Briefquellen zu beachten, dass diese eine kritisch-reflektierte Distanz erfordert – immerhin handelt es sich bei diesen weniger um Zeugnisse dafür, so Beatrix Borchard, „wie es war, als vielmehr wie es gesehen wurde“. <sup>87</sup> Selbst- und Fremdzeugnisse geben nicht wieder, wie jemand *war*, sondern wie er sich selbst sah, gerne gesehen hätte, gesehen werden wollte oder gesehen wurde. Daher dokumentieren auch Quellenformen wie Briefe oder Tagebücher „nicht unmittelbar das ‚Ich‘ ihrer Verfasser, sondern sind ebenfalls von einer Vielzahl von Brechungen und Verfremdungen geprägt“, <sup>88</sup> wie Andreas Rutz ausführt. Die Selbst- und Fremdwahrnehmung der Personen ist wiederum zwangsläufig in den zeitgenössischen Diskurs eingebunden, wodurch der Blick auf die Ich-Konstruktion von Akteur:innen auch Rückschlüsse auf die Mentalitätsgeschichte ihrer Zeit zulässt. Wesentlicher Bestandteil dieser Ich-Konstruktionen sind jedoch auch Leerstellen im Material: Verschwiegene, Vernichtete, Brüche und Widersprüche können, so Rutz, „unter Umständen mehr über den Autor, seine Selbstwahrnehmung sowie den Sinn und die Bedeutung seiner Selbstdarstellung verraten als der eigentliche Wortlaut des Textes“. <sup>89</sup> Leerstellen und weiße Flecken im Material sind daher, wie Borchard konstatiert, keineswegs ein „beklagenswertes Manko, sondern essentiell“ <sup>90</sup> und müssen dementsprechend beim biographischen Arbeiten offengelegt, keinesfalls gefüllt werden – ein Verfahren, das

---

<sup>87</sup> Borchard 2003, S. 236. Zu Ego-Dokumenten – als Oberbegriff für freiwillig (Autobiographien, Tagebücher, Briefe) sowie unfreiwillig entstandene Äußerungen zur Person (Strafprozessakten, Testamente, Rechnungsbücher) – vgl. Andreas Rutz: „Ego-Dokument oder Ich-Konstruktion? Selbstzeugnisse als Quellen zur Erforschung des frühneuzeitlichen Menschen“ in: *zeitenblicke* 1, Nr. 2, 2002; URL: <http://www.zeitenblicke.historicum.net/2002/02/rutz/index.html> (16.10.2019). Insbesondere Briefe stellen eine aufschlussreiche Quelle für die Selbstkonstruktion der Verfasser:innen dar, u.a. „aufgrund der wechselnden Adressaten und biographischen Entstehungskontexte“, vgl. ebd., Anm. 10.

<sup>88</sup> Ebd., Abschnitt 12.

<sup>89</sup> Ebd., Abschnitt 15.

<sup>90</sup> Borchard 2003, S. 230.

Borchard mit dem Begriff des „Lückenschreibens“ benennt.<sup>91</sup> Doch nicht nur ein reflektierter Umgang mit den Leerstellen im Material ist nötig, sondern auch mit der eigenen Perspektive und Selektivität – eine Schwierigkeit, die Julian Barnes den Protagonisten seines Romans *Flauberts Papagei* mit dem Auswerfen eines Fischernetzes vergleichen lässt:

Das Schleppnetz füllt sich, dann holt der Biograf es ein, sortiert, wirft zurück, lagert, filetiert und verkauft. Doch bedenken Sie, was er nicht fängt: Das überwiegt immer. (...) [B]edenken Sie mal, was alles durch die Lappen gegangen, was mit dem letzten Atemzug des Verbiografierten entwichen ist.<sup>92</sup>

In diesem Bild wird augenfällig, dass Biographieren zwangsläufig immer auch Interpretieren und Deuten heißt und dieser Vorgang nie Allgemeingültigkeit beanspruchen kann. Daher muss sich der Biographierende auch, so Helmut Scheuer, „von der Illusion lösen, er könne die einzig richtige Deutung bieten. Er ist Interpret, er bietet ein Deutungsmuster an, das durchaus neben anderen Deutungsangeboten bestehen kann.“<sup>93</sup> Das Lesen von Quellen ist dementsprechend, wie Beatrix Borchard betont, immer auch „ein interessen geleiteter Prozess“,<sup>94</sup> weshalb Biograph:innen stets die „Perspektivität, Selektivität und (...) Historizität der eigenen Lektüre“<sup>95</sup> bewusst sein sollte.

Der zweite zentrale Gedanke im Quellenumgang war die Orientierung an einer memorik-sensibilisierten Geschichtsschreibung, wie sie Melanie Unseld beschrieben hat:<sup>96</sup> Memorik-sensibilisiertes Arbeiten war

---

<sup>91</sup> Borchard stellt u.a. die wesentlichen Fragen: „Was wird überliefert? Wer überliefert was und warum? Was ist überlieferbar? Was wird aus welchen Gründen verdrängt?“ ebd. Das Offenlegen von Lücken, ohne sie zu füllen oder die Quellenlage für abgeschlossen zu erklären, ist von eklatanter Bedeutung, wie Hiltrud Häntzschel bemerkt: „Spekulatives Schließen der Lücken im biographischen Material hat rasch fatale Folgen für die Rekonstruktion des Lebenszusammenhangs, weil es weitere ‚Verschiebungen‘ nach sich zieht. (...) Keine Biographie hat das letzte Wort. Jede wird alsbald von neuen Funden überholt, von einer neuen Sicht revidiert, und (...) jede biographische Erzählung steht im hermeneutischen Horizont ihres Erzählers/ihrer Erzählerin.“ Hiltrud Häntzschel: „Vom wissenschaftlichen Umgang mit den Leerstellen im biographischen Material. Ein Werkstattbericht am Beispiel Irmgard Keuns“ in: *Biographisches Erzählen* (= Querelles, Band 6), hg. von Irmela von der Lühe und Anita Runge, Stuttgart/Weimar 2001, S. 115–125, hier: S. 124.

<sup>92</sup> Julian Barnes: *Flauberts Papagei*, aus dem Englischen von Michael Walter, 3. Auflage, Köln 2015, S. 48.

<sup>93</sup> Helmut Scheuer: „Nimm doch Gestalt an“ – Probleme einer modernen Schriftsteller/innen-Biographik“ in: *Biographisches Erzählen* (= Querelles, Band 6), hg. von Irmela von der Lühe und Anita Runge, Stuttgart/Weimar 2001, S. 19–30, hier: S. 27.

<sup>94</sup> Borchard 2010, S. 43.

<sup>95</sup> Ebd., S. 56.

<sup>96</sup> Vgl. hierzu u.a. Melanie Unseld: „Auf dem Weg zu einer memorik-sensibilisierten Geschichtsschreibung. Erinnerungsforschung und Musikwissenschaft“ in: *Musik*

besonders im Umgang mit den (Auto-)Biographien von Zeitgenoss:innen gefragt, was beispielsweise die Erinnerungen Erich A. Bergs, aber auch Frida Leiders, Helga Malmbergs, Soma Morgensterns oder Stefan Zweigs betrifft.<sup>97</sup> Bei all diesen Schriften ist zu berücksichtigen, dass die Autor:innen teilweise Jahrzehnte nach dem Erlebten ihre Erinnerungen an die Zeit rückblickend geschildert haben oder, wie Erich A. Berg, Erzählungen aus zweiter Hand wiedergaben. Selbst wenn sich die Autor:innen redlich bemüht haben, nach bestem Gewissen das Erinnerte oder Erzählte festzuhalten, ist zu beachten, dass Erinnerungen die Vergangenheit nie objektiv abbilden, sondern grundsätzlich, so Astrid Erll, „subjektive, hochgradig selektive und von der Abrufsituation abhängige Rekonstruktionen“<sup>98</sup> sind. Es ist, um mit Harald Welzer zu sprechen, daher „völlig unrealistisch, davon auszugehen, dass Erinnerung ein Prozess sei, der Dinge wirklichkeitstreu reproduziert“.<sup>99</sup>

Sich der Selektivität und Veränderbarkeit von Erinnerungen bewusst zu sein, ist jedoch nicht gleichbedeutend damit, Autor:innen zu überprüfen, ob sie faktisch richtige Informationen wiedergeben. Vielmehr ist im Sinne einer „mehrperspektivische[n] Geschichtsschreibung“<sup>100</sup> nach den kulturellen Kontexten zu fragen sowie den Denkmustern, Vorstellungen und Strategien der Autor:innen nachzugehen. Die (auto-)biographischen Schriften wurden also dahingehend untersucht, warum in ihnen etwas auf eine bestimmte Weise geschrieben wurde und was dies über die Biographierten wie die Biograph:innen aussagt. Diese Ausrichtung war auch bei der Auswertung von Popularbiographien zielführend: Diese wurden nicht im Hinblick auf einen potentiellen Faktengehalt, sondern auf die in ihnen reproduzierten (zumeist stereotypen) Vorstellungen untersucht.<sup>101</sup>

---

*mit Methode. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven* (= Musik – Kultur – Gender, Band 1), hg. von Corinna Herr und Monika Woitas, Köln 2006, S. 63–74.

<sup>97</sup> Erich A. Bergs Erinnerungen erschienen 1976, 1980 und 1985. Weitere Erinnerungsschriften sind Frida Leider: *Das war mein Teil – Erinnerungen einer Opernsängerin*, Berlin 1959; Helga Malmberg: *Widerhall des Herzens. Ein Peter Altenberg-Buch*, München 1961; Soma Morgenstern: *Alban Berg und seine Idole. Erinnerungen und Briefe*, hg. von Ingolf Schulte, Lüneburg 1995 und Zweig 2017. Vgl. zu Morgenstern auch Cornelia Weidner: *Ein Leben mit Freunden. Über Soma Morgensterns autobiographische Schriften*, Springe 2004, S. 77.

<sup>98</sup> Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, Stuttgart 2005, S. 7.

<sup>99</sup> Harald Welzer: „Gedächtnis und Erinnerung“ in: *Handbuch der Kulturwissenschaften. Band 3: Themen und Tendenzen*, hg. von Friedrich Jaeger und Jörn Rüsen, Stuttgart 2011, S. 155–174, hier: S. 165.

<sup>100</sup> Unseld 2006, S. 70.

<sup>101</sup> Damit dienen sie vor allem als Beleg für Smaragda Eger-Bergs Rezeption, da Popularbiographien „viel stärker als wissenschaftliche Veröffentlichungen es je vermögen, die herrschenden Vorstellungen von Künstlertum und Leben und von dem Verhältnis zwischen Leben und Werk geprägt haben und immer weiter prägen.“

Den dritten für diese Arbeit wesentlich zielführenden Gedanken stellt schließlich das Bewusstsein über die Historizität der Quellen, aber auch der in ihnen verhandelten Themen dar. Unsere heutigen normativen Kategorien und Vorstellungen sind nicht zwangsläufig auf frühere Zeiten übertragbar, was bei Smaragda Eger-Berg besonders augenscheinlich im Hinblick auf Beziehungsmodelle wird: Sie führte „Partnerschaften“ mit Anita Suñen, May Keller und Marya Delvard (die Trennung von May Keller betitelte Smaragda Eger-Berg sogar als „Ehescheidung“), jedoch finden sich zahlreiche Hinweise darauf, dass diese Verbindungen den heute zumeist als obligatorisch geltenden Charakteristiken wie Treue und Stetigkeit nur bedingt entsprachen.<sup>102</sup> Besonders offensichtlich wird die Problematik des Begriffs „Partnerschaft“ in den frühen 1930er Jahren, in denen Smaragda Eger-Berg offenbar sowohl mit May Keller als auch mit Marya Delvard – möglicherweise abwechselnd, möglicherweise parallel oder mit Unterbrechungen – ihr Leben teilte. Die genaue Konzeption der Partnerschaften bleibt, ebenso wie deren sexuelle Implikation, im Unklaren.

Auch die Frage nach Smaragda Eger-Bergs Homosexualität wird durch die Diskrepanz historischer und gegenwärtiger Definitionen von „lesbisch“ oder „homosexuell“ erschwert. Tatsächlich ist es für die vorliegende Arbeit, so irritierend es auch klingen mag, völlig irrelevant, ob Smaragda Eger-Berg tatsächlich das war, was wir heute als „homosexuell“ oder „lesbisch“ bezeichnen würden oder (was zwar unwahrscheinlich scheint, theoretisch aber durchaus im Rahmen des Möglichen liegt) sie den Habitus der „Lesbierin“ (d.h. ihre Frauennetzwerke, gleichgeschlechtlichen

---

Borchard 2003, S. 222; anzuführen ist hier beispielsweise die Biographie Alban Bergs von Karen Monson, die bereits mit dem Kommentar „In diesem Buch ist sehr wenig erfunden“ auf den stellenweise fiktionalen Charakter ihres Buches hinweist; Karen Monson: *Alban Berg. Musikalischer Rebell im kaiserlichen Wien*, aus dem Amerikanischen von Ursula Stiebler, Frankfurt a.M./Berlin 1989, S. 11. Ebenfalls in diese Kategorie, wenn auch deutlich besser recherchiert, fällt die Biographie Alban Bergs von Barbara Meier: *Alban Berg. Biographie*, Würzburg 2018.

<sup>102</sup> Vgl. zahlreiche Äußerungen, die aufgrund fehlender Kontexte widersprüchliche Fragmente bleiben: Nach einer Affäre Smaragda Eger-Bergs konstatierte ihre Mutter, die langjährige Lebensgefährtin May Keller habe auf Gegenliebe immer noch gebaut, „wo es längst nur mehr Freundschaft & Gewohnheit war!“ Johanna Berg an Alban und Helene Berg, 21.08.1921; ÖNB, F21.Berg.552/109. Später bemerkte Smaragda Eger-Berg, dass jede Hilfeleistung May Kellers „immer mit unverschämtester Tyrannei, Einmischung in mein Privatleben“ einhergegangen sei, was sie umgekehrt „nie tat & mit Genia [= Eugenie Schwarzwald] ebenso liebenswürdig war wie jetzt mit der Steuermann [= Hilda Steuermann-Merinsky]“, Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 17.08.19[34?]; ÖNB, F21.Berg.681/87. Worauf Smaragda Eger-Berg bezüglich Eugenie Schwarzwald und May Keller anspielte, ist nicht klar; Hilda Steuermann-Merinsky, zu der May Keller Mitte der 1930er Jahre nach Moskau zog, wurde von dieser jedoch in einem Brief als „Gefährte“ bezeichnet, vgl. May Keller an Smaragda Eger-Berg, 07.08.1936; WBR, H.I.N. 204556.

Partnerschaften sowie Praktiken wie das Tragen von Männerkleidung) nur als „Rolle“ für einen unabhängigeren Lebensentwurf nutzte.<sup>103</sup> Relevant für meine Argumentation ist indes, dass sie in ihrer Zeit von anderen als „Lesbierin“ bzw. als „lesbisch“ wahrgenommen wurde, sich selbst als Frauenliebende zeigte und ihr Verhalten außerdem viele Charakteristiken aufwies, die in den Diskursen der Zeit als eindeutig „homosexuell“ galten. Die schwierige Vergleichbarkeit von historischen und gegenwärtigen Normen und Kategorien verdeutlicht zudem, warum es wenig sinnvoll wäre, Vergleiche zwischen Smaragda Eger-Berg und anderen Musikerinnen anzustellen, die heute als homosexuell gelten. Ebenso wenig ergiebig scheint es, aufgrund der Homosexualität Smaragda Eger-Bergs in sämtliche ihrer Verbindungen zu Frauen grundsätzlich eine amouröse Konnotation hineinzuinterpretieren. Allem Anschein nach lebte Smaragda Eger-Berg besonders in späteren Jahren vorwiegend in weiblichen und über die gemeinsame Künstlerinnenschaft definierten Netzwerken: Manche Beziehungen waren amouröser, andere platonischer Natur – eine eindeutige Grenze zwischen den Kategorien zu ziehen, ist historiographisch nicht möglich.

---

<sup>103</sup> Das Leben mit einer anderen Frau in einer partnerschaftsähnlichen Gemeinschaft war in dieser Zeit nicht unüblich, u.a. da diese Lebensform Frauen „die beste Voraussetzung für ihre eigenständige Tätigkeit bot.“ Schaser 2001, S. 146.

## II. ZUM KONTEXT NONKONFORMEN HANDELNS IN DER WIENER MODERNE: GEGENBÜRGERLICHKEIT – HOMOSEXUALITÄT – KÜNSTLERINNENSCHAFT

### Normalität und Abweichung: Der weibliche Geschlechtscharakter und die Virulenz des Geschlechterdiskurses zur Jahrhundertwende

Smaragda Eger-Bergs Lebensführung sowie ihre Selbst- und Fremdwahrnehmung wich vom weiblichen Geschlechtscharakter ihrer Zeit in vielerlei Hinsicht ab. Der „Geschlechtscharakter“ lässt sich dabei mit Karin Hausen als ein „auffallend einheitliches, erstaunlich langlebiges und offenbar auch weit verbreitetes Aussagesystem der neueren Zeit“<sup>104</sup> verstehen, das im 19. Jahrhundert allgemein dazu verwendet wurde, „die mit den physiologischen korrespondierend gedachten psychologischen Geschlechtsmerkmale zu bezeichnen“,<sup>105</sup> d.h. das „Wesen“, die „Natur“ der Frau bzw. des Mannes zu erfassen. Während Physis und Psyche des Mannes nach dem Kulturzweck bestimmt waren, richteten sie sich bei der Frau primär „nach dem Fortpflanzungs- bzw. Gattungszweck und der dazu sozial für optimal erachteten patriarchalischen monogamen Ehe“.<sup>106</sup> Die „wissenschaftliche“ Fundierung dieser Zuordnungsprinzipien vollzog sich durch die Medizin, Anthropologie, Psychologie und letztlich auch die Psychoanalyse: Der Mann war für das öffentliche Leben bestimmt; seine Eigenschaften waren Aktivität, Kraft, Tapferkeit und Kühnheit; sein Tun selbständig, zielgerichtet, durchsetzend; ihm zugeordnet war die Rationalität, der Geist, der Verstand und das Urteilen. Ganz anders die Frau: Dieser zugeschrieben war das häusliche Leben, die Selbstverleugnung und Anpassung; sie galt als passiv, schwach, bescheiden, emotional und empfangend.<sup>107</sup>

---

<sup>104</sup> Karin Hausen: „Die Polarisierung der ‚Geschlechtscharaktere‘ – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben“ in: *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas* (= Industrielle Welt, Band 21), hg. von Werner Conze, Stuttgart 1976, S. 363–393, hier: S. 375.

<sup>105</sup> Ebd., S. 363.

<sup>106</sup> Ebd., S. 369.

<sup>107</sup> Vgl. ebd., S. 368. Die Entstehung dieses Modells legt Thomas Laqueur dar: Das „alte Modell, in dem Männer und Frauen entsprechend ihrem Ausmaß an metaphysischer Perfektion und ihrer vitalen Hitze entlang einer Achse angeordnet waren, deren Telos das Männliche war, [wurde] im späten 18. Jahrhundert von einem neuen Modell eines radikalen Dimorphismus und der biologischen Verschiedenheit

Die Dominanz des Geschlechtscharakters gerade im gebildeten Bürgertum führte dazu, dass bereits die Ausbildung von Mädchen primär darauf abzielte, die Frau ihrer „natürlichen“ Bestimmung als Gattin, Hausfrau und Mutter zuzuführen.<sup>108</sup> Dadurch diente die Charakterbestimmung nicht nur der Idee der komplementären Ergänzung von Mann und Frau, sondern auch „der ideologischen Absicherung von patriarchalischer Herrschaft“,<sup>109</sup> indem der Forderung nach Emanzipation – als Bedrohung der etablierten Ordnung – mit der Geschlechterpolarisierung begegnet wurde. Dieser Diskurs um Geschlechterrollen und -identitäten verschärfte sich zur Jahrhundertwende: Von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges wurde in ganz Europa ein sexueller Diskurs geführt, dessen, so Karin Jušek, „Umfang und Heftigkeit als außergewöhnlich bezeichnet werden kann.“<sup>110</sup> Eine Unmenge an Publikationen aus den verschiedensten Forschungsfeldern verhandelten Normalität und Anormalität sowie scheinbar „typische“ Eigenschaften der Geschlechter. Dagmar Lorenz konstatiert:

---

verdrängt.“ – Das Ein-Geschlechter-Modell wandelte sich zum „Zwei-Geschlechter-Modell“. Man glaubte nun, die Geschlechter seien grundsätzlich unterschiedlich und dieser Unterschied fest in der Natur verankert. Unter Berufung auf die Biologie wurde es als Faktum betrachtet, „daß Frauen ‚passiver, konservativer, träger und stabiler‘ seien als Männer, Männer dagegen ‚aktiver, energischer, ungeduldiger, leidenschaftlicher und variabler‘“, woraus sich die kulturellen Rollen, die den Geschlechtern zugewiesen waren, natürlich begründeten. Laqueur konstatiert, dass vor dem 17. Jahrhundert der Sexus also „noch eine soziologische und keine ontologische Kategorie war“, Thomas Laqueur: *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*, aus dem Englischen von H. Jochen Bußmann, Frankfurt a.M. 1992, S. 18 und 21. Zu den geforderten Verhaltensweisen von Frauen vgl. Ulrike Döcker: *Die Ordnung der bürgerlichen Welt. Verhaltensideale und soziale Praktiken im 19. Jahrhundert* (= Historische Studien, Band 13), Frankfurt a.M. 1994, insbesondere S. 219ff. Äquivalent dazu fand im musikalischen Bereich eine Zuordnung von Singen und Aufführen, von Häuslichkeit und des Amateurlhaften zu Frauen sowie des Instrumentalspiels und Komponierens, der Öffentlichkeit und der Professionalität zu Männern statt; vgl. Jane Bowers: „Feministische Forschung in der amerikanischen Musikwissenschaft“ in: *Von der Spielfrau zur Performance-Künstlerin. Auf der Suche nach einer Musikgeschichte der Frauen* (= Schriftenreihe des Internationalen Arbeitskreises Frau und Musik, Band 2), hg. von Freia Hoffmann und Eva Rieger, Kassel 1992, S. 20–38, hier: S. 23.

<sup>108</sup> Vgl. Hausen 1976, S. 388. Zur Trennung von Erwerbs- und Hausarbeit im gebildeten Bürgertum vgl. ebd., S. 382f.

<sup>109</sup> Ebd., S. 375.

<sup>110</sup> Karin Jušek: „Entmystifizierung des Körpers? Feministinnen im sexuellen Diskurs der Moderne“ in: *Die Frauen der Wiener Moderne*, hg. von Emil Brix und Lisa Fischer, Wien 1997, S. 110–123, hier: S. 112. Weiter führt sie aus: „Neben Ärzten und Hygienisten präsentierten sich auch Ökonomen, Juristen, Theologen, Ethnologen, Schriftsteller und schließlich Feministinnen als ExpertInnen. Unermüdlich produzierten sie eine Fülle von Schriften zum Thema Moral, Volksgesundheit und Sexualität.“ ebd.

Die Jahre um 1900 sind gekennzeichnet durch eine Krise der Vorstellungen über Geschlecht, Sexualität und Männlichkeit (...). Dem In-Frage-Stellen tradierter Geschlechterbestimmungen und Geschlechterbeziehungen auf der einen Seite (ausgelöst beispielsweise durch die entstehende Frauenbewegung und Aktivitäten wie die Gründung des ‚Vereins der Schriftstellerinnen und Künstlerinnen in Wien‘ im Jahr 1885) entspricht zugleich die Tendenz zur Normerhaltung oder gar zur Radikalisierung patriarchalischer Legitimierung als einer antimodernen Defensivhaltung, die sich beispielsweise in der Gründung von Männerbund-Formationen ausdrückt[.]<sup>111</sup>

In den Fokus der Aushandlungen rückten dabei die unterschiedlichen Ansichten zumeist männlicher Theoretiker über den weiblichen Körper und Charakter. Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts hatte sich dabei die Auffassung durchgesetzt, der Geschlechtstrieb der Frau erfülle ausschließlich den Gattungszweck der Fortpflanzung, der zugleich ihre „natürliche“ Bestimmung war.<sup>112</sup> Stefan Zweig hielt in seinen Erinnerungen fest, es sei in der vorfreudianischen Zeit als Axiom durchgesetzt gewesen, „daß ein weibliches Wesen keinerlei körperliches Verlangen habe, solange es nicht vom Manne geweckt werde, was aber selbstverständlich offiziell nur in der Ehe erlaubt war.“<sup>113</sup> Der Psychiater Richard von Krafft-Ebing behauptete:

Ist es [= das Weib] geistig normal entwickelt und wohlgezogen, so ist sein sinnliches Verlangen ein geringes. Wäre dem nicht so, so müsste die ganze Welt ein Bordell und Ehe und Familie undenkbar sein. Jedenfalls sind der Mann, welcher das Weib flieht, und das Weib, welches dem Geschlechtsgenuss nachgeht, abnorme Erscheinungen.<sup>114</sup>

Während der weibliche Körper also von einer Vielzahl von Theoretikern für, so Christina von Braun, „gewissermaßen trieb- oder sexualitätsuntauglich“<sup>115</sup> erklärt wurde, wurde in anderen Schriften das genaue Gegen-

---

<sup>111</sup> Lorenz 2007, S. 150. Aus diesen Verunsicherungen der Geschlechterordnung folgte auch das „Bedürfnis nach wissenschaftlich legitimer Eindeutigkeit“, ebd., S. 151.

<sup>112</sup> U.a. Benedict Friedlaender sah die Mutterschaft als „das physiologische und auch psychische Ziel des normalen Weibes“, Benedict Friedlaender: *Renaissance des Eros Uranios*, Berlin 1904, Faksimileabdruck der Seiten 143 bis 159 in Ilse Kokula: *Weibliche Homosexualität um 1900 in zeitgenössischen Dokumenten*, München 1981, S. 161–177, hier: S. 170.

<sup>113</sup> Zweig 2017, S. 93.

<sup>114</sup> Richard von Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis*, Reprint der 14., vermehrten Auflage von 1912, München 1984, S. 13. Außerhalb der familiären Struktur gab es daher, so Nike Wagner, auch keine Normalität für die Frau, „sondern immer nur die anormale, d.h. amoralische Situation der unverheirateten Frau, auf die das Schicksal der alten Jungfer wartet, oder der unverheirateten Frau, die den verschiedenen Formen der Prostitution ausgeliefert ist.“ Wagner 1982, S. 13.

<sup>115</sup> Christina von Braun: „Die Erotik des Kunstkörpers“ in: *Lulu, Liliith, Mona Lisa... Frauenbilder der Jahrhundertwende* (= Frauen in Geschichte und Gesellschaft,

teil proklamiert: In *Geschlecht und Charakter* (Erstausgabe 1903) wandte sich Otto Weininger (1880–1903) gegen die Asexualisierung der Frau. Weininger, der sich vier Monate nach der Veröffentlichung seiner philosophischen Dissertation mit 23 Jahren in Beethovens Sterbehaus in Wien erschoss, legte mit seiner Abhandlung nicht nur ein für die Wiener Kreise enorm einflussreiches Werk vor<sup>116</sup> – diesem war mit 24 Auflagen innerhalb von 19 Jahren auch ein „sensationeller Erfolg“<sup>117</sup> beschieden. Weininger vertrat darin zwar ebenfalls eine Polarisierung in männlich und weiblich und nahm als Pole dabei M („der ideale Mann“) und W („das ideale Weib“) als nicht existierende Konstrukte an. Die Asexualität von W sei jedoch Weininger zufolge nur Schein; in Wirklichkeit sei W „nichts als Sexualität“.<sup>118</sup> Während M die Form sei, sei W die Materie, M lebe bewusst, W unbewusst. Das Weib sei amoralisch, alogisch, verlogen, unsozial und schamlos; sie könne nicht lieben und sie „konversiert (kokettiert) oder schnattert, aber sie redet nicht.“<sup>119</sup> Frauen sind Weininger zufolge nur Personen, keine Persönlichkeiten;<sup>120</sup> ihnen fehlt nicht nur das „Ich“, der Wille und die Seele, das Verständnis für Eigentum oder das Interesse für die Wissenschaft: „Die Frauen haben keine Existenz und keine Essenz,

---

Band 14), hg. von Irmgard Roebeling, Pfaffenweiler 1989, S. 1–17, hier: S. 1. Von Braun bemerkt außerdem, dass diese Vorstellung durchaus neu ist und „einzig in den Industrieländern und in dieser Zeit zum ersten Mal überhaupt auf[taucht]“, ebd., S. 2. Wie Sigusch darlegt, verwandten Philosophen und Wissenschaftler im 19. Jahrhundert „viel Energie darauf, Frauen eine eigenständige Geschlechts- und Sexualform und damit eine eigenständige Sexualität abzusprechen, nachdem sie ihre Vorgänger nur als Sinnes- und Gemütswesen hatten sehen können.“ Sigusch 2008, S. 30. Zuvor hielt beispielsweise Paolo Mantegazza das weibliche Geschlecht noch für sexuell potenter als das männliche. In den darauffolgenden Jahrzehnten wurden Frauen „evolutionsbiologisch und politphilosophisch und tiefenpsychologisch bis hin zur generischen Orgasmusunfähigkeit desexualisiert“, ebd., S. 45.

<sup>116</sup> Zum beträchtlichen Einfluss Weiningers für die Wiener Moderne und ihre Protagonist:innen vgl. u.a. Severit 1999, S. 52 und Rode 1988, S. 106–113.

<sup>117</sup> Waltraud Heindl: „Frauenbild und Frauenbildung in der Wiener Moderne“ in: *Die Frauen der Wiener Moderne*, hg. von Emil Brix und Lisa Fischer, Wien 1997, S. 21–33, hier: S. 26.

<sup>118</sup> Otto Weininger: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*, Reprint der ersten Auflage von 1903, München 1980, S. 113. Sie sei nämlich ganz von der Geschlechtlichkeit (d.h. dem Verhältnis zu Mann und Kindern) eingenommen, während der ideale Mann „M“ sexuell „und noch etwas darüber“ sei; vgl. ebd., S. 112f. Dabei blieb Weininger in seiner Theorie weiterhin der Ergänzungsidee der Geschlechter verhaftet: Eine harmonische Verbindung zwischen Mann und Frau sah er nur dann als gegeben, wenn die Summe der Anteile von M und W sich jeweils umgekehrt ergänzten. Ein Mann mit  $\frac{3}{4}$  Anteil von idealer Männlichkeit „M“ und  $\frac{1}{4}$  idealer Weiblichkeit „W“ finde also sein „bestes sexuelles Komplement“ in einer Frau mit  $\frac{1}{4}$  M und  $\frac{3}{4}$  W; vgl. ebd., S. 35.

<sup>119</sup> Ebd., S. 252; vgl. auch S. 130, 252, 265, 340, 384 und 394.

<sup>120</sup> Vgl. ebd., S. 390.

sie *sind* nicht, sie sind *nichts*. *Man ist Mann oder man ist Weib, je nachdem ob man wer ist oder nicht.*<sup>121</sup>

Die geistige Unterlegenheit der Frau – oder auch: „die durchschnittliche geistige Inferiorität des Weibes“<sup>122</sup> – galt manchem Denker der Zeit, so beispielsweise Benedict Friedlaender, als sekundäres Geschlechtsmerkmal.<sup>123</sup> Paul Julius Möbius proklamierte in seinem Essay *Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes* (Erstausgabe 1900) gar: „Wenn das Weib im Vergleich zum Manne schwachsinnig genannt wird, so soll es nicht herabgesetzt werden, es wird kein Werthurtheil ausgesprochen, sondern nur eine Thatsache ausgedrückt.“<sup>124</sup> Otto Weininger widersprach Möbius hinsichtlich des weiblichen „Schwachsinnes“: die Frau könne physiologisch nicht schwachsinnig sein, weil sie nämlich „überhaupt nicht ‚sinnig‘“, geradezu „un-sinnig“<sup>125</sup> sei. Ein Vergleich, der in diesem Zusammenhang häufig gezogen wurde, war der der Frau mit dem Kinde – so beispielsweise bei Paolo Mantegazza, der festhielt: „Das Weib war, ist und wird immer weniger intelligent sein als der Mann; der allgemeine Charakter seines Denkens ist der des Kindes“.<sup>126</sup> Dass schöpferische Fähigkeiten allein dem Mann vorbehalten waren, stand dabei außer Frage. Benedict Friedlaender konstatierte diesbezüglich: „Alles, vom kleinsten bis zum Grössten, ist das Werk von Männern; die Weiber sind dabei so gut wie gar nicht, noch nicht einmal zu einem Procent betheilig!“<sup>127</sup> Ähnliches spiegelte das Diktum Möbius’ wider: „Aller Fortschritt geht vom Manne aus.“<sup>128</sup> Hinter diesen vehementen Abwertungen weiblichen Talents stand sichtlich die Sorge um die gesellschaftliche Ordnung. Nicht umsonst gab

---

<sup>121</sup> Ebd., S. 383; vgl. außerdem ebd., S. 240, 243, 250, 266 und 268f.

<sup>122</sup> Friedlaender 1981 (1904), S. 164.

<sup>123</sup> Vgl. ebd.

<sup>124</sup> Paul Julius Möbius: *Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes*, 3. Auflage, Halle a. S. 1901, S. 5.

<sup>125</sup> Weininger 1980, S. 343.

<sup>126</sup> Paolo Mantegazza: *Fisiologia della donna* (1893), zit. nach Sigusch 2008, S. 142. Der Frau-Kind-Vergleich findet vielfach Anwendung, beispielsweise bei Friedlaender, der hieraus auch die Notwendigkeit zur Ungleichbehandlung von Frauen zog: Diese eigneten sich deshalb zur Kindererziehung, weil sie selbst – wie er Schopenhauer zitierte – „Zeit Lebens grosse Kinder“ seien; Friedlaender 1981 (1904), S. 169. Auch Möbius glaubte, die Frau sei „ein Mittelding zwischen Kind und Mann“ sowie „kindähnlich, heiter, geduldig und schlichten Geistes.“ Möbius 1901, S. 44 und 53.

<sup>127</sup> Friedlaender 1981 (1904), S. 162. Er fügte hinzu: „wenn es nur Weiber gäbe, so würden wir noch in Felshöhlen leben und uns von Früchten oder von Wurzeln ernähren, versteht sich von rohen; denn auch Prometheus war kein Weib“, ebd., S. 163.

<sup>128</sup> Möbius 1901, S. 47.

Möbius zu bedenken: „[w]äre das Weib nicht körperlich und geistig schwach (...), so wäre es höchst gefährlich.“<sup>129</sup>

\*

Wien war bezüglich dieser Geschlechterdiskurse ein Brennpunkt: Mit Otto Weininger, Richard von Krafft-Ebing, dessen Abhandlung *Psychopathia Sexualis* (Erstausgabe 1886) enorme Popularität genoss,<sup>130</sup> und Sigmund Freud sind nur drei der zentralen Akteure genannt, die den Diskurs über (Homo-)Sexualität und Geschlecht maßgeblich prägten.<sup>131</sup> Wie stark nicht nur die Wiener Kreise,<sup>132</sup> sondern auch Smaragda Eger-Bergs direktes Umfeld von den Theorien der Zeit beeinflusst waren, lässt sich exemplarisch anhand Alban Bergs Rezeption von Henrik Ibsens *Nora* zeigen: Diese beschrieb Alban Berg, unübersehbar auf die Ideen Weiningers Bezug nehmend, vor ihrer Wandlung als „ein ‚Normalweib‘ – – ein Durchschnitsweib: Elegant, heiter, kokett, sie tändelt, singt, nascht, borgt und – lügt und heuchelt. – Sie besitzt ein gutes Herz, Mutterliebe und Aufopferungsfähigkeit.“<sup>133</sup> Anhand seiner Bibliothek und seiner Zitatsammlung wird ebenfalls deutlich, wie intensiv Alban Berg den Geschlechterdiskurs rezipierte: In letzterer finden sich zahlreiche Zitate aus Büchern von u.a. Benedict Friedlaender, Richard von Krafft-Ebing, Cesare Lombroso, Arthur Schopenhauer, Frank Wedekind, Ernst von Wolzogen und natürlich Otto Weininger (dessen Buch ein Geschenk seines Bruders Charly

---

<sup>129</sup> Ebd., S. 48. Insgesamt sei „die Inferiorität des weiblichen Gehirns nützlich und nöthig“, ebd., S. 33.

<sup>130</sup> *Psychopathia Sexualis* hatte nicht nur 14 Auflagen, sondern wurde auch in mehrere Fremdsprachen übersetzt und weltweit bekannt; vgl. Gudrun Schwarz: „‚Mannweiber‘ in Männertheorien“ in: *Frauen suchen ihre Geschichte. Historische Studien zum 19. und 20. Jahrhundert*, hg. von Karin Hausen, München 1983, S. 62–80, hier: S. 66.

<sup>131</sup> Nike Wagner zählt neben Otto Weiningers misogynen Abhandlung auch Peter Altenbergs Frauenverehrung auf sowie Sigmund Freuds Psychoanalyse, Felix Saltens ersten pornographischen Roman literarischer Art, Gustav Klimts erotische Portraits sowie Karl Kraus' Beiträge über die Frau und Erotik; vgl. Wagner 1982, S. 9. Auch bezüglich des Diskurses zur Homosexualität nahm Österreich und besonders Wien eine zentrale Rolle ein; vgl. Hacker 2015, S. 38.

<sup>132</sup> Auf die Konnotation des Geistes mit „männlich“ und der Natur mit „weiblich“ rekurrierte beispielsweise Lina Loos: Nachdem Egon Friedell ihr gegenüber konstatiert hatte, dass sie seinen Wunsch, sein Ichbewusstsein zu erhalten, nicht verstehen könne, weil sie „ja doch nur eine Frau“ sei, erwiderte sie: „Ja, ich bin eine Frau und es ist der einzige Vorteil der Frau, der Erde näher zu sein.“ Lina Loos: „Primitive Betrachtungen einer Frau über die Seele und den Tod“; Opel 2003, S. 253.

<sup>133</sup> Alban Berg an Hermann Watznauer (Abschrift durch Watznauer), 18.10.1906, Watznauers Sammlung von Materialien über Alban Berg; WBR, Mappe 204585.

war);<sup>134</sup> seine Bibliothek enthielt neben Literatur von Sigmund Freud, Richard von Krafft-Ebing und Cesare Lombroso auch *Homosexuelle Probleme* (1902) von Ludwig E. West<sup>135</sup> – ein Buch, das umfangreich zeitgenössische Theorien zum Thema Homosexualität vorstellt und vergleicht.<sup>136</sup> Dass er diese Bücher nicht nur einfach besaß, sondern sich dezidiert mit ihnen auseinandersetzte, wird beispielsweise anhand seines Exemplars von Weiningers *Geschlecht und Charakter* deutlich, das er an zahlreichen Stellen mit Anstreichungen und Anmerkungen versah (insbesondere die Abhandlungen über Geschlechterfragen) und sogar eine Stelle über die Kleptomanie der Frau mit dem Vermerk „Smaragda“ bedachte.<sup>137</sup>

### Smaragda Eger-Berg: Zwischen bürgerlicher Herkunft und gegenbürgerlichem Habitus

Smaragda Eger-Berg entstammte einem bildungsbürgerlichen Elternhaus und damit einem Umfeld, in dem sie ihrer „natürlichen“ Aufgabe hätte nachkommen müssen, Ehefrau, Hausfrau und Mutter zu werden. Nichts dergleichen geschah – sie verstieß vielmehr in mehrfacher Hinsicht gegen die gegebenen Normen und Zuschreibungen. Zwar heiratete sie, schwärmte jedoch bereits nach der Hochzeitsreise offen für Frauen und wurde nach

---

<sup>134</sup> Siehe die Widmung: „Zur Erinnerung an Deinen Dich liebenden Bruder Charly. Wien 2./VI. 1905“; Herzlichen Dank an Susanne Rode-Breyman für die Einsicht in ihr Weininger-Exemplar, in das sie im Zuge der Arbeit an ihrer Dissertation Alban Bergs Anmerkungen übertrug.

<sup>135</sup> Vgl. das Autoren- und Titelverzeichnis von Alban Bergs Zitatsammlung sowie eine themenrelevante Auswahl seines Bibliotheksbestands in Rode 1988, S. 439–463 sowie 465–469.

<sup>136</sup> Vgl. Ludwig E. West: *Homosexuelle Probleme. Im Lichte der neuesten Forschung allgemeinverständlich dargestellt*, Berlin 1902. West fasste hierin die virulenten Theorien zusammen, konzentrierte sich jedoch insgesamt recht deutlich auf die männliche Homosexualität; in seinem Abschnitt zur „Homosexualität in der Kunst“ ist Rosa Bonheur als einzige weibliche Homosexuelle angeführt, vgl. ebd., S. 177–188. Erwähnenswert ist die Vehemenz, mit der sich West gegen die Ehe für Homosexuelle aussprach: „Nach alledem kann man allen Homosexuellen nur dringend raten: Weg von der Ehe!“ ebd., S. 220.

<sup>137</sup> Vermutlich nahm diese Anmerkung Bezug darauf, dass Alban Berg seiner Schwester häufig Bücher auslieh, die diese ihm dann nicht oder zu spät wiedergab. Die markierte Stelle lautet: „Auch pflegen die kleptomanen Frauen, wenn sie ihrer Diebstähle überführt werden, sich damit zu verantworten, daß sie angeben, es sei ihnen vorgekommen, als hätte ihnen alles gehört. In Leihbibliotheken sieht man hauptsächlich Frauen aus- und eingehen, und zwar auch solche, die begütert genug wären, mehrere Büchereien zu kaufen; aber es fehlt ihnen eine größere Innigkeit des Verhältnisses zu allem, was ihnen gehört, als zu allem, das sie nur entlehnt haben.“ Weininger 1980, S. 266.

acht Monaten Ehe wieder geschieden. Zudem blieb sie kinderlos. Nach ihrer Scheidung begann sie, sich unkonventionell bis männlich zu kleiden, und bestand bei Photographien darauf, dass diese unretuschiert blieben. Sie nahm an den Künstlerkreisen in den für Bürgertöchter nicht schicklichen Kaffeehäusern sowie in Nachtlokalen teil und hatte, neben diversen wechselnden Affären, auch Kontakt zu Tänzerinnen und Prostituierten. In Partnerschaften verweigerte sie sich der Aufgabe des Haushaltens, lebte zudem unabhängig von Männern in vorwiegend weiblichen Netzwerken und verwehrte sich selbst in Zeiten finanzieller Schwierigkeiten männliche Einmischung unter Verweis auf die Freiheit als ihr höchstes Gut. Gegenüber Musikautoritäten und männlichen Künstlern trat sie nicht nur meynungsstark und selbstbewusst auf, sondern zeigte sich auch urteilsfreudig bezüglich aktueller Aufführungen und Kunstproduktionen. Diese „Verstöße“ gegenüber der eigentlich als normativ geltenden Geschlechterkonzepte wurden jedoch weder durch künstlerisch überdurchschnittliche Leistungen relativiert noch von ihrem Umfeld sozial sanktioniert: Eine Ablehnung ihres Lebensstils lässt sich von Seiten ihrer Mutter, ihres Bruders oder der Künstler:innen ihres Netzwerkes nicht feststellen.

Auch im Hinblick auf Smaragda Eger-Bergs Selbst- und Fremdwahrnehmung sind mehrere Besonderheiten zu konstatieren: So wurde von Kindheit an ihre ausgeprägte geistige Begabung hervorgehoben;<sup>138</sup> Bekannte (wie Soma Morgenstern) schrieben ihr Männlichkeit im Äußeren sowie Ähnlichkeit zu ihrem Bruder Alban Berg zu;<sup>139</sup> ihre Mutter Johanna Berg titulierte im Kontrast zu ihrer Tochter andere Frauen als „Normalfrauen“;<sup>140</sup> und Smaragda Eger-Berg selbst sprach über Frauen häufig in objektivierender und pejorativer Weise.<sup>141</sup> Zugleich ist festzustellen, dass dieses Selbst- und Fremdverständnis durchaus eine gewisse Flexibilität aufwies und sich Smaragda Eger-Berg immer dann, wenn es sich um lebensweltliche Dinge handelte, auf ihren Status als „Frau“ berief: Gegenüber Arnold Schönberg betonte sie zusammen mit ihrer Lebensgefährtin die besondere Schwere ihrer eigenständigen, „schutzlosen“ Existenz.<sup>142</sup> Und aus der Tatsache heraus, dass Frauen nicht so verdienen könnten wie

---

<sup>138</sup> U.a. von Watznauer, vgl. dens., zit. nach E.A. Berg 1985, S. 19.

<sup>139</sup> Vgl. Morgenstern 1995, S. 291.

<sup>140</sup> Johanna Berg an Alban und Helene Berg, 21.08.1921; ÖNB, F21.Berg.552/109.

<sup>141</sup> U.a. bezeichnete sie Frauen als „Blutsauger“ oder schrieb, sie erfasse, wenn ihr eine Frau gefalle, des Mannes Gedankenwelten; vgl. u.a. Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 28.06.1915 und 05.02.[1914]; ÖNB, F21.Berg.681/18 und /109.

<sup>142</sup> Sie müssten sich als „schutzlos stehende Frauen durchhauen“; Smaragda Eger-Berg an Arnold Schönberg, o.D. [Februar 1915]; The Library of Congress, Washington, D.C., Music Division, Arnold Schoenberg Collection (= ASC), ID: 19746.

Männer, begründete die Mutter Johanna Berg auch ihre vermehrte finanzielle Unterstützung für Smaragda Eger-Berg gegenüber ihren Söhnen.<sup>143</sup>

Diese flexiblen Geschlechterverständnisse sind nicht das einzige, was an Smaragda Eger-Bergs Biographie erstaunt: So verblüfft zunächst das Ausmaß an Offenheit, mit der die Musikerin ihre Frauenliebe lebte und kommunizierte, denn: in Österreich waren, im Gegensatz zu Deutschland, sexuelle Handlungen zwischen Frauen bis 1971 strafbar.<sup>144</sup> Zudem ist der Zeitpunkt, zu dem Smaragda Eger-Berg dieses freilebige Verhalten zeigte, mehr als überraschend. Denn, so Hanna Hacker und Manfred Lang: „[e]ine selbstbewußte Affirmation der eigenen homosexuellen/lesbischen Identität um 1900 war – im Unterschied etwa zu Paris oder Berlin – in Wien eher die Ausnahme.“<sup>145</sup> Smaragda Eger-Berg hielt sich zwar auch in Berlin auf, das Ilse Kokula als „Eldorado“<sup>146</sup> für lesbische Künstlerinnen bezeichnete – allerdings erstens vor der Zeit, in der die Emanzipation von frauenliebenden Frauen deutlich sichtbar wurde, und zweitens ohne sichtbare Partizipation an dem Berliner Nachtleben; stattdessen bewegte sie sich in ihrem Netzwerk aus Wiener Künstler:innen sowie Sänger:innen, mit denen sie durch die Korrepetition in Kontakt kam. Als sich in den 1920er Jahren dann auch in Wien eine weiblich-homosexuelle Subkultur entwickelte und die Sexualmoral insgesamt freier und gleichberechtigter wurde, verbrachte Smaragda Eger-Berg die meiste Zeit in ihrem Haus auf dem Land. Dementsprechend lassen sich in ihrer Biographie auch keine Verbindungen zu den lesbischen Subkulturen in Berlin oder Wien feststellen – ihr Umfeld bestand zwar aus „modernen“, fortschrittlichen Frauen und Künstlerinnen, jedoch nicht, soweit eine derartige Zuordnung

---

<sup>143</sup> Vgl. Johanna Berg an Alban Berg, 19.03.1925; Qu. Kat. 35, S. 204.

<sup>144</sup> Der betreffende Paragraph, der von 1852 bis 1971 galt, lautete: „§ 129. Als Verbrechen werden auch nachstehende Arten der Unzucht bestraft: I. Unzucht wider die Natur, das ist a) mit Tieren; b) mit Personen desselben Geschlechts“, Österreichisches Strafgesetz, zit. nach Kat. Ausst. 2005, S. 30. Im deutschen Strafrecht wurde wörtlich nur männliche Homosexualität benannt, wodurch weibliche Homosexualität praktisch straffrei blieb; vgl. Kokula 1981, S. 13.

<sup>145</sup> Hanna Hacker und Manfred Lang: „Jenseits der Geschlechter, zwischen ihnen. Homosexualitäten im Wien der Jahrhundertwende“ in: *Das Lila Wien um 1900. Zur Ästhetik der Homosexualitäten*, hg. von Neda Bei/Wolfgang Förster/Hanna Hacker/Manfred Lang, Wien 1986, S. 8–18, hier: S. 13. Im Gegensatz zu Frankreich, England und Deutschland existierte in Österreich „keine wie auch immer öffentliche, sich selbst benennende Tradition einer lesbischen Sub- und Gegenkultur vor den 1920er Jahren.“ Hacker 2015, S. 243.

<sup>146</sup> Ilse Kokula: „Lesbisch leben von Weimar bis zur Nachkriegszeit“ im Katalog zur Ausstellung *Eldorado. Homosexuelle Frauen und Männer in Berlin 1850–1950. Geschichte, Alltag und Kultur*, Berlin Museum 1984, Berlin 1984, S. 149–161, hier: S. 151.

überhaupt Sinn ergibt, vornehmlich aus „lesbischen“ Frauen.<sup>147</sup> Wenn sie also prinzipiell auch zur Generation der in der 1880er und 1890er Jahren geborenen Frauen gehört, die Hanna Hacker als spätere „Repräsentantinnen der ‚modernen‘, der ‚Neuen‘ Frau“<sup>148</sup> sieht, tritt sie als solche aktiv eben nicht in den 1920er Jahren im gesellschaftlichen Raum auf, sondern weit vorher und damit gerade in einer Zeit, in der es in Österreich, so Hacker, „die‘ lesbische Frau, die sich selbst öffentlich und dokumentiert so bezeichnet (...), wohl so nicht gab.“<sup>149</sup>

Als ähnlich ungewöhnlich kann Smaragda Eger-Bergs Partizipation an den Wiener Kaffeehauskreisen gewertet werden: Während in den 1920er Jahren die Präsenz von Frauen in Kaffeehäusern nicht mehr unüblich war, konnten um die Jahrhundertwende, so Lisa Fischer, „nur einige wenige Frauen, in erster Linie Schauspielerinnen, diesen Raum für sich“<sup>150</sup> beanspruchen. Smaragda Eger-Berg nahm gerade in den Jahren nach ihrer Scheidung (und damit bereits ab 1908) aktiv an den männlich dominierten Kreisen teil – nicht jedoch nach ihrer Rückkehr nach Österreich in den 1920er Jahren.<sup>151</sup> Doch nicht nur hierin unterschied sie sich von anderen kulturellen Akteurinnen: An den Wiener Salons, die im Wien der Jahrhundertwende „eine wichtige von Frauen inszenierte Gegenöffentlichkeit“<sup>152</sup> darstellten, partizipierte sie allem Anschein nach nicht und pflegte auch trotz Bekanntschaft nur wenig Kontakt zu berühmten Salonnières wie Eugenie Schwarzwald oder Alma Mahler-Werfel.<sup>153</sup> Auch lässt sich

---

<sup>147</sup> Zu lesbischen Subkulturen in Berlin oder Wien lassen sich in den Quellen keine Verbindungen feststellen. Weder nutzte Smaragda Eger-Berg subkulturelle Codes (z.B. Fräulein/Frau, Frau/Dame, Violett, Lila; vgl. Hacker 2015, S. 290ff.) noch sind Verbindungen zu den für 1918–1938 aufgeführten subkulturellen Orten, wie der Bar, dem Damenklub (vgl. ebd., S. 348ff.) bzw. einer Partizipation an Homosexuellenorganisationen nachweisbar; auch in der Berliner Zeit lassen sich keine Bezüge zu einschlägigen Berliner Lokalen und Bällen für homosexuelle Frauen finden, wie sie Hirschfeld aufführt; vgl. Hirschfeld 1914, S. 685ff. Weiterhin ist auch von „lesbischer“ Literatur nicht bekannt, dass Smaragda Eger-Berg sie las, darunter beispielsweise Radclyffe Halls *Quell der Einsamkeit*, von dem Lillian Faderman glaubte, es habe von 1928 bis Ende der sechziger Jahre „wahrscheinlich keine Lesbierin [gegeben], die *The Well of Loneliness* nicht kannte“, Lillian Faderman: *Köstlicher als die Liebe der Männer. Romantische Freundschaft und Liebe zwischen Frauen von der Renaissance bis heute*, aus dem Amerikanischen von Fiona Dürler und Anneliese Tenisch, Zürich 1990, S. 339.

<sup>148</sup> Hacker 2015, S. 180.

<sup>149</sup> Ebd., S. 287.

<sup>150</sup> L. Fischer 2007, S. 112.

<sup>151</sup> Das unterscheidet sie von Akteurinnen wie Gina Kaus, Bertha Eckstein-Diener, Lou Andreas-Salomé und Lina Loos, die in den 1920er und 1930er Jahren ihre produktivste Zeit hatten; vgl. ebd.

<sup>152</sup> Ebd., S. 131.

<sup>153</sup> Von Eugenie Schwarzwald berichtete Smaragda Eger-Berg nur am Rande. Auch über Alma Mahler-Werfel sind in den Briefen nur vereinzelte Begegnungen festge-

nicht feststellen, dass ihre beruflichen Ambitionen sonderlich ausgeprägt waren – anscheinend versuchte sie weder, öffentlich und erfolgreich musikalisch tätig zu sein, noch gibt es Hinweise darauf, dass sie sich beispielsweise dafür interessiert hätte, selbst zu komponieren. Und schließlich folgte aus ihrem eigenen unkonventionellen Lebensentwurf in keinerlei Hinsicht irgendein politisches oder gesellschaftliches Engagement, weder für die Belange von Frauen noch für Homosexuelle. Selbst ein Fragebogen, der als Rückseite eines Briefentwurfs erhalten geblieben ist und der die Rechte der Frau auf Berufstätigkeit thematisiert, ist von Smaragda Eger-Berg offensichtlich weder ausgefüllt noch abgeschickt worden.<sup>154</sup>

## 1 GEGENBÜRGERLICHES HANDELN IM SPIEGEL DER KÜNSTLER:INNENBILDER DER WIENER MODERNE

Smaragda Eger-Bergs (scheinbare) Grenzüberschreitungen fügen sich relativ nahtlos in die gegenbürgerlichen Denkstrukturen des künstlerischen Milieus der Wiener Moderne ein. Insbesondere der Boheme-Einschlag der Kaffeehauskreise, in denen der lebensuntüchtige, pathologisierte und (selbst-)destruktive Künstler als Gegenbild zum verhassten Philister stilisiert wurde, ließ eine buchstäbliche Zelebrierung von Nonkonformität (bezogen auf bürgerliche Praxen) zu. Meine These ist daher, dass die Wiener Moderne nonkonformes Handeln beförderte, sodass sich in ihr auch

---

halten: Johanna Berg zufolge sahen Smaragda Eger-Berg und ihre Partnerin auf dem Weg nach Wien „wohl Frau Mahler, die im selben Zuge reiste“. Später bemerkte sie: „Frau Mahler ist ja schon in Breitenstein. S&M. haben sie dort am Bahnhof gesehen“. Ein weiteres Zusammentreffen fand offenbar in Venedig statt: „auf der Reise haben sie Frau Mahler getroffen.“ Johanna Berg an Alban Berg, 02.10.1922, 06.07.1924 und 26.09.1926; ÖNB, F21.Berg.552/129, 3452/60 und 552/200. Übersandte Bilder Alban Bergs, auf denen auch Alma Mahler-Werfel und Franz Werfel abgebildet waren, kommentierte Smaragda Eger-Berg mit: „Die Mahler sieht noch unglaublich jung & fesch aus – er könnte mich weniger begeistern“, Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 09.08.[1926]; ÖNB, F21.Berg.681/54.

<sup>154</sup> Stattdessen nutzte sie das Dokument als Briefpapier. Dieser Fragebogen des *Bundes österreichischer Frauenvereine* wurde von der *Internationalen Vereinigung berufstätiger Frauen* verschickt. Durch diesen sollte ermittelt werden: „1. Die wirtschaftlichen und psychologischen Ursachen der Erwerbstätigkeit der Frau; 2. ob und in welchem Umfange erwerbstätige Frauen für andere Personen zu sorgen haben; 3. Welche Folgen es für die Frauen hätte, wenn sie auf ihre Erwerbstätigkeit verzichten müßten“. Es wurde außerdem darauf hingewiesen, dass „[d]iese statistischen Erhebungen (...) im Hinblick auf die versuchte Bekämpfung der weiblichen Erwerbsarbeit für alle erwerbstätigen Frauen, also auch für Sie und auch für die weibliche Jugend, die einen Erwerb suchen muß, von größter Wichtigkeit [sind]. Es wird daher ersucht, den Fragebogen zu beantworten.“ vgl. die Rückseite des Briefs von Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 27.03.1935; ÖNB, F21.Berg.681/96.

im Speziellen eine Raumeignung von Frauen (freilich in abgestecktem Rahmen) vollziehen konnte.

Um die Bedingungen künstlerischer Emanzipation in der Wiener Moderne zu fassen, soll zunächst das Umfeld, in dem sich Smaragda Egerbergs grenzüberschreitendes Handeln vollzog, mithilfe verschiedener Erklärungsansätze umrissen werden. Dabei fasse ich die Wiener Moderne als ein Akteur:innen-Netzwerk auf, das aus vielfältigen Strömungen bestand, die sich in erster Linie durch das in ihnen vorhandene Maß an Radikalität bzw. Unbürgerlichkeit unterscheiden lassen. Dementsprechend werde ich genauer dem gegenbürgerlichen Gehalt der Boheme nachgehen, um schließlich aufzuzeigen, inwiefern Nonkonformismus gegenüber bürgerlichen Werten in einem bestimmten, avantgardistischen Umfeld eigentlich Konformität gegenüber der eigenen Bezugsgruppe bedeutete. Schließlich soll im Hinblick auf weibliche Akteurinnen versucht werden, Strategien zu skizzieren, mit denen sich Künstlerinnen vor dem Hintergrund gegenbürgerlichen Gedankenguts Handlungsräume erschlossen und unter Infragestellung normativer Weiblichkeitsvorstellungen Selbst- und Fremdbilder neu verhandelten.

### Die „Wiener Moderne“: Zu den theoretischen Ansätzen

Zur Kultur der Wiener Moderne werden neben der Literatur „Jung-Wiens“ (u.a. Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal und Hermann Bahr) auch die neue Architektur (Otto Wagner, Adolf Loos), die Musik der Zweiten Wiener Schule, die Wiener Werkstätten, die Maler der Secession und des Expressionismus (Gustav Klimt, Egon Schiele, Oskar Kokoschka) gezählt sowie der Zionismus Theodor Herzls oder Sigmund Freuds Psychoanalyse.<sup>155</sup> Mit Dagmar Lorenz lässt sich die Wiener Moderne als die „Gesamtheit jener geistig-kulturellen Strömungen (...) betrachten, die sich in den Jahren und Jahrzehnten um 1900 bemerkbar machten.“<sup>156</sup> Um 1900 meint dabei je nach Untersuchung die Zeit zwischen 1870 bis 1890 und

---

<sup>155</sup> Vgl. u.a. Wunberg 1981, S. 11. Die Vielfalt der Wiener Kultur wird auch bei Stefan Zweig deutlich: „[Karl] Goldmark, Gustav Mahler und [Arnold] Schönberg wurden in der schöpferischen Musik internationale Gestalten, Oscar Strauss, Leo Fall, [Emmerich] Kalman brachten die Tradition des Walzers und der Operette zu einer neuen Blüte, [Hugo von] Hofmannsthal, Arthur Schnitzler, [Richard] Beer-Hofmann, Peter Altenberg gaben der Wiener Literatur einen europäischen Rang, wie sie ihn nicht einmal unter Grillparzer und Stifter besessen. [Adolf von] Sonnenthal, Max Reinhardt erneuerten den Ruhm der Theaterstadt über die ganze Erde, [Sigmund] Freud und die großen Kapazitäten der Wissenschaft lenkten die Blicke auf die altberühmte Universität“, Zweig 2017, S. 39.

<sup>156</sup> Lorenz 2007, S. 4.

1910 bis 1920. Dieser kurze Blick auf die Vielfalt der Wiener Moderne macht bereits deutlich, warum beispielsweise Jürgen Nautz und Richard Vahrenkamp die Jahrhundertwende als eine „widersprüchliche Erscheinung“<sup>157</sup> bezeichnen: Die Moderne war, so Moritz Csáky, „keineswegs eine geschlossene, einheitliche Bewegung, vielmehr wetteiferten und bekämpften sich in ihr verschiedenste Richtungen und Tendenzen“.<sup>158</sup> Um diese vielfältigen und sich in vielerlei Hinsicht widersprechenden Phänomene fassen zu können, bemühen die umfangreichen Forschungen zur Jahrhundertwende in Wien verschiedene Erklärungsansätze: Neben der Liberalismus- und der Ambivalenz-Theorie sind weitere Schlagworte das „kreative Milieu“ oder die „kritische Moderne“. Ausgangspunkt der Überlegungen ist dabei zumeist die Annahme, dass sich in der Wiener Moderne eine „Kreativitätsexplosion“, d.h. eine überdurchschnittliche künstlerische Produktivität zutrug. Gefragt wird beispielsweise: „Wie konnte es in einer so kurzen Zeitspanne von wenigen Jahrzehnten zu einer derartigen Konzentration von neuen und gleichzeitig so verschiedenen Ansätzen in Kunst, Literatur, Wissenschaft und Politik kommen?“<sup>159</sup>

Dieses besondere kreative Moment der Jahrhundertwende betont der u.a. von Emil Brix verwendete Begriff des „kreativen Milieus“.<sup>160</sup> Der Fokus liegt hierbei auf dem Austausch und der Verwobenheit der unterschiedlichen Künstler:innen sowie künstlerischen Strömungen.<sup>161</sup> Eine ähnliche Idee verfolgt Edward Timms mit seinen Kreismodellen, durch die er die Überschneidungen verschiedenster Künstler:innenkreise aufzeigt. Er glaubt: „Gerade aus dieser Dialektik von Konflikt nach außen (mit der bürgerlichen Umwelt) und Kooperation nach innen (mit anderen originellen Geistern) ergeben sich die erstaunlichen schöpferischen Energien der Wiener Moderne.“<sup>162</sup>

Die „Ambivalenztheorie“<sup>163</sup> diskutiert hingegen die Widersprüchlichkeit der Wiener Moderne, die seit Mitte der 1970er Jahre (z.B. von

---

<sup>157</sup> Nautz/Vahrenkamp 1996, S. 21.

<sup>158</sup> Moritz Csáky: „Die sozial-kulturelle Wechselwirkung in der Zeit des Wiener Fin de siècle. Versuch einer Deutung“ in: *Wien um 1900. Aufbruch in die Moderne*, hg. von Peter Berner/Emil Brix/Wolfgang Mantl, München 1986, S. 139–151, hier: S. 141.

<sup>159</sup> Nautz/Vahrenkamp 1996, S. 37.

<sup>160</sup> Vgl. hierfür Brix/Janik 1993. Dieses wird definiert als „die Umgebung, in der solch eine dauerhafte Errungenschaft [als die „Kreativität“ verstanden wird, Anm. A.R.] aufgenommen und integriert wird“, ebd., S. 12.

<sup>161</sup> Auf diesen regen Austausch kommen auch andere zu sprechen: Janik und Toulmin betonen, dass viele kulturell wirkende Personen „miteinander persönlich bekannt oder befreundet [waren], auch wenn sie auf ganz unterschiedlichen Gebieten der Kunst, der Wissenschaft oder der Politik tätig waren.“ Janik/Toulmin 1987, S. 120.

<sup>162</sup> Timms 1996, S. 129.

<sup>163</sup> So nennt Emil Brix die Theorien, die die Widersprüchlichkeit und Ambivalenz der Wiener Moderne fokussieren; zum Begriff der Ambivalenz führt Brix aus: „Der

William M. Johnston) als Triebfeder für Kreativität verstanden wurde.<sup>164</sup> Mithilfe des 1914 vom Zürcher Psychiater Eugen Bleuler geprägten Begriffs der „Ambivalenz“ wird versucht, das konfliktreiche Aufeinanderprallen moderner und gegenmoderner Strömungen in Kunst, Literatur, Musik, Politik und Gesellschaft zu fassen. Emil Brix nutzt auch die vielfach verwendete Formulierung der „Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigem“,<sup>165</sup> um das Nebeneinander völlig unterschiedlicher Lebensrealitäten, Denkweisen und Glaubenssätze zu analysieren. Dabei wird Wien u.a. von Allan Janik und Stephen Toulmin – anders als beispielsweise noch von Stefan Zweig<sup>166</sup> – als eine Stadt der Gegensätze, eine „Stadt der Widersprüche“<sup>167</sup> gezeichnet. Ähnlich argumentiert Frauke Severit: „Dem Wohlstand des Bürgertums mit den entsprechenden kulturellen Interessen, den Bildungsmöglichkeiten und -bestrebungen stand eine eklatante Verelendung und ein weit verbreiteter Analphabetismus des Proletariats gegenüber.“<sup>168</sup> Lisa Fischer fasst zusammen:

Wien um 1900 war von einer Aufbruchsstimmung geprägt. Die Gegensätze dieser Zeit standen nebeneinander und prallten auch aufeinander: Armut und Reichtum, Feminismus und Misogynie, Prüderie und erotischer Aufbruch, Antisemitismus und jüdische Kulturreproduktion, Nationalismus und Vielvölkerstaat, Sozialismus und Monarchie. Die Zeit glich einem Vexierbild, das schon

---

Begriff der Ambivalenz, den der Zürcher Psychiater Eugen Bleuler am Vorabend des Ersten Weltkrieges geprägt hat, ist in der Lage, das gleichzeitige Vorhandensein widerspruchsvoller Empfindungen und Strebungen wie Liebe und Haß, Hoffnung und Furcht zu beschreiben, damit aber auch einen Schlüssel zum Verständnis von Zusammenhängen zu gewinnen, die ohne die Annahme solcher gleichzeitig vorhandener und im Seelenleben wirksamer Widersprüche, die einem sie verbindenden Mechanismus untergeordnet sind, unverständlich bleiben.“ Emil Brix: „Das österreichische und internationale Interesse am Thema ‚Wien um 1900‘“ in: *Die Wiener Moderne. Ergebnisse eines Forschungsgespräches der Arbeitsgemeinschaft Wien um 1900 zum Thema „Aktualität und Moderne“*, hg. von Emil Brix und Patrick Werkner, Wien 1990, S. 136–150, hier: S. 139.

<sup>164</sup> Vgl. William M. Johnston: *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938*, aus dem Amerikanischen von Otto Grohma, Wien 1974, insb. S. 398–401.

<sup>165</sup> Brix 1990, S. 141.

<sup>166</sup> Dieser bezeichnete Wien als „Stadt, deren Sinn und Kultur gerade in der Begegnung der heterogensten Elemente, in ihrer geistigen Übernationalität bestand“, und glaubte, das „Genie Wiens – ein spezifisch musikalisches – war von je gewesen, daß es alle volkhaften [sic], alle sprachlichen Gegensätze in sich harmonisierte, seine Kultur eine Synthese aller abendländischen Kulturen [war]“; Zweig 2017, S. 40.

<sup>167</sup> Janik/Toulmin 1987, S. 41.

<sup>168</sup> Severit 1999, S. 28.

durch die kleinste Veränderung den Gegensatz sichtbar werden ließ.<sup>169</sup>

Neben diesen Ansätzen, die besonders die Widersprüchlichkeit und Kreativitätsproduktion zu fassen versuchen, fokussieren andere Erklärungsmodelle die Denkmuster und kulturellen Einstellungen zur Zeit der Jahrhundertwende. Einer der frühen und zugleich wirkungsmächtigsten Theorien der angloamerikanischen Forschung stammt von Carl E. Schorske, der die These vertritt, dass eine junge Generation von bürgerlichen Söhnen in ihren gesellschaftlichen Handlungen eingeschränkt war, weil der Liberalismus ihrer Vätergeneration zurückgedrängt wurde. Deswegen hätten sich die „Söhne“ in den apolitischen Raum von Kunst und Ästhetizismus geflüchtet, sodass in dieser Generation die Zuwendung zur Kunst als „Quell der Werte, als Religionsersatz in der Krise des Liberalismus zur Jahrhundertwende“<sup>170</sup> fungierte. Die Idee eines Generationenkonfliktes verfolgen auch Steven Beller und Allan Janik mit ihrer Idee des „critical modernism“ weiter. Sie nutzen den Hilfsbegriff der „kritischen Moderne“, um das „Netzwerk vorwiegend männlicher, progressiver Intellektueller im Wien 1900 (...) [zu beschreiben], als dessen Zentralfiguren – mit unterschiedlicher Gewichtung je nach Fachgebiet – Karl Kraus, Adolf Loos oder Arnold Schönberg gelten.“<sup>171</sup>

---

<sup>169</sup> L. Fischer 2007, S. 31.

<sup>170</sup> Carl E. Schorske: „Österreichs ästhetische Kultur 1870–1914, Betrachtungen eines Historikers“ im Katalog zur Ausstellung *Traum und Wirklichkeit. Wien 1870–1930*, 2. Auflage, Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Künstlerhaus 1985, Wien 1985, S. 12–25, hier: S. 25. Besonders die nach 1860 Geborenen „erhielten eine zweite außerschulische Bildung in den Museen, Theatern und Konzertsälen der Hauptstadt. Kunst und Kultur, die von den Eltern als intellektuelle Errungenschaft gepriesen wurden, rief in den Kindern häufig eine hypertrophe Sensibilität hervor, die zu den Künstlern als Quelle der Lebensbedeutung hinzog, wenn ihre ererbten Erwartungen einer rationaleren Welt von der Geschichte nicht erfüllt wurden.“ ebd., S. 16. Schorske glaubte: „Die Jungen erhoben sich jedoch nicht so sehr gegen ihre Väter wie gegen die Autorität der väterlichen Kultur, die ihr Erbe war. Was sie auf breiter Front bekämpften, war das System der Werte des klassischen herrschenden Liberalismus, in dem sie aufgewachsen waren.“ Schorske 1994, S. XV.

<sup>171</sup> Katharina Prager: „Die auto/biografischen Strategien von Helene Berg“ in: *Erinnerung stiften. Helene Berg und das Erbe Alban Bergs*, hg. von Daniel Ender/Martin Eybl/Melanie Unseld, Wien 2018, S. 78–101, hier: S. 83. Zum „critical modernism“ vgl. auch Allan Janik: „Vienna 1900 Revisited. Paradigms and Problems“ in: *Rethinking Vienna 1900*, hg. von Steven Beller, New York 2001, S. 27–56, hier: S. 40f.

## Die junge Generation als Trägerschicht der Wiener Moderne

An der kulturellen Blüte der Wiener Moderne konnte keineswegs jeder teilnehmen. „In Wien“, so Emil Brix und Patrick Werkner, „mußten zwei Millionen Menschen arbeiten, damit 100.000 das Fin de siècle erleben konnten.“<sup>172</sup> Der in der Literatur zumeist aufgerufene Lebensstil von Dekadenz und künstlerischer Blüte war einer bestimmten Gesellschaftsschicht vorbehalten: Die soziale Trägerschicht der Moderne war die junge Generation aus dem liberalen Bildungsbürgertum, deren Väter zu einer in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts emporgestiegenen Führungsschicht gehörten, die wirtschaftlich, politisch und kulturell präsent war.<sup>173</sup> Bis auf wenige Ausnahmen handelte es sich dabei um mindestens großbürgerliche, wenn nicht adelige Söhne bzw. Töchter. Es greift sicher nicht zu weit, wenn man die Trägerschicht der Wiener Moderne als eine gesellschaftliche Gruppe fasst, in die man „hineingeboren“ wurde.

Diese Trägerschicht zeichnete sich zentral durch zwei Eigenschaften aus: eine starke Kulturaffinität und eine Opposition gegen die Werte der Elterngeneration. Ersteres bestätigte beispielsweise Stefan Zweig in seiner Autobiographie *Die Welt von Gestern*: In kaum einer Stadt Europas sei „der Drang zum Kulturellen so leidenschaftlich wie in Wien“<sup>174</sup> gewesen. Dies exemplifizierte er anhand des Beispiels seiner Schulklasse, in der so gut wie alle seiner Mitschüler Schauspieler, Musiker, Maler oder Schriftsteller werden wollten.<sup>175</sup> Dabei kam er außerdem auch auf eine Neuorientierung seiner Generation zu sprechen: Er beschrieb die Welt seiner Eltern als das „goldene Zeitalter der Sicherheit“<sup>176</sup> (eine Sicherheit, die, wie Norbert Leser konstatiert, „natürlich sehr schichtenspezifisch“<sup>177</sup> war), in dem das Leben und die Lebenswege berechenbar waren und der Glauben an den Fortschritt zur Ersatzreligion stilisiert wurde.<sup>178</sup> Zweig glaubte, dass seine Generation gespürt habe, „daß eine Revolution oder zumindest

---

<sup>172</sup> Brix/Werkner 1990, S. 10.

<sup>173</sup> Vgl. Moritz Csáky: „Die Moderne“ in: *Die Wiener Moderne. Ergebnisse eines Forschungsgesprächs der Arbeitsgemeinschaft Wien um 1900 zum Thema „Aktualität und Moderne“*, hg. von Emil Brix und Patrick Werkner, Wien 1990, S. 24–40, hier: S. 25f.

<sup>174</sup> Zweig 2017, S. 29.

<sup>175</sup> Vgl. ebd., S. 71ff.

<sup>176</sup> Ebd., S. 17.

<sup>177</sup> Norbert Leser: „Geistige und politische Strömungen in Wien um 1900“ in: *Wien um 1900. Aufbruch in die Moderne*, hg. von Peter Berner/Emil Brix/Wolfgang Mantl, München 1986, S. 63–68, hier: S. 64.

<sup>178</sup> „Niemand glaubte an Kriege, an Revolutionen und Umstürze. Alles Radikale, alles Gewaltsame schien bereits unmöglich in einem Zeitalter der Vernunft.“ Zweig 2017, S. 18. Zum religionsgleichen Fortschrittsglauben der älteren Generation vgl. ebd., S. 19.

eine Umstellung der Werte im Anbeginn war<sup>179</sup> und bezeichnete sie als den „Vortrupp jeder Art neuer Kunst, nur weil sie neu war, nur weil sie die Welt verändern wollte für uns, die jetzt an die Reihe kamen, ihr Leben zu leben.“<sup>180</sup> Im Gegensatz zur Kunst der Väter, in der die Künstler erst gemeinhin anerkannt sein mussten, war die radikale Kunst u.a. von „Jung-Wien“ die Kunst junger Leute. Dementsprechend sah er als das eigentliche Erlebnis der Jugendjahre, dass „etwas Neues in der Kunst sich vorbereitete, etwas, das leidenschaftlicher, problematischer, versucherischer war, als was unsere Eltern und unsere Umwelt befriedigt hatte“.<sup>181</sup>

Diese von Zweig beschriebenen Aspekte – den Kulturfanatismus sowie ein verändertes Lebens- und Kunstverständnis – wird zumeist als Ablehnung der elterlichen Werte interpretiert. Diesen Wertaufbruch fasst Lisa Fischer folgendermaßen zusammen: „Die bereits in Wohlstand aufgewachsene Jugend begann gegen die materiell ausgerichtete, patriarchale bürgerliche Elterngeneration zu revoltieren. Die Abkehr vom ‚Väterstil‘ schuf den Jugendstil. Die starke Hinwendung zu geistigen Werten war eine Antwort auf die politische Situation.“<sup>182</sup> Der Glaube der „Väter“ an den Fortschritt wurde damit also abgelöst vom Glauben an Kultur und Kunst, wobei letztere eine enorme Aufwertung erfuhren: „Wenn für die *Gründer-Generation* das ‚Geschäft ist Geschäft‘ galt und Kunst im wesentlichen der Ornamentierung des (Berufs-)Lebens diente, so erwiderten ihre Söhne, (...) daß Kunst eben Kunst sei und das Geschäft nur eine lästige Ablenkung vom künstlerischen Schaffen.“<sup>183</sup> Die Jüngeren positionierten sich den Älteren gegenüber in Leben und Kunst bewusst gegensätzlich, wie Dagmar Lorenz bemerkt:

---

<sup>179</sup> Ebd., S. 60.

<sup>180</sup> Ebd., S. 62.

<sup>181</sup> Ebd., S. 76. „Die guten soliden Meister aus der Zeit unserer Väter (...) hatten für unser Gefühl die ganze Bedächtigkeit der Welt der Sicherheit in sich: trotz ihrer technischen, ihrer geistigen Meisterschaft interessierten sie uns nicht mehr. (...) [Mit Hermann Bahrs] Hilfe wurde in Wien die ‚Sezession‘ eröffnet, die zum Entsetzen der alten Schule aus Paris die Impressionisten und die Pointillisten, aus Norwegen Munch, aus Belgien Rops und alle denkbaren Extremisten ausstellte; damit war zugleich ihren mißachteten Vorgängern Grünewald, Greco und Goya die Bahn gebrochen. Man lernte plötzlich ein neues Sehen und gleichzeitig in der Musik neue Rhythmen und Tonfarben durch Mussorgsky, Debussy, Strauss und Schönberg; in die Literatur brach mit Zola und Strindberg und Hauptmann der Realismus, mit Dostojewski die slavische Dämonie, mit Verlaine, Rimbaud, Mallarmé eine bisher unbekannte Sublimierung und Raffinierung lyrischer Wortkunst. Nietzsche revolutionierte die Philosophie; eine kühnere, freiere Architektur proklamierte, statt der klassizistischen Überladenheit, den ornamentalen Zweckbau. Plötzlich war die alte, behagliche Ordnung gestört, ihre bisher als unfehlbar geltenden Normen des ‚ästhetisch Schönen‘ (Hanslick) in Frage gestellt“, ebd., S. 60f.

<sup>182</sup> L. Fischer 2007, S. 31.

<sup>183</sup> Janik/Toulmin 1987, S. 55.

Dem auf Dauer und Verewigung angelegten künstlerischen Entwurf, wie er in den Stein-Monumenten der Ringstraße zu besichtigen war, wie er sich aber auch im bedeutungserheischenden Pathos des Historien-Dramas ausdrückte, antworteten die auf Flüchtigkeit intensiver Momente angelegten ‚kleinen Formen‘ der Wiener Modernen, wie etwa die feuilletonistisch-impressionistische Skizze (Altenberg) oder der lyrische Einakter (Schnitzler, Hofmannsthal). Dem öffentlichen Schweigetabu, das den Bereich des Triebhaften umgab, begegneten diese Autoren mit einer überbordenden Phantastik des Erotischen (Felix Dörmann). Der auf soziale und individuelle Abgrenzung bedachten Persönlichkeit des bürgerlichen Subjekts antworteten sie mit dem Entgrenzungsgestus des sich Verschwendens an die Außenreize, bis hin zur bewusst vorangetriebenen Auflösung der Ich-Identität und dem Verfahren einer Verrätselung qua Chiffrierung[.]<sup>184</sup>

Dass die Haltung der jüngeren Generation einer gewissen Widersprüchlichkeit nicht entbehrte, ist offensichtlich. Jens Malte Fischer umschrieb sie dementsprechend als jene junge Generation von „Künstlern und Intellektuellen, die einerseits rentengeschützt waren, das heißt ihre in der Mehrzahl ungebundene und von materiellen Sorgen weitgehend freie Existenz dem Fortschrittspathos der Väter verdankten, andererseits dies alles verachteten und für unterminiert hielten“.<sup>185</sup> Nike Wagner zeichnet die „Söhne“ ebenfalls als eine Gruppe, die ihr arbeitsfreies Leben der bürgerlichen Elterngeneration verdankte, selbst jedoch als Bohemiens deren Werte ablehnte:

Soziologisch gesehen stellen diese Intellektuellen und Künstler, die sich in den Caféhäusern zusammentaten und eine bohemeartige Subkultur bildeten, die „Sohnesgeneration“ dar. Vom unmittelbaren Lebenskampf sind sie im allgemeinen nicht mehr betroffen, weil die Väter den wirtschaftlichen und sozialen Aufstieg geschafft und damit [die] Basis für die arbeitsfreie Existenz der Söhne bereitet haben.<sup>186</sup>

Eine Annäherung an das Weltbild und die Werte dieser „Söhne“ kann mithilfe des Modells der „kritischen Moderne“ gelingen. Die Eigenschaften dieser Gruppe lassen sich mit Katharina Prager folgendermaßen zusammenfassen:

Wie auch bei anderen Kreisen oder Gruppen, die Veränderungen der europäischen Kulturgeschichte begleiteten und sich als Opposition zum Establishment verstanden (...), gab es auch in Wien keine offiziellen Mitgliedschaften und Auswahlverfahren, aber (rückbli-

---

<sup>184</sup> Lorenz 2007, S. 75.

<sup>185</sup> J.M. Fischer 2000, S. 22.

<sup>186</sup> Wagner 1982, S. 27.

ckend) sehr unterschiedliche Meinungen nicht nur darüber, wie diese „oppositionellen Ströme“ zu benennen seien, sondern auch wer dazugehörte. Es waren also keine organisierten Bewegungen, vielmehr kulturkritische Ideenkreise in losen Netzwerken ohne Manifest oder Programm. Die Ideen gingen in Richtung Lebensreform durch bequeme Kleidung, funktionelle Behausungen, aufklärerische Bildung, liberalere Sexualmoral, neues Körperbewusstsein und gesunde Ernährung, zogen aber keineswegs aktives politisches oder soziales Engagement nach sich.<sup>187</sup>

Die junge Generation war also alles andere als homogen und die in ihr vorhandenen Diskrepanzen unübersehbar: Gründete sich die Secession als Gegenbewegung zu der „Verkleidungsarchitektur“<sup>188</sup> eines Hans Makart mit seinen Festinszenierungen und monumentalen Historien-Gemälden, übte ein Adolf Loos wiederum in *Ornament und Verbrechen* „vehemente Kritik an jeder dekorativen Architektur und zielte damit nicht nur auf die schwülstigen Historismus-Fassaden der Ringstraßengebäude, sondern auch auf die ornamentale Linie seiner ehemaligen Secessions-Kollegen und Jugendstilkünstler um Klimt“.<sup>189</sup> Hatte Hermann Bahr als Protagonist Jung-Wiens Plädoyers für die Überwindung des Naturalismus gehalten, folgte aus der Feder Karl Kraus’ eines für die „Ueberwindung des Herrn Bahr“.<sup>190</sup>

Auch in der Musik der Jahrhundertwende zeigt sich diese Verbindung von Aufbruch und Tradition mehr als deutlich. Wie Horst Weber beschreibt, gilt die Wiener Moderne für die Musik als eine „Randzone“, die je nach Lesart entweder am Ende des langen 19. Jahrhunderts steht oder als Beginn der neuen Musik begriffen wird.<sup>191</sup> Paul Bekker vertrat in seinem Vortrag *Neue Musik* (1919) letztere Interpretation und listete wesentliche Neuerungsbestrebungen der Vorjahre auf, darunter beispielsweise die „Neugestaltung unseres Tonsystems“, die „Erweiterung unseres Harmonieempfindens“ oder auch die „Gewinnung einer neuen Melodik“.<sup>192</sup> Als das eigentlich Charakteristische dieser „Neuen Musik“ sah er jedoch etwas anderes: „Sie nimmt nicht das Gegebene und modelt es nach ihren Begriffen um oder bläst es technisch auf – sondern sie stellt die

---

<sup>187</sup> Prager 2018b, S. 83.

<sup>188</sup> Lorenz 2007, S. 19.

<sup>189</sup> Ebd. Zu *Ornament und Verbrechen* vgl. auch Rode 1988, S. 44–46.

<sup>190</sup> Vgl. Lorenz 2007, S. 54.

<sup>191</sup> Sowohl die „Endzeit-Theorie“ als auch die „Neue-Musik-Theorie“ resultieren, wie Weber festhält, „aus unterschiedlichen Interessenlagen der Identitätsbildung“. Je nach Lesart und Fokussierung werden Komponisten übergangen (ob nun aus Unkenntnis oder Abwehr) oder Teile ihres Schaffens ausgeblendet; Horst Weber: „Die Musik der Wiener Moderne“ in: *Mahler Handbuch*, hg. von Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck, Stuttgart 2010, S. 100–113, hier: S. 101f.

<sup>192</sup> Paul Bekker: „Neue Musik (1919)“; *Neue Musik. Dritter Band der gesammelten Schriften*, Stuttgart/Berlin 1923, S. 85–118, hier: S. 89, 94 und 98.

Frage nach dem *Daseinswert* und der inneren Lebensberechtigung dieses Gegebenen überhaupt.“<sup>193</sup>

Dieses In-Frage-Stellen des Gegebenen, die Grundsätzlichkeit der Kritik kann als typisch für die Wiener Moderne gelten – der Schriftsteller und Regisseur Berthold Viertel (1885–1953) entwickelte in seinen autobiographischen Schriften sogar ein Denkmodell, um das jeweilige Ausmaß der kritischen Haltung seiner Generation zu beschreiben.<sup>194</sup> Viertel machte die Abstufungen in der Radikalität greifbar, indem er wiederum „Väter“ und „Söhne“ unterschied, hierbei die Zuordnung zu der jeweiligen Kategorie aber nicht über das Alter, sondern vielmehr die mentale Einstellung vornahm: Während zur Vätergeneration das Erhalten, Bewahren oder die Institutionen zählten (sowie das mondäne, elegante Wien, die Ringstraße, der Hochkulturfanatismus, aber auch die Dichter um Hermann Bahr von „Jung-Wien“), stand ihr die Sohnesgeneration (scheinbar) diametral entgegen.

Diese Sohnesgeneration beschrieb Berthold Viertel als eine Art oppositionelles Milieu bzw. eine Lebensstil-Avantgarde und charakterisierte sie als nihilistisch und zerstörerisch; ihr zuzuordnen sind die Beschleunigung, der Nationalismus, der Fortschritt oder der Suizid. In persona wurden sie repräsentiert durch Gustav Mahler, Peter Altenberg oder auch Otto Weininger. Die kritische Moderne behauptete sich selbst zwar nie als Gruppe, Partei oder Schule, war jedoch mental durch ihre Opposition zu gesellschaftlichen Verhältnissen verbunden: In ihr wurden „Konventionen um *Normalbiografien* missachtet, ein Scheitern an bürgerlichen Normen positiv definiert und gesellschaftliche Vorstellungen von gelungener Identität so in Frage gestellt.“<sup>195</sup> Aus der ihr eigenen Opposition in Kunst und Leben folgte für die Sohnesgeneration jedoch kein aktives politisches oder soziales Engagement. Zudem lassen sich „Väter“ und „Söhne“ hinsichtlich vieler Aspekte keineswegs klar voneinander abgrenzen, worauf auch Moritz Csáky hinweist: Die Jugend übernahm von der Vätergeneration „wohl mehr davon, als man – aus der historischen Retrospektive – so landläufig anzunehmen gewohnt ist.“<sup>196</sup>

---

<sup>193</sup> Ebd., S. 97.

<sup>194</sup> Vgl. Prager 2018a, S. 99–117.

<sup>195</sup> Ebd., S. 31.

<sup>196</sup> Csáky 1986, S. 143. Franz Eder bemerkt außerdem: „Die tradierte öffentliche und private Moral der Vätergeneration war, soviel scheint jedenfalls gesichert, zum Schmähibild der ‚Jungen‘ verkommen. Nicht zu verleugnen ist jedoch auch, daß die Neuerer auf den Gebieten der Kunst, Literatur und Wissenschaft zugleich ganz und gar bürgerliche Verhaltens- und Lebensweisen entwickelten und bewahrten und damit ‚anti-modern‘ blieben.“ Franz Eder: „Diese Theorie ist sehr delikat.“ Zur Sexualisierung der ‚Wiener Moderne‘“ in: *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse. Umwelt. Wirkungen* (= Studien zu Politik und Verwaltung, Band 46), hg. von Jürgen Nautz und Richard Vahrenkamp, 2. Auflage, Wien 1996, S. 159–178, S. 162.

## Kaffeehaus und Lebenskunst: Die Wiener Boheme

Der zentrale Ort der Boheme war das Kaffeehaus. Dieses war, anders als beispielsweise ein Salon, „durch ein Ambiente des Zufälligen und Unvorhergesehenen“<sup>197</sup> gekennzeichnet. Es ermöglichte damit verschiedene Ebenen von Treffen: Im Kaffeehaus konnten feste Gruppen unter sich bleiben; es konnte aber auch, so Helmut Kreuzer, das Gefühl von Geselligkeit erzeugt werden, „an der die ‚Einzelgänger‘ (die alleine sein wollen, aber dazu Gesellschaft brauchen) ebenso partizipieren können wie die geschlossenen Kreise.“<sup>198</sup> Über das *Café Central* schrieb Alfred Polgar, es sei „kein Kaffeehaus wie andere Kaffeehäuser, sondern eine Weltanschauung, und zwar eine, deren innerster Inhalt es ist die Welt nicht anzuschauen“.<sup>199</sup> Peter Altenberg, die zentrale Figur der Wiener Boheme, verklärte das *Café Central*, das er als seine offizielle Adresse angab, daher auch als Zufluchtsort vor jeder erdenklichen Situation:

Du hast Sorgen, sei es diese, sei es jene – – – ins Kaffeehaus! Sie kann aus irgend einem, wenn auch noch so plausiblen Grunde, nicht zu dir kommen – – – ins Kaffeehaus! Du hast zerrissene Stiefel – – – Kaffeehaus! Du hast 400 Kronen Gehalt und gibst 500 aus – – – Kaffeehaus! Du bist korrekt und sparsam und gönnst Dir nichts – – – Kaffeehaus! Du bist Beamter und wärest gern Arzt geworden – – – Kaffeehaus! Du findest Keine, die Dir paßt – – – Kaffeehaus! Du stehst *innerlich* vor dem Selbstmord – – – Kaffeehaus! Du haßt und verachtest die Menschen und kannst sie dennoch nicht missen – – – Kaffeehaus! Man kreditiert Dir nirgends mehr – – Kaffeehaus!<sup>200</sup>

Das Kaffeehaus als gegenbürgerliche Institution und Ort der Boheme weist bereits auf ein zentrales Charakteristikum hin: Die Boheme war keine Gruppe, die ein einheitliches Programm aufstellte, sich organisieren wollte oder eine Agenda verfolgte. Programmatisch an ihr war höchstens das Freiheitsbestreben und der Individualismus der einzelnen Mitglieder, d.h. – um mit dem Chronisten der Berliner Boheme, Julius Bab, zu sprechen – der Wille, „um jeden Preis (...) die volle Freiheit des ‚Ich‘ zu behaupten“.<sup>201</sup> Die Gruppen der Boheme zeichneten sich nach der Definition

---

<sup>197</sup> Lorenz 2007, S. 29.

<sup>198</sup> Kreuzer 1968, S. 202.

<sup>199</sup> Alfred Polgar: *Theorie des „Café Central“*, zit. nach Klaus Thiele-Dohrmann: *Europäische Kaffeehauskultur*, Düsseldorf/Zürich 1997, S. 112. Es sei, so Polgar außerdem, „der traute Herd derer, denen der traute Herd ein Greuel ist“, ebd.

<sup>200</sup> Peter Altenberg: „Kaffeehaus“; *Vita ipsa*, 5.–7. Auflage, Berlin 1918, S. 186f.

<sup>201</sup> Julius Bab: *Die Berliner Bohème*, hg. von Michael M. Schardt, Paderborn 1994 [folgt der Erstausgabe von 1904], S. 65. Gabriele Dietze konstatiert: „Die meist recht jungen Protagonisten der Avantgarden stammten durchaus aus wohlhabenden bürgerlichen Familien, hatten sich aber zugunsten eines ‚freieren‘ Bohème-

Helmut Kreuzers durch ihre informelle Organisation sowie meist durch eine kreisbildende Person aus,<sup>202</sup> wie dies in Wien beispielsweise bei Peter Altenberg der Fall war. Aus dem Individualismus und der Treue der eigenen Person gegenüber folgte eine buchstäbliche Abneigung der Künstler:innen, so Eckhard Neumann, „gegen jede Form gemeinschaftlicher Organisation und Interessenvertretung“,<sup>203</sup> woraus sich auch die meist unpolitische Haltung ihrer Protagonist:innen erklärt.<sup>204</sup> Insbesondere in Wien richteten sich die Radikalität und der Kampfgeist der Künstler:innen weniger auf gesellschaftliche Verhältnisse als vielmehr auf innerkünstlerische Auseinandersetzungen.<sup>205</sup>

Die Boheme als eine Subkultur von Intellektuellen setzte sich, so Kreuzer, aus „Randgruppen mit vorwiegend schriftstellerischer, bildkünstlerischer oder musikalischer Aktivität oder Ambition und mit betont un- oder gegenbürgerlichen Einstellungen und Verhaltensweisen“<sup>206</sup> zusammen. Zu ihr gehörten sowohl bedeutende Künstler:innen als auch unbedeutende, berühmte, unberühmte und berüchtigte – die Boheme ist damit also „keine ästhetisch-kritische, sondern eine sozialgeschichtliche Kategorie.“<sup>207</sup> Für die Zugehörigkeit zur Kategorie der Boheme-Künst-

---

Lebens von der autoritären, materialistischen und/oder national gesinnten Vatergeneration abgewandt.“ Dietze 2016, S. 273.

<sup>202</sup> Die Kreise können verstanden werden als „intellektuelle Primärgruppen im Boheme-Milieu, deren Mitglieder über eine kürzere oder längere Zeitspanne hinweg (...) persönlich miteinander verkehren und sich oft, vielfach regelmäßig, an gemeinsamen Treffpunkten einfinden, und zwar im Bewußtsein einer persönlichen Zusammengehörigkeit, die weniger locker, offen und zufällig ist als die bloße bohemische Lokalgemeinschaft (d.h. die anerkannte Zugehörigkeit zum Besucherstamm der öffentlichen Künstlerlokale eines regionalen Boheme-Milieus).“ Kreuzer 1968, S. 170.

<sup>203</sup> Eckhard Neumann: *Künstlermythen. Eine psycho-historische Studie über Kreativität*, Frankfurt a.M. 1986, S. 257.

<sup>204</sup> Csáky bemerkt, dass praktisch keine personellen Verbindungen zwischen der politischen und der Kunstmoderne um 1900 bestanden: „Die Repräsentanten der Wiener Moderne waren apolitisch eingestellt in dem Sinne, daß sie an der offiziellen Staats- und Parteipolitik im allgemeinen nicht partizipierten.“ Csáky 1986, S. 149. Die unpolitische Haltung seiner Generation bestätigte beispielsweise Stefan Zweig: „Wir hatten nicht das geringste Interesse für politische und soziale Probleme: was bedeuteten diese grellen Zänkereien in unserem Leben? Die Stadt erregte sich bei den Wahlen, und wir gingen in die Bibliotheken. Die Massen standen auf, und wir schrieben und diskutierten Gedichte.“ Zweig 2017, S. 82.

<sup>205</sup> Vgl. Roger Stein: *Das deutsche Dirnenlied. Literarisches Kabarett von Bruant bis Brecht*, Köln 2006, S. 509.

<sup>206</sup> Kreuzer 1968, S. V.

<sup>207</sup> Ebd. Kreuzer legt außerdem dar, dass die Boheme ungeachtet aller Variabilität international und interepochal ein identisches „Wesen“ bewahrt habe, also eine „Konstanz von Attitüden und Affinitäten“, ebd., S. VII. Dass die Boheme eine Erscheinung der Großstadt ist, betonen sowohl Kreuzer als auch Bab; letzterer stellt

ler:innen war damit eine künstlerische Lebenseinstellung nötig, nicht jedoch künstlerische Produktivität, worauf Kreuzer im Rückgriff auf Erich Mühsam zu sprechen kommt:

[N]icht im Werk, sondern im Leben bezeugt sich das „Künstlertum“, weshalb Mühsam „unter Künstlern nur solche verstanden wissen will, die ihre Kunst nicht zum Gewerbe erniedrigen, die es also unter allen Umständen ablehnen, ohne künstlerischen Antrieb zu produzieren. Dagegen gehören zu den Künstlern, die ich als outsider der Gesellschaft behandle, auch solche, die ohne künstlerisch überhaupt produktiv zu sein, in allen ihren Lebensäußerungen von künstlerischen Impulsen geleitet werden.“<sup>208</sup>

Diese Ansicht, dass sich das „wahre“ Künstlertum im Leben und nicht im Werk bezeuge, öffnete die Möglichkeit zur Künstler:innenschaft auch für diejenigen, die – wie Erich Mühsam schrieb – „von künstlerischen Impulsen geleitet werden“, ohne dass daraus zwangsläufig ein künstlerisches Produkt resultierte. Diese Aufwertung des künstlerischen Handelns gegenüber der künstlerischen Produktivität hob beispielsweise Peter Altenberg hervor: „Die Kunst ist die Kunst, das Leben ist das Leben, aber das Leben künstlerisch zu leben, ist die Lebenskunst!“<sup>209</sup> Künstlerische Produktivität war also keine zwingende Voraussetzung für ein Leben als Boheme-Künstler:in.

Neben der Fokussierung auf das Leben als Kunst lässt sich als anderes zentrales Charakteristikum der Boheme ihre un- bzw. gegenbürgerliche Einstellung ausmachen. Diese ist eng mit der positiven Konnotation des Vagabudentums seit der Romantik verbunden, die auch das Selbstverständnis des von der bürgerlichen Welt entfernten Künstlers umfasste.<sup>210</sup> Der Bürger wurde zunehmend als Gegensatz zum Künstler und vor allem zum Bohemien gezeichnet, wobei der Bohemien dabei positiv und der Bürger negativ gewertet wurde. Den Bohemien charakterisierte „Liebe zur Kunst und Abscheu gegen den Bürger (...) ‚Künstlernatur‘ und ‚bürgerliche Existenz‘ gelten als unvereinbar; Kunst und Gesellschaft sind hier feindlich geschieden.“<sup>211</sup> In dem Maße, wie sich das wahre Künstlertum im Leben bezeugte, wurde der nicht künstlerisch tätige Bürger stereotypi-

---

fest: Die Boheme sei „ein *Großstadtkind* (...) Bohémiens einzelne hat es immer gegeben, eine ‚Bohème‘ gibt es aber erst, seit es moderne Großstädte gibt.“ Bab 1994, S. 40; vgl. außerdem Kreuzer 1968, S. 216–221.

<sup>208</sup> Ebd., S. 15.

<sup>209</sup> Peter Altenberg: „Kunst“; *Wie ich es sehe*, 4. Auflage, Berlin 1904 [Erstausgabe 1896], S. 294.

<sup>210</sup> Vgl. Kreuzer 1968, S. 3.

<sup>211</sup> Ebd., S. 15.

siert zum „Philister“ und geriet zum negativen Bezugspunkt.<sup>212</sup> Auch der „Bourgeois“ wurde als stereotyper Repräsentant des Groß- und Wirtschaftsbürgertums mit Geistfeindlichkeit und Rücksichtslosigkeit konnotiert – eine Auffassung, die sich nicht nur in Äußerungen Smaragda Egerbergs, sondern auch beispielsweise bei Stefan Zweig beobachten lässt.<sup>213</sup>

Die hier bereits anklingende Ablehnung der bürgerlichen Orientierung an Geld und Besitz ging einher mit der Ablehnung des Warencharakters von Werken, sodass neben einer geradezu „programmatischen Erfolgsverachtung“<sup>214</sup> l’art-pour-l’art- und l’art-pour-l’artiste-Tendenzen aufeinandertrafen. Indem es um die Kunst und nicht um den Erfolg gehen sollte bzw. gar eine Ideologie des „Nicht-Erfolges“ proklamiert wurde, wurde dadurch auch die Existenz derjenigen Bohemien:nes gerechtfertigt, die ohne ein künstlerisches Produkt blieben.

Die Tendenz zur Erfolgsverachtung teilte die Boheme mit der Avantgarde: Deren Mitglieder stilisierten sich selbst zu „verkannten“ Künstler:innen, die vom Publikum ihrer Zeit nicht verstanden wurden bzw. werden konnten.<sup>215</sup> Diese Haltung gipfelte in der „paradoxe[n] Verbindung von Geltungsverlangen und Publikumsverachtung“,<sup>216</sup> wie dies beispielsweise in einer Anekdote Max Oppenheimers über Arnold Schönberg deutlich wird, der, nachdem seine *Gurre-Lieder* Beifall erhalten hatten, resigniert gesagt haben soll: „Hört’s, sie klatschen, i glaub’ es is doch

---

<sup>212</sup> Und zwar als „Personifikation von Untertanengeist, Autoritätshörigkeit, Orthodoxie, und eben darum auch von autoritärem oder despotischem Wesen und Unwesen“, ebd., S. 142.

<sup>213</sup> Dabei wurde in Boheme-Kreisen das Gegenbild des „Philisters“ oder „Bourgeois“ keineswegs konsequent verwendet, sondern häufig in „variabler Mischung zu einem ‚synthetischen‘ Stereotyp“ zusammengefügt. Vorgeworfen wurde dem Bourgeois dabei „Geistfeindlichkeit und Zynismus, Herzensleere und Rücksichtslosigkeit“, ebd., S. 146f. Bei Smaragda Eger-Berg zeigte sich dies u.a. in der Kontrastierung des öden, trockenen Finanzlebens, durch das ihr Herz „ganz ohne Nahrung“ gewesen sei, und der „gottvollen[n] Kunstwelt“, Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, o.D. [um 1904?]; THM, AM60960BaM&AM26379BaM. Auch Stefan Zweig berichtete, dass gerade in den mächtigen und vermögenden Familien die Söhne häufig nicht die Positionen ihrer Väter übernehmen wollten und stattdessen Künstler wurden: „sie alle gehorchten dem gleichen unbewußten Trieb, sich von dem reinzumachen, was das Judentum eng gemacht, vom bloßen kalten Geldverdienen“ – geistig-kulturelles Handeln wurde also dem „kalten“ Geschäftsleben unvereinbar gegenübergestellt; Zweig 2017, S. 28.

<sup>214</sup> Kreuzer 1968, S. 245.

<sup>215</sup> Dies geschah, indem das „Urteil der Nachwelt (das als positiv antizipiert wird), oder das Urteil der Avantgarde (die ihrer Zeit voraus ist), oder das Urteil der Wenigen, der erlesenen Geister gegen die banausische Masse ausgespielt“ wurde; ebd., S. 244. „[B]etonte Antibürgerlichkeit“ war dabei auch Kriterium der Avantgarde, Klaus von Beyme: *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905–1955*, München 2005, S. 37.

<sup>216</sup> Kreuzer 1968, S. 50.

schlecht!“<sup>217</sup> Dass die „Novitäten“ bei den Institutionen des bürgerlichen Musiklebens auf „wachsenden Widerstand“<sup>218</sup> stießen (was u.a. in dem berühmten „Watschenkonzert“ am 31. März 1913 gipfelte),<sup>219</sup> bestärkte eher die antibürgerliche Haltung der Künstler:innen. Insbesondere die Protagonisten der Zweiten Wiener Schule – Arnold Schönberg, Anton Webern und Alban Berg – wandten sich nicht nur gegen den „Philister“, dessen Kunstverständnis sie ablehnten, sondern waren davon überzeugt, dass ihre Musik „ihrer Zeit weit voraus sei und erst von der nächsten oder gar von der übernächsten Generation richtig verstanden und gewürdigt werden würde.“<sup>220</sup> So hielt Alban Berg 1907 beispielsweise fest: „Das wirklich Gute erringt ja doch nur spät Anerkennung – und wenn es dennoch früh geschieht, ist’s gewöhnlich nur Modesache!“<sup>221</sup> Um sich negativer Reaktionen von Seiten des Publikums und der Presse zu entledigen, schufen sich die Musiker:innen eigene Aufführungsräume, wie den 1918 gegründeten *Verein für musikalische Privataufführungen*, um dort unter Gleichgesinnten ihre Musik zu spielen und zu hören.

Die Künstler:innen der Boheme kritisierten am „Philister“ jedoch nicht nur dessen Orientierung an Geldwerten und seine Einstellung gegenüber der Kunst: In der Tradition Friedrich Nietzsches attestierten sie ihm überdies einen „Mangel an Lebensintensität“<sup>222</sup> und stellten damit ihre eigene künstlerische Existenzweise, die das Leben „ausschöpft“, dem abgesicherten, langweiligen Dasein des Bürgers gegenüber. Dabei inszenierten sich die Künstler:innen selbst als Menschen, die „in Höhen und Tiefen die Lebenskraft auf ihrer Seite [wissen], während sie im bürgerlichen Dasein den Alptraum eines ‚ungelebten‘ Lebens erkennen, das sich in seinen Möglichkeiten immerfort selbst beschneidet und alles haßt, was sich dem Leben aussetzt.“<sup>223</sup> Stefan Zweig beschrieb seine Generation dementsprechend als jene, die „[l]eidend und lustvoll (...) weit über unse-

---

<sup>217</sup> Max Oppenheimer: *Menschen finden ihren Maler* (1938), zit. nach Marie-Agnes von Puttkamer: *Max Oppenheimer – MOPP (1885–1954). Leben und malerisches Werk mit einem Werkeverzeichnis der Gemälde*, Wien/Köln/Weimar 1999, S. 39.

<sup>218</sup> Weber 2010, S. 107.

<sup>219</sup> Zum „Watschenkonzert“ vgl. auch H. Knaus/Sinkovicz 2020, S. 106–113.

<sup>220</sup> Constantin Floros: *Alban Berg. Musik als Autobiographie*, Wiesbaden 1992, S. 79.

<sup>221</sup> Alban Berg an Frida Semler, Ende Juli 1907, zit. nach Reich 1963, S. 21. Vgl. außerdem seinen Bericht anlässlich des Kompositionsabends am 07.11.1907: „Das zweifelloste beste (aus ‚Traumgekrönt‘) gefiel gar nicht – das schwächste (‚Nachtigall‘) begeisterte die Menge. – Da wird Sie es dann auch nicht wundern, Miß Frida, wenn ich von der ‚Menge‘ nach wie vor nichts halte und froh bin, wenn ich ihr aus dem Weg gehen kann.“ Alban Berg an Frida Semler, 18.11.1907, zit. nach Reich 1963, S. 22f.

<sup>222</sup> Neumann 1986, S. 245.

<sup>223</sup> Ebd., S. 244.

re kleine Existenz hinaus Zeit und Geschichte gelebt<sup>224</sup> hätten, während die ältere Generation sich selbst nur begrenzt habe.

Durch den Glauben, im Vergleich zum „Philister“ über eine tiefere Lebensintensität zu verfügen, erhöhten Künstler:innen sich und ihr Lebenskonzept zu einem „geistigen Aristokratentum“<sup>225</sup> und grenzten sich damit ab vom Bürger, den sie als „Prototyp einer in stumpfer Erwerbnistätigkeit aufgehenden, ungeistigen und entmenschlichten Existenzform“<sup>226</sup> ansahen. Diese Haltung entbehrte nicht einer gewissen Widersprüchlichkeit: Bei Peter Altenberg, der häufig erst nachmittags aufstand und dann die Nächte bis in die frühen Morgenstunden hinein im Kaffeehaus zubrachte, lief der Alltag in der Realität ziemlich monoton ab. Dennoch stilisierten Bohemiens wie er sich selbst und ihr Leben zu einem an den Moment hingegebenen Abenteuer.<sup>227</sup> Ein Broterwerb war mit diesem Habitus unvereinbar. Bisweilen wurde er notgedrungen akzeptiert, jedoch stets als „aufgezwungenes Joch, als Sklaverei, Entfremdung von Kunst und künstlerischem Selbst“<sup>228</sup> aufgefasst. Für eine erfüllte schöpferische Existenz der Künstler:innen wurde daher „die Entbundenheit von jeglicher ‚bürgerlicher‘ Tätigkeit“<sup>229</sup> als unumgängliche Voraussetzung angenommen. Ein bürgerliches Leben mit einer Einbindung in einen „normalen“ Beruf schloss ein erfülltes künstlerisches Leben also von vornherein aus.

## Die Pathologisierung von Künstler:innen

Die Dichotomie von künstlerischer und bürgerlicher Existenz knüpfte an eine Auffassung von Künstler:innen an, in der diese als Außenseiter in der Gesellschaft gesehen wurden und zugleich aus dieser Außenseiterschaft einen Sonderstatus bezüglich ihrer Handlungsmöglichkeiten ableiteten. Mit diesem Außenseiterstatus zusammenhängende Aushandlungen über Themen wie Krankheit, Anormalität, Leiden und Lebensuntüchtigkeit<sup>230</sup>

---

<sup>224</sup> Zweig 2017, S. 44.

<sup>225</sup> Neumann 1986, S. 246.

<sup>226</sup> Ebd.

<sup>227</sup> Vgl. auch Kreuzer 1968, S. 49.

<sup>228</sup> Ebd., S. 256.

<sup>229</sup> Neumann 1986, S. 249.

<sup>230</sup> Dietze verweist darauf, dass im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts Künstler:innen „von neuen Paradigmen wie der Morel’schen Degenerationslehre und unterschiedlichen Sozialdarwinismen negativ betroffen [waren], da sie häufig in populärwissenschaftlichen Pathografien als Exemplum für Entartung vorgeführt wurden.“ Dietze 2016, S. 262. Bei Friedrich Nietzsche wurde die „Entartung“ gar zur notwendigen Vorbedingung für die Künstlerexistenz stilisiert; vgl. Neumann 1986, S. 62f. Zur Pathologisierung des Künstlers siehe auch Bettina Gockel: *Die Pathologisierung des Künstlers. Künstlerlegenden der Moderne*, Berlin 2010.

schlugen sich in der Wiener Moderne beispielsweise in Hermann Bahrs Abhandlungen über die „Nerven“ oder in der ostentativ ausgelebten Morbidität und Lebensuntüchtigkeit eines Peter Altenbergs nieder, der dementsprechend seine Seelenverwandtschaft zu Smaragda Eger-Berg auch über die Leidensfähigkeit und Lebensunfähigkeit beider begründet sah (siehe Kap. III.2.2).<sup>231</sup> Das Künstler:innenbild, auf das Peter Altenberg dabei rekurrierte, schloss an Arthur Schopenhauer an, demzufolge dem „abnormen“ Menschen praktisches Geschick fehle und er in der alltäglichen Realität fremd sei.<sup>232</sup> Neben der prominenten Verknüpfung von „Genie und Wahnsinn“<sup>233</sup> wurde auch eine Verbindung von Künstlerschaft und Leiden angenommen:<sup>234</sup> Im Gegensatz zum „Philister“, der ohne jede Lebenstiefe „vor sich hin“ lebe, proklamierte der diametral entgegengesetzte künstlerische Lebensentwurf das Ausleben der eigenen Existenz mit allen Höhen und Tiefen und erklärte somit auch Leiden, Krankheit und psychische Krisen zu positiven Phänomenen, wie Eckhard Neumann darlegt:

Kränkliche Konstitution, erbliche Belastetheit, Neurose und Psychose, vor allem Hysterie und Neurasthenie müssen in der Künstlerpersönlichkeit dieses Jahrhunderts unweigerlich zu positiven Erscheinungsformen des Lebens stilisiert werden, um die antithetische Identität zum verachteten Bürgertum zu bewahren, dessen bereitwillige Anpassung an die mechanisierenden Zwänge und Verleugnungen des wahren Menschseins, die ‚Denaturierung‘ des Menschlichen vor Augen führt.<sup>235</sup>

---

<sup>231</sup> Vgl. zur „Nervosität“ und zu den „Nerven“ J.M. Fischer 2000, S. 9f. Wunberg bemerkt: „Lebensüberdruß und Todessehnsucht bestimmten, als Stimmung und Pose, ernst gemeint oder kokett, die Haltung der gesamten österreichischen Kunst der Jahrhundertwende.“ Wunberg 1981, S. 222; siehe außerdem Hermann Bahr: „Die Überwindung des Naturalismus“ (1891) sowie „Die Décadence“ (1894), abgedruckt in: ebd., S. 199–205 und 225–232. Bei der „Neurasthenie“ handelte es sich, so Philipp Sarasin, um einen Oberbegriff für verschiedene „nervöse“ Symptome bzw. Erkrankungen, eine „vor allem im Bürgertum geradezu massenhaft auftretende (...) psychische (...) Erkrankung, die Unzählige, vor allem Männer zwischen 20 und 40 Jahren, oft für Monate in Wasserkuren und Nervenheilstalten trieb. (...) Die Neurasthenie als ‚reizbare Schwäche‘ wurde im Fin de Siècle vielfach als die Signatur der Epoche bezeichnet, als Ausdruck gesteigerter zivilisatorischer Reize vom zunehmenden Verkehrslärm über zu große geistige Arbeit bis zur erotischen Kultur einerseits und der Schwächung, ja der Dekadenz und Degeneration der durch solche Reize geschwächten und erschöpften bürgerlichen Männer andererseits.“ Philipp Sarasin: *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765–1914*, 4. Auflage, Frankfurt a.M. 2016, S. 423.

<sup>232</sup> Vgl. Neumann 1986, S. 134–137.

<sup>233</sup> Dieser Mythos nahm einen „unaufhaltsamen Siegeszug durch das 19. Jahrhundert.“ ebd., S. 54.

<sup>234</sup> Vgl. ebd., S. 65.

<sup>235</sup> Ebd., S. 245.

Die Aufwertung des künstlerischen Lebensentwurfs und seine Absetzung von den „Gewöhnlichen“ ging also mit einer Neuinterpretation von Zerstörung, Krankheit und Degeneration einher, die nun nicht mehr als Defizite, sondern vielmehr als „Stigmen der Auserwähltheit“<sup>236</sup> gesehen wurden. Die Überzeugung, dass es eine Verbindung zwischen Schöpferkraft und unkonventioneller Lebensführung gebe, wurde dabei „tief im modernen Bewußtsein“<sup>237</sup> verankert, sodass es schließlich undenkbar schien, ein Meisterwerk könne von „gewöhnlichen“ Künstlern stammen.<sup>238</sup> Diese Entwicklung gipfelte darin, dass bereits die schlichte Unbürgerlichkeit zu einer Art „Eintrittsbillet“ in die Kreise der Boheme werden konnte.<sup>239</sup>

### Konforme Nonkonformität?

Die negative Bewertung des Bürgers sowie die Aufwertung gegenbürgerlicher Werte und Verhaltensweisen lassen Rückschlüsse auf die kulturelle Praxis der Boheme zu, in der die „Opposition“ zum Wert an sich erklärt wurde.<sup>240</sup> Indem der Philister und Bourgeois als Feind- und Gegenbild stereotypisiert wurde, war er jedoch zugleich das „Andere“, das die Boheme nicht entbehren konnte, weil sie sich vorrangig über ihre Unbürgerlichkeit definierte.<sup>241</sup> Bei genauerem Blick auf einzelne Bohemiens und Bohemiennes wird dabei aber auch deutlich, wie stark trotz der proklamierten Opposition zum Althergebrachten bürgerliche Normen, Werte und Praktiken auch in den avantgardistischen Kreisen verankert waren und

---

<sup>236</sup> Ebd., S. 155.

<sup>237</sup> Ebd., S. 258.

<sup>238</sup> Vgl. ebd., S. 132.

<sup>239</sup> Vgl. ebd., S. 256.

<sup>240</sup> Roger Stein fasst die Praxis der Boheme daher auch so zusammen: „*Gegen!* Insbesondere gegen den gesellschaftlichen Mainstream der ‚bürgerlichen Praxis‘.“ Stein 2006, S. 49. Stein folgert, dass sich die antibürgerlichen Strömungen in der Kunst nicht vornehmlich gegen einzelne bürgerliche Schichten richteten, sondern gegen „bürgerliche Moralpraktiken und bürgerliche Ästhetik, wenn man auch bald in der bigotten Mittelschicht den grössten Hauptfeind zu erkennen glaubt.“ ebd., S. 31. Mit dem Begriff „bürgerliche Praxis“ beruft er sich auf Ulrike Döckers Definition von Bürgertum als kulturelle Praxis; siehe hierzu Döcker 1994, S. 12–19.

<sup>241</sup> Daraus wird der relationale Charakter der Boheme ersichtlich, also „ihre notwendige Beziehung zu einer konventionelleren Gesellschaft, den Willen zu Kontrast oder Affront, der das Allgemeine und die Norm voraussetzt.“ Kreuzer 1968, S. 159. Da die Boheme nur unter der Voraussetzung entstehen kann, dass Individualismus oder ein autonomer Kulturbereich durch die Gesellschaft zumindest relativ bejaht oder praktisch geduldet wird, bedeutet das für die Boheme des 19. Jahrhunderts, dass diese nicht nur „als ein Gegensatz zur bürgerlichen Gesellschaft aufzufassen ist, sondern als ihr Produkt und Element (...)[,] ihr zugehöriges antagonistisches Komplement“, ebd., S. 45.

dabei von patriarchal geprägten Denkmustern (wie bei Peter Altenberg) bis hin zum Anspruch auf einen gehobenen bürgerlichen Lebensstandard (wie bei Smaragda Eger-Berg) reichten (siehe hierzu auch Kap. III.2. und III.3). Christine Magerski begreift die Boheme dementsprechend auch als „gelebte Ambivalenz, als eine regelrechte Auflistung zwiespältiger Verhältnisse“.<sup>242</sup>

Da das Verständnis von Künstler:innenschaft sich in der Boheme mehr auf eine künstlerische Lebenseinstellung als auf das Schaffen von Werken bezog, konnte „Schöpfertum“ nun auch das Kreieren einer Identität, eines (scheinbar) individuellen Lebensstils jenseits der bürgerlichen Norm bedeuten. Als „Außenseiter“ konnten Künstler:innen einerseits Sonderrechte bezüglich ihrer Lebens- und Verhaltensform beanspruchen sowie andererseits mit Schicksalsgenoss:innen das Gefühl einer Zusammengehörigkeit von „Künstlernaturen“ herstellen. Ihre künstlerische Existenz und Lebensweise sahen sie als „Dornenkrone“, als ein „in der Person wurzelndes, unausweichliches Schicksal“<sup>243</sup> an, das sie unter dem Stigma des „Anderssein“ annahmen und positiv als Überlegenheit gegenüber der Allgemeinheit aufwerteten. Neumann konstatiert:

Das stolze Bewußtsein zu den unerreichbaren Unverstandenen, den ‚*artistes maudits*‘ – den verdammten Künstlern zu gehören, entschädigt für die Verachtung und Rache der ‚gemeinen‘ Gesellschaft, die der Dekadent als stumpf und genußunfähig, als undifferenziert, roh, nichtssagend und feige angesichts der Kühnheit seiner eigenen Grenzüberschreitungen sieht. Die Abneigung gegen die ‚Normalität‘ der verachteten Bürgerwelt, mit der auch die Gesundheit als vulgär erscheint, führt in den Genuß der ‚Perversität‘, drängt zu hektischen Suche nach den Gipfeln einer sich endzeitlich römisch und byzantinisch stilisierenden Sinnessteigerung. Man kokettiert mit ‚Neurasthenie‘ und ‚Hysterie‘. (...) Am Ende dieser Entwicklung steht der narzißtische Genuß, mit etwas Krankhaftem oder ‚Anormalem‘ aufzufallen.<sup>244</sup>

„Perversität“, „Anormalität“ und „Degeneration“ wurden also in den Boheme-Kreisen als positiv konnotierte oder jedenfalls als für die „Künstlerexistenz“ notwendige Eigenschaften interpretiert sowie außerdem in die eigene Identitätskonstruktion integriert. Die Vorstellung von Künstler:innen als Außenseiter wirkte auf deren Selbstbild ein und formte „als sich selbst erfüllende Prophezeiung den Künstler zu dem (...), was ihm seine Zeit als Selbstverständnis eröffnete.“<sup>245</sup> Die Unbürgerlichkeit und

---

<sup>242</sup> Magerski 2015, S. 7.

<sup>243</sup> Neumann 1986, S. 132.

<sup>244</sup> Ebd., S. 158f.

<sup>245</sup> Ebd., S. 168.

der Wille zur Provokation der Akteur:innen zeigte sich dabei in Kunst, Lebenseinstellung, Verhalten oder auch im äußeren Erscheinungsbild.<sup>246</sup>

Damit lässt sich der Weg in die Boheme nicht zwangsläufig als Wunsch nach einem künstlerisch produktiven Leben werten. Häufig kann er vielmehr als „Ausbruch“ aus der Gesellschaft, als bewusste Abkehr vom Milieu der ‚autoritären‘ Schule, der elterlichen Familie, des bürgerlichen Berufs oder der Akademie erlebt oder nachträglich interpretiert<sup>247</sup> werden. Daher verweist Magerski, Erich Mühsam zitierend, auch auf den „Freiheitsdrang“ als zentrales Kriterium für die Existenz als Bohemien:ne.<sup>248</sup> Der Wunsch zur Freiheit, die Suche nach einer Existenz jenseits bürgerlicher Normativität ließ kulturelle Akteur:innen und Künstler:innen (bzw. solche, die es sein wollten) in Boheme-Kreisen zusammenfinden und ein Zusammengehörigkeitsgefühl herstellen, das auf ihrer gegenbürgerlichen Einstellung gründete.<sup>249</sup>

Das wirft die Frage nach der tatsächlichen „Nonkonformität“ der Lebensweise des Bohemiens bzw. der Bohemienne auf, denn, wie Eckhard Neumann ausführt, ist der sozial abweichende Künstler (ebenso wie die sozial abweichende Künstlerin) „durchaus in dem Sinne gesellschaftskonform, als er der Rolle, dem Klischee einer allgemeinen Erwartungshaltung unter Konformitätsdruck entspricht.“<sup>250</sup> Die Annahme der Rolle des nonkonform Handelnden kann damit also als eigentliche Konformität gewertet werden: Während sich Boheme-Künstler:innen der bürgerlichen Gesellschaft und ihren Praktiken und Normen gegenüber abweichend verhalten, sind sie aufgrund ihrer gegenbürgerlichen Einstellung ihrer eigenen Bezugsgruppe gegenüber wiederum angepasst. Normabweichendes Verhalten ist damit innerhalb eines Kreises, in dem ebendieses positiv konnotiert und akzeptiert ist, strenggenommen konform.

---

<sup>246</sup> Dementsprechend existierte in der Boheme ein Nebeneinander von „dandystische[r] Eleganz wie extreme[r] Vernachlässigung der äußeren Erscheinung“, wobei insbesondere das Exzentrische bzw. bei emanzipierten Frauen die Männerkleidung als typisch gelten können; Kreuzer 1968, S. 155 und 157.

<sup>247</sup> Ebd., S. 48. „Oft ist nicht die Erkenntnis einer Begabung, sondern der Bruch mit den ‚Vätern‘, der Abscheu vor der bürgerlichen Existenz das primäre Motiv der Entscheidung zugleich für Künstlertum und Boheme-Existenz.“ ebd.

<sup>248</sup> Vgl. Magerski 2015, S. 22.

<sup>249</sup> Dies erklärt nicht nur erneut die bereits erwähnte wechselseitige Verbindung von Bürgertum und Boheme, sondern auch die heterogene Zusammensetzung der Kreise, in denen Adelige, Großbürger- und Kleinbürgersöhne sowie nach Emanzipation strebende Frauen zusammenkamen; vgl. Kreuzer 1968, S. 48.

<sup>250</sup> Neumann 1986, S. 259.

## Gegenbürgerlichkeit als Handlungsraum von Frauen oder: die Abkehr vom „guten Ruf“

Die Boheme stellte also einen Raum dar, in dem normabweichendes, gegenbürgerliches Verhalten positiv gewertet wurde. Damit bot die Boheme auch Möglichkeit zur Emanzipation von Frauen, die sich ihrer Elterngeneration entgegenstellen wollten. Werte, die die bürgerliche Gesellschaft an Frauen schätzte, erfuhren in diesen Kreisen eine Umwertung. Roger Stein konstatiert:

Was das Bürgertum an der guten Ehefrau als Treue lobte, wurde als „Versklavung“ verspottet, gute Sitte galt als Verklemmtheit, die Verdrängung der Sexualität als selbstentfremdeter Gesellschaftszwang, die offene Sexualität der Dirne hingegen als fast mythische Urkraft allen Lebens.<sup>251</sup>

Die Abwertung bürgerlicher Weiblichkeitsnormen sowie die Verbindung von Lebenskunst und Nonkonformität konnten von Frauen als Strategien genutzt werden, um sich jenseits herkömmlicher Weiblichkeitsvorstellungen zu bewegen. Gabriele Dietze beschreibt dieses Vorgehen für die Berliner Boheme anhand von Bohemiennes wie Else Lasker-Schüler oder Franziska Reventlow, „die das Stigma Wahnsinn in ein Ehrenzeichen“<sup>252</sup> umwandelten. Die ihnen vorgeworfene „Verrücktheit“ interpretierten die Künstlerinnen selbst als kreativ und produktiv, wodurch die Abweichung zu „einer Plattform [wurde], sich der Beurteilung zu entziehen oder sich gegen Stigmatisierung strategisch zu immunisieren.“<sup>253</sup> So, wie für bürgerliche Frauen der „gute Ruf“ *das* soziale Kapital darstellte, um ihrer Geschlechtsaufgabe (d.h. eine „gute Partie“ zu machen) nachzukommen, wurde von den Künstlerinnen die bewusste Ablehnung des „guten“ oder gar die Verpflichtung zum „schlechten Ruf“ gepflegt und diese Einstellung auch dezidiert nach außen getragen.

Gabriele Dietze sieht den „Skandal“, den Künstlerinnen bewusst produzierten, jedoch nicht nur als eine „Strategie des ‚Self-Fashioning‘“,<sup>254</sup> sondern auch als einen Schwellenraum. In diesen konnten Skandalisierte und Skandalisiererinnen verwiesen werden, jedoch auch selbstgewählt darin Schutz suchen.<sup>255</sup> Dieser Schwellenraum jenseits gesellschaftlicher Normen bot damit Freiheit, ging jedoch zugleich mit einem Reputationsverlust einher, was die Tragweite für die Entscheidung der Frauen aufzeigt, diesen Lebensweg einzuschlagen. Denn: der Schwellenübertritt in

---

<sup>251</sup> Stein 2006, S. 52.

<sup>252</sup> Dietze 2012, S. 285.

<sup>253</sup> Ebd., S. 306.

<sup>254</sup> Ebd., S. 297.

<sup>255</sup> Vgl. ebd., S. 290.

ein nonkonformes Leben war irreversibel – das Kapital der weiblichen Reputation konnte, einmal verloren, nicht wiederhergestellt werden.<sup>256</sup> Dies erklärt auch, warum sich die Raumaneynungen der Bohemiennes in einem abgesteckten Rahmen bewegten, in einem, so Dietze, „Zwischenreich einer noch unkartografierten *Sexuellen Moderne*. Hier waren die Protokolle eines angemessenen, geschlechtsspezifischen Verhaltens noch nicht geschrieben.“<sup>257</sup> Diese Unklarheit der Verortung spiegelt sich beispielsweise in einer Bemerkung Stefan Zweigs wider, der Schauspielerinnen, Tänzerinnen und Künstlerinnen als die „einzig ‚emanzipierten‘ Frauen jener Zeit“ bezeichnete, von ihnen zugleich jedoch als den „amphibischen Wesen“ schrieb, die „halb außerhalb, halb innerhalb der Gesellschaft standen“.<sup>258</sup>

Die Aushandlung neuer Lebensentwürfe, -arrangements und selbstbestimmten Agierens ist jedoch keineswegs im Kontext der Frauenbewegung als politischer Akt zu interpretieren, sondern weist vielmehr auf die bereits erwähnte starke Bedeutung individualistischer Freiheitsbestrebungen für die Boheme hin.<sup>259</sup> Analog zu den „Söhnen“ der kritischen Moderne stellten sich also auch die „Töchter“ der Wiener Boheme den Werten ihrer Mütter und Väter entgegen und verweigerten Werte wie den Erhalt der Bürgerfamilie, Aufopferung oder die Unterdrückung eigener Ambitionen. Sie leiteten aus ihren eigenen individuellen Ansprüchen jedoch keine allgemeinen Forderungen ab: Lebensstil-Pionierinnen wie Smaragda Eger-Berg ließen nicht nur jegliches politisches Engagement vermissen, sondern beteiligten sich auch nicht am Diskurs über versagte Frauenrechte oder mangelnde Handlungsräume von Frauen. Ihre Grenzüberschreitungen gründeten auf ihrem individuellen Wunsch nach Freiheit, nach Treue sich selbst gegenüber.

---

<sup>256</sup> Vgl. ebd.

<sup>257</sup> Ebd., S. 292.

<sup>258</sup> Zweig 2017, S. 99.

<sup>259</sup> Vgl. auch Dietze 2012, S. 291. Beispielsweise im autobiographischen Roman Franziska Reventlows *Ellen Olestjerne* (1903) lehnt sich die Protagonistin gegen ihre Mutter und die Gouvernante auf und ist spätestens nach der Geburt ihres unehelichen Kinds „gesellschaftlich ‚für immer bankerott‘“. Zentral ist ihr absolut gesetzter Wert der „Treue zu sich selbst, zum persönlichen Lebensentwurf“, woraufhin sich die Familie von der Heldin lossagt: „Sie rebelliert gegen soziale Normen, sobald sie mit den Äußerungen und Bedürfnissen ihrer ‚Natur‘ kollidieren, nicht aber, beispielsweise, aus einem Engagement für die Bedürfnisse anderer, die ihre eigene Situation nicht tangieren“, Kreuzer 1968, S. 101.

## 2 WEIBLICHE HOMOSEXUALITÄT UND KÜNSTLERINNENSCHAFT

Die scheinbare Selbstverständlichkeit, mit der sich Smaragda Eger-Berg als homosexuelle Frau nach außen hin zeigte und mit der ihr Umfeld sie als „Lesbierin“ wahrnahm, verwundert vor dem Hintergrund der Strafbarkeit weiblicher Homosexualität nicht wenig. Ein eingehender Blick auf zeitgenössische Schriften macht jedoch deutlich, dass die Geschlechterdiskurse der Jahrhundertwende für Frauen wie Smaragda Eger-Berg durchaus einen Freiraum eröffneten: Das Paradoxon, dass Frauen „unweibliche“ Talente und Fähigkeiten hatten bzw. ausübten, wurde von Seiten der zumeist männlichen Psychiater und Philosophen dergestalt gelöst, ihnen „Männlichkeit“ zuzuschreiben. Hieraus ergab sich eine Überschneidung der Argumentationsstränge, welche die Handlungen emanzipierter, künstlerisch tätiger und homosexueller Frauen betrafen, sodass schließlich zwischen Künstlerinnenschaft und weiblicher Homosexualität ein Zusammenhang gesehen wurde. Um die Möglichkeitsräume für Frauen mit dem Wunsch nach einem selbstbestimmten Leben aufzuzeigen, werden im Folgenden zunächst die Theorien über weibliche Homosexualität skizziert.<sup>260</sup> Anschließend wird deren Verflechtung mit den Denkmustern über Künstlerinnen dargelegt, um der Frage nachzugehen, auf welche Weise und mit welchen Folgen Frauen unter der Umdeutung des Stigmas „männlich“ eine eigene, „besondere“ Identität konstruieren konnten.

### Männlicher Geist und Tatkraft – der Typus der homosexuellen Frau

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts fand ein grundsätzlicher Wandel in der Wahrnehmung der Homosexualität statt, die man vereinfacht als die „Erfindung“ der Homosexualität bezeichnen könnte: War es zuvor die homosexuelle *Tat* prinzipiell „normaler“ Menschen, die verurteilt und geahndet wurde, so wurde nun das homosexuelle *Subjekt* zum Gegenstand zahlreicher Schriften von Ärzten und Psychiatern. Dabei konstruierte die neue Deutungsmacht der Medizin, so Volkmar Sigusch, „aus bisherigen ‚Wüstlingen‘ und ‚Verbrechern‘ zunehmend ‚Kranke‘.“<sup>261</sup> Der Glaube, dass ho-

---

<sup>260</sup> Dabei ist klar, dass die Theorien – um mit Hausen zu sprechen – „zwar wenig über frauenliebende Frauen, dafür aber umso mehr über die herrschenden sozialen Normen aus[sagen], die das Verhältnis der Geschlechter zueinander regulieren.“ Karin Hausen (Hg.): *Frauen suchen ihre Geschichte. Historische Studien zum 19. und 20. Jahrhundert*, München 1983, S. 18.

<sup>261</sup> Sigusch 2008, S. 552. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts war, wie Hohmann bemerkt, der Gedanke vorherrschend, „daß homosexueller Verkehr Bestandteil lasterhaften

mosexuelle Frauen und Männer „krank“ und „pervers“ seien, überlagerte spätestens seit Richard von Krafft-Ebings *Psychopathia Sexualis* jede andere Erkenntnis.<sup>262</sup> Im Zuge des Diskurses über Homosexualität wurde darüber hinaus zusehends die Frage fokussiert, ob Homosexualität angeboren und damit eine „Krankheit“, oder aber erworben und damit ein „Laster“ sei.<sup>263</sup> Die angeborene und daher unverschuldete „Krankheit“ der Homosexualität verdiente Krafft-Ebing zufolge nämlich „Mitleid, nicht aber Verachtung, gleich jeder anderen Mißbildung oder Funktionsstörung“.<sup>264</sup>

Da homosexuelle Frauen mindestens in sexueller Hinsicht unabhängig von Männern waren, stellten sie die Geschlechterpolarität infrage. Dieser Widerspruch wurde von Seiten der Theoretiker:innen über die Betonung des maskulinen, „aktiven“ Elements gelöst.<sup>265</sup> Nachdem „Weiblichkeit“ fest umrissen und von „Männlichkeit“ klar abgrenzbar war, musste, wie Hanna Hacker konstatiert, „diese Andersartigkeit zugleich bedeuten: ‚anders‘ als *die* Frau in ihrem sogenannten natürlichen Geschlechtscharakter und somit ‚gleich‘ oder doch ‚ähnlich‘ dem Mann in

---

Lebenswandels, die Folge unmäßigen sexuellen Genusses, das Ergebnis exzessualer Ausschweifungen und deshalb im eigentlichen Sinn heilbar sei, wenn nur der von homosexuellen Praktiken Verführte oder ihnen Verfallene mit Hilfe staatlich-rechtlicher und kirchlich-moralischer Mittel zur Ordnung gerufen würde.“ Joachim S. Hohmann: „Der unterdrückte Sexus. Zu einer Geschichte der Homosexualität in Deutschland“ in: *Der unterdrückte Sexus. Historische Texte und Kommentare zur Homosexualität. Mit einer Bibliografie bis zum 20. Jahrhundert*, hg. von dems., Lollar 1977, S. 17–58, hier: S. 18.

<sup>262</sup> Vgl. Kokula 1981, S. 59. Dies hatte weitreichende Folgen für das Zusammenleben von Frauen: Waren in der Habsburgermonarchie innige Verhältnisse „jedenfalls unter bürgerlichen und adeligen Frauen mindestens bis ins späte 19. Jahrhundert kulturell nicht geächtet, sondern vielmehr unterstützt und gleichsam zelebriert“ worden, fand nun eine Pathologisierung dieser Beziehungen statt; Hacker 2015, S. 148.

<sup>263</sup> Weibliche Homosexualität stand dabei besonders im Verdacht, nur „erworben“ zu sein. Sie gedieh Krafft-Ebing zufolge vor allem in Mädchenpensionaten, in weiblichen Strafanstalten sowie bei Ehefrauen impotenter Männer und Prostituierten mit Ekel vor dem Mann; vgl. Krafft-Ebing 1984, S. 300f. und 452ff.; ähnliches berichteten Guglielmo Ferrero und Cesare Lombroso: *Das Weib als Verbrecherin und Prostituierte*, Hamburg 1894, Faksimileabdruck der Seiten 393 bis 408 in Ilse Kokula: *Weibliche Homosexualität um 1900 in zeitgenössischen Dokumenten*, München 1981, S. 121–134, hier: S. 121ff.

<sup>264</sup> Richard von Krafft-Ebing, zit. nach Kokula 1981, S. 15.

<sup>265</sup> Chiara Beccalossi konstatiert: „Female sexual inverts especially did not fit this model because they were sexually independent from men. The only way to explain this phenomenon was to underline the ‚masculine‘ element that is the ‚active‘ element. Lesbianism was a sign of women’s masculine, dominating attributes.“ Chiara Beccalossi: „Havelock Ellis: Sexual Inverts as Independent Women“ in: *Tribades, Tommies and Transgressives* (= Histories of Sexualities, Volume 1), hg. von Mary McAuliffe und Sonja Tiernan, Newcastle 2008, S. 211–228, hier: S. 219f.

seinem natürlichen Geschlechtscharakter“.<sup>266</sup> Die frauenliebende Frau wurde also zu einem „Mannweib“ konstruiert, um die ursprüngliche Definition der Frau nicht infrage zu stellen.<sup>267</sup> Damit wurde sie (wie auch der homosexuelle Mann) zu einer „Spezies“, zu einer „Persönlichkeit (...), die über eine Vergangenheit und eine Kindheit verfügt, einen Charakter, eine Lebensform, und die schließlich eine Morphologie mit indiskreter Anatomie und möglicherweise rätselhafter Physiologie besitzt.“<sup>268</sup> Nicht jeder ging so weit wie der Berliner Arzt Wilhelm Hammer, der glaubte, er könne allein aufgrund der Gesichtszüge und besonders des Augenausdrucks urteilen, ob er eine homosexuelle Frau vor sich habe.<sup>269</sup> Seit dem ersten publizierten Fall von weiblicher „konträrer“ (= homosexueller) Sexualempfindung durch Carl Friedrich Otto Westphal (1869) wurde gezielt nach vermeintlich „typischen“ Eigenschaften der homosexuellen Frau gesucht: nach „schwachsinnstypischen“ Eigenheiten (wegen der Verbindung der Homosexualität zur Geisteskrankheit), aber auch nach Degenerationsmerkmalen und Anzeichen für Vermännlichung – letzteres, da Westphal ähnlich wie später Krafft-Ebing annahm, dass sich die homosexuelle Frau als Mann fühle.<sup>270</sup>

Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts entstanden diverse Erklärungsmodelle für die Existenz von Frauen mit männlich konnotierten (bzw. Männer mit weiblich konnotierten) Eigenschaften und Talenten. Der überwiegende Teil dieser Modelle stellte jedoch nicht die polarisierende Zuordnung männlich – weiblich infrage, sondern erklärte „weibliche“ Männer und „männliche“ Frauen stattdessen zu Zwischenkategorien: zu Vertretern des dritten Geschlechts, zu sexuellen Zwischenstufen oder schlicht zu einem Typus.<sup>271</sup> Durch die Typisierung wurde zugleich „aus Polymorphem, Zwitterhaftem, Unsortiertem Zug um Zug Di- und

---

<sup>266</sup> Hacker 2015, S. 67.

<sup>267</sup> Vgl. ebd., S. 70.

<sup>268</sup> Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit. Erster Band. Der Wille zum Wissen*, übersetzt von Ulrich Raulf und Walter Seitter, Frankfurt a.M. 1977, S. 58.

<sup>269</sup> Vgl. Wilhelm Hammer: *Die Tribadie Berlins* (1902), zit. nach Schwarz 1983, S. 68. Zu Wilhelm Hammer, der zwischen 1900 und 1914 einige Aufsätze veröffentlichte, die einen beachtlichen Bekanntheitsgrad erreichten, vgl. ebd.

<sup>270</sup> Vgl. Carl Friedrich Otto Westphal: „Die konträre Sexualempfindung“ in: *Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten*, Berlin 1869, S. 73–108, Faksimileabdruck auf den Seiten 443–481 in: *Der unterdrückte Sexus. Historische Texte und Kommentare zur Homosexualität. Mit einer Bibliografie bis zum 20. Jahrhundert*, hg. von Joachim S. Hohmann, Lollar 1977, hier: S. 94. Beispielsweise Magnus Hirschfeld stellte Beobachtungen zur Kindheit und zur Gegenstandswahl von Homosexuellen an (z.B. die Wahl „schwerer“, massiver Möbel); bei Untersuchungen wurde überdies nach „Degenerationszeichen“ wie „Wolfsrachen“ und „Hasenscharte“ sowie nach einem „männlichen“ Kehlkopf Ausschau gehalten; vgl. Hacker 2015, S. 74f. und S. 80.

<sup>271</sup> Für eine Zusammenfassung der Systematisierungen vgl. u.a. Hirschfeld 1914, S. 305f.

Unimorphes, Polares, Eindeutiges, Festgelegtes“, so Volkmar Sigusch: „Aus oft namenlosen Vorlieben und Sonderbarkeiten, aus vorübergehenden Reaktionsweisen und Verfehlungen wurden Typen wie ‚der Monstermensch‘ (z.B. ‚der Hermaphrodit‘), ‚der Onanist‘, ‚der sexuell Abnorme‘ [usw.]“.<sup>272</sup>

In der ersten umfassenden Theorie zur Homosexualität, dem Konzept des Uranismus,<sup>273</sup> begründete Karl Heinrich Ulrichs die sexuelle „Abweichung“ darüber, dass die homosexuelle Frau eine männliche Seele habe, die in ihrem weiblichen Körper eingeschlossen sei („*anima virilis muliebri corpore inclusa*“).<sup>274</sup> Die Homosexualität sei angeboren und natürlich, und der bzw. die Homosexuelle damit Vertreter:in eines „dritten Geschlechts“<sup>275</sup> – eine Idee, die später vor allem von Magnus Hirschfeld popularisiert wurde.<sup>276</sup> Hirschfeld entwickelte zudem die Theorie der sexuellen Zwischenstufen, die auf der Annahme beruhte, dass „Vollmänner“ und „Vollweiber“ konstruierte Kategorien seien. Unter sexuellen

---

<sup>272</sup> Sigusch 2008, S. 43.

<sup>273</sup> In Anlehnung daran nannte Ulrichs den homosexuellen Mann „Uranier“ oder „Urning“ sowie die homosexuelle Frau „Uranierin“, „Urningin“ oder „Urnin“ bzw. verwendete das Adjektiv „urnisch“; die Begriffe wurden aus Platons *Symposion* abgeleitet; vgl. ebd., S. 145f.

<sup>274</sup> Analog sei beim männlichen Homosexuellen eine weibliche Seele im männlichen Körper eingeschlossen („*anima muliebris virili corpore inclusa*“); vgl. ebd., S. 158f. Daher habe der männliche Homosexuelle auch einen „weiblichen Habitus“ sowie eine „durchaus weibliche Gemüthsart“; Karl Heinrich Ulrichs (Pseudonym: Numa Numantius): *Vindex. Sozial-juristische Studien über mann männliche Geschlechtsliebe*, Leipzig 1864, Faksimileabdruck auf den Seiten 271–308 in: *Der unterdrückte Sexus. Historische Texte und Kommentare zur Homosexualität. Mit einer Bibliografie bis zum 20. Jahrhundert*, hg. von Joachim S. Hohmann, Lollar 1977, S. 21. Zu der Einsicht, dass es frauenliebende Individuen gab, kam Ulrichs jedoch erst nach einigen Jahren Recherche, nachdem ihm „derartiges zu Ohren gekommen“ war, Karl Heinrich Ulrichs: *Inclusa. Anthropologische Studien über mann männliche Geschlechtsliebe* (1864), zit. nach Sigusch 2008, S. 159.

<sup>275</sup> Vgl. zum Angeborensein der Homosexualität auch Ulrichs 1864 (1977), S. 4f., zur Natürlichkeit des Uranismus ebd., S. 6–8. Hubert Kennedy merkt an: „Den Ausdruck ‚drittes Geschlecht‘ hatten bereits verschiedene andere Autoren verwendet, (...) allerdings mit sehr unterschiedlichen Bedeutungen, die alle nicht U.’ [= Ulrichs] Konzept entsprachen. Wie U. später anerkennend bemerkte, war die Möglichkeit einer weiblichen Seele in einem männlichen Körper schon in der ‚rabbini-schen Seelenwanderungslehre‘ vorformuliert.“ Hubert Kennedy: „Karl Heinrich Ulrichs“ in: *Homosexualität. Handbuch der Theorie- und Forschungsgeschichte*, hg. von Rüdiger Lautmann, Frankfurt a.M. 1993, S. 32–38, hier: S. 35.

<sup>276</sup> Vgl. Hacker 2015, S. 47. Hirschfeld selbst schrieb dazu, er habe diesen Ausdruck „auch angewandt, weil er einen erfahrungsgemäß für das Volksurteil wesentlichen Tatbestand gut trifft, nämlich den, daß sich die homosexuelle Geschlechtsnatur von der vollmännlichen und vollweiblichen *endogen* unterscheidet.“ Hirschfeld 1914, S. 29.

Zwischenstufen verstand er dementsprechend „*Männer mit weiblichen und Frauen mit männlichen Einschlägen*“.<sup>277</sup>

\*

„Die“ homosexuelle Frau (d.h. der Typus) wies zusammengefasst folgende Merkmale auf: In der Kindheit zeige sie Neigung zu Knabenspielen und Knabenkleidung<sup>278</sup> bzw. scheinbar untypischer Spielzeugwahl („Von Puppen will das Urningmädchen nichts wissen“)<sup>279</sup> sowie einer Bevorzugung männlicher Beschäftigungen (Maschinenbau) vor weiblichen Handarbeiten.<sup>280</sup> Den Vorstellungen nach, wie sie u.a. Richard von Krafft-Ebing vertrat, wurden homosexuelle Frauen als Frauen charakterisiert, die, wie Hanna Hacker zusammenfasst:

(...) schon als Kinder passioniert mit Knaben rivalisiert haben, weibliche Aufmachung vernachlässigen, burschikos rauchen, trinken, der Wissenschaft und dem Militärstand nicht entsagen wollen, männlichen Sport treiben, mutig auftreten, Haare und Kleidung maskulin gestalten und geistvolle, tatkräftige Frauen der Geschichte und Gegenwart idealisieren.<sup>281</sup>

Auch im Erwachsenenalter zeige die homosexuelle Frau durch ihre Talente, Freizeitbeschäftigungen oder Abneigungen „männliche“ Züge. Hacker bemerkt, dass „Turnen, Reiten, Sport, ernste Lektüre, Jagd, Pferde und Kutschieren“ also ebenso als männliche Leidenschaften galten wie die „Abneigung gegen weibliche Handarbeit, ‚Putz‘, Weibertand, Bonbons,

---

<sup>277</sup> Ebd., S. 354. Damit wies sein Konzept Ähnlichkeiten zu Otto Weiningers Modell auf, der ebenfalls zwischen den Polen der (real nicht existierenden) sexuellen Typen M und W „unzählige Abstufungen zwischen Mann und Weib, ‚sexuelle Zwischenformen‘“ sah. Weininger 1980, S. 9. Ihm zufolge gab es nicht Mann und Weib, „sondern nur männlich und weiblich“, und jedes Individuum habe individuelle Anteile von M und W; ebd., S. 10.

<sup>278</sup> Vgl. Westphal 1869 (1977), S. 75. Ähnliches konstatierten u.a. auch Ferrero und Lombroso: „Häufig zeigen sich derartige Tendenzen lange vor der Pubertät bei Mädchen in dem Verlangen, Knabenkleider zu tragen, weibliche Handarbeiten zu fliehen“, Ferrero/Lombroso 1981 (1894), S. 128.

<sup>279</sup> Krafft-Ebing 1984, S. 302.

<sup>280</sup> Vgl. Westphal 1869 (1977), S. 80.

<sup>281</sup> Hanna Hacker: „Männliche Autoren der Sexualwissenschaft über weibliche Homosexualität (1870–1930)“ in: *Homosexualität. Handbuch der Theorie- und Forschungsgeschichte*, hg. von Rüdiger Lautmann, Frankfurt a.M. 1993, S. 134–140, hier: S. 136; Ferrero und Lombroso beobachteten: „meist haben derartige Mädchen von Kindheit auf Männerkleider und Knabenspiele geliebt, gern mit Mädchen getanzt, Cigarren geraucht, mit Handwerkszeug gespielt und die Nadelarbeit gehasst“, Ferrero/Lombroso 1981 (1894), S. 122. Ähnliches findet sich bei Hirschfeld 1914, S. 123 sowie bei Albert Moll: *Die konträre Sexualempfindung*, 3. Auflage, Berlin 1899, S. 530f.

Tanzen und Ballett sowie gegen die Sorge für das Hauswesen.<sup>282</sup> Neben Rauchen, Trinken und dem Tragen von Männerkleidung wurde bereits ein eher männlicher Haarschnitt oder eher männlich geschnittene Kleidung als Indiz für Homosexualität gewertet.<sup>283</sup> Charakterlich sei die homosexuelle Frau (besonders, wenn sie ausgesprochen „viril“ war, und damit beispielsweise Künstlerin oder Schriftstellerin)<sup>284</sup> „lebendiger, unternehmender, tatkräftiger, aggressiver, heroischer, abenteuerlustiger als das nichtturnische [= heterosexuelle] Weib und der urnische [= homosexuelle] Mann“,<sup>285</sup> so Magnus Hirschfeld, weswegen sie sich auch „in Wissenschaft und Kunst vergräbt, oder sammelt, forscht und reist.“<sup>286</sup> Die homosexuelle Frau besitze also, wie Anna Rühling glaubte, „viele Eigenschaften, Neigungen und Fähigkeiten, die wir gewöhnlich als rechtsgültigen Besitz des Mannes betrachten“,<sup>287</sup> darunter den klaren Verstand: Sie sei „wie im Durchschnitt der normale Mann, objektiver, energischer und zielbewußter als das weibliche Weib“.<sup>288</sup> Havelock Ellis konstatierte gar, Homosexualität trete in angeborener Form besonders häufig bei Frauen von hoher Intelligenz auf.<sup>289</sup> Eine Konsequenz dieser Denkweise zeigte sich in der Einschätzung der idealen Berufswahl für homosexuelle Frauen: Während sich homosexuelle Männer Berufen wie dem des Schneiders, Krankenpflegers, Kochs oder Dieners zuwenden würden, wiesen, so Rühling, „unter anderen der ärztliche, der juristische, der landwirtschaftliche und der selbst schaffende Künst[er]beruf eine besonders große Zahl homosexueller Frauen auf.“<sup>290</sup>

---

<sup>282</sup> Hacker 2015, S. 90.

<sup>283</sup> Vgl. ebd., S. 91–95 und Krafft-Ebing 1984, S. 301.

<sup>284</sup> Vgl. Hirschfeld 1914, S. 276.

<sup>285</sup> Ebd., S. 158.

<sup>286</sup> Ebd.

<sup>287</sup> Anna Rühling: „Welches Interesse hat die Frauenbewegung an der Lösung des homosexuellen Problems?“ in: *Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen*, Band 7, Leipzig 1905, S. 131–151, Faksimileabdruck in Ilse Kokula: *Weibliche Homosexualität um 1900 in zeitgenössischen Dokumenten*, München 1981, S. 191–211, hier: S. 191; Rühling verstand die weibliche Homosexualität als natürliche Folge einer männlich geprägten Persönlichkeit, deren Interesse sich naturgemäß auf das Weibliche richtete. Daher konstatierte sie auch über die homosexuelle Frau: „ihre Gedanken und Empfindungen sind die des Mannes; sie ahmt den Mann nicht nach, sie ist veranlagt wie er“, ebd., S. 191.

<sup>288</sup> Ebd., S. 193; z.B. Hammer stellte bei homosexuellen Frauen „Sinn für künstlerische Feinheiten, Begabungen zu scharfer Beurteilung, rednerische Befähigung“ fest; Wilhelm Hammer: *Die Tribadie Berlins* (1902), zit. nach Kokula 1981, S. 39.

<sup>289</sup> Vgl. Havelock Ellis und J.A. Symonds: *Das konträre Geschlechtsgefühl* (= Bibliothek für Sozialwissenschaft, Band 7), Leipzig 1896, S. 204.

<sup>290</sup> Rühling 1981 (1905), S. 204. Dabei berief sie sich auf Weiningers Aussage, alle irgendwie bekannten oder bedeutenden Frauen seien homosexuell (s.u.), eine Aussage, die sie zwar in der Drastik für haltlos befand, jedoch in der grundsätzlichen Tendenz stützte.

Auch eigne sich die homosexuelle Frau für wissenschaftliche Berufe und für den Kampf um Frauenrechte.<sup>291</sup> Analog zu Weininger, der davon ausging, dass „Emanzipationsbedürfnis und Emanzipationsfähigkeit einer Frau nur in dem Maße an M begründet liegt, den sie hat“,<sup>292</sup> bescheinigte auch Hirschfeld weiblichen sexuellen Zwischenstufen „einen ihren virilen Eigenschaften entsprechenden bahnbrechenden Erfolg im öffentlichen Leben, in gleichgeschlechtlichen Vereinen und Verbänden, auf dem Feld beruflicher Ambitionen und in den Organisationen der Frauenbewegung“.<sup>293</sup> Zu weiblichen Arbeiten zeige die homosexuelle Frau, so Krafft-Ebing, hingegen „nicht bloss Unlust, sondern vielfach geradezu Ungeschick.“<sup>294</sup>

### Künstlerinnen: Zwischen Vermännlichung und Denaturierung

Die künstlerisch schaffende Frau bedeutete für die herrschende Geschlechterordnung um 1900 ein Problem, da die Attribute der Weiblichkeit denen des schöpferischen Genies diametral entgegengesetzt waren. Anne Higonnet fasst zusammen: „Männer schaffen originäre Kunstwerke; Frauen reproduzieren sich in ihren Kindern.“<sup>295</sup> Für Otto Weininger war ein weibliches Genie daher auch eine „*contradictio in adjecto*“,<sup>296</sup> da Genialität an sich eine „ideale, potenzierte Männlichkeit“ darstellte und die Frau deswegen schlichtweg nicht genial sein könne, ja sogar „absolut un-

---

<sup>291</sup> Diese Ansicht teilte Hirschfeld, für den homosexuelle Frauen dank ihrer „virilen Eigenschaften“ sowie ihrer Selbständigkeit und Unabhängigkeit als Vorkämpferinnen der Frauenemanzipation galten, vgl. Hirschfeld 1914, S. 647. Ähnlich äußerte sich Anne von den Eken, derzufolge die Frauenemanzipation „männlichen“ Frauen den Platz gab, wo sie „ihren männlichen Geist“ betätigen konnten; Anne von den Eken: *Mannweiber – Weibmänner und der Paragraph 175: Eine Schrift für denkende Frauen* (1906), zit. nach Kokula 1981, S. 27.

<sup>292</sup> Weininger 1980, S. 80. Denn: „Nur der Mann in ihnen ist es, der sich emanzipieren will.“ ebd., S. 84.

<sup>293</sup> Hacker 1993, S. 137.

<sup>294</sup> Krafft-Ebing 1984, S. 302.

<sup>295</sup> Anne Higonnet: „Bilder – Schein und Erscheinung, Muße und Subsistenz“ in: *Geschichte der Frauen. Band 4: 19. Jahrhundert*, hg. von Georges Duby und Michelle Perrot, Frankfurt a.M. 1994, S. 283–311, hier: S. 290. Das Geniekonzept half, wie sie weiter ausführt, „zwischen Weiblichkeit und Männlichkeit zu unterscheiden, indem es binäre kulturelle Identitäten schuf und diese in den biologischen Geschlechtsunterschieden verankerte.“ ebd.

<sup>296</sup> Weininger 1980, S. 242. Deswegen gebe es „wohl Weiber mit genialen Zügen, aber es gibt kein weibliches Genie, hat nie ein solches gegeben und kann nie ein solches geben.“ ebd.

genial veranlagt<sup>297</sup> sei. Durch diese starre Zuordnung von Genie, Geist und Talent zum Mann und der Reproduktion zur Frau mussten für Frauen, die künstlerisch agierten, Erklärungsmuster entwickelt werden. Ein möglicher Argumentationsansatz war, die Frauen schlicht „für anormal oder bestenfalls für asexuell“<sup>298</sup> zu erklären. Melanie Unseld beschreibt diesen Vorgang am Beispiel Lili Boulangers,<sup>299</sup> bei der das Paradoxon über die Zurückdrängung ihrer Weiblichkeit und die Stilisierung der Komponistin zu einer „jungfräulich-asexuell gedachte[n] ‚femme fragile‘“<sup>300</sup> (wenn nicht gar „femme enfant“) gelöst wurde.

Neben der Asexualisierung künstlerisch tätiger Frauen fand häufig auch die Zuschreibung von Männlichkeit statt, da Talent prinzipiell als Symptom für erhöhte männliche Anteile in der Frau gewertet wurde. Paul Julius Möbius konstatierte daher über das musikalische, malerische oder sonstige Kunsttalent einer Frau: „Wenn ein Weib von diesen eins hat, so hat sie eigentlich ein männliches Talent.“<sup>301</sup> Diese Denkstruktur fand sowohl Eingang in Selbst- und Fremdbilder als auch in Urteile über die Werke von Frauen.<sup>302</sup> Auch aufgrund der Vorstellung des Kunstschaffenden als Menschen, der Eigenschaften beider Geschlechter in sich vereinigt,<sup>303</sup> wurden beispielsweise Beziehungen zwischen Künstler:innen un-

---

<sup>297</sup> Ebd., S. 144 und S. 241.

<sup>298</sup> Higonnet 1994, S. 288.

<sup>299</sup> Bei dieser bestand das Dilemma darin, „die Qualität der Kompositionen [Boulangers] mit der Tatsache in Einklang bringen zu müssen, daß es sich um Werke einer Frau handelte.“ Unseld 2000, S. 88.

<sup>300</sup> Ebd., S. 89.

<sup>301</sup> Möbius 1901, S. 21. Weiter bemerkte er: „Es scheint, dass man nur das schauspielerische und in gewissem Grade das poetische Talent als ursprüngliches Eigenthum beider Geschlechter betrachten dürfe.“ ebd.

<sup>302</sup> Wie Janina Klassen anmerkt, begleitete die Zuschreibung „männlich“ beispielsweise Clara Schumann „ein Leben lang“: Sie habe, so Goethe, „mehr Kraft als sechs Knaben zusammen“; der Kritiker der *Berliner Musikalischen Zeitung* empfand sie 1847 „durchweg nicht als weibliche Künstlerin“; Hermann Hirschbach konstatierte, sie komponiere „wie ein Mann“; vgl. Janina Klassen: *Clara Schumann. Musik und Öffentlichkeit* (= Europäische Komponistinnen, Band 3), Köln/Weimar/Wien 2009, S. 25–27. Ähnliches gilt für Ethel Smyth, deren *Mass in D* (1891) in Edward Sackville-West's Worten „a women's sensibility with a man's intellectual power“ vereine, und über die ein Kritiker des *Musical Courier* am 18.03.1903 urteilte: „Not as the music of a woman should Miss Smyth's score be judged. She thinks in masculine terms, broad and virile.“ zit. nach Rachel Lewis: „Ethel Smyth and the Emergence of the Lesbian Composer“ in: *Sapphists and Sexologists* (= Histories of Sexualities, Volume 2), hg. von Mary McAuliffe und Sonja Tiernan, Newcastle 2009, S. 208–226, hier: S. 213 und 218.

<sup>303</sup> Borchard nennt hier die Parallelisierung zwischen Gott und Tonschöpfer als Grund dafür, warum zum Komponistenbild „das Ausleben von sogenannten männlichen wie weiblichen Anteilen“ gehöre; Beatrix Borchard: „Frau/Mutter/Künstlerin. Bilder – Muster – Reflexionen. Zum Künstlerinnenbild des 19. Jahrhunderts“ in:

ter dem Aspekt analysiert, ob hier eine vermännlichte Künstlerin mit einem verweiblichten Künstler eine Bindung einging. So befand Weininger:

Die berühmtesten unter den vielen „Verhältnissen“ der George Sand sind das mit [Alfred de] Musset, dem weiblichsten Lyriker, den die Geschichte kennt, und mit [Frédéric] Chopin, den man sogar als den einzigen weiblichen Musiker bezeichnen könnte, so weibisch ist er. (...) Die Schriftstellerin Daniel Stern [= Marie d'Agoult] war die Geliebte desselben Franz Liszt, dessen Leben und Lebenswerk durchaus immer etwas Weibliches an sich hat, (...) Klara Schumanns Gatten würde man bloß dem Gesichte nach zu gewissen Zeiten seines Lebens eher für ein Weib halten, denn für einen Mann, und auch in seiner Musik ist viel, wenn auch nicht immer gleich viel, Weiblichkeit.<sup>304</sup>

Die Geschlechterpolaritäten wirkten sich jedoch auch hinsichtlich anderer Aspekte auf das Künstlerinnenbild aus: Während der Mann als unabhängiges Ich begriffen wurde, kamen die weiblichen Qualitäten erst auf den Mann bezogen zur Entfaltung. „Zu sich selbst kommen“ bedeutete für eine Frau demnach, so Beatrix Borchard, „nicht, ein eigenes Ich zu entwickeln, sondern sich auf ein Du zu beziehen. Eine Frau, die dieser Vorstellung nicht entspricht, wird ihrer Bestimmung nicht gerecht, ist *denaturiert*. In unserem Zusammenhang bedeutet das: Ein Künstlerinnenleben ist ein verfehltes Frauenleben“.<sup>305</sup> Diese Wahrnehmung eines „verfehlten Frauenlebens“ schlug sich beispielsweise in dem „unmoralischen Lebenswandel“ nieder, den man Sängerinnen nachsagte: „Die Musikerin, insbesondere die, die mit dem Theater assoziiert war, wurde häufig als die Personifizierung der Sinnlichkeit und des lockeren Lebenswandels verurteilt.“<sup>306</sup> Janina Klassen betont, dass die männlich konnotierten Anteile zwar das Bewundernswürdige der Darbietung einer Künstlerin unterstrichen, umgekehrt aber auch ihren Ruf als Frau beschädigen konnten: „Der

---

*Bruckner-Symposion. Künstler-Bilder*, hg. von Uwe Harten/Elisabeth Maier/Andrea Harrandt/Erich W. Partsch, Linz 2000, S. 103–116, hier: S. 106. Auch dieser Topos fand Eingang in Selbst- und Fremdbilder: So glaubte beispielsweise die Malerin Gertrude Sandmann, Künstler:innen seien Menschen, „die *Männliches* und *Weibliches* in sich vereinen“ und die Wesensart des Künstlers sei „homosexuell oder zumindest bisexuell“, Interview mit Gertrude Sandmann (1977), zit. nach Marcella Schmidt: „Gertrude Sandmann (1893–1981)“ im Katalog zur Ausstellung *Eldorado. Homosexuelle Frauen und Männer in Berlin 1850–1950. Geschichte, Alltag und Kultur*, Berlin Museum 1984, Berlin 1984, S. 205–209, hier: S. 208 und 206.

<sup>304</sup> Weininger 1980, S. 82f. Diese Argumentation griff Rühling auf und bezeichnete ebendiese drei Künstlerinnen als „psychisch homosexuell“; sie hätten ihre Männer „weit mehr mit der Seele, als mit den Sinnen“ geliebt, Rühling 1981 (1905), S. 194.

<sup>305</sup> Borchard 2000, S. 104.

<sup>306</sup> Bowers 1992, S. 24.

Grad zwischen Muse, Monster und Nymphomanin war in der öffentlichen Wahrnehmung nur sehr schmal.“<sup>307</sup>

### Weibliche Homosexualität – Emanzipation – Künstlerinnenschaft

Die „Vermännlichung“ der homosexuellen Frau und die Vorstellung eines Künstlerinnenlebens als „verfehltes“ Leben sind nur zwei Aspekte eines komplexen Argumentationsgeflechts. Dabei weisen die Diskurse über weibliche Homosexualität, Emanzipation und Künstlerinnenschaft vielfache Überschneidungen auf: Homosexuelle Frauen, deren Emanzipationsbedürfnis wie selbstverständlich angenommen wurde, galten als besonders geeignet für den Künstlerberuf; Künstlerinnen und emanzipierten Frauen hingegen wurde unterstellt, sie seien vermännlicht und damit homosexuell.<sup>308</sup> Frauen mit dem Wunsch nach Emanzipation wurden bereits ab 1830 als „geschlechtslos“ sowie als „Halb-Frauen“ bezeichnet<sup>309</sup> und dadurch mit den gleichen Zuschreibungen bedacht wie homosexuelle Frauen. Otto Weininger behauptete: „Alle wirklich nach Emanzipation strebenden, alle mit einem gewissen Recht berühmten und geistig irgendwie hervorragenden Frauen weisen stets zahlreiche männliche Züge auf“.<sup>310</sup> Diese männlichen Züge oder erhöhten männlichen Anteile begründeten für ihn zudem gar weitere Eigenschaften talentierter Frauen wie Katharina II. von Russland, Christina von Schweden, Laura Bridgman oder George Sand: Diese seien alle „zum Teil bisexuell, zum Teil ausschließlich homosexuell, ebenso wie alle Frauen und Mädchen von auch nur einigermaßen in Betracht kommender Begabung, die ich selbst kennen zu lernen Gelegenheit hatte.“<sup>311</sup> Dementsprechend bemühte sich Weininger auch, anhand berühmter Frauen exemplarisch deren Männlichkeit in Aussehen und Charakter

---

<sup>307</sup> Klassen 2009, S. 34. Daraus erklärt sich auch die Angst von Künstlerinnen wie Clara Schumann, als „coquette“ zu gelten, vgl. ebd., S. 32. Diese Vorstellung zeigt sich auch in Theorien, die talentierten Frauen eine verminderte Gebärfähig- bzw. -willigkeit unterstellen; vgl. beispielsweise Scheffler 1908, S. 94.

<sup>308</sup> In die Vorstellungen über homosexuelle Frauen fanden damit, so Hacker, „als typisch geltende Merkmale emanzipierter Frauen Eingang“, Hacker 1993, S. 137. Faderman meint hierzu: „Frauen, die nicht auf ‚ihrem‘ Platz bleiben wollten, wurden als maskulin verschrien: Sie waren anormal, d.h. lesbisch.“ Faderman 1990, S. 352.

<sup>309</sup> Vgl. ebd., S. 259. So konstatierte beispielsweise Friedlaender: „jene Art Weiber, welche mit ihrem Intellect an den männlichen einigermassen [sic] heranreichen (...) – sind in dieser Beziehung, und nicht selten wohl auch in andern hahnenfedrige Hennen.“ Friedlaender 1981 (1904), S. 172f.

<sup>310</sup> Weininger 1980, S. 80. Zudem seien sie auch körperlich dem Manne ähnlicher; ebd., S. 81.

<sup>311</sup> Ebd., S. 82.

zu analysieren.<sup>312</sup> Die Zuschreibung von Männlichkeit zu „genialen“ oder talentierten Frauen belegte damit für Weininger, wie Rebecca Grotjahn hervorhebt, „nicht etwa, dass Genialität eine Möglichkeit der Weiblichkeit ist, sondern lediglich, dass die betreffende Frau starke männliche Anteile besitzt. Sie widerlegt also nicht die Männlichkeit des Genies, sondern ihre Weiblichkeit.“<sup>313</sup>

Hinzu kam die inkonsequente Verwendung von Begriffen wie dem des „dritten Geschlechts“, der nicht nur auf homosexuelle, sondern auch auf emanzipierte Frauen angewandt wurde – so u.a. in dem von Alban Berg gelesenen gleichnamigen Roman Ernst von Wolzogens (Erstausgabe 1899).<sup>314</sup> Hierin konstatiert die Figur des Doktor Reithmeyer über emanzipierte Frauen: „Ach was, das sind überhaupt keine Weiber; die gehören zum dritten Geschlecht“ – sie seien „Neutra mit den äusseren Kennzeichen der Weiblichkeit, die sich durch krampfhaft Anstrengungen allmählich ihr weibliches Empfinden abgewöhnt und dafür so eine Art verkrüppelter Manns-Psyche eingetauscht haben.“<sup>315</sup> Die Figur des Arnulf Rau nannte emanzipierte Frauen ebenfalls „Neutra von Natur“ und fasste unter dem Begriff „drittes Geschlecht“ „alle die Frauenexistenzen zusammen, welche aus natürlicher Veranlagung oder unter dem Druck der Verhältnisse dazu gelangen, sich nicht mehr als Geschlechtswesen mit engumschriebenen Pflichten und Gerechtsamen, sondern einfach als Mitmenschen zu empfinden.“<sup>316</sup>

Die Vorstellung, Frauen könnten sich ihr weibliches Empfinden „abgewöhnen“, fand auch in zahlreiche Theorien Eingang: Beispielsweise Karl Scheffler nahm in seiner Abhandlung *Die Frau und die Kunst* (Erstausgabe 1908) an, dass eine künstlerisch tätige Frau nicht nur ihre innere Natur vergewaltige, sondern gleich „männisch“ werde, also ihr Geschlecht verrenke.<sup>317</sup> Ihren Entschluss, sich männlich konnotierten Tätigkeiten wie der Kunst zu widmen, müsse die Frau daher „fast immer mit Verkümmern, Krankhaftigkeit, Hypertrophie des Geschlechtsgefühls, mit Perversion oder Impotenz bezahlen“, weswegen „zwei Drittel aller Künstlerin-

---

<sup>312</sup> Vgl. ebd., S. 83–86.

<sup>313</sup> Rebecca Grotjahn: „Das Komponistinnenparadox. Ethel Smyth und der musikalische Geschlechterdiskurs um 1900“ in: *Felsensprengerin, Brückenbauerin, Wegbereiterin. Die Komponistin Ethel Smyth* (= Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik, Band 2), hg. von Cornelia Bartsch/Rebecca Grotjahn/Melanie Unseld, München 2010, S. 39–54, hier: S. 52f.

<sup>314</sup> Alban Berg las den Roman im Frühjahr 1905; vgl. Rode 1988, S. 463.

<sup>315</sup> Ernst von Wolzogen: *Das dritte Geschlecht*, Berlin o.J., S. 15.

<sup>316</sup> Ebd., S. 92. Für die Protagonistin gab Kreuzer zufolge Franziska Reventlow das Modell ab; vgl. Kreuzer 1968, S. 99. Den Begriff des „dritten Geschlechts“ wandte u.a. auch Scheffler bei künstlerisch ambitionierten Frauen an; vgl. Karl Scheffler: *Die Frau und die Kunst*, Berlin [1908], S. 42.

<sup>317</sup> Vgl. ebd., S. 33.

nen und mehr im Geschlechtsempfinden irgendwie ano[r]mal<sup>318</sup> seien. Dabei kam Scheffler auch auf die „lesbische Unnatur“ zu sprechen, „die gerade unter Künstlerinnen heute so arg grassiert.“<sup>319</sup> Dementsprechend finden sich noch in den 1930er Jahren Meinungen wie die Franz Schedas, der glaubte, dass sich weibliche Homosexualität entweder bei Frauen mit sehr niedriger Intelligenz und sittlichen Defekten (z.B. Prostituierten) finde, oder aber „bei solchen, deren Gehirntätigkeit über das für Weiber zulässige Maß in Anspruch genommen wird (studierte Frauen, Schriftstellerinnen, auch Künstlerinnen).“<sup>320</sup>

Ein weiterer Schnittpunkt der Diskurse zu Homosexualität, Emanzipation und Künstlerinnenschaft wird im Vorwurf der Denaturierung deutlich, der keineswegs nur Künstlerinnen traf: Für Paul Julius Möbius stand fest, dass bereits eine Frau, die keine Kinder haben wolle, „ganz sicher ein entartetes Wesen“<sup>321</sup> sei. Frauen dürften auch kein „männliches Gehirn“ besitzen, da man sonst „einen hässlichen und nutzlosen Zwitter“<sup>322</sup> vor sich habe, der unmöglich seinen Mutterberuf erfüllen könne – eine Argumentation, die auch von Akteurinnen der Wiener Moderne, beispielsweise von Alma Mahler-Werfel,<sup>323</sup> rezipiert wurde. Ungeachtet dessen, ob vom Weiblichkeitsideal abweichende Frauen homosexuell waren, wurden sie im Gegensatz zu ihren pflichtgetreuen, häuslichen, „femininen“ Geschlechtsgenossinnen „als groteske, verdorbene, unglückliche oder bestrafte Frauen gestaltet“.<sup>324</sup>

Hieraus erklärt sich auch der immer wieder aufgerufene angebliche Zusammenhang zwischen Frauenbewegung und Homosexualität, der zumeist dahingehend genutzt wurde, die Emanzipationsforderungen von

---

<sup>318</sup> Ebd., S. 92.

<sup>319</sup> Ebd., S. 102.

<sup>320</sup> Franz Schara: *Abarten des Geschlechtslebens* (1931), zit. nach Christiane von Lengerke: „Homosexuelle Frauen‘. Tribaden, Freundinnen, Urninden“ im Katalog zur Ausstellung *Eldorado. Homosexuelle Frauen und Männer in Berlin 1850–1950. Geschichte, Alltag und Kultur*, Berlin Museum 1984, Berlin 1984, S. 125–148, hier: S. 146.

<sup>321</sup> Möbius 1901, S. 19.

<sup>322</sup> Ebd., S. 53; Zudem würde die „Qualität der Kinder zu wünschen übrig lassen, denn die Früchte der Gehirndamen zeichnen sich nicht durch Kraft aus und es fehlt an Muttermilch.“ ebd., S. 36. Der Zwitterbegriff wurde in dieser Bedeutung nicht nur von Möbius verwendet. So nannte auch Scheffler eine Frau, die den Wettstreit mit dem Mann aufnimmt, „ein unleidliches Zwittergeschöpf.“ Scheffler 1908, S. 42.

<sup>323</sup> Diese vermerkte am 14.11.1900 in ihr Tagebuch: „Ich – Staat-Herrscher – würde die studierenden Weiber zur Ehe wohl – aber nicht zur Mutterschaft zukommen lassen. Mit einem Wort – das III. Geschlecht. Denn ein an Geist und Körper überbildetes Weib – u. die Schwangerschaft: Es ist der Ruin der kommenden Generationen.“ Antony Beaumont und Susanne Rode-Breyman (Hg.): *Alma Mahler-Werfel. Tagebuch-Suiten 1898–1902*, Frankfurt a.M. 1997, S. 584.

<sup>324</sup> Higonnet 1994, S. 284.

Frauenrechtlerinnen zu diskreditieren.<sup>325</sup> Wie präsent die Verknüpfung von Frauenbewegung und Homosexualität war, wird beispielsweise bei Sigmund Freud deutlich. Sigmund Freud (1856–1939), der Begründer der Psychoanalyse und – Philipp Sarasin zufolge – der „aus der Rückschau wichtigste Nervenarzt der Jahrhundertwende“,<sup>326</sup> analysierte in seiner *Psychogenese eines Falles von weiblicher Homosexualität* (1920) ein Mädchen, das sich in eine, so Freud, zweifelhafte Dame verliebt hatte (eine „Kokotte“, eine „Halbweltdame“). Dieser schickte das Mädchen Blumen, wartete stundenlang auf sie und unternahm schließlich aus unglücklicher Liebe einen Suizidversuch. Das Mädchen habe, wie Freud analysierte, keinen Wert auf „mädchenhafte Vergnügungen“ gelegt und ein Interesse an Männern sei „nie bemerkt“ worden. Als Erklärungsansatz deutete Freud, dass der unterbewusste Wunsch des Mädchens, vom Vater ein Kind zu bekommen, enttäuscht wurde und diese Enttäuschung „sie in die Homosexualität getrieben hatte“.<sup>327</sup> Darüber hinaus stellte Freud jedoch auch eine Verbindung zur Frauenbewegung her: Das Mädchen sei eigentlich eine „Frauenrechtlerin“, die sich „gegen das Los der Frau“ sträube, da sie es tatsächlich ungerecht fand, „daß die Mädchen nicht dieselben Freiheiten genießen sollten wie die Burschen“ – woraufhin Freud ihr einen Männlichkeitskomplex sowie einen „mächtigen Penisneid“<sup>328</sup> attestierte.

Ein von vielen Theoretiker:innen aufgerufener Topos stellte die diskursive Verbindung von (weiblicher) Homosexualität und künstlerischer Tätigkeit dar.<sup>329</sup> Beispielsweise Havelock Ellis und Albert Moll verwiesen

---

<sup>325</sup> Vgl. u.a. Claudia Schoppmann: *Nationalsozialistische Sexualpolitik und weibliche Homosexualität* (= Frauen in Geschichte und Gesellschaft, Band 30), Pfaffenweiler 1991, S. 11.

<sup>326</sup> Sarasin 2016, S. 420.

<sup>327</sup> Sigmund Freud: „Über die Psychogenese eines Falles von weiblicher Homosexualität“ (1920) in: *Zwang, Paranoia und Perversion* (= Freud-Studienausgabe, Band 7), hg. von Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey, 5. Auflage, Frankfurt a.M. 1989, S. 255–281, hier: S. 271. Ausführlicher erläuterte Freud: „Das Mädchen befand sich in der Phase der Pubertätsauffrischung des infantilen Ödipuskomplexes, als die Enttäuschung über sie kam. Hell bewußt wurde ihr der Wunsch, ein Kind zu haben, und zwar ein männliches; daß es ein Kind vom Vater und dessen Ebenbild sein sollte, durfte ihr Bewußtes nicht erfahren. Aber da geschah es, daß nicht sie das Kind bekam, sondern die im Unbewußten gehaßte Konkurrentin, die Mutter. Empört und erbittert wendete sie sich vom Vater, ja vom Manne überhaupt ab. Nach diesem ersten großen Mißerfolg verwarf sie ihre Weiblichkeit und strebte nach einer anderen Unterbringung ihrer Libido.“ ebd., S. 267.

<sup>328</sup> Ebd., S. 278; zu Freuds Verknüpfung emanzipatorischer Forderungen mit „Penisneid“ vgl. auch Severit 1999, S. 50f.

<sup>329</sup> Im Bereich der bildenden Kunst glaubte Hirschfeld beispielsweise: „Daß auch unter den *Malerinnen* Frauen mit homosexueller Veranlagung sich einen hervorragenden Namen erworben haben, beweist das Beispiel der berühmten Tiermalerin *Rosa Bonheur*, an dem wir deutlich erkennen können, wie die der homosexuellen

auf ein spezifisch künstlerisches, besonders schauspielerisches Talent homosexueller Männer und Frauen. Sie stimmten außerdem mit Magnus Hirschfeld überein, der im Musikbetrieb (v.a. im Opernbetrieb) eine hohe Anzahl homosexueller Musiker:innen vermutete: „Zweifelloos ist die Zahl homosexueller ausübender Künstler in allen Zweigen der Musik eine ungewöhnlich große.“<sup>330</sup> Wie sehr diese Theorien weiterhin die traditionellen Geschlechtscharaktere widerspiegelten, zeigte sich beispielsweise hinsichtlich der Frage nach homosexuellen Komponist:innen: Die enge Verknüpfung des „schöpferischen“ Komponierens mit Männlichkeit schlug sich insofern nieder, als es nun die „verweiblichten“, homosexuellen Männer waren, von denen geglaubt wurde, sie seien (mit Ausnahme Tschaikowskys) nur selten Komponisten; hingegen war die einzige Komponistin, die Hirschfeld kennenlernte, natürlich eine „sehr virile Urninde [= homosexuelle Frau]“.<sup>331</sup> Dementsprechend überrascht zeigte sich 1902 Paul Näcke, als er Zeitungsannoncen homosexueller Frauen auswertete: „Als Künstlerinnen bekennen sich nur 2“, und es würde „merkwürdiger Weise auch wenig auf musikalische Begabung“<sup>332</sup> Bezug genommen – ein Ergebnis, das er vor dem Hintergrund des zeitgenössischen Diskurses offensichtlich nicht erwartet hatte.

### Exkurs: Die Gräfin Geschwitz – ein exemplarischer Fall

Die Debatten über Künstlerinnenschaft und Homosexualität, so wenig sie mit der Realität zu tun haben mochten, wirkten sich beträchtlich auf die Wahrnehmung und Darstellung homosexueller Frauen und Künstlerinnen aus. Wie enorm dieser Einfluss war, lässt sich anhand eines Exkurses zur Figur der Gräfin Geschwitz aus Frank Wedekinds Drama *Lulu* (1895/1902)<sup>333</sup> anschaulich darstellen. Die Gräfin Geschwitz war nicht nur die

---

Frau eigentümliche virile Wesenskomponente ihr in der Kraft und Energie ihrer künstlerischen Ausdrucksweise zu statten kommt.“ Hirschfeld 1914, S. 508.

<sup>330</sup> Ebd., S. 510. „Schon unter den Berufsmusikern gewöhnlicher Konzertkapellen ist der Prozentsatz relativ hoch, wesentlich höher aber ist er unter den Künstlern mit virtuosem Können.“ Eine besondere Stellung nahmen unter den ausübenden Künstlern „die Sänger, hauptsächlich die Opernsänger, ein, deren künstlerische Betätigung sich aus der musikalischen und schauspielerischen zusammensetzt“, ebd.; vgl. auch die Hervorhebung des Talents Homosexueller für die Bühne bei Ellis/Symonds 1896, S. 228, und Moll 1899, S. 154f.

<sup>331</sup> Hirschfeld 1914, S. 510.

<sup>332</sup> Paul Näcke: „Zeitungsannoncen von weiblichen Homosexuellen“ in: *Archiv für Kriminal-Anthropologie und Kriminalistik*, Band 10, Heft 3, Leipzig 1902, S. 225–229, Faksimileabdruck in Ilse Kokula: *Weibliche Homosexualität um 1900 in zeitgenössischen Dokumenten*, München 1981, S. 156–160, hier: S. 158.

<sup>333</sup> Erstausgabe von *Erdgeist*: 1895, *Die Büchse der Pandora*: 1902.

erste definierte lesbische Figur auf der Theaterbühne<sup>334</sup> – zudem wirkte ihre Präsenz auf zeitgenössische Diskussionen zur weiblichen Homosexualität ein: Noch 1920 bezeichnete die Presse beispielsweise ein Coming-Out „als Entweichen in die ‚Geschwitzschen Gefilde‘“.<sup>335</sup>

Für die vorliegende Studie ist die Gräfin Geschwitz überdies relevant, weil die skandalumwitterte *Lulu* Smaragda Eger-Berg und ihrem Umfeld äußerst vertraut war: Alban Berg vertonte den Stoff, den er u.a. durch die von Karl Kraus veranstaltete Wiener Erstaufführung vom 29. Mai 1905 im Trianon-Theater Wien kennengelernt hatte.<sup>336</sup> Überdies sah Smaragda Eger-Berg allem Anschein nach die Verfilmung *Die Büchse der Pandora* (1929) im Kino<sup>337</sup> und benannte sogar ihren Hund nach der Protagonistin des Dramas: „Lulu“. Wenn auch die in der musikwissenschaftlichen Forschungsliteratur bisweilen bemühte These, Alban Berg habe für die Vertonung der Gräfin Geschwitz seine homosexuelle Schwester zum Vorbild gewählt, bereits von Kordula Knaus hinreichend entkräftet wurde,<sup>338</sup> ist die Gestaltung der Figur „Gräfin Geschwitz“ beispielhaft für die oben dargelegten Theorien, die wiederum Smaragda Eger-Bergs eigene Wahrnehmung prägten.

---

<sup>334</sup> Hacker 2015, S. 379; durch Alban Bergs Vertonung wurde die Geschwitz zugleich auch die erste offen lesbische Frau auf der Opernbühne; vgl. Kordula Knaus: „Pathologischer Fall oder bedingungslos Liebende? Über den Umgang der Musikwissenschaft mit Gräfin Geschwitz in Alban Bergs Oper *Lulu*“ in: *Musik mit Methode. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven* (= Musik – Kultur – Gender, Band 1), hg. von Corinna Herr und Monika Woitas, Köln 2006, S. 213–224, hier: S. 217.

<sup>335</sup> Margarete Schäfer: „Theater, Theater!“ im Katalog zur Ausstellung *Eldorado. Homosexuelle Frauen und Männer in Berlin 1850–1950. Geschichte, Alltag und Kultur*, Berlin Museum 1984, Berlin 1984, S. 180–186, hier: S. 180.

<sup>336</sup> Vgl. Rode 1988, S. 57f.

<sup>337</sup> Dies kündigte sie zumindest ihrem Bruder Alban Berg an; vgl. Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 28.02.1929; ÖNB, F21.Berg.681/69. Im Film *Die Büchse der Pandora* von G. W. Pabst mit Louise Brooks als Lulu und Alice Roberts als Gräfin Geschwitz wurde „zum ersten Mal in eindeutiger Weise eine Lesbierin auf die Leinwand gebracht.“ Die Darstellung der Geschwitz im Film ist Rosi Kreische zufolge stereotypenbelastet, u.a. durch die Zuschreibung eines ausschweifenden Lebensstils zur Aristokratie in der Jahrhundertwende, mit der Idee, Luxus und Dekadenz machten lesbisch; zudem in Verbindung mit „der Verworfenheit eines traditionell verurteilten Milieus“ der Artisten und Bohemiens; Rosi Kreische: „Lesbische Liebe im Film bis 1950“ im Katalog zur Ausstellung *Eldorado. Homosexuelle Frauen und Männer in Berlin 1850–1950. Geschichte, Alltag und Kultur*, Berlin Museum 1984, Berlin 1984, S. 187–196, hier: S. 190 und 192.

<sup>338</sup> „Abgesehen davon [= ihrer Homosexualität] gibt es keine Parallelen zwischen beiden, weder im Charakter noch in den Lebensereignissen.“ Kordula Knaus: *Gezähmte Lulu. Alban Bergs Wedekind-Vertonung im Spannungsfeld von literarischer Ambition, Opernkonvention und „absoluter Musik“* (= Rombach Wissenschaften, Reihe Cultura, Band 38), Freiburg 2004, S. 125.

Die Beeinflussung Wedekinds durch die Geschlechterdiskurse und seine Auseinandersetzung mit Theorien wie der Richard von Krafft-Ebings wird bereits bei den Angaben zum Äußeren der Gräfin offenbar, da sich deren Kostümierung durch pelzbesetzte Husarentailen und riesige Manschettenknöpfe auszeichnete.<sup>339</sup> Die Geschwitz wurde hierdurch nicht nur ausdrücklich männlich gezeichnet und, so Peter Langemeyer, „nach dem Bild [modelliert], das von der lesbischen Frau in der zeitgenössischen medizinischen Sexualforschung verbreitet war.“<sup>340</sup> Darüber hinaus findet sich (bezüglich der Manschettenknöpfe) eine Verbindung zu einer konkreten Fallstudie aus Albert Molls *Die konträre Sexualempfindung* (Erstausgabe 1891), in der eine lesbische Frau gerne auffällige Manschetten trug und daher auch „Manschettenfritz“ genannt wurde.<sup>341</sup>

Abgesehen von der Kostümierung sind es vor allem die Selbstaussagen und Fremdcharakterisierungen, anhand derer der Einfluss der Geschlechterdiskurse auf das Drama besonders augenscheinlich wird. Prägnant ist hier beispielsweise das Urteil Lulus, die zur Geschwitz sagt: „Du bist im Leib deiner Mutter nicht fertig geworden, weder als Weib noch als Mann. Du bist kein Menschenkind wie wir andern. Für einen Mann war der Stoff nicht ausreichend und zum Weib hast du zu viel Hirn in deinen Schädel bekommen. Deshalb bist du verrückt!“<sup>342</sup> Diese Aussage, sie habe für eine Frau zu viel „Hirn“ und damit eine in diesem Ausmaß eigentlich Männern vorbehaltene Kompetenz und intellektuelle Kapazität, schlägt sich auch im künstlerischen Beruf der Geschwitz nieder: Sie ist Malerin.<sup>343</sup> Wedekind ruft überdies die Verbindung von Homosexualität und Emanzipationsforderungen auf: Am Ende des Dramas lässt er die Geschwitz den Plan fassen, nach Deutschland zurückzukehren, sich immatrikulieren zu lassen, Jurisprudenz zu studieren und für Frauenrechte zu kämpfen.<sup>344</sup>

Die bereits in der Äußerung Lulus angeführte Einschätzung, die Geschwitz sei „kein Mensch“, spiegelt sich wie das Verständnis der Homosexualität als Krankheit und Perversion auch in weiteren Aussagen im Drama wider: Lulu bezeichnet die Geschwitz als „arme[s] Ungeheuer“,

---

<sup>339</sup> Im vierten Aufzug des *Erdgeist* tritt die Geschwitz auf in „pelzbesetzter Husarentaille, hoher Stehkragen, riesige Manschettenknöpfe“, im zweiten Aufzug der *Büchse der Pandora* „in hellblauer, mit weißem Pelz verbrämter, mit Silberborten verschnürter Husarentaille. Weißer Schlips, enger Stehkragen und steife Manschetten mit riesigen Elfenbeinknöpfen.“ Frank Wedekind: *Lulu. Erdgeist. Die Büchse der Pandora*, hg. von Erhard Weidl, Stuttgart 1989, S. 75 und 130. Zum Einfluss Krafft-Ebings auf Wedekind vgl. auch Stein 2006, S. 37.

<sup>340</sup> Peter Langemeyer: *Erläuterungen und Dokumente. Frank Wedekind. Lulu. Erdgeist. Die Büchse der Pandora*, Stuttgart 2005, S. 41.

<sup>341</sup> Vgl. ebd. Die entsprechende Stelle findet sich in Moll 1899, S. 537.

<sup>342</sup> Wedekind 1989, S. 142.

<sup>343</sup> Vgl. ebd., S. 6.

<sup>344</sup> Vgl. ebd., S. 178.

spricht von ihr als „der verrückten Person, die mir um die Füße kriecht“;<sup>345</sup> Dr. Schön nennt sie das „Unglück in Menschengestalt“<sup>346</sup> und Lulus Mörder Jack bemerkt sofort, dass die Geschwitz in Lulu verliebt ist, woraufhin er ihr „wie einem Hunde den Kopf“ streichelt und sie als „Armes Tier!“<sup>347</sup> tituliert. Nur Alwa Schön findet Worte der Bewunderung für den Mut und die Aufopferung der Gräfin für Lulu.<sup>348</sup> Die Geschwitz selbst bezeichnet ihre Homosexualität als ihr „Verhängnis“ und „Jammer“ sowie sich selbst als eine „Geächtete“.<sup>349</sup> Ihre von Lulu angezweifelte Menschlichkeit stellt sie selbst ebenfalls infrage:

Herr Gott, ich danke dir, daß du mich nicht geschaffen hast wie diese. – Ich bin nicht Mensch; mein Leib hat nichts gemeines mit Menschenleibern. Habe ich eine Menschenseele? Zerquälte Menschen tragen ein kleines enges Herz in sich; ich aber weiß, daß es nicht mein Verdienst ist, wenn ich alles hingebe, alles opfre ...<sup>350</sup>

Wedekind, der die Geschwitz in seiner Vorrede zur *Büchse der Pandora* zur tragischen Hauptfigur des Dramas erklärte, hatte ihre Homosexualität „das auf ihr lastende furchtbare Verhängnis der Unnatürlichkeit“<sup>351</sup> genannt. Er habe sich dem Sujet deswegen gewidmet, weil er „dieses Verhängnis, wie es uns in unserer heutigen Kultur entgegentritt, tragisch noch nicht behandelt fand“, es „dem Geschick der Lächerlichkeit“ entreißen und „der Teilnahme und der Barmherzigkeit aller nicht von ihr Betroffenen“ näherbringen wollte.<sup>352</sup> Karl Kraus (1874–1936), der bei der Wiener Aufführung selbst eine Nebenrolle übernahm,<sup>353</sup> befand die Ge-

---

<sup>345</sup> Ebd., S. 126 und S. 148.

<sup>346</sup> Ebd., S. 77.

<sup>347</sup> Ebd., S. 177.

<sup>348</sup> So sagt er beispielsweise zu ihr: „Aber ich finde keine Worte für die Bewunderung, die mir Ihre Aufopferung, Ihre Tatkraft, Ihre übermenschliche Todesverachtung einflößen. Ich glaube nicht, daß je ein Mann soviel für eine Frau, geschweige denn für einen Freund aufs Spiel gesetzt hat.“ ebd., S. 113. Auch bezeichnet er ihre Rettungsaktion für Lulu später als „das heroische Unternehmen der Gräfin Geschwitz“, ebd., S. 117.

<sup>349</sup> Ebd., S. 141, 152 und 153.

<sup>350</sup> Ebd., S. 174.

<sup>351</sup> Ebd., S. 96.

<sup>352</sup> Ebd., S. 97. Langemeyer sieht hier einen Bezug zu Krafft-Ebings Einschätzung, die Homosexualität sei eine angeborene bzw. erworbene „psychosexuelle Anomalie und Symptom einer Degeneration“, Langemeyer 2005, S. 49. Siehe zu den Parallelen zwischen zeitgenössischen Diskursen und der Gräfin Geschwitz auch: John Rice: „...bist im Leib deiner Mutter nicht fertig geworden“. The Lesbian Figure in Wedekind's *Lulu-plays*“ in: *Frauen: MitSprechen. MitSchreiben. Beiträge zur literatur- und sprachwissenschaftlichen Frauenforschung*, hg. von Marianne Henn und Britta Hufeisen, Stuttgart 1997, S. 441–454.

<sup>353</sup> Vgl. den abgedruckten Theaterzettel in Wedekind 1989, S. 101.

schwitzt einerseits als „opferfreudig“, andererseits als „seelenstark“<sup>354</sup> und betonte darüber hinaus, dass sie „Größe“ habe.<sup>355</sup> Er stellte die Geschwitz damit, wie Kordula Knaus darlegt, in eine Reihe mit der Figur des Alwa und bezeichnete sie „beide als Künstler und wahre Liebende.“<sup>356</sup> Ihre Weiblichkeit hingegen zweifelte er an: Kraus verstand, so Susanne Rode-Breymann, Homosexualität „als eine individuelle Unsittlichkeit, über die jeder selbst, nicht aber die Justiz zu richten habe“<sup>357</sup> und rekurrierte dabei auf die zeitgenössischen Vorstellungen über (Un-)Weiblichkeit, Homosexualität und Intelligenz bzw. Intellekt. So bezog er sich auf die „blitzartige Erkenntnis des extremsten Mannes, Jacks, der dem unweiblichsten Weib ‚wie einem Hunde den Kopf streichelt‘“,<sup>358</sup> da dieser erkenne, dass die Geschwitz nicht für sein Bedürfnis geeignet sei: „Sie hat er nicht zur Lust gemordet, bloß als Hindernis beseitigt. Zu seiner Befriedigung könnte er ihr höchstens das Gehirn herauschneiden.“<sup>359</sup> Kraus vertrat also wie selbstverständlich die Auffassung, dass die Geschwitz nicht nur unweiblich – gar „unweiblichst“ – sei, sondern dass ihre besondere Qualität stattdessen in ihrem „Gehirn“, in ihrer Intelligenz liege.

### Mögliche Freiräume: Stigmatisierung und geistige Höherstellung

Frauen mit Emanzipationsbedürfnis wurden in der Diskussion um weibliche politische und soziale Macht als vermännlichte „Lesbierinnen“ und gefährliche, schamlose „Mannweiber“ gezeichnet.<sup>360</sup> Im Umkehrschluss galt jedoch für homosexuelle Frauen der normative weibliche Geschlechtscharakter auch nur bedingt, wie Lillian Faderman ausführt:

Eine Lesbierin war, laut Definition der Sexualforscher eine, die die traditionelle Frauenrolle ablehnte. Ihr war diese Rolle zuwider, weil sie gar keine Frau war – sie war eine Vertreterin des dritten Ge-

---

<sup>354</sup> Karl Kraus: „Die Büchse der Pandora“ (1905), abgedruckt in: *Alban Berg. Lulu. Texte, Materialien, Kommentare*, hg. von Attila Csampai und Dietmar Holland, Reinbek 1985, S. 158–169, hier: S. 162.

<sup>355</sup> Er konstatierte: „Aber man kann im Ernst nicht glauben, daß einer so kurzsichtig sein könnte (...) über der lesbischen Verfassung dieser Gräfin Geschwitz zu vergessen, daß sie Größe hat und kein pathologisches Dutzendgeschöpf vorstellt, sondern wie ein Dämon der Unfreude durch die Tragödie schreitet.“ ebd., S. 166.

<sup>356</sup> K. Knaus 2006, S. 214.

<sup>357</sup> Rode 1988, S. 89.

<sup>358</sup> Kraus 1985, S. 167.

<sup>359</sup> Ebd.

<sup>360</sup> Vgl. Françoise Thébaud: „Der Erste Weltkrieg. Triumph der Geschlechtertrennung“ in: *Geschichte der Frauen. Band 5: 20. Jahrhundert*, hg. von Georges Duby und Michelle Perrot, Frankfurt a.M. 1995, S. 33–91, hier: S. 47.

schlechts. Und also repräsentiert sie nicht die wirkliche Frau. Ihre Gefühle waren invertiert, auf den Kopf gestellt: anstatt passiv zu sein, war sie aktiv; anstatt die Häuslichkeit zu lieben, strebte sie nach Erfolg in der Öffentlichkeit; anstatt dem Mann den ersten Platz in ihrem Leben zu geben, gab sie diesen Platz sich und anderen Frauen.<sup>361</sup>

Die Ansicht, dass homosexuelle Frauen eine Art eigene Kategorie bilden würden, hatte bereits Karl Heinrich Ulrichs in seiner ersten umfassenden Theorie zur Homosexualität (dem „Uranismus“, s.o.) vertreten. Ihm zufolge waren homosexuelle Menschen von den Prämissen einer angeblichen „Natur“ menschlicher Sexualität nicht betroffen – sie seien „von Geburt an Angehörige einer besonderen Art von Menschen, für die eine eigene Natur gelte.“<sup>362</sup>

Ein Vergleich der dadurch geschaffenen Kategorien „Normalfrau“ und „vermännlichte“ Frau offenbart jedoch eine skurrile Dynamik: Einerseits wurde die normabweichende Frau zwar für anormal und denaturiert erklärt, andererseits im Vergleich zur „weiblichen“ Frau im Hinblick auf Handlungsräume und Intellekt aufgewertet. Otto Weininger beispielsweise befand, dass „die Neigung zu lesbischer Liebe in einer Frau eben Ausfluß ihrer Männlichkeit, diese aber Bedingung ihres Höherstehens“<sup>363</sup> sei. Daher forderte er, dass niemand der Frau „irgend etwas als ‚unweiblich‘ verwehren und verbieten“<sup>364</sup> dürfe, denn: „wenn alle Weiblichkeit Unsittlichkeit“ sei, müsse „das Weib aufhören Weib zu sein, und Mann werden.“<sup>365</sup> In Frauen mit männlichen Eigenschaften sah er daher auch einen begrußenswerten Fortschritt.<sup>366</sup>

Der homosexuellen Frau wurden männlich konnotierte Eigenschaften und Handlungsräume zugestanden, im gleichen Zug jedoch die heterosexuelle Frau umso emphatischer auf Demut, Unterordnung und ihre bürgerliche Rolle als Gattin, Hausfrau und Mutter festgelegt. Die geistige Aufwertung der homosexuellen Frau korrespondierte also mit der Entwertung der „weiblichen“ Frau.<sup>367</sup> So eignete sich beispielsweise Anna Rühling zufolge die homosexuelle Frau gerade deshalb für männlich kon-

---

<sup>361</sup> Faderman 1990, S. 259f.

<sup>362</sup> Rolf Gindorf: „Wissenschaftliche Ideologien im Wandel. Die Angst vor der Homosexualität als intellektuelles Ereignis“ in: *Der unterdrückte Sexus. Historische Texte und Kommentare zur Homosexualität. Mit einer Bibliografie bis zum 20. Jahrhundert*, hg. von Joachim S. Hohmann, Lollar 1977, S. 129–144, hier: S. 130.

<sup>363</sup> Weininger 1980, S. 82.

<sup>364</sup> Ebd., S. 451.

<sup>365</sup> Ebd., S. 452.

<sup>366</sup> Vgl. ebd., S. 343.

<sup>367</sup> Vgl. Gerburg Treusch-Dieter: „Das Schweigen der Frauenbewegung zur lesbischen Frage“ in: *Homosexualität. Handbuch der Theorie- und Forschungsgeschichte*, hg. von Rüdiger Lautmann, Frankfurt a.M. 1993, S. 55–59, hier: S. 56.

notierte Berufe, „weil sie eben die dem weiblichen Weibe meist mangelnden Eigenschaften der größeren Objektivität, Tatkraft und Ausdauer habe“.<sup>368</sup> Die „von Natur gleichgültige und sich leicht unterwerfende Frau“ sei hingegen „schon organisch von der Natur dazu bestimmt, vor allen Dingen Gattin und Mutter zu werden“.<sup>369</sup> Auf diese Argumentation griff auch der Arzt und Sexualforscher Wilhelm Hammer zurück, der behauptete, der homosexuellen fehle im Gegensatz(!) zur heterosexuellen Frau „aller Sinn für demütiges Sichanschmiegen, alle Lust am Sichunterordnen unter männliche Wünsche“ und sie zeige oft „eine Denkschärfe und eine rücksichtslose Folgerichtigkeit in der Bildung ihrer Urteile und Schlüsse, wie sie im ähnlichen Grade bei der holden Weiblichkeit sonst selten entwickelt sein dürfte.“<sup>370</sup>

Der Systematisierungsprozess über weibliche Homosexualität zielte damit, so folgert Hanna Hacker, auf eine „historische Spaltung“<sup>371</sup> zwischen „weiblichen“ Frauen und „Mannweibern“ ab, mit der die vorwiegend männlichen Theoretiker auf die Frauenbewegung reagierten:

Ihrem als nicht-weiblich definierten Wesen gemäß durften bestimmte Frauen legitimen Zugang zu bislang Männern vorbehaltenen sozialen Räumen – z.B. Universitäten, Parlamente, Körperschaften der Wirtschaft – erhalten und ihr sexuelles Recht auf eine – unter Umständen „pseudo-homosexuelle“ – Frau einfordern. (...) Die „normalsexuelle“ Frau sollte, wiederum wesensgemäß, sich von möglichst allen Geschlechtsgenossinnen und in jedem Fall von potentiellen Verführerinnen, homosexuellen Freundinnen, Lehrerinnen, Schülerinnen, Verwandten, Kampfgefährtinnen etc. fernhalten und „gesunde“ Reproduktion gewährleisten.<sup>372</sup>

Als Reaktion auf den sich organisierenden weiblichen Widerstand der Frauenbewegung wurde also ein Erklärungssystem geschaffen, mit dem sich begründen ließ, dass eine bestimmte Gruppe von Frauen neue Rechte und Pflichten beanspruchen konnte – ein Anspruch, der jedoch keineswegs für alle anderen Frauen galt. Der „männlichen“ Frau wurden damit, so Hacker, „politische Zugeständnisse gemacht, die auch dazu dienten, die Herausforderungen der zeitgenössischen Frauenbewegung ein Stück weit hintanzuhalten.“<sup>373</sup> Frauen, die die ihnen zugeschriebene Differenz und

---

<sup>368</sup> Rühling 1981 (1905), S. 203.

<sup>369</sup> Ebd., S. 205 und 201.

<sup>370</sup> Wilhelm Hammer: *Die Tribadie Berlins* (1902), zit. nach Kokula 1981, S. 38f.

<sup>371</sup> Hacker 2015, S. 283.

<sup>372</sup> Hacker 1993, S. 138. Sie konstatiert weiterhin: „Die‘ Frau verblieb im Hause, befasste sich mit Handarbeiten und Hausarbeit, mit Süßem und Schönem, hielt sich vom Wehr- und Lehrkörper fern, war nicht hörbar, nicht entschieden, nicht beweglich.“ Hacker 2015, S. 75.

<sup>373</sup> Ebd., S. 37.

Andersartigkeit bejahen, konnten sich damit unter Rückgriff auf ihre „angeborene“, eigenartige Natur neue Räume erschließen und Subkulturen aufbauen, freilich unter der Aberkennung ihrer Weiblichkeit.<sup>374</sup>

Aufgrund der mangelhaften Sichtbarkeit weiblicher Homosexualität sowie der generell schwierigen Quellenlage bei weiblichen Biographien lässt sich nur bedingt beobachten, ob und wie Frauen diese Zuschreibungen nutzten, um sich unter Berufung auf ihre männlich konnotierten Eigenschaften männlich dominierte Räume zu erschließen. Als ein Beispiel hierfür kann der Bericht der Schriftstellerin und bekennenden „Konträrsexuellen“ E. Kraus angeführt werden, die vorgibt, stolz auf ihre „Ausnahmestellung“ zu sein, durch die sie ihre Jugend mit „Knabenspielen“ und Büchern verbringen konnte. Ihre Beziehung bezeichnet Kraus als „Ehe“ mit folgender Aufteilung: „Mein holdes, trautes Weibchen schaltet und waltet in unserem gemütlichen Heim als echte deutsche Hausfrau, und ich arbeite und erwerbe für uns beide als thatkräftiger, lebensfroher Mann.“<sup>375</sup> Dass besonders Künstlerinnen mit der Zuschreibung des „Männlichen“ spielten, lässt sich aus der Abhandlung Karl Schefflers herauslesen. Dieser klagte über die „männlich gewordene (...) Künstlerin“,<sup>376</sup> die nicht nur ihre „geschlechtliche Degeneration“ nicht verberge, sondern das „Anormale“ in sich noch betone: „Rechnet man die

---

<sup>374</sup> Vgl. hierzu ebd., S. 283. Diese Entwicklung spiegelte sich auch in der Literatur wider, u.a. in Aimée Ducs Roman *Sind es Frauen?*, in dem die homosexuellen Frauen ihr Selbstbild aus ihrem Verständnis als drittes Geschlecht und „Krafft-Ebingsche“ ziehen: Ihr Leben wollen sie nicht der Ehe, sondern der Arbeit widmen; die Protagonistin Minotschka konstatiert: „Gewiss es steht fest, daß wir alle hier perverse Frauen sind, und dass es solche zu Hunderten und Tausenden giebt. Aber sind wir vielleicht nicht Ausnahmen, die nicht eigene Gesetze beanspruchen dürfen, sind wir nicht vielleicht nur starke Intelligenzen, deren Geschlecht durch den Verstand eingekullt und vielleicht auch ertötet ist“, Aimée Duc: *Sind es Frauen?* (1901), zit. nach von Lengerke 1984, S. 139; Christiane von Lengerke stellt dazu fest: „Ihre Liebe zu Frauen gerinnt zu einem freiwillig als Stigma angenommenen, stolz und letztendlich doch männeridentifiziert – ohnmächtig vor sich hergetragenen Außenseiterinnenbewußtsein.“ ebd.

<sup>375</sup> E. Krause: „Die Wahrheit über mich. Selbstbiographie einer Konträrsexuellen“ in: *Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen*, Bd. 3, Leipzig 1901, S. 292–307, Faksimileabdruck in Ilse Kokula: *Weibliche Homosexualität um 1900 in zeitgenössischen Dokumenten*, München 1981, S. 181–190, hier: S. 190. Einen ähnlichen Habitus stellt auch Katharina Vogel bei der Auswertung von Leserinnenbriefen in der Zeitschrift *Die Freundin* (1924–1933) fest: Die Frauen verstanden sich als „Artgenossinnen“ und begründeten ihre Freiheiten wie das Tragen von Männerkleidung oder das Ausleben ihrer Frauenliebe über ihre „angeborene Naturveranlagung“; Katharina Vogel: „Zum Selbstverständnis lesbischer Frauen in der Weimarer Republik. Eine Analyse der Zeitschrift ‚Die Freundin‘ 1924–1933“ im Katalog zur Ausstellung *Eldorado. Homosexuelle Frauen und Männer in Berlin 1850–1950. Geschichte, Alltag und Kultur*, Berlin Museum 1984, Berlin 1984, S. 162–168, hier: S. 163.

<sup>376</sup> Scheffler 1908, S. 97.

Eigenwilligkeiten dann hinzu, die in der Haartracht, Kleidung und im Benehmen zum Ausdruck kommen, so ist es nicht verwunderlich, daß man ohne Mühe oft die Malerin, Dichterin, Sängerin oder Schauspielerin aus Erscheinung und Wesen erkennen kann.“<sup>377</sup>

### 3 DISKURS UND WIRKLICHKEIT. DIE EXISTENTIELLE BEDEUTUNG DES MUSIKBERUFS

Die dargelegten Kontextualisierungen nonkonformen Handelns in der Wiener Moderne lassen sich in folgenden Thesen zusammenfassen: Frauen konnten sich einerseits durch einen Schwellenübertritt innerhalb eines von der Boheme beeinflussten künstlerischen Umfeldes Räume aneignen, indem sie betont gegenbürgerlich auftraten und sich bewusst ablehnend gegenüber Weiblichkeitsnormen positionierten. Andererseits konnten Frauen und Künstlerinnen, die das Stigma des „Mannweibes“ annahmen, unter Berufung auf ihre besondere Natur männliche Eigenschaften und Privilegien für sich beanspruchen.

Bei aller theoretischen geistigen Höherstellung bzw. Möglichkeit zu einem freieren und unabhängigen Leben war die homosexuelle, emanzipierte, „vermännlichte“ Frau oder Künstlerin jedoch nicht nur von Seiten Otto Weiningers mit der Ansicht konfrontiert, dass der Mensch am Ende trotz aller Zwischenformen und -stufen „doch *eines* von beiden [sei], *entweder* Mann *oder* Weib.“<sup>378</sup> Und für die Frau stellte sich in der Regel ein kapitaless, praktisches Problem: die Versorgung. Dass Frauen der ersten Frauenbewegung den Zugang zu Bildung und Studium einforderten, war nicht nur eine Frage der Emanzipation, sondern auch des schlichten Problems der Existenzabsicherung.<sup>379</sup>

---

<sup>377</sup> Ebd., S. 97f.

<sup>378</sup> Weinger 1980, S. 98. Und dabei war klar: „der tiefstehende Mann steht noch unendlich hoch über dem höchststehenden Weibe“, ebd., S. 342.

<sup>379</sup> Waltraud Heindl beschreibt anhand des „schwarzen Freitags“, dem Wiener Börsensturz von 1873, dass dieser ein Schock für viele Frauen war: „denn sie mußten klar erkennen, daß sie nichts gelernt hatten, was sie einsetzen konnten, um den Unterhalt der Familie zu bestreiten. So fein Gesang, Klavierspiel und Handarbeiten, Fertigkeiten, die die meisten bürgerlichen Frauen im Laufe ihrer Erziehung erworben hatten, die Mußestunden des bürgerlichen Lebens verschönten, zum nutzbringenden Broterwerb waren diese Fächer nur beschränkt geeignet. Die Fremdsprachen (meist Französisch und Englisch), die zur selbstverständlichen Bildung ‚höherer Töchter‘ gehörten, ermöglichten höchstens den Gouvernantenberuf, der bestimmt nicht zu den Traumzielen von Frauen gebildeter und wohlhabender bürgerlicher Schichten gehörte.“ Heindl 1997, S. 22. Dies ging soweit, dass Arbeiterinnen sich und ihre Kinder ernähren konnten, wenn sie verwitweten, bürgerliche Frauen je-

Frauen, die eine Versorgungsehe zugunsten des Wunsches nach Unabhängigkeit ablehnten, stand zwar prinzipiell eine künstlerische Laufbahn offen. Doch stellte dieser Lebensentwurf für viele keine wirkliche Option dar: Besonders Bühnenkünstlerinnen wie Schauspielerinnen und Tänzerinnen waren mit dem Verlust ihres sozialen Kapitals konfrontiert, da beispielsweise die Tätigkeit als Schauspielerin, so Lisa Fischer, „die latente Prostitution und damit eine moralische Abwertung von Seiten der bürgerlichen Gesellschaft“<sup>380</sup> bedeutete. Künstlerinnen genossen zwar Freiräume, die anderen Frauen nicht zustanden, verließen damit aber für immer „den Boden guter Bürgerlichkeit“.<sup>381</sup> Dies spiegelt auch Stefan Zweigs Bericht über Balletttänzerinnen wider, die zwar selbst bisweilen schon zur Gesellschaft gehörten, aber – seiner Darstellung nach – „für zweihundert Kronen (...) ebenso zu jeder Stunde und für jeden Mann zu haben war[en] wie das Straßenmädchen für zwei Kronen“.<sup>382</sup>

Im Laufe des 19. Jahrhundert eröffneten sich für Frauen, die das Risiko einer unwiederbringlichen Rufschädigung nicht eingehen wollten, mit der Interpretation und der Musikpädagogik neue Berufsfelder, die nicht im Widerspruch zu ihrer sozialen Geschlechterrolle standen.<sup>383</sup> Da Musik für Bürgertöchter im Regelfall zu den Erziehungsinhalten gehörte, war es naheliegend, eine Professionalisierung im musikalischen Bereich zu suchen, insbesondere im Klavierunterricht. Daher waren bürgerliche Töchter mit dem Wunsch nach finanzieller Unabhängigkeit neben dem Gouvernanten- bzw. Privatlehrerinnenberuf häufig als Musikpädagoginnen tätig.<sup>384</sup> Das Unterrichten hatte dabei mehrere Vorteile: Die selbstverständliche Verankerung des Musikunterrichtes in der Erziehung des bürgerlichen Nachwuchses sicherte die Zielgruppe für die Musikpädagoginnen,

---

doch nicht, wie die langjährige Präsidentin des *Bundes österreichischer Frauenvereine*, Marianne Hainisch, ausführte; vgl. ebd., S. 23.

<sup>380</sup> L. Fischer 2007, S. 41.

<sup>381</sup> Ebd., S. 42.

<sup>382</sup> Zweig 2017, S. 101.

<sup>383</sup> Vgl. Borchard 2000, S. 107. Damit wandten sich künstlerisch begabte Frauen, wie Higonnet bemerkt, „allerdings überwiegend Bereichen mit geringem kulturellen Prestige zu, Bereichen also, in denen sie mit möglichst wenig Hindernissen zu rechnen hatten und sich sowohl künstlerisch als auch sozial sicher fühlen konnten.“ Higonnet 1994, S. 290. Dass auch Begleiten weiblich konnotiert war, macht Stefana Sabin deutlich: Es „symbolisierte geradezu die Nebenrolle, die der Frau in der bürgerlichen Gesellschaft zugestanden wurde.“ Stefana Sabin: *Frauen am Klavier. Skizze einer Kulturgeschichte*, Frankfurt a.M. 1998, S. 35. Und Freia Hoffmann bemerkt: „Das Begleiten paßte zu den ‚typisch weiblichen‘ Eigenschaften der Einfühlsamkeit und Unterordnungsbereitschaft.“ Freia Hofmann: *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt a.M. 1991, S. 75.

<sup>384</sup> Vgl. Brigitte Vedder: „Musik als Beruf, 4. Musikpädagogin“ in: *Lexikon Musik und Gender*, hg. von Annette Kreuziger-Herr und Melanie Unseld, Kassel 2010, S. 377–379, hier: S. 378.

und das häusliche Unterrichten stellte die Zuordnung der Frau zum privaten Raum nicht infrage.<sup>385</sup> Gerade das Klavier, das als ideales Fraueninstrument und damit obligatorisches Instrument für Bürgertöchter galt (diese waren geradezu „klavierpflichtig“),<sup>386</sup> bot Musikerinnen aufgrund der hohen Nachfrage nach Klavierunterricht die Möglichkeit, von ihrer Unterrichtstätigkeit oder vom „Begleiten“, also beispielsweise als Korrepetitorin, mindestens teilweise zu leben.

Jedoch bewegte sich bereits dieser Verdienst in einer Grauzone: Weibliche Musikausübung sollte dem Ideal gemäß zur Ergötzung des Mannes dienen, nicht jedoch dem Gelderwerb, da sonst, wie Gudrun Jalass anmerkt, „der Ruch der Unsittlichkeit“<sup>387</sup> drohte. Dementsprechend schlugen Bürgertöchter, so Gunilla Budde, „[n]ur in Notfällen“<sup>388</sup> aus ihren musikalischen Fähigkeiten durch die Arbeit als Musikerin Kapital, um nicht in den Verdacht der „Unweiblichkeit“ zu kommen.<sup>389</sup> Neben dieser Gratwanderung zwischen Erwerbstätigkeit und unterstellter Unweiblichkeit sahen sich Musikerinnen jedoch noch mit weiteren Schwie-

---

<sup>385</sup> Vgl. Volker Timmermann: „Ein fruchtbares, social wichtiges Thema‘ – Eduard Hanslick und die Wiener Geigerinnen des späten 19. Jahrhunderts“ in: *Musikerinnen und ihre Netzwerke im 19. Jahrhundert* (= Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts, Band 12), hg. von Annkatrin Babbe und Volker Timmermann, Oldenburg 2016, S. 113–129, hier: S. 127.

<sup>386</sup> Vgl. Andreas Ballstaedt und Tobias Widmaier: *Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Band 28), Stuttgart 1989, S. 196. „Es gehörte“, so Rebecca Grotjahn, „zum selbstverständlichen Bildungsprogramm für die ‚Höhere Tochter‘, Klavierspielen zu lernen. Musizieren diente als Mittel der sozialen Distinktion und gleichzeitig zur Herstellung von Geschlechterrollen und -identitäten.“ Rebecca Grotjahn: „Alltag im Innenraum: Die ‚Höhere Tochter‘ am Klavier – Innenraum, Außenraum, Geschlechterraum“ in: *Musik – Stadt. Traditionen und Perspektiven urbaner Musikulturen, Band 3. Musik in Leipzig, Wien und anderen Städten im 19. und 20. Jahrhundert: Verlage – Konservatorien – Salons – Vereine – Konzerte*, hg. von Stefan Keym und Katrin Stöck, Leipzig 2011, S. 431–441, hier: S. 431f.

<sup>387</sup> Gudrun Jalass: „Von ‚weiblichen‘ und ‚unweiblichen‘ Instrumenten“ in: *Gender Studies. Dokumentation einer Annäherung* (= Musik und ..., Band 5), hg. von Krista Warnke und Berthild Lievenbrück, Berlin 2004, S. 37–43, hier: S. 39. Die Musik durfte, so Sabin, „nicht mehr als Zeitvertreib sein, als Gelegenheitsbeschäftigung in einem durch die familialen Verpflichtungen erfüllten Leben.“ Sabin 1998, S. 45.

<sup>388</sup> Gunilla Budde: „In pre-Suffragette days‘. Mädchenerziehung und Frauenleben im 19. Jahrhundert im deutsch-englischen Vergleich“ in: *Felsensprengerin, Brückenbauerin, Wegbereiterin. Die Komponistin Ethel Smyth* (= Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik, Band 2), hg. von Cornelia Bartsch/Rebecca Grotjahn/Melanie Unselde, München 2010, S. 21–38, hier: S. 27.

<sup>389</sup> Die Berufstätigkeit widersprach dem Ideal der vom Erwerb freigestellten Frau, weswegen „jede Abweichung davon als unweiblich abgekanzelt werden [musste]“, insbesondere wenn der Künstlerinnenberuf mit öffentlichen Auftritten verbunden war; ebd.

rigkeiten konfrontiert: So wurde ihre Tätigkeit häufig in die Nähe des Amateurhaften gerückt. Der unterstellte Dilettantismus gründete u.a. darauf, dass Musik (im Gegensatz z.B. zur Schriftstellerei) zu typischen Fertigkeiten von Mädchen aus höheren Schichten gezählt wurde.<sup>390</sup> Im Vergleich zu beispielsweise bildenden Künstlerinnen, deren Versorgung sich als ausgesprochen schwierig darstellte (sodass beispielsweise die Bildhauerinnen Ilse Twardowski-Conrat und Elza Kövesházi Kalmár in einer Keramikfabrik bzw. als Herstellerin orthopädischer Schuhe arbeiteten, um sich und ihre Familien zu finanzieren),<sup>391</sup> bot das Feld der Musik jedoch vergleichsweise gute Verdienstmöglichkeiten.

Dass die Arbeit finanziell jedoch keineswegs als ergiebig bezeichnet werden kann und damit die Freiheit als Musikschaffende zumeist nur eine vordergründige war, stellt Susanne Wosnitzka fest: „Viele schlugen sich, ihre Freiheit genießend – mehr schlecht als recht durch. Sobald die ‚freien‘ Pädagoginnen und Musikerinnen aber krank wurden oder aus anderen Gründen keine SchülerInnen aufnehmen konnten, gerieten sie in die Armuts- und Abseitsfalle.“<sup>392</sup> Fehlende Absicherungen während Urlaubszeiten oder im Krankheitsfall sowie zumeist ein niedriger Verdienst aufgrund des hohen Angebotes führten dazu, dass viele Musikerinnen eine Art „berufliches Proletariat“ bildeten, das, so Eva Rieger, auf „einem Existenzminimum dahinvegetierte“.<sup>393</sup>

Im Aushandlungsprozess um Rollenbilder, Emanzipation und Selbstermächtigung konnte es für Frauen also durchaus möglich sein, sich erweiterte Handlungsräume anzueignen und damit als Lebensstilpionierinnen im künstlerisch-gegenbürgerlichen Biotop der Wiener Moderne Prak-

---

<sup>390</sup> Der unterstellte Dilettantismus (siehe beispielsweise Möbius 1901, S. 50f., Weininger 1980, S. 151f.) war teilweise unbegründet, teilweise jedoch aufgrund einer entsprechenden Ausbildung durchaus berechtigt – Borchard spricht hier von einem „erzwungenen Dilettantismus“, Beatrix Borchard: „Frau oder Künstlerin – Musikerinnen im Deutschland des 19. Jahrhunderts“ in: *Professionalismus in der Musik*, hg. von Christian Kaden und Volker Kalisch, Essen 1999, S. 115–122, hier: S. 116.

<sup>391</sup> Vgl. Sabine Plakolm-Forsthuber: „Stein der Sehnsucht, Stein des Anstoßes. Drei Bildhauerinnen der Jahrhundertwende“ in: *Die Frauen der Wiener Moderne*, hg. von Emil Brix und Lisa Fischer, Wien 1997, S. 179–193, hier: S. 189 und 191. Daher konnten den Beruf der bildenden Künstlerin zumeist nur Frauen „aus den gehobenen Schichten [ausüben], die nicht von ihrer Kunst leben mussten“, von Beyme 2005, S. 125.

<sup>392</sup> Wosnitzka 2016, S. 135.

<sup>393</sup> Eva Rieger (Hg.): *Frau und Musik. Mit Beiträgen von Nina d'Aubigny, Adele Gerbard, Johanna Kinkel, Alma Mahler-Werfel, Clara Schumann u.a.*, Frankfurt a.M. 1980, S. 26. Dies tat der Attraktivität des Berufs jedoch anscheinend keinen Abbruch: „Trotz dieser Misere strömten die Frauen in diesen Beruf. Um 1900 gab es in Berlin neben 504 männlichen Lehrern bereits 244 Privatmusiklehrerinnen.“ ebd. Zur schlechten Situation von Musiklehrerinnen vgl. auch Ballstaedt/Widmaier 1989, S. 240–243.

tiken zu leben, die bislang der „modernen Frau“ der zwanziger Jahre vorbehalten schienen. Diese Freilebigkeit konnte sich jedoch nur in einem bestimmten Milieu, Umfeld und zeitlichen Rahmen vollziehen: Durch Kriege, politische Instabilitäten, Emigration der Netzwerke sowie der Verarmung alter Eliten veränderten sich die Bedingungen für weibliches (musik-)kulturelles Handeln grundlegend. Insbesondere kulturelle Akteurinnen, deren freiheitlicher Lebensentwurf auf der finanziellen Unabhängigkeit durch ihre wohlhabenden Familien gründete, standen durch den Verlust des familiären Kapitals schnell vor dem Problem, für ihren eigenen Lebensunterhalt aufgrund mangelnder Qualifikation bzw. Verdienstmöglichkeit nicht oder nur teilweise aufkommen zu können. Das Konstrukt weiblicher Freiheit durch den Rückgriff auf Künstler:innenkonzepte stand also auf recht tönernen Füßen.

### III. ZU SMARAGDA EGER-BERGS BIOGRAPHIE: KÜNSTLERINNENSCHAFT – FREIHEIT – GRENZEN

#### 1 „IHRE GEWALTIGE KUNST MUSS SIE DOCH SEHR GLÜCKLICH MACHEN!“ – VON DER KULTURAFFINITÄT ZUR IMAGINATION DER KÜNSTLERINNENEXISTENZ ALS FREIES, IDEALES LEBENSKONZEPT

Die Kindheits- und Jugendjahre von Smaragda Eger-Berg weisen im Hinblick auf den Zusammenhang von Biographie und Musikkultur zwei zentrale Charakteristiken auf: eine erhebliche Kulturaffinität seit frühester Kindheit sowie die Vorstellung, ein künstlerischer Lebensentwurf sei mit Freiheit bzw. Glück verbunden. Damit stellte ihre Biographie in vielerlei Hinsicht eine „typische“ Jugend in der Zeit der Wiener Moderne dar, da sich die junge Generation zunehmend an künstlerisch-kulturellen Werten orientierte und sich – auf Grundlage eines durch das elterliche Kapital abgesicherten Lebens – gegen die als geistlos empfundene materielle Welt der Elterngeneration wandte (siehe Kap. II.1).

Diese also durchaus zeittypische Hinwendung zu Kunst und Kultur schlug sich bei Smaragda Eger-Berg in einer umfassenden Kulturrezeption nieder sowie in einem emphatischen Austausch über das kulturelle Erleben, besonders mit ihrem nur wenig älteren Bruder Alban Berg. Wie in bürgerlichen Familien üblich, erhielt sie Klavierunterricht und musizierte zuhause mit ihren Geschwistern; außerdem besuchte sie Konzerte, Opern, Theaterstücke, las begeistert klassische und moderne Literatur, führte ein Rezensionbuch, dokumentierte musizierte Werke und sammelte Autographe von bewunderten Künstler:innen. Besonders die Oper wurde für Smaragda Eger-Berg zu einem Sehnsuchtsort, den sie als Gegensatz zur tristen, langweiligen Bürgerwelt verklärte, und der sie dazu motivierte, eine Laufbahn als Sängerin in Betracht zu ziehen.

Dass ein Lebensentwurf, wie ihn das Bürgertum für die Frau vorsah, für Smaragda Eger-Berg undenkbar schien, wird in vielen ihrer frühen Briefe deutlich: Sie thematisierte darin die soziale Unfreiheit der Frau ebenso wie ihre Vorstellung, dass Künstlerin zu sein doch Glück bedeuten müsse – eine Ansicht, die sie insbesondere gegenüber der von ihr angebeteten Sängerin Anna Bahr-Mildenburg (1872–1947) vertrat. Das frühe und zugleich lebenslange Bedürfnis Smaragda Eger-Bergs nach Freiheit mochte auch darin begründet liegen, dass sie bereits früh ein spezifisches

Selbstbild aufrief: Sie sei, so stellte sie es dar, nicht wie andere Mädchen ihres Alters, formulierte jedoch zugleich den Wunsch nach einer „wahlverwandten Seele“. Die Künstlerinnenexistenz schien ihr die Erfüllung beider Bedürfnisse zu bieten: Abseits gesellschaftlicher Normen und sozialer Kontrolle einen eigenen Lebensentwurf entwickeln zu können und sich durch die „Wahlverwandtschaft“ mit anderen „freidenkenden“ Künstler:innen zugleich ein Umfeld von Gleichgesinnten aufzubauen.

## 1.1 Kindheit und Jugend

### Zur Herkunft: Familie und Geschwister

Smaragda Maria Eger-Berg wurde am 11. September 1886 als viertes und jüngstes Kind der Familie Berg im ersten Bezirk Wiens, der Inneren Stadt, geboren.<sup>394</sup> Ihre Eltern waren Conrad Berg, der im Buchhandel und Exportgeschäft tätig war, und Johanna Berg, geb. Braun, die später die Führung der Kunst- und Buchhandlung ihres Gatten übernahm.<sup>395</sup> Die Familie Berg war, wie Hermann Watznauer als Freund Alban Bergs festhielt, eine „angesehene Wiener Familie“, von der man sagte, „es wäre bei ihr (...) trotz moderner Denkweise noch gute deutsche Art und Sitte zu Hause. Gediegener Wohlstand und gewollte Einfachheit bestimme das häusliche Leben, und gesunder Familiensinn bürge für die gedeihliche Entwicklung der Kinder“.<sup>396</sup>

Der durchaus ungewöhnliche Name „Smaragda“, der angeblich auf den Vorschlag eines griechischen Geschäftsfreundes des Vaters zurückging,<sup>397</sup> bietet Raum für Interpretationen hinsichtlich der Rolle, die Sma-

---

<sup>394</sup> Vgl. Geburts- und Taufschein für Smaragda Eger-Berg, 26.03.1907; WBR, H.I.N. 204276, vermutlich ausgestellt anlässlich der bevorstehenden Trauung. Zur Abstammung der Familie Berg vgl. die Ahnentafel in Hilmar 1978, S. 12–15. In dem „Schönbrunnerhaus“ in Tuchlauben 8 wohnte die Familie Berg seit 1870 bis zu dessen Abriss 1899 im dritten Stock und zog dann in die Breitegasse 8; vgl. E.A. Berg 1980, S. 37–39.

<sup>395</sup> Vgl. Hilmar 1978, S. 15–18. Die Buchhandlung befand sich in der Milchgasse 1 im I. Bezirk; vgl. Eintrag im Adressbuch *Lehmann*, 1903, S. 67. Smaragda Eger-Berg selbst hielt fest: „Mein seeliger Papa war der Inhaber eines großen Exportgeschäftes und wir führten ein schönes Haus.“ Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, o.D. [um 1904?]; THM, AM60960BaM&AM26379BaM. Zur wirtschaftlichen Situation der Familie Berg vgl. auch H. Knaus/Sinkovicz 2020, S. 26–33.

<sup>396</sup> Watznauer, zit. nach E.A. Berg 1985, S. 10.

<sup>397</sup> Vgl. E.A. Berg 1976, S. 11; hiervon unabhängig berichtet auch Soma Morgenstern: „Alban hatte eine Schwester, die Smaragda hieß. Wohl kein gewöhnlicher Name für eine Wienerin. Er erklärte mir einmal den Ursprung ihres und seines Namens, denn Alban ist auch nicht gerade ein Wiener Heiliger. Sein Vater hatte einen Kompagnon in seinem Kunsthandel, der ein Grieche war. Sie waren eng befreundet, und der

ragda Eger-Berg in der Familie innehatte. So wurden die beiden älteren Berg-Söhne, Hermann und Karl (genannt: „Charly“),<sup>398</sup> mit traditionellen Namen bedacht und wählten auch beide einen bürgerlichen Lebensentwurf: Sowohl Charly Berg (1881–1952) als auch Hermann Berg (1872–1921) waren im Exportgeschäft tätig. Letzterer übersiedelte sogar mit gerade einmal vierzehn Jahren nach Amerika, arbeitete dort in einer beruflich angesehenen Position und übernahm nach dem frühen Tod des Vaters – wenn auch aus der Ferne – selbstverständlich die Rolle des Familienoberhauptes. Ganz anders die beiden jüngsten Kinder, die nur neunzehn Monate nacheinander geboren wurden: Alban Berg (1885–1935; im Taufschein: „Albano“)<sup>399</sup> und Smaragda Eger-Berg trugen nicht nur ungewöhnliche Namen – beide widmeten ihre Leidenschaft und ihr Leben der Kunst.<sup>400</sup>

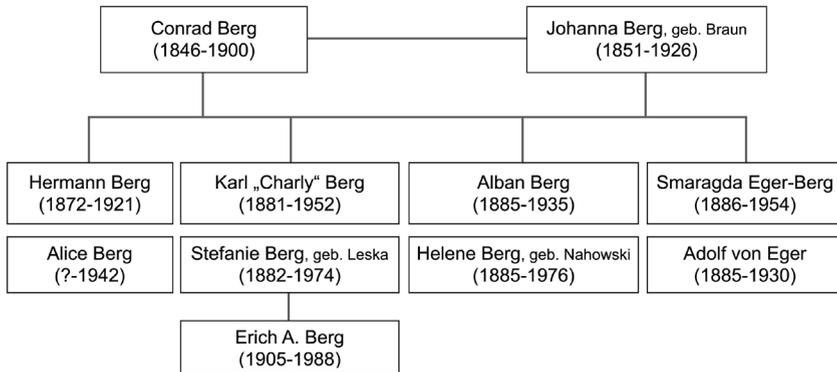


Abb. 1: Stammbaum der Familie Berg.

Kompagnon war der Taufpate von zwei Kindern. Ihm zu Ehren benannte man die beiden Kinder nach seinem Geschmack.“ Morgenstern 1995, S. 290. Ob dies im Hinblick auf Alban Berg stimmt, sei dahingestellt: Immerhin wohnte im obersten Geschoss seines Geburtshauses in Tuchlauben der Statthalterei-Sekretär Freiherr Alban von Salzgeber, „ein hoher Beamter der niederösterreichischen Statthalterei“, und: Alban Bergs Taufpate; vgl. E.A. Berg 1980, S. 39.

<sup>398</sup> Auch: „Charley“ – die Schreibweisen werden inkonsequent verwendet.

<sup>399</sup> E.A. Berg 1976, S. 10.

<sup>400</sup> Zu Hermann und Charly Berg vgl. u.a. Watznauer, zit. nach E.A. Berg 1985, S. 14–17. Womöglich hatte durch die bereits geglückte berufliche Laufbahn des 14 Jahre älteren Hermann Berg der Druck für die jüngeren Geschwister abgenommen, berufliche Erfolge zu leisten. Eine weitere Perspektive kann die Geschwisterpositionsforschung nahelegen: Beispielsweise Frank Sulloway glaubt, dass sich Geschwister in der Konkurrenz um elterliche Ressourcen strategisch „Nischen“ suchen, die zur Folge haben, dass ältere Geschwister tendenziell eher wertkonservative Positionen vertreten, während jüngere Geschwister eher unkonventioneller und radikaler seien, wobei sich die größte Radikalität und Offenheit für Neues bei den letztgeborenen Geschwistern zeige; vgl. Frank J. Sulloway: *Der Rebell der Familie. Geschwisterivalität, kreatives Denken und Geschichte*, aus dem Amerikanischen von Klaus Binder und Bernd Leineweber, Berlin 1997.

Das Verhältnis zwischen Smaragda Eger-Berg, von ihren Geschwistern kurz „Smara“ genannt, und ihrem Bruder Alban Berg war in der Kindheit ausgesprochen eng. Smaragda habe mit „schwärmerischer Zuneigung“<sup>401</sup> an ihrem Bruder gehangen, so Hermann Watznauer. Smaragda Eger-Berg selbst hob rückblickend die enge Bindung zu Alban Berg hervor; noch immer – so schreibt sie im Alter von 18 Jahren – sei er ihr „einziger Freund“ und Vertrauter. Ihre anderen Brüder scheinen ihr hingegen nur wenig nahegestanden zu haben:

Ich hatte 3 Brüder – den ältesten Herman kannte ich nicht – ich war kaum 1 Jahr als er nach New York kam, wo es ihm bis jetzt famos geht. So wuchs ich denn mit meinen beiden andern Brüdern auf – im engsten Sinne wohl nur mit meinem jüngsten Bruder Alban, der nur 1 ½ Jahre älter ist als ich – mit diesem spielte ich zusammen und dieser ist bis jetzt mein einziger Freund geblieben, mein Vertrauter. (...) Meinen Bruder Alban hatte ich riesig gerne u. wir vertrugen uns famos zusammen. Wir spielten „Haus“ miteinander, ich war die Mutter, er der Vater u. die Puppe das Kind – „Küche“ kurz alle kindischen Spiele. Aber ich seckierte [= belästigen, quälen; necken] ihn auch oft u. es kam oft vor, dass ich kratzte u. biss – so ein Untier war ich. Aber es war bald alles immer beigelegt zw. uns u. wir waren stets beinander zu sehen.<sup>402</sup>

Welche enorme Bedeutung Alban Berg als Bezugsperson erfüllte, wird anhand Smaragda Eger-Bergs Schilderung des Verhältnisses zu ihrer Mutter überdeutlich. Über diese konstatierte sie: „ich war selten mit ihr zusammen.“<sup>403</sup> Da ihre Erziehung, wie in Bürgerfamilien für Töchter durchaus üblich, ab ihrem sechsten Lebensjahr von einer Gouvernante übernommen wurde, verbrachte sie mit dieser mehr Zeit als mit ihrer Mutter und schloss sich ihr nach eigener Aussage sehr an, „vielleicht zu sehr – ich entfremdete mich dadurch meiner Mutter“.<sup>404</sup> Smaragda Eger-Bergs Gouvernante Ernestine Götzlik erteilte ihr bis zur fünften Volksschulklasse neben Englisch- und Französischlektionen auch den ersten Klavierunterricht – eine typische Ausbildung für Bürgerkinder. Über ihre Gouvernante hielt Smaragda Eger-Berg fest: „ich habe sehr viel bei ihr gelernt & kam mit sehr gutem Zeugnis [sic] in die Bürgerschule. (...) [I]ch lernte bei ihr Klavierspielen u. ihr danke ich meine große Freude an der Musik – sie hat sie in mir wachgerufen“.<sup>405</sup>

---

<sup>401</sup> Watznauer, zit. nach E.A. Berg 1985, S. 20.

<sup>402</sup> Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, o.D. [um 1904?]; THM, AM60960 BaM&AM26379BaM.

<sup>403</sup> Ebd.

<sup>404</sup> Ebd.

<sup>405</sup> Ebd.

Hermann Watznauer lobte an Ernestine Götzlik ihre Genügsamkeit, ihren Fleiß, ihre Aufmerksamkeit, Zuvorkommenheit und Vielseitigkeit, kritisierte jedoch auch, ohne dies genauer zu spezifizieren: „einen Fehler hatte das Fräulein aber doch: Sie spielte gerne die Männerfeindin, und das war höchst überflüssig.“<sup>406</sup> Während die Mutter Johanna Berg (schenkt man Watznauer Glauben) eine wohl eher lockere Einstellung gegenüber Erziehung hatte,<sup>407</sup> scheint Ernestine Götzlik Smaragda Eger-Berg streng erzogen zu haben, was offenbar zu Problemen führte:

Meine Gouvernante, im höchsten Grade nervöse [sic] quälte mich fürchterlich – ich wurde starrhalsig und da gab es dann Kämpfe – ich litt unsäglich darunter – damals wurden in mir die Wurzeln des Trotzes und im geringen Maße der Unzufriedenheit gelegt. Äusserliche Vergnügen und Freuden konnten mir für diesen seelischen Mangel keinen Ersatz bieten – nur wenn mir dann alles zuwider wurde, dann nannte man mich launenhaft. Es gab aber auch Zeiten, wo ich ganz lustig war und guter Dinge. (...) Meine Gouvernante blieb noch paar Jahre im Hause – (...) Es tat aber kein gut [sic] mehr mit ihr – sie fand eine sehr schöne Stellung als Gesellschafterin bei einer Bekannten von uns.<sup>408</sup>

∗

Die ersten Jahre in Smaragda Eger-Bergs Kindheit können in materieller Hinsicht als sorgenfrei bezeichnet werden. Dies änderte sich jedoch schlagartig durch den Tod ihres Vaters Conrad Berg, der „stets kränklich“<sup>409</sup> gewesen war und am 30. März 1900 an Herzversagen verstarb. Den Verlust registrierte die zu diesem Zeitpunkt Dreizehnjährige zeitversetzt: „Ich war damals noch ein Kind – ich merkte dieses entsetzliche Unglück nicht so sehr – mit den Jahren erst kam die Erkenntnis, was ich Alles verloren! So blieb mir nur mehr Mama u. diese war mir, so traurig es

---

<sup>406</sup> Watznauer, zit. nach E.A. Berg 1985, S. 20. Ernestine Götzlik tauchte in Smaragda Eger-Bergs Leben erst wieder in den 1930er Jahren auf. Die ehemalige Gouvernante lebte inzwischen in einem Fürsorgeheim und trotz ihrer eigenen finanziell schlechten Lage half sie der mittlerweile verarmten Smaragda Eger-Berg durch den Verkauf eines Schmuckstücks, das sie damals von Johanna Berg erhalten hatte; vgl. Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 27.03.1935 und 09.04.[1935?]; ÖNB, F21.Berg.681/96 und /99.

<sup>407</sup> Diese habe betont, ihre Kinder seien nicht erzogen, weil Erziehung immer etwas mit Verbildung und Unnatürlichkeit zu tun habe „und das haßte sie. In der Tat: Verbildet und unnatürlich war keines ihrer vier Kinder.“ Watznauer, zit. nach E.A. Berg 1985, S. 14.

<sup>408</sup> Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, o.D. [um 1904?]; THM, AM60960 BaM&AM26379BaM.

<sup>409</sup> Ebd.

zu sagen ist, – entfremdet.“<sup>410</sup> Neben dem emotionalen Verlust des Vaters hatte dessen Tod vor allem in finanzieller Hinsicht weitreichende Folgen für Smaragda Eger-Bergs Leben.

Die Einschränkungen, die die Familie im Lebensstil nun vornehmen musste, tat sie zumindest rückblickend als zunächst unwichtig ab: „Mit dem Tode Papas gab’s nun ein anderes Bild – wir mussten uns sehr einschränken – in jeder Beziehung. Mir tat das nicht weh u. es kommt mir gar nicht vor, als wäre ich es einmal anders gewöhnt gewesen.“<sup>411</sup> Dies änderte sich jedoch schlagartig, als es um ihre berufliche Zukunft ging: Smaragda Eger-Berg wollte ein Musikstudium beginnen, wurde jedoch, um eine Sicherheit in der Hand zu haben, auf eine Handelsschule geschickt – eine Planänderung, die sie als „mir schrecklich“<sup>412</sup> bezeichnete. Auch Alban Berg nahm eine Tätigkeit in der Niederösterreichischen Statthalterei auf und entsprach damit dem Wunsch seiner Mutter, deren Handeln sicherlich ein Stück weit auch das „Sicherheitsdenken“ widerspiegelte, das Stefan Zweig der Elterngeneration zugeschrieben hatte.<sup>413</sup> Die finanzielle Problematik, die der Tod Conrad Bergs ausgelöst hatte, wurde später durch einen weiteren familiären Sterbefall kompensiert: Ende 1905 wurde Johanna Berg Alleinerbin ihrer wohlhabenden, kinderlos gebliebenen Schwester Julie Weidmann.<sup>414</sup> Nach dem Umzug in die Villa der Weidmanns behielt die Familie Berg deren Dienstpersonal und verfügte nun über „einen Diener, Stubenmädchen, Köchin mit Hilfspersonal, Kutscher und Stallleute“.<sup>415</sup> Der auch in den finanziell angespannten Zeiten durchaus gehobene Status der Familie Berg zeigte sich u.a. darin, dass Smaragda Eger-Berg bereits in ihren frühen Briefen an Anna Bahr-Mildenburg eigenes Briefpapier mit dem eingepprägten Monogramm „SB“ verwendete (siehe Abb. 2).

---

<sup>410</sup> Ebd.

<sup>411</sup> Ebd. U.a. musste die Familie einen Teil der Wohnung abtrennen und vermieten; vgl. Watznauer, zit. nach E.A. Berg 1985, S. 35.

<sup>412</sup> Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, o.D. [um 1904?]; THM, AM60960BaM&AM26379BaM. Welche Handelsschule Smaragda Eger-Berg besuchte, ist nicht bekannt.

<sup>413</sup> Über seinen Vater beispielsweise konstatierte er: „Er hatte das Credo seiner Epoche ‚Safety first‘ in sich aufgenommen“, Zweig 2017, S. 23. Zu Alban Bergs Tätigkeit in der Statthalterei vgl. Hilmar 1978, S. 28–31.

<sup>414</sup> Diese war mit dem Großindustriellen Josef Weidmann verheiratet, vgl. hierzu auch E.A. Berg 1980, S. 48ff. Neben mehr als 745.000 Kronen erbte Johanna Berg auch einen großen Realitätenbesitz von Häusern in verschiedenen Bezirken Wiens; vgl. u.a. Hilmar 1978, S. 19f. Dessen Verzinsung sicherte, wie Watznauer betonte, der „Familie ein gutes Auskommen“, Watznauer, zit. nach E.A. Berg 1985, S. 61.

<sup>415</sup> Watznauer, zit. nach E.A. Berg 1985, S. 62. Neben der Villa in der Hietzinger Hauptstraße Nr. 6. besaßen sie außerdem in Ober-St.-Veit ein „idyllisch gelegenes Landhaus, mit Blumen- und Obstgarten, Glashaus, wo man ruhige, genußreiche Stunden zubrachte.“ ebd.

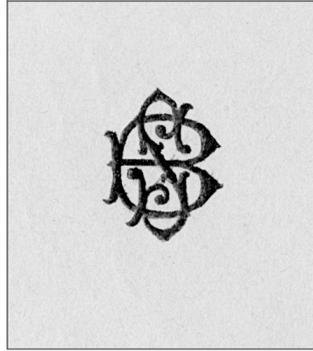


Abb. 2: Smaragda Eger-Bergs Monogramm „SB“, 1903/04.

Seit 1894 besaß die Familie außerdem ein Landgut am Ossiacher See in Kärnten, den sogenannten „Berghof“, wo sie die Sommerfrische verbrachte. Dort ging es, so Watznauer, bei schönem Wetter „recht lebhaft zu“.<sup>416</sup> Von den vielen Gästen auf dem Berghof zeugt auch ein Fremdenbuch, demzufolge häufig Geschäftsfreunde Conrad Bergs mit ihren Familien die Sommerferien auf dem Berghof verbrachten. Zwei Mädchen im Alter von Smaragda Eger-Berg und Alban Berg – Frida Semler und Eleonora („Nora“) Kahle – hinterließen im Juli 1903 ein langes Gedicht im Fremdenbuch: In freien Versen berichteten sie von der guten Kärntner Luft, dem täglichen Baden im Ossiacher See, den Bergtouren, den abendlichen Spielen und resümierten: „morgens, nachmittags und abends | jede Stunde war so schön. | Dass wir beide sehr ungerne | von dem schönen Berghof gehen“.<sup>417</sup> Einen Eindruck vom Leben in der Sommerfrische kann auch ein Brief Alban Bergs von 1904 geben: „Die ersten paar Tage ausgesprochenes Nichtstun: *fleißig baden*, bis jetzt täglich (...), Gesicht und Hände bräunen, Essen und (Bier) trinken. Goethes Briefe an Fr. v. St. [= Frau von Stein] fortgesetzt. – Moderne deutsche Lyrik studiert“.<sup>418</sup> Vom Familienleben in der Sommerfrische auf dem Berghof sind durch die Photographieleidenschaft Hermann Bergs<sup>419</sup> zahlreiche Impressionen erhalten:

---

<sup>416</sup> Ebd., S. 30.

<sup>417</sup> Eintrag von Frida Semler und Eleonora Kahle im Fremdenbuch des Berghofs, 09.07.1903; WBR, H.I.N. 204583. Beide Mädchen, mit denen Alban Berg und Smaragda Eger-Berg regelmäßig Dramen mit verteilten Rollen lasen, werden überdies in einigen Briefen erwähnt, u.a. in Alban Berg an Hermann Watznauer (Abschrift durch Watznauer), 16.07.1903; WBR, H.I.N. 202977.

<sup>418</sup> Alban Berg an Hermann Watznauer (Abschrift durch Watznauer), 01.08.1904, Watznauers Sammlung von Materialien über Alban Berg; WBR, Mappe 204585.

<sup>419</sup> Über diesen hatte Hermann Watznauer berichtet: „Er war ein Meister der Amateurphotographie.“ Watznauer, zit. nach E.A. Berg 1985, S. 14. Vgl. zu den Photographien Hermann Bergs auch E.A. Berg 1980, S. 7.

Unzählige Bilder zeigen die Familie und deren Gäste bei Wandertouren, im Badesee oder auf dem Hof (siehe exemplarisch Abb. 9–11).

### Kulturbegeisterung und musikalische Ausbildung

Wie in vielen anderen Wiener Bürgerfamilien herrschte auch in der Familie Berg ein ausgesprochen kulturaffines Klima.<sup>420</sup> Smaragda Eger-Berg und ihre Brüder Alban und Charly Berg waren voll der Begeisterung für Musik, Theater und Literatur: Charly Berg schrieb Gedichte, verehrte Karl Kraus, war glühender Wagnerianer und, so Watznauer, „[o]b zwar er weit davon entfernt war, die Technik des Gesanges und des Klavierspiels zu beherrschen, spielte er die ‚Meistersinger‘, den ‚Ring‘ und ‚Tristan und Isolde‘ vom Anfang bis zum Ende und sang alle Gesangspartien, die männlichen als auch die weiblichen.“<sup>421</sup> Diese geradezu manische Wagnerbegeisterung erinnert nicht wenig an die Alma Mahler-Werfels, die von sich schrieb, sie „raste durch die Musikkultur und schrie alle Wagnerpartien herunter, bis mein schöner Mezzosopran zum Teufel war.“<sup>422</sup>

Wie andere Kinder ihrer Generation lebten die Berg-Geschwister in einer Welt von Kultur, besuchten die Hofoper, das Burgtheater und den Musikvereinsaal.<sup>423</sup> Smaragda Eger-Berg erhielt dabei hörend, lesend und musizierend eine mit ihren Brüdern allem Anschein nach gleichberechtigte kulturelle Bildung<sup>424</sup> – diese war überdies breitgefächert und bildete die Grundlage für ihre späteren differenzierten und kompetenten künstlerischen Einschätzungen. Für Smaragda Eger-Berg konnte also dasselbe gelten, was Arnold Schönberg über ihren Bruder festgestellt hatte:

---

<sup>420</sup> Schon die Mutter Johanna Berg beschrieb Hermann Watznauer als nicht nur der englischen und französischen Sprache mächtig, sondern auch als „ungemein belesen, musikliebend“ und kunstverständlich, Watznauer, zit. nach E.A. Berg 1985, S. 12. Die Hochschätzung und Pflege der Hochkultur durch eine hauseigene Bibliothek, Konzertbesuche, Hausmusik u.v.m. war typisch für das Bürgertum, vgl. hierzu Gunilla-Friederike Budde: *Auf dem Weg ins Bürgerleben. Kindheit und Erziehung in deutschen und englischen Bürgerfamilien 1840–1914* (= Bürgertum. Beiträge zur europäischen Gesellschaftsgeschichte, Band 6), Göttingen 1994, S. 406. Sie spielte auch in anderen bürgerlichen Familien, wie beispielsweise der Familie Wittgenstein, eine überdurchschnittliche Rolle; vgl. Janik/Toulmin 1987, S. 233.

<sup>421</sup> Vgl. Watznauer, zit. nach E.A. Berg 1985, S. 15f.

<sup>422</sup> Alma Mahler-Werfel: „Dem Genie die Steine aus dem Weg räumen“ (1902–1905), zit. nach Rieger 1980, S. 117.

<sup>423</sup> Vgl. E.A. Berg 1980, S. 95.

<sup>424</sup> Damit unterschied sich ihre Erziehung offenbar von der einiger Zeitgenossinnen. Beispielsweise in der Familie des Regisseurs und Schriftstellers Berthold Viertel hatten „geschlechtsspezifische Erziehungspraktiken (...) Geschwister unterschiedlichen Geschlechts einander früh [entfremdet].“ Prager 2018a, S. 248.

[Alban Berg] war, wie alle diese begabten jungen Menschen aus dieser Zeit, durchtränkt mit Musik, lebte in Musik. Er besuchte und kannte alle Opern und Konzerte, spielte zu Hause Klavier vierhändig, las bald Partituren, war begeisterungsfähig, unkritisch, aber empfänglich für altes und neues Schöne, sei es Musik, Literatur, Malerei, bildende Kunst, Theater oder Oper.<sup>425</sup>

Smaragda Eger-Bergs Musikleidenschaft betraf vor allem die Oper: Neben George Bizets *Carmen* und Guiseppe Verdis *Aida* besuchte sie u.a. Bedřich Smetanas *Die verkaufte Braut*,<sup>426</sup> Engelbert Humperdincks *Hänsel und Gretel* (die sie „unzählige Male“<sup>427</sup> gehört habe), Otto Nicolais *Die lustigen Weiber von Windsor*<sup>428</sup> und Ludwig van Beethovens *Fidelio* mit Anna Bahr-Mildenburg (den sie sich sogar mehrfach ansehen wollte).<sup>429</sup> Ihr Opernrepertoire kann als durchaus zeittypisch gelten und wies – soweit es dokumentiert ist – große Schnittmengen zu anderen kulturbegeisterten Zeitgenoss:innen, wie beispielsweise Alma Mahler-Werfel, auf.<sup>430</sup> Vor allem die Opern Richard Wagners hatten es Smaragda Eger-Berg angetan – besonders dann, wenn in ihnen ihr Idol Anna Bahr-Mildenburg mitwirkte. Sichtlich begeistert schrieb Smaragda Eger-Berg an die Sängerin: „Wie wahnsinnig ich mich heute freue, Sie als Brünnhilde zu sehen u. zu hören. Das kann ich Ihnen gar nicht sagen!“<sup>431</sup> oder: „Ihre Stimme war nie so

---

<sup>425</sup> Arnold Schönberg: „Zeugnis des Lehrers“ (1936), zit. nach Reich 1963, S. 27.

<sup>426</sup> So kündigte sie in einem Brief an Anna Bahr-Mildenburg an: „Morgen gehe ich mit Alban höchstwahrscheinlich in die ‚Verkaufte Braut‘ – Gehen Sie auch? Ich werde jedenfalls zur Künstlerloge schauen und wenn ich Sie drin sitzen [sehe], mich sehr, sehr freuen!“ Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, 13.11.1903; THM, AM60961BaM.

<sup>427</sup> Smaragda Eger-Berg an Engelbert Humperdinck, 01.06.1903; Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt a.M. (= JCS), Nachlass Engelbert Humperdinck, AIc11, Nr. 3489.

<sup>428</sup> U.a. ist ein Brief von Marie Gutheil-Schoder erhalten, in dem sie schrieb, sie freue sich, „daß meine Frau Fluth Ihnen gefallen hat.“ Marie Gutheil-Schoder an Smaragda Eger-Berg, 10.10.1901; WBR, H.I.N. 203494.

<sup>429</sup> „[I]ch möchte es mir eigentlich zu gerne noch mal ansehen, denn an diesen gottvollen Tönen kann man sich nie satt hören, den himmlischen *Fidelio* von Ihnen Fräulein nie oft genug singen hören“, Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, 04.11.1903; THM, AM26383BaM. Den *Fidelio* gab Anna Bahr-Mildenburg in der Spielzeit 1903/04 am 26.08., 07.10. und 08.11.1903; vgl. Franz Willnauer (Hg.): *Gustav Mahler. „Mein lieber Trostkopf, meine süße Mohnblume.“ Briefe an Anna von Mildenburg*, Wien 2006, S. 494; Smaragda Eger-Berg überlegte also vermutlich, die Aufführung am 08.11.1903 zu besuchen.

<sup>430</sup> Auch in Alma Mahler-Werfels Repertoireliste finden sich sowohl Besuche von *Carmen*, *Aida*, *Die lustigen Weiber von Windsor* sowie natürlich von sämtlichen aufgeführten Wagner-Opern, die sie – ähnlich wie Smaragda Eger-Berg – oft mehrfach besuchte, vgl. Rode-Breyman 2014, S. 72f.

<sup>431</sup> Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, o.D.; THM, AM26376BaM.

wundervoll u. herzbewegend wie neulich im Siegfried.“<sup>432</sup> Anna Bahr-Mildenburg kündigte wiederum bis mindestens 1910 den Geschwistern Berg ihre Gastspiele und Konzerte an, meist unter dem Einwand, wenn alles gut laufe – so beispielsweise: „Wenn nicht ein Schnupfen od. sonst was Tückisches mich davon abhält singe ich am Donnerstag [= 21. Oktober 1909] in der Götterdämmerung.“<sup>433</sup>

Auch für Literatur begeisterten sich die Berg-Geschwister: Hier waren es vor allem Werke von Henrik Ibsen und August Strindberg, die sie sich in eigener Lektüre, durch Theaterbesuche, aber auch durch das gemeinsame Lesen mit verteilten Rollen aneigneten.<sup>434</sup> Hierüber schrieb Alban Berg sichtlich begeistert an Hermann Watznauer im Sommer 1903: „Wir vier: Frieda, Nora, Smara u. (Alba) ich lasen gestern Nachmittag auf einen Sitz: Ibsens: ‚Rosmersholm‘ mit verteilten Rollen – – – Es war herrlich – – – Du kannst nicht glauben, wie es mich wieder entzückt hat.“<sup>435</sup> Diese überaus emphatische Ibsen-Rezeption der Berg-Geschwister hielt Berichten Alban Bergs zufolge den ganzen Sommer an und erfasste sogar Hermann Berg, der Ibsen offenbar zunächst nicht ganz so zugeneigt gewesen war:

Baumeister Solneß war das 1te Stück, was wir 3 (Frieda, Smara ich) zuerst mit verteilten Rollen lasen, dann „Hedda Gabler“ und dann „Wenn wir Toten erwachen“ letztere 2 Stücke nur Smara und ich. Das geschah immer abends; Mama und Hermann hörten zu und denk Dir: Die Spannung war so groß, daß das Stück immer ganz fertig gelesen werden mußte – – und das Unglaubliche geschah: Hermann begeisterte sich dafür so sehr, daß er dann „Wildente“ allein las. Wenn du meine Verehrung für *Ibsen* kennst, so kannst Du begreifen, wie mich das erfreute und beglückte.<sup>436</sup>

---

<sup>432</sup> Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, o.D. [um 1910]; THM, AM263 77BaM.

<sup>433</sup> Anna Bahr-Mildenburg an Alban Berg (mit Grüßen an Smaragda Eger-Berg), 19.10.1909; ÖNB, F21.Berg.527/2. In ähnlicher Weise kündigte sie an: „Am 9.[11.1909] wenn ich lebe etz. etz. Klythemnästra“ oder schlicht „morgen [04.12.1909] Brünnhilde“, dies., 04.11.1909; ÖNB, F21.Berg.527/3 sowie dies. an Smaragda Eger-Berg, 03.12.1909; WBR, H.I.N. 203450.

<sup>434</sup> Alban Berg las von April 1903 bis April 1905 ganze 23 Werke Ibsens, vgl. Rode 1988, S. 114. Ein Grund hierfür war sicherlich, dass Ibsen als „Symbolfigur sowohl der naturalistisch orientierten Schriftsteller als auch der Wiener Modernen“ gelten konnte, Lorenz 2007, S. 67. Zumindest für Alban Berg sind auch Theaterbesuche vom 20.04.1905 in der *Wildente* sowie am 21.09.1905 in *Rosmersholm* festgehalten; vgl. Watznauer, zit. nach E.A. Berg 1985, S. 60.

<sup>435</sup> Alban Berg an Hermann Watznauer (Abschrift durch Watznauer), 16.07.1903; WBR, H.I.N. 202977.

<sup>436</sup> Alban Berg an Hermann Watznauer (Abschrift durch Watznauer), 01.08.1904, Watznauers Sammlung von Materialien über Alban Berg; WBR, Mappe 204585.

Alban Berg begeisterte sich u.a. für Charles Baudelaire, Fjodor Dostojewski, Johann Wolfgang von Goethe, Karl Kraus, Frank Wedekind, Otto Weininger sowie Oscar Wilde und legte von 1903 bis 1907 eine elf Hefte umfassende Zitatsammlung mit insgesamt 1161 Zitaten und Aphorismen an.<sup>437</sup> Inwiefern von Alban Bergs Aufzeichnungen zu Gelesenem auch auf Smaragda Eger-Bergs Literaturrezeption geschlossen werden kann, lässt sich nicht sagen: Zwar kann sicherlich davon ausgegangen werden, dass sie viele der von ihm geschätzten Autoren kannte und vielleicht selbst las<sup>438</sup> – über ihren eigenen Geschmack, der beispielsweise in der Musik durchaus von dem ihres Bruders abwich (s.u.), können jedoch keine eindeutigen Aussagen getroffen werden. Allerdings scheint sie Literatur ähnlich aktiv rezipiert zu haben wie Alban Berg, der seine Bücher nicht nur still las, sondern Anstreichungen vornahm und über seine Lektüre berichtete und urteilte.<sup>439</sup> Dies legt ein Text Peter Altenbergs nahe, den der Dichter in *Bilderbögen des kleinen Lebens* unter „Widmungen an Frau Sm. v. E.“ veröffentlichte: „Ich war eigentümlich berührt, als ich in meinen Büchern die vielen von Ihnen zart mit Bleistift angestrichenen Stellen sah. Wie wenn man eine fremde Seele bei stillem Weinen, bei kaum hörbaren Seufzern ertappte – – –.“<sup>440</sup>

✧

---

<sup>437</sup> Vgl. hierzu Rode 1988, S. 76 sowie zur Lektüre ebd., S. 439–469. Zudem führte Alban Berg Buch über Ausleihen: z.B. Karl Kraus’ *Sittlichkeit und Kriminalität*, in dem Karl Kraus die Moralheuchelei Wiens anprangerte und u.a. dafür eintrat, geborene Homosexuelle freizusprechen, „nicht weil sie Kranke sind (...), sondern weil uns ihre Krankhaftigkeit keinen Schaden zufügt“, verließ er, neben Paul Hohenberg und Charly Berg, auch an seine Schwester; vgl. Rode 1988, S. 77, Fußnote 7 und Karl Kraus: *Sittlichkeit und Kriminalität*, 3. Auflage, hg. von Heinrich Fischer, München/Wien 1963, S. 299.

<sup>438</sup> Wie Waltraud Heindl bemerkt, bestand für Mädchen die Chance, durch den Besuch von Theater und Oper, durch Literaturlektüre und Privatunterricht, „männliches Wissen‘ über die Erziehung ihrer Brüder zu erwerben“, Heindl 1997, S. 32. Während Stefan Zweig über Frauen seiner Generation berichtete, diese seien zur Ahnungslosigkeit erzogen und zwanghaft von „gefährlichen Gedanken“ ferngehalten worden, indem beispielsweise ihre Lektüre kontrolliert wurde (vgl. Zweig 2017, S. 94), lässt sich derartiges für Smaragda Eger-Berg nicht feststellen.

<sup>439</sup> Vgl. Alban Bergs Kommentare über Literatur in Briefen an Hermann Watznauer: z.B. über Ludwig Anzengrubers *Der Schandfleck* („ein ganz unterhaltlicher, besserer Roman“), Marie von Ebner-Eschenbachs *Glaubenlos?* („Ein vortreffliches lebenswarmes Buch, das wohl zu einem der besten Werke der Ebner-Eschenbach gehört“), Joseph von Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* („ein Preislied der Romantik“) und Karl Gutzkows *Novellen* („nicht uninteressante Erzählungen, die mir die Mitte des vorigen Jahrhunderts recht klar beleuchten“); Alban Berg an Hermann Watznauer (Abschrift durch Watznauer), 20.08.1904, Watznauers Sammlung von Materialien über Alban Berg; WBR, Mappe 204585.

<sup>440</sup> Peter Altenberg: „Widmungen an Frau Sm. v. E.“; *Bilderbögen des kleinen Lebens*, Berlin 1909, S. 169.

Ihren ersten Klavierunterricht erhielt Smaragda Eger-Berg von ihrer Gouvernante Ernestine Götzlik, die auch ihren Bruder Alban Berg unterrichtete. Während jener, wie zumindest Watznauer behauptete, im Musikalischen zu dieser Zeit „durchaus nichts Besonderes“<sup>441</sup> geleistet habe, behandelte Smaragda Eger-Berg „das Klavier unvergleichlich besser als der ältere Bruder Alban“.<sup>442</sup> Nach ihrer Gouvernante wurde Smaragda Eger-Berg von der Pianistin Olga Hueber-Mansch (1869–1956) unterrichtet. In Anlehnung an Erich A. Bergs Erinnerungen wird häufig in der Literatur angeführt, Smaragda Eger-Berg sei eine Schülerin des berühmten Klavierpädagogen Theodor Leschetizky (1830–1915) gewesen. Dafür lassen sich allerdings keine Belege finden. Smaragda Eger-Berg spielte jedoch offenbar zwischen 1900 und 1902 einem Schüler Theodor Leschetizkys, dem Klavierprofessor Robert Fischhof (1856–1918), vor, der sie daraufhin („bestens Fräulein Smaragda Berg“)<sup>443</sup> der Klavierlehrerin Käthe Dausek empfahl. Diese war die Inhaberin einer Klavier- und Gesangsschule im achten Bezirk, die angehende Pianistinnen bis zur Staatsprüfung vorbereitete.<sup>444</sup> Ob Smaragda Eger-Berg Unterricht bei Käthe Dausek in Anspruch nahm, bevor sie Schülerin von Olga Hueber-Mansch wurde, ist unbekannt. Doch auch Olga Hueber-Mansch könnte Smaragda Eger-Berg durch Robert Fischhof vermittelt worden sein, da er die Pianistin und Klavierpädagogin am Konservatorium der *Gesellschaft der Musikfreunde* in Wien unterrichtet hatte.<sup>445</sup> In den Quellen ist über Smaragda Eger-Bergs

---

<sup>441</sup> Watznauer, zit. nach E.A. Berg 1985, S. 17. Er „pflegte diese allgemein beliebte Kunst, so wie alle Wiener Kinder aus guten Familien es taten, aber sein Talent war durchaus nicht hervorragend.“ ebd.

<sup>442</sup> Ebd., S. 19f.

<sup>443</sup> Karte von Robert Fischhof für Käthe Dausek, o.D. [1900–1902]; WBR, H.I.N. 203476. Robert Fischhof, Komponist, Schüler von Theodor Leschetizky und Franz Liszt, war ab 1884 Klavierprofessor am Konservatorium der *Gesellschaft der Musikfreunde* in Wien. Die Datierung der Visitenkarte erfolgt über die Adresse, da Käthe Dauseks Musikschule 1902 von der angegebenen Alserstraße 35 in die Kochgasse 29 umzog.

<sup>444</sup> „Clavier und Gesang bis zur Vollendung – Vorbereitung zur Staatsprüfung in beiden Fächern. Künstlerischer Unterricht“, Anzeige im *Neuen Wiener Journal*, 14.10.1900, S. 16. Katharine „Käthe“ Dausek war zuvor anscheinend an einer Wiener Klosterschule im zweiten Bezirk als Klavierlehrerin „erfolgreich thätig“, Konzertbericht in *Das Vaterland*, 13.09.1893, S. 4. Um die Jahrhundertwende finden sich zahlreiche Ankündigungen bzw. Berichte von Konzerten, an denen Käthe Dausek mitwirkte: u.a. spielte sie auch Kompositionen von Robert Fischhof, z.B. dessen *Trois scènes aragonaises*, vgl. Konzertbericht in *Sport und Salon*, 11.01.1902, S. 7; 1900 übernahm sie die Klavier- und Gesangsschule in der Alserstraße 35. Zur Qualität der Musikschule befand anlässlich eines Schüler:innenkonzertes das *Neue Wiener Tagblatt*, dass dieses „neuerdings den Beweis erbrachte, wie intensiv in dieser Musikschule unterrichtet wird“, *Neues Wiener Tagblatt*, 19.04.1908, S. 19.

<sup>445</sup> Vgl. Hauer 2003, S. 20.

Unterricht bei Olga Hueber-Mansch kaum etwas erhalten – abgesehen von Bemerkungen wie: „Für Fr. v. Hueber übe ich ein Klavier-Trio ein.“<sup>446</sup>

Wie anhand verschiedener Berichte ihres Bruders Alban Berg deutlich wird, musizierte Smaragda Eger-Berg viel im häuslichen Rahmen. Ende 1902 schrieb er: „Nach dem Nachtmahl spielte Smaragda Lyrische Stücke von Grieg und das tat himmlisch wohl – ich erwachte neu zum Leben.“<sup>447</sup> Ein ähnliches Programm sah ein anderer Abend nach dem familiären Nachtmahl vor: „Griegs herrliche Herbst-Ouvertüre – so recht für meine Stimmung passend –, dann viel Schönes aus ‚Dalibor‘.“<sup>448</sup> Gegenüber Watznauer kündigte Alban Berg an, dieser würde demnächst von ihm und seiner Schwester „Schönes zu hören bekommen, wenn Du Lust hast: Grieg, Brahms, vielleicht auch Beethovens Letztes!!!“<sup>449</sup>

Alban Berg und Smaragda Eger-Berg spielten zusammen viel vierhändig.<sup>450</sup> Ihr Repertoire lässt sich zumindest teilweise anhand des erhaltenen dreibändigen Verzeichnisses rekonstruieren, das Alban Berg ab Mai 1902 anlegte und in dem er die gespielten Orchester- und Kammermusikwerke festhielt: Darunter sind Werke von Johannes Brahms, Antonín Dvořák, Franz Liszt, Gustav Mahler, Richard Strauss und natürlich Richard Wagner.<sup>451</sup> Die gespielten Stücke listete Alban Berg nicht nur auf; er schrieb auch prägnante Motive heraus und kommentierte die Kompositionen bezüglich Parametern wie Spielbarkeit oder Qualität – sowohl Begeisterung (über Johannes Brahms' *Requiem*: „das ist Musik. ‚Wahrlich höhere Offenbarung‘“) <sup>452</sup> als auch Enttäuschung (über W.A. Mozarts 3. *Sonate*: „diese trivialen Themen (...) so geistlos!!!! schade!!!!“) <sup>453</sup> fanden hier ihren Raum. Doch hatte offenbar nicht nur Alban Berg ein solches Verzeichnis angelegt – diverse Verweise darauf, dass Notenbeispiele und Motive bei Smaragda Eger-Berg oder Charly Berg notiert wären, lassen darauf schließen, dass auch die beiden anderen Geschwister eine solche oder ähnliche Aufstellung der gespielten Werke angefertigt hatten, was die tiefgreifende Auseinandersetzung mit der gespielten Musik sowie

---

<sup>446</sup> Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, 21.10.1903; THM, AM26382BaM. In ihrem Rückblick schrieb sie außerdem: „Nun lernte ich 1 Jahr tüchtig Klavierspielen bei Fr. v. Hueber“, Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, o.D. [um 1904?]; THM, AM60960BaM&AM26379BaM.

<sup>447</sup> Alban Berg an Hermann Watznauer (Abschrift durch Watznauer), 20./21.11.1902; WBR, H.I.N. 202976.

<sup>448</sup> Ebd.

<sup>449</sup> Ebd.

<sup>450</sup> Watznauer berichtete beispielsweise: „Oft und oft pflegte er mit seiner teilnehmenden Schwester das Vierhändigspiel“, Watznauer, zit. nach E.A. Berg 1985, S. 57.

<sup>451</sup> Vgl. Hilmar 1978, S. 25 sowie das Verzeichnis im Anhang S. 173–182.

<sup>452</sup> Eintrag 209, Band II, S. 87; ÖNB, F21.Berg.4/II.

<sup>453</sup> Eintrag 185, Band II, S. 53; ÖNB, F21.Berg.4/II.

die musiktheoretischen Kenntnisse der Berg-Geschwister anschaulich vor Augen führt.<sup>454</sup>

Dass Charly Berg und vor allem Smaragda Eger-Berg mit ihrem Bruder durchaus nicht immer konform gingen, lässt sich aus kleineren Bemerkungen in der Sammlung Alban Bergs schließen: Über Anton Bruckners *VI. Symphonie* klagte Alban Berg, er könne bezüglich des zweiten Satzes „niemanden bewegen mit mir dasselbe zu spielen“; überdies sei das Finale „ziemlich schwierig „und daher *ohne* Guten Willen (Smara, Charly) undankbar“.<sup>455</sup> Wiederum hielt er über den fünften Teil von Gustav Mahlers *II. Symphonie* fest: „sehr schön auch spielbar, kraftvoll, gefiel selbst der Smara“.<sup>456</sup> Mehrfach finden sich Hinweise auf Meinungsunstimmigkeiten mit seiner Schwester, die vor allem die Musik von Brahms betrafen: Über dessen *Streichsextett Nr. 1*, das Alban Berg „recht gracieuse“ fand, konstatierte er: „Smara schimpft darüber“;<sup>457</sup> bei Brahms *I. Symphonie* (die – so Alban Berg – oft gespielt werde müsse, um verstanden zu werden) vermerkte er: „Streit mit Smaragda“.<sup>458</sup> Ähnlich erging es ihm bei Brahms’ *Klaviertrio c-moll* (Op. 101): Dies sei „ein herrliches Werk (...) (Smaragd. gefällt es natürlich nicht.)“<sup>459</sup> Umgedreht war Smaragda Eger-Berg, anders als Alban Berg, sehr von der Musik Antonín Dvořáks begeistert<sup>460</sup> – ihn spielte sie auch in späteren Jahren noch sehr gerne.

---

<sup>454</sup> Beispielsweise ist beim Eintrag zum *Glöckchen des Eremiten*, einer komischen Oper in drei Akten von Aimé Maillart („Nicht mein Geschmack. Phrasenhafte Melodien, Nichts als in einem fort Schlüsse. oder Triller, Vorschläge etc. leicht spielbar!“) der Kommentar beigefügt: „s. Smaragdas Notenbeispiele“; Eintrag 165, Band II, S. 17; ÖNB, F21.Berg.4/II. Bzgl. Charly Berg findet sich in Band II zwischen den Einträgen 192 bis 201 mehrfach die Bemerkung: „Motife [sic] hat Charly“; u.a. für Richard Wagners *Kaisermarsch* oder Smetanas symphonische Dichtungen *Aus Böhmens Hain und Flur* sowie *Vltava (Die Moldau)* aus dem Zyklus *Mein Vaterland*; vgl. Einträge 199, 200 und 201, Band II, S. 66–79; F21.Berg.4/II.

<sup>455</sup> Eintrag 173, Band II, S. 41; ÖNB, F21.Berg.4/II.

<sup>456</sup> Eintrag 95, Band I, S. 38; ÖNB, F21.Berg.4/I.

<sup>457</sup> Eintrag 130, Band I, S. 71; ÖNB, F21.Berg.4/I.

<sup>458</sup> Eintrag 133, Band I, S. 73; ÖNB, F21.Berg.4/I.

<sup>459</sup> Eintrag 146, Band I, S. 83; ÖNB, F21.Berg.4/I.

<sup>460</sup> Über die *Poetischen Stimmungsbilder* notierte Alban Berg: „Bin nicht entzückt (Smaragda ja)“, Eintrag ohne Nummerierung, Band III, S. 85; ÖNB, F21.Berg.4/III.

## 1.2 Die Kunst als Sehnsuchtsort und die Idealisierung der Künstlerin

### Freiheitswünsche und die Opernwelt als Gegenbild zum Alltag

Die ersten Berichte, die über Smaragda Eger-Berg erhalten sind, spiegeln prägnant die Normativität der zeitgenössischen Geschlechtervorstellungen wider: Hermann Watznauer, der 1899 über Alban Berg eine Biographie verfasste, merkte an, man könne über die nur ein Jahr jüngere Smaragda Eger-Berg keine größere Aussage treffen, denn: „Wenn ein Mädchen zwölf Jahre alt ist, kann man eigentlich nur recht wenig über es sagen.“<sup>461</sup> Das wenige, was er trotz alledem über sie festhielt, war jedoch umso aussagekräftiger:

Smaragda, Smara genannt (...), war ein schönes, gesundes Mädchen mit wundervollem Haar, das, in lange, dicke Zöpfe geflochten, auf verschiedenartigste Weise arrangiert wurde. Sie hatte zwei Seiten: die mädchenhafte und die bubenhafte. Dem Äußeren nach war sie ganz Mädchen, im Wesen aber stak [= steckte] viel Bubenhaftes. Sie wird kaum mit Puppen gespielt haben. Ihre geistige Begabung war eine ganz ungewöhnliche.<sup>462</sup>

Watznauer schrieb Smaragda Eger-Berg also sowohl eine „bubenhafte“ als auch eine „mädchenhafte“ Seite zu, wobei er mit der „Bubenhaftigkeit“ auf ihre ungewöhnliche geistige Begabung anspielte. Auch Smaragda Eger-Berg rief rückblickend ihre „Ungewöhnlichkeit“ auf, jedoch mit einem deutlich anderen Schwerpunkt. Mehrfach formulierte sie das Gefühl, das bürgerlich-gesellschaftliche Leben als Last empfunden zu haben, darunter die vielen Gäste, die ihre Familie zu ihrem „größten Kummer“ hatte („wir waren selten alleine unter uns.“).<sup>463</sup> Dementsprechend habe sie über ihre Kindheit „nicht viel zu sagen. Ich weiß nur das Eine: ich war kein sehr fröhliches Kind und ich galt sogar als sehr mürrisch und unfreundlich. – Nach außen hin hatte ich wohl keinen Grund unzufrieden zu sein. – Ich hatte eine sehr schöne Kindheit – nach außen hin.“<sup>464</sup> Die „nach außen“ schöne Kindheit, während sie sich in ihrem Inneren unzufrieden und menschenscheu fühlte, manifestierte sich auch darin, dass sie sich ihren Altersgenoss:innen nicht zugehörig empfand: Deren Ausgelassenheit kam ihr merkwürdig vor. Sie wünschte sich zwar sichtlich verzweifelt eine

---

<sup>461</sup> Watznauer, zit. nach E.A. Berg 1985, S. 19.

<sup>462</sup> Ebd.

<sup>463</sup> Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, o.D. [um 1904?]; THM, AM60960 BaM&AM26379BaM. „Zu meinem größten Kummer hatten wir sehr viele Gäste immer (ich sah schon als Kind nicht gerne viele Leute auf einmal) & noch dazu meistens infolge des Berufes von Papa Amerikaner“, ebd.

<sup>464</sup> Ebd.

„wahlverwandte Seele“, schien diese jedoch unter den „unbeschwer- ten“ Mädchen ihres Alters nicht finden zu können, weswegen sie auch konstatierte: „Freundin habe ich keine – die Mädeln in meinem Alter sind halt so flach und seicht“.<sup>465</sup> Ihr Fremdheitsgefühl glaubte sie auch durch die strenge Aufsicht ihrer Gouvernante begründet:

Einen Teil meiner Jugend hatte ich aber dadurch verloren – dass ich nie mit meinesgleichen zusammenkam, stets nur unter der Aufsicht einer Gouvernante (...) und in Fesseln war, dies tat mir schlecht. Als ich dann mit 10 Jahren in die Schule kam, kam mir die jugendliche Ausgelassenheit der anderen Mädchen ganz komisch vor und ich lebte mich erst nach und nach hinein – halbwegs, ganz nie. – Schon damals hatte ich das Bedürfnis eine Freundin zu haben: wer kann, wer möchte ohne Freunde sein?! – Schulfreundschaften sind aber selten von Dauer – ich hatte immer das Gefühl, nachdem ich die eine od. die andere verloren hatte, dass ich trotzdem immer alleine war. Ich hatte in der Schule sehr fleissig „gebüffelt“ ich hatte in diesen Jahren viel Schulweisheit gesammelt, aber es war mir nicht gelungen, ein Herz zu finden, das es wirklich treu mit mir meinte, das mich wirklich lieb hatte. Ich bin wohl kein Wesen zum Liebhaben – ich habe aber von jeher mehr Sehnsucht danach gehabt als irgendjemand, die Sehnsucht nach einer wahlverwandten Seele.<sup>466</sup>

In der Wendung, sie sei „in Fesseln“ gewesen, schwingt bereits etwas mit, was zu ihrer zentralen Handlungsmotivation werden sollte: Der Wunsch nach Freiheit und Unabhängigkeit. Mit diesem war sie nicht alleine. Zu etwa derselben Zeit schrieb Alma Mahler-Werfel in ihr Tagebuch: „Allein sein, ein bisserl Geld haben, unabhängig sein – oh wie herrlich wäre das!“<sup>467</sup> Smaragda Eger-Berg traf dementsprechend über die Zeit, nachdem ihre Gouvernante die Familie verlassen hatte und sie nun eben nicht mehr „in Fesseln“ war, eine recht politische Aussage. In dieser brachte sie nicht nur die begrenzten Handlungsoptionen bürgerlicher Frauen auf den Punkt, sondern thematisierte auch die Rolle der Gesellschaft, die weibliche Freiheitsbestrebungen systematisch unterdrücke:

– – – und ich war nun frei – frei?! Ich glaube, das Weib ist zeitlebens nicht frei – zuerst in den Banden des Vaterhauses, heiratet sie, so ist es dann der Mann, heiratet sie nicht, so ist es die Welt, die ihr das Freiseinwollen ordentlich verleidet & nur große Ausnahmensituationen machen darin ihr Glück!<sup>468</sup>

---

<sup>465</sup> Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, 21.10.1903; THM, AM26382BaM.

<sup>466</sup> Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, o.D. [um 1904?]; THM, AM60960 BaM&AM26379BaM.

<sup>467</sup> Alma Mahler-Werfel, Tagebucheintrag vom 08.01.1900; Beaumont/Rode-Breyman 1997, S. 420.

<sup>468</sup> Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, o.D. [um 1904?]; THM, AM60960 BaM&AM26379BaM.

Smaragda Eger-Berg ging in ihrer Jugend also offenbar von der Annahme aus, dass die Frau in der Gesellschaft nicht frei sein könne, da ihr für ihren Lebensentwurf praktisch nur zwei Handlungsoptionen offenstünden: Zu heiraten, wodurch jedoch statt des Vaters der Ehemann über sie herrsche, oder nicht zu heiraten und von der Welt ihren Freiheitswunsch „verleidet“ zu bekommen. Ein Ausweg aus dieser Misere gelang, so ihre Vorstellung, nur „großen Ausnahmenaturen“.

✧

Wie sich Smaragda Eger-Berg solche „Ausnahmenaturen“ vorstellte, kann anhand verschiedener Briefe der damals etwa Achtzehnjährigen an die Sängerin Anna Bahr-Mildenburg skizziert werden. Diese erkor sie sich zum Zielpunkt ihrer Leidenschaft sowohl in musikalischer als auch emotionaler Hinsicht – als „Ausnahmenatur“, deren Lebenskonzept sie mit Freiheit und Glück verknüpfte: „Ach, wer so singen könnte, wie Sie verehrtes Fräulein! Ihre gewaltige Kunst muss Sie doch sehr glücklich machen!“<sup>469</sup> Auf diese Vorstellung, eine künstlerische Tätigkeit müsse doch gleichbedeutend mit Glück sein, kam sie in ihren Briefen immer wieder emphatisch zurück:

Ich denke mir manchmal, solche Menschen, wie Sie es sind, sollten doch ganz glücklich sein – es wäre das doch nur ein geringer Lohn! Sie müssen glücklich sein! O glauben Sie nicht, dass ich meine, der Beifall der Leute macht Sie glücklich – o nein, dazu sind Sie zu groß, nur ein eitler Mensch könnte daran sein einziges Glück finden! Aber das eigene Bewusstsein so Herrliches zu leisten, das muss Sie über Kleinlichkeiten erheben und glücklich machen.<sup>470</sup>

Kontrastierend zur Kunstwelt, als eine Erfahrung von Ödnis und Herzensverkümmern, beschrieb Smaragda Eger-Berg hingegen ihre Zeit in der Handelsschule, die sie für eine „Sicherheit“ besuchte. Die Orientierung an materiellen Werten, an „Geld“, an Finanzen war ihr wie vielen ihrer Generation zuwider:

Das war fürchterlich – – man kann sich ja nichts Trockeneres vorstellen als dieses Studium. Immer das fortwährende Wiederholen des Wortes „Geld“, nur unser Deutschprofessor gab hie u. da Gedichte vorzulesen – ich durfte sie dann gewöhnlich vortragen & das war mir immer nach dem öden kaufmännischen Rechnen etz. wie eine Erlösung. 2 lange Jahre machte ich das mit – ich hatte fest gearbeitet, aber mit meinem Herzen war ich nicht dabei! Ich hatte oft bis 11–12h in der Nacht zu schreiben – sonderlange Rechnungen u.

---

<sup>469</sup> Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, 04.11.1903; THM, AM26383BaM.

<sup>470</sup> Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, o.D.; THM, AM26367BaM.

dergl. – Aber mein Herz war ganz ohne Nahrung u. ich wurde beinahe verbittert!<sup>471</sup>

In dieser „trockenen“, langweiligen Handlungswelt, in der nur das seltene Vortragen von Gedichten als kleine „Erlösung“ aus der Ödnis fungierte, gelang also die „Rettung“ über den Kunstgenuss und das Kulturerleben. Als eine Art „Erweckungserlebnis“ für ihren Traum, Sängerin und Künstlerin zu werden, hielt Smaragda Eger-Berg ihren ersten Besuch der *Carmen* mit Marie Gutheil-Schoder fest:

Da kam mein großes Erlebnis (...). In die Oper kam ich bis dahin noch selten. – da kam der 20. März 1900 – ich sah Carmen zum 1. Male u. zum 1. Male Fr. Gutheil-Schoder – Ich war hinweggerissen – die herrliche Musik – das frei bunte Leben der Zigeuner, all' das hat mich wie verzaubert. – Stellen Sie sich nur vor: heraus aus den Wechseln und Rechnungen, plötzlich hinein in eine ganz andere Welt – in diese gottvolle Kunstwelt. – In meiner Seele gieng etwas auf, was bisher schlief: die Begeisterung für die Kunst, die Sehnsucht zur Musik, zum Gesang!<sup>472</sup>

Die Bedeutung ihrer vielen Opernbesuche lag für Smaragda Eger-Berg dabei im Kunstgenuss, nicht im repräsentativen Zweck. Sie gehe nicht dort hin, um sich zu zeigen, sondern weil es ihr „schönstes Glück“ sei:

Heute abend gehe ich in „Carmen“ worauf ich mich schon riesig freue – denn in der Oper zu sitzen und herrlicher Musik lauschen können, macht mein schönstes Glück aus! Dabei vergesse ich all' meine Kümernisse und kleinen Schmerzen und meine im Himmel zu sein – u. je öfter ich in die Oper gehe, desto mächtiger wird dieses Glücksgefühl! Ich bedauere immer solche Leute, die *dieses* Glück nicht kennen und nur, um allenfalls ihre Toiletten zu zeigen, ins Theater gehen!<sup>473</sup>

### Der Traum vom Singen: Smaragda Eger-Bergs Gesangsambitionen

Es stand offenbar früh fest, dass Smaragda Eger-Berg Musik studieren und damit auch ihre Gesangsambitionen leben wollte. Aufgrund der finanziell schwierigen Situation durch den Tod ihres Vaters verwirklichte sie diesen

---

<sup>471</sup> Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, o.D. [um 1904?]; THM, AM60960 BaM&AM26379BaM.

<sup>472</sup> Ebd. Bei der Datierung unterlief Smaragda Eger-Berg allem Anschein nach ein Irrtum – an diesem Tag fand weder eine Aufführung der *Carmen* statt noch trat Marie Gutheil-Schoder auf. Deren Debüt als Carmen an der Wiener Hofoper war zwei Monate später, am 26.05.1900; vgl. Art.: „Marie Gutheil-Schoder“; Felix Czeike: *Historisches Lexikon Wien*, Band 2, Wien 2004, S. 646f., hier: S. 647.

<sup>473</sup> Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, 04.11.1903; THM, AM26383BaM.

Wunsch jedoch erst später, vermutlich nach dem Abschluss der Handelsschule. Anna Bahr-Mildenburg gegenüber hielt sie fest: „nun endlich – endlich sollte ich singen lernen.“<sup>474</sup> Zuvor war Smaragda Eger-Berg bereits, zusammen mit ihrem Bruder Charly Berg und Hermann Watznauer, die erste Interpretin der *Jugendlieder* ihres Bruders Alban Berg. Zu den *Jugendliedern* zählen über achtzig zwischen 1901 und 1908 komponierte Lieder, von denen die ersten knapp vierzig Stücke autodidaktisch vor der Aufnahme der Studien Alban Bergs bei Arnold Schönberg (Oktober 1904) entstanden.<sup>475</sup> Die *Jugendlieder* waren, wie Ingrid Schraffl darlegt, keineswegs Stücke für die Schublade; sie waren vielmehr „von Anfang an Teil seines leidenschaftlich betriebenen gemeinsamen Musizierens im familiären und freundschaftlichen Rahmen.“<sup>476</sup> Dies spiegelt auch Watznausers Erinnerung an die Entstehung des ersten Liedes, *Heiliger Himmel*, wider:

„Du solltest es einmal selbst versuchen, etwas zu komponieren, zum Beispiel ein Lied“, sagte ich eines Tages, als der junge Freund eben mit der in großer Begeisterung vorgebrachten, erhebenden Kritik musikalischer Werke zu Ende war. (...) Einige Tage später stellte Alban selbstgeschriebene Noten aufs Klavier, nach ein paar einleitenden Akkorden begann die Schwester zu singen. Ich ausachte: die erste musikalische Schöpfung des jungen Freundes! (...) Auf vorzeitigen Enthusiasmus, auf Überschwenglichkeiten war man im Hause Berg niemals eingestellt gewesen. Dennoch fanden die Gesänge drei willige Interpreten: Charly, Smaragda und mich. Charly holte sicher am meisten heraus.<sup>477</sup>

*Heiliger Himmel* (siehe Abb. 3), das mit der Anweisung „Äußerst getragen“ versehen ist, folgt formal der Anlage des Gedichtes von Franz Evers

---

<sup>474</sup> Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, o.D. [um 1904?]; THM, AM609 60BaM&AM26379BaM.

<sup>475</sup> In den Jahren 1901/1902 vertonte Alban Berg die folgenden Gedichte: Franz Evers: „Heiliger Himmel“, Siegfried Fleischer: „Herbstgefühl“, Walther von der Vogelweide: „Unter der Linde“, Henrik Ibsen: „Spilleute“, F. Lorenz: „Wo der Goldregen steht“, Otto Julius Bierbaum: „Lied des Schiffermädchens“, Elimar von Monstereberg-Muckenau: „Abschied“, Johann Wolfgang von Goethe: „Grenzen der Menschheit“, Kory Towska: „Liebeslied“, Dolorosa: „Über meinen Nächten“, Paul Hohenberg: „Sehnsucht I“, Heinrich Heine: „Vielgeliebte schöne Frau“, Heinrich Heine: „Sehnsucht II“, Karl Wilhelm: „Sternenfall“, Paul Hohenberg „Sehnsucht III“; vgl. Watznausers Sammlung von Materialien über Alban Berg; WBR, Mappe 204585 sowie Ingrid Schraffl: „Alban Bergs Jugendlieder. Die autodidaktischen Anfänge“ in: *Ästhetik der Innerlichkeit. Max Reger und das Lied um 1900* (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, Band 48), hg. von Stefan Gasch, Wien 2018, S. 217–231, hier: S. 221 für die Jahre 1901–1904.

<sup>476</sup> Ebd., S. 218. Schraffl hebt hier auch den intensiven Austausch der Berg-Geschwister und ihrer Freunde über Kompositionen, Gedichte, gelesene Literatur und Konzertbesuche hervor, vgl. ebd., S. 218ff.

<sup>477</sup> Watznauer, zit. nach E.A. Berg 1985, S. 36f.

und besteht aus drei Teilen: einem durch Tremoli und ein schnelleres Tempo gekennzeichneten, exaltierteren Mittelteil, der von zwei getragenen, verträumten Teilen (die Vertonung der ersten und letzten beiden Verse) eingerahmt wird.<sup>478</sup>

The image shows the first page of a musical score for 'Heiliger Himmel' by Franz Evers, Op. 1. The score is written for voice and piano. It consists of four systems of music. The first system shows the vocal line and piano accompaniment for the first line of lyrics: 'OH - HER TRÄU - ME JHR - PUR - PUR HE'. The second system continues the vocal line and piano accompaniment for the second line of lyrics: 'A - BEM - PE'. The third system shows the vocal line and piano accompaniment for the third line of lyrics: 'O - PIM MAL - TENDER SPEER'. The fourth system shows the vocal line and piano accompaniment for the fourth line of lyrics: 'TEILT DIE WOL - KEN - BAHN UND EIM'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (pp, ppp, f, sf, ff). There are also tempo markings: 'immer langsamer' and 'schneller'. A handwritten '-HE' is visible in the top left corner of the page.

Abb. 3: Erste Seite von Alban Bergs erster Komposition *Heiliger Himmel*.

Wie auch in seinen anderen *Jugendliedern* steht im Zentrum der Komposition die „Stimmung“, der sich die Form unterordnet – in den Liedern ist ein, so Schraffl, „beinahe überbordender Gestaltungswille erkennbar, der sich unter anderem in der Tendenz zu extremen Kontrastbildungen äu-

<sup>478</sup> Vgl. für eine ausführlichere Analyse Schraffl 2018, S. 224–226.

ßert.“<sup>479</sup> Auffällig in den ersten Liedern ist dabei neben der Vielzahl an Spielanweisungen auch die häufige Verwendung von Tremoli, wie sie Alban Berg offenbar durch das Spielen von Klavierauszügen gewohnt war<sup>480</sup> – eine musikalische Praxis, die er mit seiner Schwester teilte.

\*

Smaragda Eger-Berg wurde, so hielt sie es fest, gerade ein Jahr von Olga Hueber-Mansch pianistisch unterrichtet, als sie ihren Traum vom Singen, ihr Gesangsstudium, angehen konnte: „Bis ich diesen Herzenswunsch erreichte, hatte ich eine harte Arbeit – an allen möglichen Plätzen liess ich mich prüfen – heimlich – – Endlich sollte es zustande kommen.“<sup>481</sup> Ihren Wunsch, sich der Kunst zu widmen, konnte sie also etwa ein Jahr vor ihrem Bruder verwirklichen, der im Herbst 1904 sein Studium bei Arnold Schönberg aufnahm. Bezüglich der Lehrkraft für den Unterricht wandte sich Smaragda Eger-Berg offenbar zunächst ratsuchend an ihr damaliges Idol Marie Gutheil-Schoder, deren *Carmen* sie so beeindruckt hatte. Diese erteilte ihr jedoch eine abschlägige Antwort (siehe Kap. III.2.1), woraufhin Smaragda Eger-Berg im September 1903 folgenden Brief an Anna Bahr-Mildenburg richtete:

Hochgeehrtes Fräulein –

werden sich jedenfalls sehr wundern, von jemandem ganz Fremden einen Brief zu erhalten, jedoch bitte ich herzlichst deswegen nicht ungehalten zu sein, – dass ich gar noch mit einer großen Bitte komme. Ich bin ein 17jähriges Mädchen und soll in diesem Winter mich im Gesange ausbilden lassen, d.h. ich *soll* es nicht nur sondern tue dasselbe aus tiefster Überzeugung. Meine Mama und ich sind aber in der heiklen Frage, bei wem ich singen lernen soll (ich bin nämlich vollständig Anfängerin & sang bisher nur ein wenig zu meinem Vergnügen) total ratlos.

Da ich desöfteren das Glück hatte, Ihre so herrliche Stimme bewundern zu dürfen, so werden Sie es mir nicht verdenken, wenn ich mich diesbezügl. an Sie, sehr verehrtes Fräulein wende und anfrage bei wem gnädiges Fräulein Ihre Stimmbildung genossen. Sie werden ja wissen, welch' heikler Punkt eben gerade das Studium ist, besonders bei einer noch ganz kleinen & jungen Stimme wie die meine – Überhaupt kann ich Ihnen wt. [= wertes] Fräulein meine ewige Dankbarkeit versichern, wenn Sie mir ein wenig mit Ihrem Rate an die Hand gehen würden! Ich weiß natürlich nicht, ob Sie wt. Fräulein in Wien studiert haben & da ich wohl hierbleiben

---

<sup>479</sup> Ebd., S. 224.

<sup>480</sup> Vgl. ebd., S. 223. Schraffl bemerkt, dass in den späteren Jugendliedern „mit steigendem kompositorischen Können die Anzahl dieser adjektivischen Vortragsanweisungen dagegen deutlich ab[nimmt].“ ebd., S. 227.

<sup>481</sup> Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, o.D. [um 1904?]; THM, AM60960 BaM&AM26379BaM.

muss, so frage ich natürlich nur wegen *hiesiger* Professoren an.  
Meine Adresse ist: S. Berg VII Breitengasse 8.

Sind Sie mir bitte wegen meiner Keckheit nicht böse, dass ich Sie noch ersuche, so bald es Ihnen möglich ist gütigst paar Zeilen zu schreiben, da die Saison ziemlich vorgeschritten ist & ich schon daran gehen muss.

Empfangen Sie meine Handküsse und schenken Sie bitte einige Worte

Ihrer Sie verehrenden Smaragda Berg<sup>482</sup>

Anna Bahr-Mildenburg war zu diesem Zeitpunkt gefeiertes Mitglied des herausragenden Opernensembles unter Gustav Mahler und überzeugte hier nicht nur durch stimmliche Brillanz, sondern auch durch „ihre ausgereifte darstellerische Kompetenz, ihre wohl einzigartige Gabe, musikdramatische Vorgänge schauspielerisch auszudeuten.“<sup>483</sup> Dass sich Smaragda Eger-Berg von ihr kompetenten Rat erwartete, verwundert demnach wenig. Tatsächlich antwortete Anna Bahr-Mildenburg umgehend und lud Smaragda Eger-Berg sogar ein, ihr vorzusingen – diese dankte der Sängerin daraufhin „für Ihre so große Liebenswürdigkeit“: „Als ich gestern nach dem Mittagbrot ins Postkästchen sah und Ihren so freundlichen Brief vorfand, so empfand ich wirklich eine große, große Freude!“<sup>484</sup> Die Einladung Anna Bahr-Mildenburgs, am darauffolgenden Samstag um 15 Uhr zusammen mit Alban Berg bei ihr zu erscheinen, nahm sie „selbstverständlich (...) mit größtem Vergnügen an“ und fügte hinzu: „Dabei wird es mir gestattet sein, mit Ihnen, Fräulein, über mein Stimmchen (denn Stimme kann man da nicht sagen) zu sprechen.“<sup>485</sup>

Auf Anna Bahr-Mildenburgs Rat hin begann Smaragda Eger-Berg etwa einen Monat später ihren Unterricht bei Prof. Johannes Ress (1839–1916), der am Konservatorium der *Gesellschaft der Musikfreunde* seit 1880 unterrichtete und u.a. Selma Kurz ausgebildet hatte.<sup>486</sup> Smaragda Eger-Berg wurde dabei ab Oktober 1903 auch bzw. vorwiegend von einer seiner Schülerinnen, der Sängerin und Gesangspädagogin Ivana Streim, zwei- bis dreimal wöchentlich unterrichtet, wie sie berichtete: „ich hatte schon eine Stunde bei einem Frl. Streim, die Prof. Ress mir gesandt hat und singe ich

---

<sup>482</sup> Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, 22.09.1903; THM, AM26380BaM.

<sup>483</sup> Willnauer 2006, S. 440.

<sup>484</sup> Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, 25.09.1903; THM, AM26381BaM.

<sup>485</sup> Ebd.

<sup>486</sup> „Sie wissen ja, Sie rieten mir Prof. Ress. – Und nach kurzer Zeit war mein großer Wunsch in Erfüllung! Ich konnte nun singen!“ Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, o.D. [um 1904?]; THM, AM60960BaM&AM26379BaM. Mit „Studium“ war jedoch kein offizielles Studium am Konservatorium gemeint, sondern der Privatunterricht bei ihm bzw. bei einer seiner Schülerinnen.

schon fleißig.“<sup>487</sup> Überglücklich schrieb sie an Anna Bahr-Mildenburg: „Ach, wenn Sie wüssten, wie glücklich mich der Gesang macht, endlich das erreicht zu haben, wonach ich schon lange, lange in Sehnsucht geschmachtet habe!“<sup>488</sup> Hermann Watznauer hielt demgemäß nun über sie fest:

Wollen wir nun unser Augenmerk ein wenig auf Albans Schwester Smaragda wenden, so finden wir, daß diese sich zu einer anmutigen und auffallend schönen jungen Dame entwickelt hatte. Auch sie hatte sich der Kunst gewidmet, der Gesangskunst, und ihre weiche, dunkle Stimme war von bezaubernder Schönheit.<sup>489</sup>

Smaragda Eger-Bergs Gesangstätigkeit verlief jedoch offenbar nicht unkompliziert: Kurz nach Aufnahme des Unterrichts erkrankte sie erst an einem Rachenkatarrh und dann an einer Erkältung.<sup>490</sup> Frustriert klagte sie Anfang 1904, immer noch nicht singen zu dürfen, „u. das macht mich unglücklich! Wie zur Ironie guckt das Metronom, welches ich zu Weihnachten erhielt, zu mir herüber – ja! du kannst ticken, du schwarzer Kasten und Deine Zunge plaudert in einem fort und ich muss schweigen!“<sup>491</sup> Im Sommer 1904 war sie offenbar immer noch angeschlagen und, als Ivana Streim schon aufs Land fuhr, schrieb sie: „selbstverständlich gebe ich

---

<sup>487</sup> Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, 21.10.1903; THM, AM26382BaM. Am 13.11.1903 freute sie sich bereits auf ihre morgige „8. Gesangstunde“, dies., 13.11.1903; AM60961BaM. Über Ivana Streim ist außer einem Adressbucheintrag und einigen Zeitungskritiken kaum etwas bekannt. 1908 konstatierte das *Deutsche Volksblatt*: „Fräulein Ivana Streim hat ein schönes, weiches Organ, pflegt aber die Töne ‚hinaufzuziehen‘, ohne sie immer auf die richtige Höhe zu heben.“ *Deutsches Volksblatt*, 20.11.1908, S. 9. Über ein Konzert im Dezember 1914 berichtete das *Fremden-Blatt*: „Fräulein Streim, die aus der Schule Reß hervorgegangen ist, sang u.a. mit schöner sympathischer Stimme die Elsa-Arie aus ‚Lohengrin‘ und brachte sodann österreichische Volkslieder in fast allen Sprachen der Monarchie in vollendeter Weise und unter großem Beifall zum Vortrag.“ Kritik zu Ivana Streims Gesangsmatinee in der Militär-Rekonvaleszentenanstalt im Parlament; *Fremden-Blatt*, 19.12.1914, S. 14. Im Adressbuch ist Ivana Streim verzeichnet als „Gesangslehrerin, VIII. Stozzig, 47“, *Lehmann* 1904, S. 1284.

<sup>488</sup> Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, 21.10.1903; THM, AM26382BaM.

<sup>489</sup> Watznauer, zit. nach E.A. Berg 1985, S. 58.

<sup>490</sup> Die Rachenkatarrhe seien, wie ihr der Arzt erklärt habe, „bei Anfängern od. Dilettantensänger eine häufige Sache (...) und absolut nicht gefährlich“; bei der Untersuchung bescheinigte ihr der Arzt weiterhin, dass ihr Hals „grossartig gebaut sei, die Stimmbänder scharf und dünn wie ein Papier & behauptete er, dass dies auf eine ganz hohe Sopranstimme schliessen lässt. – Er liess mich während der Bespiegelung einige Töne singen u. sagte, die Verbindung derselben sind ganz klar.“ Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, 04.11.1903; THM, AM26383BaM.

<sup>491</sup> Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, o.D. [1904?]; THM, AM26368BaM.

das Üben nicht ganz auf, wenn auch nach Frl. Streims Wunsch in geringem Maße, um mich möglichst auszuruhen.“<sup>492</sup>

Ihr Debüt und zugleich ihren einzigen bekannten Auftritt als Sängerin absolvierte Smaragda Eger-Berg im April 1905 bei der Generalversammlung des Vereins *Elisabeth-Heim für Witwen, Waisen, Frauen und Mädchen des gebildeten Mittelstandes*, wie auch die *Neue Freie Presse* vermerkte: „Nach dem geschäftlichen Teile der Generalversammlung erfreute die Hofburgschauspielerin Fräulein Amalie *Schönchen* mit einem Vortrage reizender Gedichte und Fräulein Smaragda *Berg* brachte einige Lieder mit warmen Gefühle zum Vortrage.“<sup>493</sup>

Wie lange Smaragda Eger-Berg Klavier- und Gesangsunterricht erhielt, ist unbekannt, ebenso die Gründe, warum ihre Gesangsambitionen im Sande verliefen. Dass es womöglich mit gesundheitlichen bzw. technischen Schwierigkeiten und nicht mit mangelnder Leidenschaft für das Singen zu tun hatte, legt eine Bemerkung Smaragda Eger-Bergs im Sommer 1907 gegenüber Helene Berg nahe: Sie habe, wie sie schrieb, „wieder etwas mit Singübungen begonnen“ – obwohl die Stimme „auch noch nicht viel wert“ sei, mache es ihr „Freude – überhaupt die schönste Befriedigung das!“<sup>494</sup>

### **Die Verehrung von Künstler:innen: „Fan“-Briefe – Rezensionen – Autographensammlung**

Die Vorstellung der Kunstwelt als Gegenwelt zur tristen Bürgerlichkeit manifestierte sich in Smaragda Eger-Bergs eigenen künstlerischen Ambitionen wie auch in der Verehrung und Anbetung von Künstler:innen. Hier lassen sich zwei zentrale Praktiken ausmachen: Erstens die Verehrungsbriefe, die Smaragda Eger-Berg an bewunderte Künstlerinnen schrieb und die sie mit emphatischen Rezensionen verband, sowie zweitens das engagierte Sammeln von Autographen und Autogrammen, was auch als früher Versuch gelesen werden kann, ein Netzwerk und künstlerisches Biotop aufzubauen.

Wie die „Fan“-Briefe aussahen, die Smaragda Eger-Berg an bewunderte Sängerinnen schrieb, kann anhand ihrer Briefe an Anna Bahr-Mildenburg

---

<sup>492</sup> Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, 29.06.1904; THM, AM26375BaM.

<sup>493</sup> Aus den Vereinsnachrichten der *Neuen Freien Presse*, 20.04.1905, S. 9. Der Auftritt war dort auch angekündigt worden, vgl. *Neue Freie Presse*, 09.04.1904, S. 11. Auch Watznauer erwähnte diesen Auftritt: „Am 12. April 1905 debütierte sie bei einer Veranstaltung zugunsten des Vereines ‚Kaiserin Elisabeth-Heim für Witwen, Waisen, Frauen und Mädchen des gebildeten Mittelstandes‘, wobei der Bruder Alban als Gesangsbegleiter fungierte.“ Watznauer, zit. nach E.A. Berg 1985, S. 58.

<sup>494</sup> Smaragda Eger-Berg an Helene Berg, o.D. [07.07.1907]; ÖNB, F21.Berg.1726/2.

rekonstruiert werden. Diese war jedoch nicht die einzige Adressatin solcher Schreiben: Nach dem Opernbesuch der *Carmen* und der dadurch erweckten Begeisterung für die Oper war es zunächst die Sängerin Marie Gutheil-Schoder, die Smaragda Eger-Berg nicht nur als ihre „erste Liebe“ bezeichnete (siehe Kap. III.2.1), sondern der sie auch Verehrungsbriefe und Blumen sandte.<sup>495</sup> Diese Rolle füllte ab Herbst 1903 Anna Bahr-Mildenburg in Smaragda Eger-Bergs Leben aus und wurde überdies eine Art Mentorin für ihre Gesangsambitionen (s.o.).

Smaragda Eger-Bergs emphatische Verehrung kann im Zeitkontext als mehr oder weniger „typisch“ für die junge Wiener Generation gelten, wurde doch ein, so Stefan Zweig, „fast religiöse[r] Personenkult“<sup>496</sup> um beliebte Sänger:innen und Künstler:innen zelebriert. Diesen „Fanatismus für die Kunst und insbesondere für die theatralische Kunst“, der in Wien „durch alle Stände“ gegangen sei, beschrieb Zweig so:

Der Ministerpräsident, der reichste Magnat konnte in Wien durch die Straßen gehen, ohne daß jemand sich umwandte; aber einen Hofschauspieler, eine Opersängerin erkannte jede Verkäuferin und jeder Fiaker; stolz erzählten wir Knaben es uns einander, wenn wir einen von ihnen (...) im Vorübergehen gesehen, und dieser fast religiöse Personenkult ging so weit, daß er sich sogar auf seine Umwelt übertrug; der Friseur Sonnenthals, der Fiaker von Josef Kainz waren Respektspersonen, die man heimlich beneidete[.]<sup>497</sup>

Vor diesem Hintergrund sind auch die Briefe Smaragda Eger-Bergs an Anna Bahr-Mildenburg zu lesen. Sie stellte sich selbst als klein und unbedeutend gegenüber der so hohen, überlegenen, geradezu gottgleichen Künstlerin dar und schrieb: „ich bau’ auf Gott und meine Mildenburg“.<sup>498</sup> Künstlerin zu sein – „echte“ Künstlerin – verknüpfte Smaragda Eger-Berg

---

<sup>495</sup> Diese Briefe sind in den Archiven nicht auffindbar; jedoch erwähnte Smaragda Eger-Berg deren Existenz gegenüber Anna Bahr-Mildenburg und Marie Gutheil-Schoder dankte für diverse Schreiben Smaragda Eger-Bergs, so beispielsweise „für Ihre lieben Glückwünsche zu meinem Geburtstage mit den entzückenden Mailglöckchen!“ Marie Gutheil-Schoder an Smaragda Eger-Berg, 20.02.1905; WBR, H.I.N. 203496.

<sup>496</sup> Zweig 2017, S. 31.

<sup>497</sup> Ebd. Dies führte soweit, dass sich beispielsweise der Verlust von beliebten Sänger:innen und Künstler:innen „unaufhaltsam in Nationaltrauer“ verwandelte; ebd., S. 32.

<sup>498</sup> Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, o.D. [um 1904?]; THM, AM26369 BaM. Diese Gegenüberstellung von dem als klein und unbedeutend empfundenen Selbst gegenüber der gottgleichen Kunst rief auch Alban Berg auf: Dieser nannte sich selbst im Beisein von Statuen und Bildern von Beethoven, Brahms, Mahler und Ibsen „ein kleines Menschenkind zwischen Göttern und Helden!“ Alban Berg an Hermann Watznauer (Abschrift durch Watznauer), 01.08.1904, Watznauers Sammlung von Materialien über Alban Berg; WBR, Mappe 204585.

mit einer Berufung, nicht mit einem Beruf, weswegen sie auch glaubte, dass Anna Bahr-Mildenburg bei ihren Auftritten ganz und gar in ihren Rollen, beispielsweise in ihrer Darstellung der Isolde, aufgehe: „wie ich Sie kenne, haben Sie das Gefühl *der echten Künstlerin*, die schöne Menge vergessen Sie, Sie vergessen sich selbst, *vergessen, dass Sie Fr. v. Mildenburg sind und sind einzig u. allein ‚Isolde‘!*“<sup>499</sup>

In ihrer Begeisterung für die Oper und für deren Sängerinnen sammelte Smaragda Eger-Berg Rezensionen, die sie den Künstlerinnen auch zuschickte, und führte überdies selbst ein Kritikenbuch.<sup>500</sup> Auf eine ihrer eigenen Rezensionen in diesem „Kritikenbüchlein“ bezog sie sich beispielsweise in einem Brief vom 25. Januar 1904 über eine Aufführung der *Euryanthe* von Carl Maria von Weber mit Anna Bahr-Mildenburg in der Rolle der Eglantine:

Wie göttlich haben Sie gestern wieder gesungen u. gespielt, Ihre großen Augen gehen mir nicht aus dem Sinn. Die Eglantine war eine böse Person und doch beneidete ich die Euryanthe so, nur eine Zeit lang (...) von Ihnen, überirdisch schöne Eglantine (und ach! wie noch mehr von der geliebten Mildenburg, von *ibr*, wie ich immer sage) geliebt zu werden. Ihnen zum Heile, mir zum Schmerz habe ich nur wenig Zeit – meine genauere Recension will ich Ihnen mal von meinem Kritikenbüchlein vorlesen – ja?!<sup>501</sup>

Smaragda Eger-Bergs intensives Erleben der Oper, wie es bereits hier anklingt, trat besonders in solchen Briefen deutlich hervor, in denen sie Opernkritik und Liebesbriefe miteinander verband. Üblicherweise schrieb Smaragda Eger-Berg diese Briefe kurz nach dem Besuch der Aufführungen und damit noch unter deren Eindruck. Ein Beispiel ihrer Begeisterung für die Oper, die verwoben wird mit der Anbetung der Sängerin, die sie als identisch mit der von ihr dargestellten Rolle wahrnahm, kann ein Brief vom 31. Oktober 1903 über Anna Bahr-Mildenburgs Darstellung der „Milada“ in Bedřich Smetanas *Dalibor* geben. Da dieser sowohl für Smaragda Eger-Bergs Kunstbegeisterung als auch für den sehr exaltierten

---

<sup>499</sup> Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, o.D. [um 1904?]; THM, AM26369 BaM.

<sup>500</sup> U.a. schrieb sie an Anna Bahr-Mildenburg: „Ich höre die L. Gmeiner – im Büchlein ist die Kritik über sie – Vielleicht interessieren Sie einige Kritiken über Sie, die ich angemerkt habe“; auch schrieb sie: „Eingeschlossen einige Recensionen“ und: „Ich habe einige Zeitungsausschnitte für Sie gesammelt, die ich ds. Tage schicken werde“, ebd., o.D. und o.D. [1904?]; AM26367BaM und AM60960BaM &AM26379BaM.

<sup>501</sup> Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, 25.01.[1904]; THM, AM26372 BaM. Anna Bahr-Mildenburg gab die Eglantine in Webers *Euryanthe* in der Spielzeit 1903/04 viermal; vgl. Willnauer 2006, S. 496. Smaragda Eger-Berg dürfte sich auf die Aufführung am Vortag, also am 24.01.1904, beziehen.

Schreibstil ihrer Jugend als exemplarisch gelten kann, sei er an dieser Stelle in voller Länge angeführt.

Geliebte Milada, – Süsseste –  
ich muss Ihnen schreiben – Ihr Bildnis schwebt heute immerwährend vor meinen Augen – wohin ich blicke überall sehe ich meine teure Milada und mich beseeligt dieser Anblick – und was ich höre, aus allem dringen mir Ihre herrlichen Töne hervor – süße, geliebte Töne! Ich konnte gestern abend lange nicht einschlafen – ich schloss meine Augen – und da gieng es mir so ähnlich wie dem armen Dalibor mit Zdenko [= Zdenek] – Sie erschienen mir – und ich glaubte auch himmlische Musik zu hören.

O, hätt' ich Ihre lieben Händchen hier; wie gerne würde ich sie küssen als Dank für die glücklichen Stunden, die Sie mir gestern bereitet – durch Ihr herrliches Spiel, durch ihren gottvollen überirdischen Gesang. Ich war etwas müde als die Oper begann – doch kaum erschienen Sie, kaum ertönte Ihr erster Ton, da fühlte ich nichts mehr davon – neues Leben kam über mich und ich glaube im Paradiese kann man nicht glücklicher sein, als ich es in diesem Augenblicke war. Ich hätte vor beseeligender Aufregung weinen können – Wie herrlich sahen Sie in dem Trauergewande aus – doch noch viel herrlicher war der Ausdruck Ihres Gesichtes, der plötzliche Übergang von trauervollem Schmerz und Liebesahnung – wie großartig zeigten Sie uns das! Wie kraftvoll nahmen Sie die Töne – bei der Schilderung des Mordes lief es kalt über meine Glieder – ich sah förmlich vor mir die blutige Leiche – so viel Ausdruck lag in Ihrem Gesange, Milada!

Worte sind zu arm um auszudrücken wie entzückend Fr. v. Mildenburg im 2. Akte als Junge<sup>502</sup> war. Dieses schmale seelenvolle Gesicht mit den grossen weichen Augen! Welch' herzliche Anmut in Ihren Bewegungen, welch' kindliche Herzlichkeit mit dem alten Kerkermeister – und dabei welch' harmonischer Zusammenklang von Gesang und Spiel. Was für holde Gefühle legten Sie z.B. in die Worte: Vergönnt Euch endlich Ruh'! Wie warm wurde mir da um's Herz! Ich beneidete den alten Benesch [= Beneš, Gefängniswärter], dem Sie liebevoll die alten Wangen streichelten! Wie Sie die Liebesszene im Kerker gaben – so wird sie mir im Leben unvergesslich bleiben. Die Innigkeit des Tones, die Reinheit des Spieles hat keine, wie meine traute Mildenburg! Bei der Strophe: „Seht mich zu Euern Füßen, Ein Euch hinggegebenes Weib“ etc. hatte man das Gefühl – von solch' hohem Wesen so geliebt zu sein – Dalibor, Du bist trotz Deiner traurigen Lage doch sehr glücklich gewesen! Eine Bewegung Ihres Kopfes, das Leuchten Ihrer Augen wird mir unvergesslich bleiben, die Sie bei jener Stelle machten, als Sie Benesch sagten, Sie fürchteten nichts. – Man soll nicht glauben, dass in einer einzigen Bewegung so viel Innigkeit liegen kann.

---

<sup>502</sup> Milada verkleidet sich im 2. Akt der Oper als junger Mann.

Ich glaube, um auf der Bühne natürlich innig und herzlich zu sein, muss man es auch im Leben sein – bei Ihnen trifft das ja ein – geliebtes Fräulein! Und im Panzer und Helm ein Heldenweib – u. unter diesem Panzer doch ein warmes fühlendes Herz – u. unter dem Helm ein liebezendes Frauenantlitz. Wie Sie in Leidenschaft das Schwert zogen erinnerte ich mich an die Jungfrau von Orleans! Wie Sie dann endlich in den Armen Dalibors verwundet herwanken – mit einem müden seeligen Lächeln um die bleichen Lippen – bei der Erinnerung dessen könnte ich jetzt noch weinen – ich habe auch geweint gestern. Bei *Ihrem* Sterben werden auch wenige Augen trocken geblieben sein – Wie Sie so in Ihrer Frauenschönheit dastanden mit den Augen weit offen, wie dann plötzlich ein Lichtstrahl in diesen erschien – und dann plötzlich der Tod eintrat – Man müsste ein Herz von Stein, eine Seele aus Eisen haben, um dabei kalt zu bleiben! Ich habe noch niemanden so schön und naturgetreu sterben gesehen – nur Kainz in Hamlet.<sup>503</sup> – Ihre göttliche Stimme hat zum Schluss einen geradezu überirdischen Klang angenommen – „Lebewohl mein Freund“ mein Dalibor – da musste ich weinen. – Mein Bruder (...) sah, als Sie sangen, nicht weg von der Bühne. Die Oper ist herrlich (auch meine innigste Meinung) aber Frl. von Mildenburg ist noch herrlicher! Dies sagte er. Und ich lachte vor mich hin u. küsste ihn für diese Worte. – Das Bewusstsein, dass eine solch' hohe Künstlerin *so lieb* zu mir ist – zur mir, einem dummen Kinde – dies Bewusstsein macht aus mir einen glücklichen Menschen, der ich schon lange nicht war.<sup>504</sup>

Der Brief gibt Einblick in mehrere Aspekte von Smaragda Eger-Bergs Kunsterleben, zuvorderst in ihr leidenschaftliches Mitempfinden der Opernhandlung, was sich u.a. in vielen Ausrufen und Gefühlsäußerungen niederschlägt (so beispielsweise: wie warm ihr ums Herz wurde, oder wie kalt es ihr über ihre Glieder lief). Weiterhin wird die Überhöhung der Künstlerin spürbar, gegenüber der sich Smaragda Eger-Berg als „dummes Kind“ empfand (siehe auch Kap. III.2.1). Und schließlich verweist ihr Urteil, sie habe außer Josef Kainz noch niemanden so „naturgetreu“ sterben gesehen, auch auf ihre Partizipation am hochklassigen Kulturleben Wiens – immerhin war Josef Kainz in Wien derart populär, dass, so Stefan Zweig, seine Generation selbst dessen Kammerdiener „respektvoll auf der Straße nach[sah], weil er das Glück hatte, diesem geliebtesten und genialsten aller Schauspieler persönlich nahe sein zu dürfen.“<sup>505</sup>

---

<sup>503</sup> Josef Gottfried Ignaz Kainz (1858–1910), Theaterschauspieler.

<sup>504</sup> Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, 31.10.[1903]; THM, AM26370BaM. Anna Bahr-Mildenburg trat in dieser Spielzeit dreimal als Milada in Smetanas *Dalibor* auf: am 30.10.1903, am 21.11.1903 und am 28.04.1904; vgl. Willnauer 2006, S. 495.

<sup>505</sup> Zweig 2017, S. 59. Zu Josef Kainz und seiner Rezeption vgl. auch Wunberg 1981, S. 615–618.

Die Funktion, die die Oper für sie erfüllte, rief Smaragda Eger-Berg in einem Brief (vermutlich aus dem Jahr 1904) auf, in dem sie über Anna Bahr-Mildenburgs Darstellung der Amneris in Giuseppe Verdis *Aida* schrieb. Auch hier wird ihr emphatisches Erleben der Oper mehr als deutlich. Der Größe und Herrlichkeit der Kunst gegenüber fühle sie sich klein; zugleich könne sie dank ihr das Hässliche auf der Welt vergessen – etwas, was ihr sonst nur in der Natur gelinge:

Ich habe Sie gestern als Amneris gesehen. Wenn Sie mich fragen, wie mir's gefiel, so kann ich fast nicht antworten darauf. Ihre gestrige Leistung, Fräulein, hat mich *sprachlos* gemacht. Ihre Kunst kann man nicht detaillieren, kann man nicht erklären, es ist eine so herrliche gewaltig machtvolle Kunst, die schon beinahe ans Göttliche, Überirdische grenzt. Wir kommen uns dieser Kunst gegenüber so klein vor, dass uns nichts übrig bleibt als schweigen, staunend schweigen und ein herrlicher Besitztum – Fühlen!! Wenn ich einen Wald betrete, einen grünen schönen Wald, od. wenn ich mir den Himmel bei Mondschein u. Sternenglanz ansehe, so weiß ich nicht, was mich glücklich macht, ich fühle nur im Innersten ein herrliches Glück – so geht es mir auch bei Ihrem Gesange, bei Ihrem Spiele. Es überkommt mich da das Gefühl des Vergessens, dass ich auf der Welt bin, das Gefühl, dass es auf der Welt so viel Hässliches gibt. Und für dieses Vergessen, Fräulein, schulde ich Ihnen den größten Dank – schulde Ihnen meine innigste Verehrung und all' die Liebe meines Herzens!<sup>506</sup>

Mit dieser Begeisterung über die Darstellung Anna Bahr-Mildenburgs als Amneris stand Smaragda Eger-Berg beileibe nicht allein da. Gustav Mahler schrieb über ihre Interpretation: „Großartig! Geradezu die Creation der Rolle!“<sup>507</sup> Und auch Alma Mahler-Werfel war nach dem Engagement Anna Bahr-Mildenburgs in Wien ein „Fan“ der Sängerin geworden, was diverse Tagebucheintragungen belegen, in denen sie deren Leistungen als „glänzend“, „grandios“, „phänomenal“ und „herrlich“ bezeichnete.<sup>508</sup>

∗

Neben der Verehrung von Sängerinnen lässt sich auch Smaragda Eger-Bergs engagiertes Autographensammeln als Praxis deuten, mit der sie sich auf die Suche nach „wahlverwandten Seelen“ begab. Die Leidenschaft des

---

<sup>506</sup> Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, o.D.; THM, AM26367BaM. Anna Bahr-Mildenburg sang die Partie der Amneris in Wien am 22.04.1904, 24.05.1904, 11.01.1905, 10.02.1905, 30.04.1905 sowie 05.10.1906; vgl. Willnauer 2006, S. 496.

<sup>507</sup> Gustav Mahler an Anna Bahr-Mildenburg, o.D. [22.04.1904]; Willnauer 2006, S. 344.

<sup>508</sup> Alma Mahler-Werfel, zit. nach Willnauer 2006, S. 391.

Autographensammeln teilte sie dabei mit ihrem Bruder Alban Berg.<sup>509</sup> Ihre Sammlung, die sie im Oktober 1910 in einer vorübergehenden Todesahnung „lt. Versprechens“<sup>510</sup> daher auch ihrem Bruder vererben wollte, ist nur noch in Fragmenten in Form einzelner Autographe und Autogramme erhalten, deren Rückseiten vereinzelt Klebspuren (vermutlich vom Einkleben in ein Album) aufweisen.<sup>511</sup>

Der Sammelkult, dessen Wurzeln im Geniekult und Heroenmythos liegen, war zu dieser Zeit in Wien unter Jugendlichen sehr verbreitet – insbesondere von den Hofschauspieler:innen und Opernsänger:innen wurden Bilder, Autogramme, aber auch Besitztümer gesammelt.<sup>512</sup> Eckhard Neumann verweist im Zuge des Sammelkultes von „Autogrammen, Briefen, Kleidungsstücken, der nächsten persönlichen Habe wie Taschenuhren und Tabaksdosen, den Tintenfassern und anderen Utensilien“ darauf, dass diese das Gefühl „der unmittelbaren Nähe zum verehrten Menschen“<sup>513</sup> evozierten. Smaragda Eger-Bergs Sammlung umfasste vor allem Künstler:innenhandschriften, jedoch auch eine Haarsträhne Anna Bahr-Mildenburgs sowie ein vierblättriges Kleeblatt, das diese ihr geschenkt hatte.<sup>514</sup> Weiterhin nahm Smaragda Eger-Berg auch Autographe, die ursprünglich für andere ausgestellt waren, in die Sammlung auf sowie Ansichtskarten von Schauplätzen bedeutender Personen, wie aus einem amüsierten Kommentar Alban Bergs über einen Fehler seiner Schwester hervorgeht: „Ja, was originelles: Smara schrieb an Gretel Gutheil, ganz in Gedanken, um Ansichtskarten von Frau Steins Wohnhaus und Goethes *Geburtsbaus* [Anm. A.R.: statt *Wohnhaus*]. So ne Blamage!!!“<sup>515</sup>

---

<sup>509</sup> So schrieb Alban Berg beispielsweise an Hermann Watznauer am 18./19.03.1905: „Heute kam Autogram[m] von Sarasate“, Alban Berg an Hermann Watznauer (Abschrift durch Watznauer), 18./19.03.1905, Watznauers Sammlung von Materialien über Alban Berg; WBR, Mappe 204585. Pablo de Sarasate (1844–1908): Geiger und Komponist.

<sup>510</sup> Smaragda Eger-Berg an Johanna Berg, 01.10.1910; WBR, H.I.N. 203857.

<sup>511</sup> Zur weit verbreiteten Praxis des Autographensammelns siehe auch Henrike Rost: *Musik-Stammbücher. Erinnerung, Unterhaltung und Kommunikation im Europa des 19. Jahrhunderts* (= Musik – Kultur – Gender, Band 17), Köln 2020.

<sup>512</sup> Stefan Zweig bemerkte über die Hofschauspieler und Opernsängerinnen, dass „deren Bilder, deren Autographen jeder sammelte“ und beschrieb, wie nach dem Abriss des alten Burgtheaters die Splitter der Bühnenbretter ergattert wurden und anschließend jahrzehntelang „in kostbarer Kasse bewahrt [worden seien], wie in den Kirchen die Splitter des heiligen Kreuzes“, Zweig 2017, S. 31 und 33.

<sup>513</sup> Neumann 1986, S. 92f.

<sup>514</sup> Vgl. Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg: „Eine Erinnerung“, Beilage zum Brief vom 22.03.1915; THM, AM49159BaM.

<sup>515</sup> Alban Berg an Hermann Watznauer (Abschrift durch Watznauer), 16.07.1903; WBR, H.I.N. 202977. Goethes Geburtsort war Frankfurt am Main. Dass Smaragda Eger-Berg auch Autogramme sammelte, die nicht für sie ausgestellt waren, legt eine Autogrammkarte der Sopranistin Selma Kurz (1874–1933) von 1906 nahe, die an eine

Bei ihren Anfragen nach Autographen ging Smaragda Eger-Berg offenbar nach einem standardisierten Verfahren vor, indem sie diesen bereits frankierte und an sie adressierte Umschläge beilegte.<sup>516</sup> Dass auch die formulierten Anschreiben einem standardisierten Muster folgten, lässt sich anhand zweier erhaltener Autogrammanfragen an Engelbert Humperdinck (1854–1921) sowie Ernst Rudorff (1840–1916) ableiten. Nach der Anrede entschuldigte sich Smaragda Eger-Berg zunächst, als „Fremde“ den Komponisten zu „belästigen“. Danach verwies sie darauf, welche Rolle seine Werke in ihrem Musikerleben spielen würden, wobei sie hier sowohl auf Konzertbesuche als auch auf ihre eigene Musizierpraxis rekurrierte und sich dabei auch explizit als „Klavierspielerin“ bezeichnete. Schließlich bat sie den jeweiligen Komponisten um ein Wort aus seiner Hand für ihre Autographensammlung:

Smaragda Eger-Berg an Engelbert Humperdinck, 01. Juni 1903

Hochgeehrter Herr,

Verzeihen Sie bitte tausendmal, daß ich es als Fremde wage, Sie, hochgeehrten Herrn, mit einigen Zeilen zu belästigen.

Vor allem sage ich Ihnen, verehrter Meister, innigsten Dank für die so vielen seeligen Stunden die Sie mir durch Ihre so große Kunst bereitet haben. – Unzählige Male hörte ich mir Ihre so entzückende Oper „Hänsel und Gretel“ mich an dieser so reizvollen Musik. [sic] – Da ich Klavierspielerin bin, so hatte ich auch die schöne Gelegenheit, Ihre anderen Werke bewundern zu dürfen, wie z.B. Ihre „Maurische R[h]apsodie“, die auf mich einen unverlöschbaren Eindruck gemacht hat.

Smaragda Eger-Berg an Ernst Rudorff, 20. Dezember 1904

Hochverehrter Herr,

Vergeben Sie mir gütigst, daß ich es als Fremde wage, Sie verehrten Herrn mit einigen Zeilen zu belästigen.

Ich bin eine innige Verehrerin und Bewunderin Ihrer großen Kunst und danke Ihnen vom ganzen Herzen für die genußreichen Stunden, die Sie mir dadurch bereitet haben. Ich kenne eine Anzahl Ihrer Tonwerke, teils aus dem Konzertsale, teils aus eigenem Musizieren, so Ihre Sinfonie in b, eine Serenade, die wundervollen Ouvertüren zu „Trecks [= Treks] Märchen vom blonden Eckbert“ und etliche Ihrer reizenden stimmungsvollen Lieder! All’ dies hat auf mich einen unvergeßlichen schönen Ein-

---

Gretl Beer aus Graz adressiert ist; Photokarte Selma Kurz, 1906; WBR, Mappe ZPH1369.

<sup>516</sup> Dies geht aus einem Brief an Anna Bahr-Mildenburg hervor. Diese bat sie bei einer Antwort: „entweder dem Diener die Antwort zu geben od. es mir in inliegendem Briefe (bei dem ich es so gemacht habe, wie bei meinen Autographenbriefen, um Ihnen die langweilige Arbeit des Couvertschreibens, Markenaufkleben etc. zu ersparen.[])“ Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, 25.01.[1904]; THM, AM26372BaM. Diese Praxis, voradressierte Umschläge mitzusenden, wandte auch Alban Berg bei Briefen an Arnold Schönberg an, vgl. Andreas Meyer in der Einleitung zu Brand/Hailey/Meyer 2007a, S. XXXVII.

Ach! – ich könnte Ihnen noch so Vieles sagen, wie ich Sie ob Ihrer Kunst bewundere – aber ich fürchte Sie damit grenzenlos zu langweilen. –

Und so schließe ich denn mein Schreiben mit einer großen, großen Bitte. Würden Sie mich so unsagbar glücklich machen und meiner Autographensammlung die schönste Zierde, Ihren Namen schenken?! Ich würde ihn als mein schönstes Gut hoch in Ehren halten.

Indem ich Sie bitte, mir dieses Ersuchen zu verzeihen, verbleibe ich mit bester Empfehlung ganz ergebene Smaragda Berg<sup>517</sup>

druck gemacht und bedauere ich nur, meine Begeisterung nicht genügend in Worte kleiden zu können!

Zum Schluss noch eine große Bitte: wollen Sie mir zum Gedenken ein Wort Ihrer Hand schenken? Zum steten Dank würden Sie verbinden

Ihre ergebene Verehrerin  
Smaragda Berg<sup>518</sup>

Ein Blick auf die Auswahl der Künstler:innen, die Smaragda Eger-Berg für ihre Autographensammlung anfragte, scheint durchaus lohnenswert. Insgesamt lassen sich unter den angefragten Künstler:innen vier Gruppen ausmachen: Zunächst waren da Komponisten, die Smaragda Eger-Berg durch Konzertbesuche und/oder aus dem eigenen Musizieren kannte: Sowohl von Engelbert Humperdinck und Ernst Rudorff, die sie um Autographe bat, als auch von Hermann Grädener, von dem Smaragda Eger-Berg ein Albumblatt von April 1903 besaß,<sup>519</sup> spielte sie Werke zusammen mit ihrem Bruder Alban Berg. Dieser schätzte die von ihr angefragten Komponisten jedoch nur teilweise: Zwar vermerkte er über Hermann Grädener: „Ein genialer Componist“;<sup>520</sup> über Ernst Rudorff konstatierte er hingegen: „mit Recht ein unanerkannter Komponist[,] größter Dreck!!!!“<sup>521</sup>

In einer zweiten Gruppe lassen sich Künstler:innen fassen, die im Wiener Kulturleben eine tragende Rolle spielten, darunter beispielsweise der Schauspieler Bernhard Baumeister, von dem Smaragda Eger-Berg eine

---

<sup>517</sup> Smaragda Eger-Berg an Engelbert Humperdinck, 01.06.1903; JCS, AIc11, Nr. 3489.

<sup>518</sup> Smaragda Eger-Berg an Ernst Rudorff, 20.12.1904; Forschungszentrum Musik und Gender Hannover, Rara FMG Eger-Berg.

<sup>519</sup> Hermann Grädener: Albumblatt „An Fräulein Smaragda Berg“, Symphonie C-Moll, Finale, April 1903; WBR, Mhc-14501.

<sup>520</sup> Eintrag 132, Band I, S. 73; ÖNB, F21.Berg.4/I

<sup>521</sup> Eintrag ohne Nummerierung, Band III, S. 93; ÖNB, F21.Berg.4/III. Humperdincks *Maurische Rhapsodie* versah Alban Berg mit der Bemerkung: „sehr schwer theilweis auch schön, klassisch und mittelmodern“, Eintrag 96, Band I, S. 38, F21.Berg.4/I.

Künstlerpostkarte besaß,<sup>522</sup> sowie Karl Kraus, dem sie offenbar zusätzlich zu ihrer Autographenanfrage einen Zeitungsartikel übersandte (dieser antwortete am 6. Juni 1903, er könne ihn zwar nicht verwenden, danke aber „für die freundliche Absicht wie für die freundliche Gesinnung, die Ihr Brief bekundet, und hoffe, daß diese Antwort Ihr Verlangen nach einem Autogramm befriedigen wird.“).<sup>523</sup>

Eine dritte Gruppe bilden Künstler:innen, die nicht aus dem Wiener Kreis stammten, aber von Smaragda Eger-Berg bewundert und um Autographe gebeten wurden. Ähnlich wie bei Karl Kraus, den sowohl Alban als auch Charly Berg leidenschaftlich verehrten, darf auch bei der Auswahl anderer Künstler der Einfluss des gegenseitigen Austausches der Berg-Geschwister über Musik, Theater und Literatur nicht unterschätzt werden. So gratulierte Smaragda Eger-Berg offenbar 1903 dem Dichter Bjørnstjerne Bjørnson zum Erhalt des Literaturnobelpreises – ein Künstler, von dem Alban Berg nicht nur verschiedene Werke las, sondern auch sein Gedicht *Im Walde* vertonte.<sup>524</sup> Auch Hermann Hesse wurde sowohl von Alban Berg gelesen als auch von Smaragda Eger-Berg um ein Autograph gebeten – einen Wunsch, den er ihr in Form der letzten Strophe seines Gedichtes *Alleine* erfüllte („Es ist kein Wissen | Noch Können so gut | Als daß man alles Schwere | Alleine tut“).<sup>525</sup> Ebenfalls mit einem Gedichtausschnitt wurde Smaragda Eger-Berg vom Lyriker Detlev von Liliencron (1844–1909) bei dessen Wienbesuch bedacht. Aus seinem Poggfred zitierte er: „Die Erde ist des Himmels Tränenschale | Das Bild von Sais schwindelt uns was vor | Der Schleier fällt, und Dunst ist das

---

<sup>522</sup> Bernhard Baumeister, Künstlerpostkarte „Falstaff“, o.D. [Mai 1903]; WBR, H.I.N. 228920. Bernhard Baumeister (1827–1917): deutsch-österreichischer Schauspieler am Wiener Hofburgtheater.

<sup>523</sup> Karl Kraus an Smaragda Eger-Berg, 06.06.1903, zit. nach Hans Weigel: „Ein Brief von Karl Kraus an Smaragda Berg“ in: *KrausHefte*, hg. von Sigurd Paul Scheichl und Christian Wagenknecht, Heft 14, München 1980, S. 1–2, hier: S. 2. Verwenden könne er den Ausschnitt nicht, „da ich die *Druckfehler* der Wiener Presse grundsätzlich nicht corrigiere.“ ebd. Mit der Übersendung des Presseartikels bezog sich Smaragda Eger-Berg auf die äußerst kritische Haltung Karl Kraus’ der Presse gegenüber. Zur Kritik Karl Kraus’ an der Presse vgl. Rode 1988, S. 95f.

<sup>524</sup> Bjørnstjerne Bjørnson (1832–1910) schrieb daraufhin: „Ihr Brief hat mir Freude gemacht. Vielleicht kommen meine Frau u. ich nach Wien im Mai. Suchen Sie uns dann.“ Bjørnstjerne Bjørnson an Smaragda Eger-Berg, 23.12.1903; ÖNB, Handschriftensammlung (= ÖNB-Han); Autogr. 1129/3–4 Han. Alban Berg las 1903, 1903/04 und 1906/07 von Bjørnson *Ein Fallisement* (1875), *Über die Kraft* (1886) und *Symovoe Solbakken* (1857), vgl. Rode 1988, S. 441. Sein Gedicht *Im Walde* vertonte er 1903; vgl. Schraffl 2018, S. 221.

<sup>525</sup> Letzte Strophe des Gedichtes *Allein*, Hermann Hesse an Smaragda Eger-Berg, o.D. [zwischen 1908 und 1910]; ÖNB-Han, Autogr. 1129/37–5 Han. Zu Alban Bergs Rezeption von Hesses Werken siehe die von ihm notierten Zitate aus *Peter Camenzind*, *Der Erfinder*, *Unterm Rad* und *Diesseits*, vgl. Rode 1988, S. 449.

Finale“ und schrieb darunter: „Wie freue ich mich in Ihrem herrlichen Wien! Den Namen Smaragda hörte ich noch nie. Ich finde ihn wunderbar!“<sup>526</sup>

Bei der vierten Gruppe handelte es sich schließlich um Autographe, die Smaragda Eger-Berg von Künstler:innen sammelte, mit denen sie in Kontakt stand. Von Anna Bahr-Mildenburg hatte sie beispielsweise die Autogrammkarten von „Brünnhilde“ und „Isolde“ eingerahmt – über letztere schrieb sie, das Bild solle nun „auf meinem Schreibtische stehen und (...) mir in trüben Momenten mein Sonnenstrahl sein.“<sup>527</sup> Viele der erhaltenen Autogrammkarten, die leider selten datiert sind, zeigen Künstlerinnen, die Smaragda Eger-Berg gut kannte, mit denen sie befreundet war und/oder zusammenarbeitete: Neben Anna Bahr-Mildenburg waren dies u.a. Marie Gutheil-Schoder, Frida Leider, Helene Staegemann und Erika Stiedry-Wagner.<sup>528</sup> Ihre Sammelleidenschaft setzte Smaragda Eger-Berg bis ins hohe Alter fort. Noch aus den 1940er Jahren finden sich Autogrammkarten, beispielsweise von der Liedsängerin Annie Piros, dem Sänger Louis Klos sowie von einem Schüler Smaragda Eger-Bergs, dem Sänger Hans Erlacher, der auf einem Szenenphoto aus *Die Macht des Schicksals* im Februar 1944 unterschrieb: „Der lieben Frau Eger-Berg in Dankbarkeit u. Freude.“<sup>529</sup>

---

<sup>526</sup> Detlev von Liliencron: Widmung an Smaragda Eger-Berg, o.D. [nach 1896]; Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek Kiel, Handschriftenabteilung, Cb 34.51. Das Zitat stammt aus Liliencrons *Poggfred* (1896).

<sup>527</sup> Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, 09.11.1903; THM, AM26384BaM. Damit habe sie schon zwei gerahmte Bilder, „denn Brünnhilde, die Sie mir geschickt haben, ist auch schon eingekastelt“, ebd. In der Rolle der Isolde trat Anna Bahr-Mildenburg regelmäßig an der Hofoper auf, vgl. Willnauer 2006, S. 495. Zu ihren Auftritten als Brünnhilde vgl. ebd., S. 493f.

<sup>528</sup> Vgl. die Autogramme in WBR, Mappe ZPH1369.

<sup>529</sup> Hans Erlacher an Smaragda Eger-Berg auf einer Postkarte mit Szenenphoto, Februar 1944; ÖNB, F21.Berg.3536/1. Vgl. auch die Autogrammkarte der Liedsängerin Annie Piros mit der Aufschrift „Meiner liebsten Frau Eger-Berg in recht herzlichster Erinnerung.“ Postkarte von Annie Piros, 14.10.1948; WBR, Mappe ZPH1369. Von Louis Klos ist vor dem Autogramm („Frau Eger-Berg, zur freundlichen Erinnerung an ‚Siegfried‘“, 1941) bereits eine Karte erhalten, durch die er Smaragda Eger-Berg aus Königsee am 10.08.1939 „[d]ie herzlichsten Urlaubsgrüße“ zukommen ließ. Autogrammkarte von Louis Klos, 1941; WBR, Mappe ZPH1369 sowie ders. an Smaragda Eger-Berg, 10.08.1939; ÖNB, F21.Berg.3530.

**2 „NACHDEM WIR UNBÄNDIG GELIEBT,  
UNBÄNDIG GETRUNKEN, HERZEN GEBROCHEN,  
ELTERN GEKRÄNKT, FREUNDE VERRATEN,  
GESCHWISTER VERLASSEN HABEN“.  
GEGENBÜRGERLICHKEIT UND LEBENSINTENSITÄT**

Hatte Smaragda Eger-Berg in ihren Kinder- und frühen Jugendjahren die Künstlerinnenexistenz bereits als „freies“, glücksbringendes Lebenskonzept imaginiert, konstruierte sie nun in ihren ersten Erwachsenenjahren ihre Identität als (Lebens-)Künstlerin. Die Zeit zwischen 1907 und 1911 kann zweifelsohne als eine Phase der Emanzipation vom bürgerlichen Lebensentwurf, eine Phase der Rebellion und der gelebten Opposition gelten. Den Beginn dieser Entwicklung markiert ein auf den ersten Blick konformer Akt – die Hochzeit am 21. April 1907 mit Adolf von Eger. Ein genauer Blick auf die Konzeption dieser Ehe lässt jedoch auch aufgrund von Smaragda Eger-Bergs engagierten Schauspielplänen bereits erste Irritationen aufkommen. Nur acht Monate später löste die Scheidung endgültig einen „Schwellenübertritt“ aus, der eine Rückkehr in ein bürgerliches Leben für immer unmöglich machte: Im Wiener Nachtleben „drahte“<sup>530</sup> Smaragda Eger-Berg mit der künstlerischen und intellektuellen Elite, stürzte sich in – oft parallele – Verhältnisse mit den unterschiedlichsten Frauen, führte eine Beziehung mit einer Nachtlokaltänzerin und ließ sich zugleich vom Dichter Peter Altenberg verehren.

Die Begründung dieses offenbar als intrinsisch notwendig empfundenen, freiheitlichen Lebensentwurfs basierte womöglich auch auf der bereits in ihrer Kindheit immer wieder aufgerufenen Andersartigkeit, die sich nun stärker auf ihr „innewohnendes Geheimnis“ als eine „besondere Persönlichkeit“ fokussierte. Ihre Homosexualität, die sie zu Beginn nur schüchtern umschrieb und kommunizierte, wandelte sie zunehmend in einen selbstbewussten Habitus, in eine Art „Ehrenzeichen“ um, sodass sie schließlich im Wiener Kreis als „geistig höchst stehende Lesbierin“ verehrt wurde. Ihre demonstrativ gelebten psychischen Krisen, Abstürze, ihr Suizidversuch im Oktober 1908 und ihre nervösen Zustände verweisen dabei auch auf ihre Adaption der Künstler:innenkonzepte der Wiener Boheme. Allen Freiheitsbestrebungen zum Trotz stieß Smaragda Eger-Berg jedoch auch in den liberalen Kreisen – beispielsweise im Kontakt zu Peter Altenberg – auf erste Grenzen, die verdeutlichen, wie sehr das Wiener Künstlertmilieu trotz aller proklamierter Fortschrittlichkeit immer noch im Patriarchat verwurzelt war.

---

<sup>530</sup> Österreichisch für „die Nacht durchmachen“.

## 2.1 Die schrittweise Entfernung vom bürgerlichen Lebenskonzept

### Schauspielpläne: Henrik Ibsens *Nora* als Impuls zur Veränderung

Smaragda Eger-Bergs Pläne aus den Jahren 1906/07, Schauspielerin zu werden, sind gleichbedeutend mit einem Ausscheren aus dem für Bürger-töchter vorgesehenen Lebenskonzept. Warum sich ihre Ambitionen vom Gesang auf das Schauspiel verlagert hatten, lässt sich nicht eindeutig be-antworten; für das Theater und Theaterspiel hatte Smaragda Eger-Berg aber, wie sie 1904 Anna Bahr-Mildenburg anvertraute, schon in ihrer Kindheit und Jugend geschwärmt.<sup>531</sup> Photographien zeigen Smaragda Eger-Berg beim Posieren in verschiedenen Kostümen sowie bei privaten Aufführungen im familiären Kreis (siehe Abb. 14–16). Diese Theaterauf-führungen im Familienrahmen hatten durchaus Tradition: Bereits unter der Leitung der Gouvernante Ernestine Götzlik hatten die Berg-Ge-schwister als Kinder anlässlich verschiedener Festtage und Feiern kleine szenische Aufführungen, häufig mit musikalischer Unterermalung, einstu-di-ert. Diese beschrieb Hermann Watznauer folgendermaßen:

Bei festlichen Anlässen, also bei Geburts- und Namenstagsfeiern, am Weihnachts- und selbstverständlich auch am Silvesterabend, kam sie [= Ernestine Götzlik] immer mit ganz besonderen Über-raschungen. Lebende Bilder und kleine szenische Darstellungen mit Gesang und Musik, das war ihr Fach! Sie machte das wirklich großartig. Die Kinder lernten Lieder und Arien, Duette, Gedichte. Man kostümierte sie, richtete im Salon oder im Garten etwas her, das wie eine Bühne wirkte, nahm Geige, Klavier oder Laute zu Hil-fe und brachte damit eine so anmutige Wirkung hervor, daß die El-tern und Gäste eine erfreuliche Unterhaltung fanden.<sup>532</sup>

Im Sommer 1906 verdichtete sich die Begeisterung der damals zwanzig-jährigen Smaragda Eger-Berg für das Theater im Wunsch, selbst Schau-spielerin zu werden. Motiviert war dies wesentlich von ihrer Begeisterung für Henrik Ibsens *Nora* (dt. Erstausgabe 1879). Die Bedeutung von „No-ra“ als Figur und Protagonistin des Dramas kann kaum genug hervor-

---

<sup>531</sup> „Ich hatte schon als Kind große Schwärmerei fürs Theater u. theaterspielen tat ich zu gerne.“ Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, o.D. [um 1904?]; THM, AM60960BaM&AM26379BaM.

<sup>532</sup> Watznauer, zit. nach E.A. Berg 1985, S. 20. Diese Praxis war (insbesondere im 19. Jahrhundert) typisch in bürgerlichen Familien, die, so Budde, „mithilfe des Puppentheaters die Bühnenwelt en miniature imitierten, Dramolette, Sketche und ‚lebende Bilder‘ zu Aufführung brachten“, Budde 1994, S. 406.

gehoben werden; sie bedeutete eine „Revolution“.<sup>533</sup> Sie war die erste bürgerliche Ehefrau, die – im „Puppenheim“ unselbständig gefangen – auf der Bühne ihren Wunsch nach Eigenständigkeit entdeckte, aktiv handelte und schlussendlich Mann und Kinder verließ. Vor dem Hintergrund der sich um die Jahrhundertwende zuspitzenden Geschlechterdiskurse (siehe Kap. II) verwundert nicht, dass beispielsweise Paul Julius Möbius „Nora“ nicht nur als „kleines dummes Frauenzimmer“ bezeichnete, sondern zu seinem sichtlichen Entsetzen auch noch feststellen musste, „dass die Leute in der entarteten, halbverrückten Person, die ihre Kinder im Stiche lässt, weil sie sich einbildet, sie müsste ihr erbärmliches Ich ausbilden, eine Heldin erblickten.“<sup>534</sup>

Die Virulenz von *Nora* in Smaragda Eger-Bergs familiärem Umfeld fand einerseits in Briefdiskussionen zwischen Alban Berg und Hermann Watznauer ihren Niederschlag, andererseits in Plänen, das Drama im familiären Kreis nicht nur zu lesen (wie das bei der Familie Berg häufig getan wurde, siehe Kap. III.1.1), sondern es überdies zu spielen, wie Watznauer berichtete: „an ‚Nora‘ entflammte man sich dermaßen, daß man die Absicht hatte, die Rollen auswendig zu lernen und das Schauspiel im Hause Berg aufzuführen, ein Plan, der allerdings nicht zur Verwirklichung kam.“<sup>535</sup> Wenn auch nicht das ganze Schauspiel im Hause Berg gegeben wurde – Smaragda Eger-Berg lernte im Laufe des Sommers 1906 tatsächlich die ganze Rolle der „Nora“ auswendig. Wie sie das tat, darüber gab sie in ihren Briefen an Anna Bahr-Mildenburg Auskunft. Am Berghof, wo sie den Sommer verbrachte, spielte sie die „Nora“ für sich im Zimmer, wenn ihre Mutter Johanna Berg nicht zuhause war.<sup>536</sup> Ansonsten suchte Smaragda Eger-Berg die Einsamkeit der Natur:

Sonst pflegte ich den Wald mit meinen dramatischen Ergüssen zu erfreuen – Allmorgendlich nahm ich Ihren Stuhl & wanderte in ein einsames Plätzchen im Wald, mich frech über die anfangs empörten Gesichter (wegen meines Absondierens), später (...) erstaunten Mienen meiner Leute über die Verrücktheit paar Stunden des Tages für mich zu haben (...) hinwegsetzend.<sup>537</sup>

---

<sup>533</sup> Stein 2006, S. 65. Zur Rolle Ibsens, der „für die junge Generation der Wiener Moderne eine Art von symbolischer Leitfigur darstellte“, siehe Lorenz 2007, S. 43.

<sup>534</sup> Möbius 1901, S. 14.

<sup>535</sup> Watznauer, zit. nach E.A. Berg 1985, S. 64. Zu den Briefdiskussionen sei darauf verwiesen, dass Alban Berg u.a. schrieb: „Ich kenne Puppenheime genug, ich weiss von entflohenen Frauen – aber eine Nora kenne ich nicht!“ Alban Berg an Hermann Watznauer (Abschrift durch Watznauer), 18.10.1906, Watznauers Sammlung von Materialien über Alban Berg; WBR, Mappe 204585.

<sup>536</sup> Sie habe „die wenigen Gelegenheiten [von] Mamas Abwesenheit“ genutzt; Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, 12.09.1906; THM, AM26388BaM.

<sup>537</sup> Ebd.

In der Formulierung, es sei eine „Verrücktheit“, ein paar Stunden des Tages für sich zu haben und es habe „empörte Gesichter“ wegen des Absonderns von der familiären Gesellschaft gegeben, klingt an, wie eng der Rahmen für weibliches Agieren gesteckt war, den Smaragda Eger-Berg mit diesen Handlungen bereits strapazierte. Umso schwerwiegender war, dass sie nicht nur die Rolle der „Nora“ auswendig lernte, sondern tatsächlich plante, die Schauspielpläne ernsthaft umzusetzen: Sie hatte daher „außerdem zur Übung des Gedächtnisses & zur Übung f. gebundene Rede (...) [Oskar] Blumenthals Dramatische Plauderei ‚Wann wir altern‘ & einige moderne Gedichte“<sup>538</sup> gelernt.

Um sich ihres Talents zur Schauspielkunst zu versichern, kam Smaragda Eger-Berg auf ein Angebot zurück, das ihr Anna Bahr-Mildenburg offenbar gemacht hatte: Die Sängerin, die nicht nur für ihre herausragenden darstellerischen Qualitäten bekannt war, sondern später auch selbst als Schauspielerin auftrat,<sup>539</sup> wollte sich von Smaragda Eger-Berg die „Nora“ vorspielen lassen und ihr Rückmeldung zu ihrem Können geben.<sup>540</sup> Dass Anna Bahr-Mildenburgs Reaktion auf Smaragda Eger-Bergs Spiel der „Nora“ nicht allzu schlecht ausgefallen sein dürfte, kann aus deren Bemerkung gegenüber Helene Berg aus dem darauffolgenden Sommer herausgelesen werden: Im Juli 1907 kündigte sie an, dass sie sich nun tatsächlich „der Schauspielerei widmen werde. Ja, wirklich, ich freue mich sehr auf das Studieren im Herbst. Die Mildenburg spricht mir auch zu.“<sup>541</sup> Dieser Hinweis ist in den Quellen jedoch zugleich der letzte Bezug auf die Schauspielpläne Smaragda Eger-Bergs.

Ihre Schauspielambition durch die „Autorität“ Anna Bahr-Mildenburgs abzusichern war auch deswegen so wichtig für Smaragda Eger-Berg, da erst mit der prominenten Rückendeckung der Sängerin die Mutter Johanna Berg von den Plänen erfahren sollte. Daher bat Smaragda Eger-Berg Anna Bahr-Mildenburg, dass, bevor es zu einem Gespräch mit ihrer Mutter komme, sie „mit Ihnen die Nora recht & schlecht, wie ich sie eben kann, spielen könnte. (...) [D]a Sie so lieb u. gut waren, mir selbst darin entgegenzukommen & mir an Ihrem Urtheil wie an keinem andern gelegen ist, so möchte ich Sie *j e t z t* darum bitten.“<sup>542</sup> Dieser Wunsch, die Entscheidung von einer etablierten Künstlerin unterstützt zu sehen, erstaunt keineswegs: Für eine bürgerliche Tochter wie Smaragda Eger-Berg

---

<sup>538</sup> Ebd. Auch hier zeigen sich wieder Schnittmengen der Geschwister Berg: Alban Berg las Oskar Blumenthals *Wann wir altern* (1903) zur gleichen Zeit, im September/Oktober 1906; vgl. Rode 1988, S. 441.

<sup>539</sup> U.a. 1922 bei den Salzburger Festspielen, vgl. Willnauer 2006, S. 457.

<sup>540</sup> Vgl. Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, 12.09.1906; THM, AM26388 BaM.

<sup>541</sup> Smaragda Eger-Berg an Helene Berg, o.D. [07.07.1907]; ÖNB, F21.Berg.1726/2.

<sup>542</sup> Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, 12.09.1906; THM, AM26388BaM.

war eine Schauspielbetätigung dezidiert als revoltierender Akt zu werten. Bereits die Entscheidung für die Wahl eines Berufes widersprach der bürgerlichen Norm, derzufolge die Berufung der Frau die Ehe sei;<sup>543</sup> darüber hinaus waren es jedoch vor allem die Konnotationen, die mit dem Beruf der Schauspielerin verbunden waren – hier sei nur auf die, wie Claudia Balk sie nennt, „landläufig übliche (...) Projektion der Schauspielerin als libidinöses Freiwild, als bürgerlich nicht resozialisierbare Person“<sup>544</sup> verwiesen. Schauspielerinnen und Bühnenkünstlerinnen überhaupt haftete ein „zweifelhafter Ruf“<sup>545</sup> an.

So „typisch“ Smaragda Eger-Bergs Schauspielbegeisterung also für die Wiener Jugend war (Stefan Zweig glaubte: „Theater zu lieben heißt für junge Menschen zumindest wünschen und träumen: selbst auf dem Theater oder für das Theater zu wirken“)<sup>546</sup> – für bürgerliche Frauen war eine Tätigkeit als Schauspielerin gleichbedeutend mit einem Grenzübertritt. Möglicherweise weckten jedoch gerade die mit dem Beruf der Schauspielerin verbundenen Konnotationen ebenso wie die stellvertretende Emanzipation der „Nora“ von ihrem Puppenheim Smaragda Eger-Bergs Wunsch zu diesem Plan. Immerhin ermöglichte die Welt des Theaters für Frauen, „sei es als Tänzerinnen oder als Schauspielerinnen, aus dem bürgerlichen Gefängnis auszubrechen.“<sup>547</sup> Anna Bahr-Mildenburg gegenüber betonte Smaragda Eger-Berg jedenfalls immer wieder den hohen Stellenwert, den in ihrem Leben die Kunst einnahm: „Wie dankbar ich Ihnen dafür bin, vermag nur jemand zu fassen, der weiß, was mir die Kunst ist.“<sup>548</sup>

---

<sup>543</sup> Mädchen wurden zwar in künstlerischen Tätigkeiten ausgebildet, sollten jedoch keinen künstlerischen Anspruch entwickeln, sondern lieber auf den richtigen Mann warten, den sie heiraten würden – ein Anspruch, auf den manche Frauen mit einer Art „inneren Emigration“, andere offensiv widersprechend reagierten; vgl. L. Fischer 2007, S. 36.

<sup>544</sup> Claudia Balk: „Inszenierte Weiblichkeit – Die gefeierte Schauspielerin“ in: *Die Frauen der Wiener Moderne*, hg. von Emil Brix und Lisa Fischer, Wien 1997, S. 154–166, hier: S. 161.

<sup>545</sup> L. Fischer 2007, S. 40.

<sup>546</sup> Zweig 2017, S. 70. Über seine Schulklasse konstatierte er: „Vier oder fünf von uns wollten Schauspieler werden. Sie imitierten die Diktion unserer Burgschauspieler, sie rezitierten und deklamierten ohne Unterlaß, nahmen heimlich schon Schauspielstunden und improvisierten in den Schulpausen mit verteilten Rollen ganze Szenen aus den Klassikern, für die wir andern ein neugieriges, aber streng kritisches Publikum bildeten.“ ebd., S. 71.

<sup>547</sup> L. Fischer 2007, S. 40. Auch Lina Loos revoltierte beispielsweise gegen die bürgerlichen Vorstellungen und besuchte die Schauspielschule, ebd., S. 27.

<sup>548</sup> Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, 12.09.1906; THM, AM26388BaM.

„Süße Träume“ und „trübe Augenblicke“ –  
Leid und Leidenschaft in Smaragda Eger-Bergs frühen Briefen  
an Anna Bahr-Mildenburg

In ihrer Bindung an Anna Bahr-Mildenburg, die für Smaragda Eger-Berg in den Jugendjahren die Rolle einer Art „Mentorin“ innehatte, wird deutlich, dass sich die damals Achtzehnjährige nicht nur Rat hinsichtlich ihrer Gesangs- und Schauspielpläne erhoffte. Bei der liberal eingestellten Sängerin suchte sie auch Verständnis für ihre seit ihrer Kindheit empfundene „Andersartigkeit“ und deutete zudem, wenn auch noch sehr verhalten, ihre Homosexualität an. Die Sängerin war also nicht nur Ratgeberin und Adressatin ihrer künstlerischen Begeisterung, sondern insbesondere in den Jahren 1903 bis 1907 überdies Objekt ihres Begehrens. Zuvor hatte Marie Gutheil-Schoder, die Smaragda Eger-Berg seit der Aufführung der *Carmen* bewunderte, diese Funktion für sie innegehabt – diese bezeichnete sie dementsprechend als ihre „erste Liebe – od. sagen wir mein 1. Herzensgefühl, meine 1. Verehrung“.<sup>549</sup> Die Liebe verlief jedoch nicht glücklich:

[I]ch war gefangen genommen von ihr – ich lernte sie dann persönlich kennen – sie war sehr liebenswürdig zu mir, wohl stets etwas kalt. Ich hielt sie für ein Ideal – ich war blind – Fr. Gutheil hatte viele Anhänger bekommen – ich war vielleicht eine der Ersten in Wien – da hatte sie an meiner Verehrung noch Freude – dann kamen die Aristokratinnen etz. sie machte Carrière – Blumenkörbe fluteten über sie – sie brauchte die Verehrung u. Begeisterung eines kleinen – u. armen Mädels nicht mehr!<sup>550</sup>

Auf Smaragda Eger-Bergs Anfrage bezüglich eigener Gesangsambitionen habe Marie Gutheil-Schoder sehr abschlägig reagiert: „es sei eine Intimität von mir sie darum zu fragen – woher soll sie das wissen, ich soll ihr überhaupt Ruhe geben – sie war ausgesprochen herzlos zu mir“.<sup>551</sup> Nach Marie Gutheil-Schoder richtete sich Smaragda Eger-Bergs Interesse auf Anna Bahr-Mildenburg.

Anhand der Briefe an Anna Bahr-Mildenburg können zwei Aspekte herausgearbeitet werden, die Smaragda Eger-Bergs Homosexualität latent

---

<sup>549</sup> Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, o.D. [um 1904?]; THM, AM60960 BaM&AM26379BaM.

<sup>550</sup> Ebd.

<sup>551</sup> Ebd. Smaragda Eger-Berg hielt fest: „Ich war ihr nun zu – gering – nun hatte sie *meine* Verehrung nicht mehr nötig. – So hatte ich mit einem Schlage mein Ideal verloren – ja mehr als das – den Glauben an alles Gute & Schöne!“ ebd. Tatsächlich hielt sie jedoch weiterhin mindestens sporadisch Kontakt zu Marie Gutheil-Schoder; diese sandte ihr u.a. eine Karte „in Erwiderng Ihrer lieben Grüße“, Marie Gutheil-Schoder an Smaragda Eger-Berg, 31.12.1906; ÖNB, F21.Berg.3528/1.

andeuten: Zum einen die schwärmerische, leidenschaftliche und romantische Anbetung der Sängerin, zum anderen die Verzweiflung ob eines „Geheimnisses“, das Smaragda Eger-Berg sich nicht zu kommunizieren traute. Die romantische Anbetung wird bereits durch den Ton in den Briefen transportiert, die Smaragda Eger-Berg als Siebzehn- bzw. Achtzehnjährige verfasste, und der als dezidiert schwärmerisch beschrieben werden kann. Sie redete die Sängerin beispielsweise an mit: „Mein süßes Leben!“, „mein süßer Rettungengel“ oder auch: „Geliebte, Himmlische!“<sup>552</sup> Teilweise, insbesondere nach Opernbesuchen, bezog sie sich dabei auch auf die Rollen Anna Bahr-Mildenburgs („süße Amneris“, „teuere Isolde“).<sup>553</sup> Für die sehr intime Anrede entschuldigte sie sich immer wieder – so beispielsweise: „geliebtes Herz? (verzeihen Sie, ich vergass mich)“.<sup>554</sup> Sich selbst stellte sie als Belastung für die „große Künstlerin“ dar und bat um Vergebung, dass sie dieser so oft schreibe.<sup>555</sup> Ihr Unterlegenheitsgefühl tritt dementsprechend auch aus den Abschiedsformeln hervor, die Varianten von „Ihre ergebene/kleine/Sie liebende Smaragda“<sup>556</sup> darstellen.

Ihr Vorbild Anna Bahr-Mildenburg stilisierte Smaragda Eger-Berg als ihre „Retterin“. Diese habe sie durch ihre Güte „herausgerissen“, sie „sogar geküsst (das werde ich *nie vergessen*)“.<sup>557</sup> Die Sängerin sei es wert, geliebt zu werden, und dank ihr sei auch die Gegenwart „so küssenswert“,<sup>558</sup> ja, der ganze Tag eine Erinnerung an sie. Dementsprechend stelle

<sup>552</sup> Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, o.D. [um 1904?]; o.D. [um 1904?] und 25.01.[1904]; THM, AM26369BaM, AM60960BaM&AM26379BaM und AM26372BaM.

<sup>553</sup> Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, o.D. und 21.10.1903; THM, AM26367BaM und AM26382BaM.

<sup>554</sup> Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, o.D. [um 1904?]; THM, AM26369BaM. Ihre Verehrung formulierte sie auch folgendermaßen: „verzeihen Sie daher einem Kinde, das Sie so innig verehrt u. ganz wahnsinnig für Sie schwärmt – für Ihre Kunst – für Ihr weiches gutes Herz – u. für Ihr schönes Gesicht“, dies., 09.11.1903; AM26384BaM.

<sup>555</sup> „Vergeben Sie mir’s, wenn ich Sie manchmal quäle“, Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, o.D. [um 1904?]; THM, AM60960BaM&AM26379BaM.

<sup>556</sup> „Ihre ergebene Smaragda“, „Ihre Sie liebende Smaragda“ oder auch alles Liebe von „Ihrer kleinen Smaragda“. Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, 21.10.1903, o.D. und o.D. [um 1904?]; THM, AM26382BaM, AM26367BaM und AM26369BaM.

<sup>557</sup> Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, o.D. [1904?]; THM, AM26374BaM.

<sup>558</sup> Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, 09.11.1903; THM, AM26384BaM. Ihren Tag beschrieb Smaragda Eger-Berg gar als „fast eine Erinnerung an Sie – übe ich singen, so denke ich Ihrer in Dankbarkeit, die mir zu diesem Glücke verholfen hat“. Immer wieder hob Smaragda Eger-Berg hervor, wie wohl ihr es tue, sich „an ein warmes Herz anschliessen zu dürfen und Sie haben ein solches, und darum erlauben Sie mir, dass ich Sie recht lieb habe – dass ich Ihnen Freud’ und Leid klage“,

sie sich Anna Bahr-Mildenburg in schönen Momenten bei sich vor – ein Hinweis darauf, wie akut ihre Suche nach einer „wahlverwandten Seele“ geworden war. So wolle Smaragda Eger-Berg, wenn ihr etwas gefalle, Anna Bahr-Mildenburg an ihrer Seite haben, etwa an einem vorangegangenen Abend im Juni 1904: „Vielleicht haben Sie es auch gesehen! Der Mond schien – er schien unter Wolken, so traurig schön war dieser Anblick! Ich hätte diesen Anblick so gerne mit Ihnen geteilt – ich wollte, Ihre Augen sollten sehen, was meine sehen, Ihr Herz fühlen, was ich in diesem Augenblicke gefühlt!“<sup>559</sup> Insbesondere beim Schreiben empfand sich Smaragda Eger-Berg der Sängerin nahe. Sie las die Briefe Anna Bahr-Mildenburgs immer und immer wieder und stellte sich diese dabei vor:

[I]ch sehe Sie dann vor mir, ganz wie Sie sind: ich sehe Ihre lieben müden sinnenden Augen, Ihre liebe weiße Stirne, Ihren geliebten Mund und Ihr Lächeln – – – Ihr schönes ovales Gesicht hat nicht das Strahlen der Sonne, es hat ein mattes zauberhaftes Glänzen, wie der Mond. Ich möchte sagen: es liegt in Ihrem gemütsreichen Lächeln eine Träne, viele Tränen – Dieses blasse schöne Antlitz und diese Augen, die oft wie aus dieser Welt herausblicken in eine Welt wo Englein singen und Alles glücklich ist! Wenn ich in Ihre Augen blicke, da finde ich noch den Glauben an Glück und an das Schöne der Welt – – In solchen Stunden sehe ich Sie aber nicht nur äußerlich vor mir, ich ahne Ihre Seele in meiner Nähe, Ihre große edle Seele – ich spüre Ihren Kuss, Ihren Händedruck – ich höre den Tonfall Ihrer Rede, das Milde Ihrer Rede – alles das höre ich – – – meine *milde Burg* – – ja herrlich und mächtig wie eine Burg sind Sie und doch so weich und milde – Wenn Sie mich fragen, welche Farben haben meine Augen? Ich wüsste es nicht mal zu sagen – lange u. lange habe ich Ihre Augen angeblickt, Ihre rätselhaften Augen, sind sie dunkel, sind sie licht? Ich weiß es nicht, aber schön sind sie.<sup>560</sup>

\*

---

weswegen ihr die Sängerin auch wichtiger als die Musik sei: „doch wie gerne, geht mir ja Musik über Alles – mit Ausnahme – Nun, ich will jetzt nichts verraten“; daher freute sie sich auch stets auf die Briefe der Sängerin, da sie dann „gleich etwas zu lesen und zu – – – küssen!“ habe; dies., 29.06.1904, 21.10.1903 und o.D. [um 1904?]; AM26375BaM, AM26382BaM und AM26368BaM.

<sup>559</sup> Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, 29.06.1904; THM, AM26375BaM.

<sup>560</sup> Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, o.D. [um 1904?]; THM, AM26369BaM. Die Stunde, in der sie Anna Bahr-Mildenburg Briefe schrieb, benannte sie daher auch als „die Schönste meines ganzen Tages“, ebd. Das Wortspiel der „milden Burg“ hatte sie bereits in einem anderen Brief verwendet: „Sie sind so schön auf diesem Bilde – Ihre Augen so seelenvoll und milde!“ dies., 09.11.1903; AM26384BaM.

Nahezu alle Verehrungsbriefe Smaragda Eger-Bergs sind von romantischer, schwärmerischer Grundstimmung durchzogen. Jedoch ist auch ein anderes Emotionscluster in den Briefen ausgesprochen präsent: Traurigkeit, Melancholie, Verlassensangst und Verzweiflung. So betonte Smaragda Eger-Berg im November 1903, sie habe oft „solch’ trübe Augenblicke – o ja, liebes Fräulein. Ich sehe vielleicht heiterer aus, als ich bin – Habe ich mich an ein Herz recht angeschlossen – so musste mir dieses Glück schwinden – und dies macht mich manchmal traurig.“<sup>561</sup> Mehrfach thematisierte sie, dass sie mit 17 Jahren schon verzweifelt sei, keine Freude mehr habe, und alle ihre Liebesbemühungen notgedrungen aussichtslos erschienen.<sup>562</sup> Die Vergeblichkeit ihrer Verliebttheit sah sie zweifach begründet: Zum einen durch ihren „unausstehlichen“ Charakter und ihre Launenhaftigkeit;<sup>563</sup> zum anderen durch ihre große Vorstellungskraft. Immer wieder habe sie schöne Träume, in denen die Sängerin eine große Rolle spiele, die sich jedoch „nie nie erfüllen werden – es sind alles nur Träume – aber so süße Träume!! Vielleicht hätte ich mir schon die herbste Enttäuschung so jung u. dumm wie ich war erspart, hätte ich nicht allzu schön geträumt!“<sup>564</sup> Da sie die Träume nicht vergessen könne, wolle Smaragda Eger-Berg sie der Sängerin erzählen, um sie dann „wenn’s geht, zu begraben!“<sup>565</sup>

Süße Träume, in deren Zentrum die angebetete Sängerin stehe, und die sich nie erfüllen würden – hier klang bereits im November 1903 durch, was Smaragda Eger-Berg dann auch immer wieder als nahendes Geständ-

---

<sup>561</sup> Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, 09.11.1903; THM, AM26384BaM. So sehe sie in Stunden der Verzweiflung „immer nur das Entsetzlichste. Und – es könnte mir nichts Schrecklicheres passieren, als Sie verlassen zu müssen“, dies., o.D. [1904?]; AM26374BaM.

<sup>562</sup> So schrieb sie: „es ist ja verzweifelnd, mit 17 Jahren erst schon auf ds. Punkte zu sein – zu verzweifeln“. Sie finde „keine Freude mehr an all’ dem was ein junges Mädel freuen sollte, weil ich so unendlich traurig bin. Ich brauche so Ihren Trost!“ Dabei sei sie „von Natur kein Wahnsinniger – nur eine Enttäuschung nach der anderen, wovon die letzte im Vorjahre den Ausschlag gegeben hat, hat aus mir das gemacht was ich bin – hilflos wie ein kleines Kind und an ein dauerndes Glück zweifelnd wie ein verbitterter Greis“, Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, o.D. [um 1904?]; THM, AM60960BaM&AM26379BaM, AM2637BaM und AM26374BaM.

<sup>563</sup> Nachdem Anna Bahr-Mildenburg sie „[I]iebe kleine Dichterin“ genannt hatte, erwiderte sie, dass sie dem, den sie lieb habe, „das Schrecklichste an[tue] – ich besinge ihn – da sagt mir aber gewöhnlich mein Herz mehr, als mein schwacher Kopf verarbeiten kann“. Zudem sei sie gar nicht lieb: „unausstehlich ja, besonders wenn ich meine Launen habe – klein im Geiste und erst das dritte?!“ Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, 09.11.1903; THM, AM26384BaM.

<sup>564</sup> Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, o.D. [1904?]; THM, AM26368BaM.

<sup>565</sup> Ebd.

nis ankündigte: „Bis jetzt wird Ihnen alles noch ein Rätsel sein – doch bald werden Sie alles hören u. mich verstehen oder vielleicht auch auslachen.“<sup>566</sup> Dass dieses Geständnis nur persönlich erfolgen konnte, darauf verwies sie mehrfach: „Schriftl. geht’s nämlich nicht“.<sup>567</sup> Das Bedürfnis nach Mitteilung wurde offensichtlich zeitweilig sehr akut und war mit einem spürbaren Leidensdruck verbunden:

Ich halte es nicht mehr aus – in meinem Herzen drückt mich etwas was heraus muss – ich muss es Ihnen anvertrauen, Liebste, sonst werde ich noch wahnsinnig. Ich habe ja sonst niemanden als Sie Einzige. Vielleicht verliere ich auch noch Sie u. dann stehe ich ganz einsam da. Es ist ja meine Schuld, dass ich Ihnen mein Leid noch nicht geklagt habe, aber jedes Mal, wenn ich damit anfangen wollte, wagte ich nicht heraus damit.<sup>568</sup>

Wie enorm das Leid wohl war, wird anhand der sich bis zu suizidalen Drohungen steigernden Verzweiflung deutlich: „Es gibt ja Stunden, in welchen ich wahrlich zum Ärgsten bereit wäre, Sie müssen mir glauben, verehrtes Fräulein! Glauben Sie nur nicht, dass ich mich mit derlei interessant machen will“.<sup>569</sup> Wenn Smaragda Eger-Berg Anna Bahr-Mildenburg nicht mehr habe, „dann habe ich gar nichts mehr, dann habe ich überhaupt auf der Welt nichts mehr zu suchen!“<sup>570</sup> Einen besonders verzweifelten Brief mit Suiziddrohungen brach sie dann auch mit den Worten ab, sie müsse zu sehr weinen. Der Brief, den sie in einem späteren Schreiben teilweise revidierte,<sup>571</sup> ist geprägt von selbstzweifelnden Gedanken, Verlassensängsten sowie der Selbstabwertung zu einem „kleinen kleinen Nichts“ gegenüber der überstilisierten „hohen Künstlerin“, der sie „zuwider“ sei mit ihren Briefen:

---

<sup>566</sup> Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, 09.11.1903; THM, AM26384BaM.

<sup>567</sup> Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, o.D. [um 1904?]; THM, AM26369 BaM. Die Unmöglichkeit der schriftlichen Mitteilung bestätigte sie in einem anderen Brief, in dem sie ankündigte, der Sängerin bald eine Geschichte zu erzählen, da deren Güte ihr vertrauensvoll schien, und „so werden Sie wahrscheinlich noch eher begreifen, warum mich Ihr gütiges, herzliches Entgegenkommen so besonders erfreut hat! Schriftlich geht das nicht recht, dafür will ich Ihnen mündlich mein ganzes Herz ausschütten“, dies., 21.10.1903; AM26382BaM.

<sup>568</sup> Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, o.D. [um 1904?]; THM, AM26378 BaM.

<sup>569</sup> Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, o.D. [1904?]; THM, AM26374 BaM.

<sup>570</sup> Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, o.D. [Faschingsdienstag = 16.02.1904?]; THM, AM26373BaM.

<sup>571</sup> Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, o.D. [1904?]; THM, AM26374BaM.

Liebste!!

Ich komme eben von Ihnen – mir wurde gesagt, Sie seien die Tage nicht zu sprechen. Wie weh mir das tut – O so weh! Ich muss immer an ein entsetzliches Unglück denken, welches mir bevor steht – – – einmal von Ihnen zu hören ‚lassen Sie mich in Ruhe mit Ihren faden Sachen!‘ – – an das muss ich immer denken – (...) Heute am Faschingsdienstag möchte ich am liebsten sterben – und glauben Sie ja nicht, dass ich flunkere – was hätte ich davon. – Ich glaube nicht, dass Sie gerade bitterböse auf mich sind, dafür bin ich Ihnen viel zu gleichgiltig – – nur zuwider bin ich Ihnen mit meinen Schreibereien etz. Ich seh’s ja ein – Sie eine hohe Künstlerin und ich ein kleines kleines Nichts und ich habe schon so das Malheur, wenn ich jemand so recht lieb habe, gerade dem ganz gleichgiltig zu sein. O, Geliebtes, ich flehe Sie an, werfen Sie einige Worte auf inliegendes Papier mit Ihrer lieben großen Schrift (wenn ich die sehe, ist’s mir schon ganz anders ums Herz) nur paar gute Trostesworte – ich will ja brav sein – zu denken, dass Sie nichts mit mir zu tun haben wollen, lieber sterben, wahrhaftig. Ich kann nicht mehr schreiben, denn ich muss zu sehr weinen.

Ihre Smaragda<sup>572</sup>

Unter dieses Schreiben fügte sie das Postskriptum hinzu: „Bitte sagen Sie niemand etwas von dem Brief“.<sup>573</sup> Das „Geheimnis“ war offenbar noch nicht bereit, verraten zu werden.

### Heirat mit Adolf von Eger – Liebe oder „weiße Ehe“?

Obwohl also bereits um 1904 für Smaragda Eger-Berg und ihr Umfeld unübersehbar gewesen sein dürfte, dass die bürgerliche Tochter ausgesprochen leidenschaftliche Verehrungsbriefe an Sängerinnen schrieb, heiratete Smaragda Eger-Berg 1907 im Alter von zwanzig Jahren. Ihren Bräutigam, den ein Jahr älteren Adolf Ritter von Eger, hatte sie vermutlich im familiären Rahmen kennengelernt. Dieser befand sich im Sommer 1906 unter den Gästen auf dem Berghof und verbrachte die Tage und Abende bei der Familie Berg, wovon auch Photographien erhalten sind (siehe exemplarisch Abb. 17).<sup>574</sup> Als Bankbeamter und Sohn des Generaldirektors der Südbahn, Hofrat Dr. Alexander Ritter von Eger, war Adolf von Eger eine „gute Partie“, womit Smaragda Eger-Berg ihrer geschlechtsspe-

---

<sup>572</sup> Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, o.D. [16.02.1904?]; THM, AM26 373BaM.

<sup>573</sup> Ebd.

<sup>574</sup> Vgl. Watznauer, zit. nach E.A. Berg 1985, S. 61 und 64. Siehe außerdem den Eintrag im Fremdenbuch des Berghofs mit der Datierung 09.07–19.08.1906; Fremdenbuch des Berghofs; WBR, H.I.N. 204583.

zifischen Aufgabe nachkam, standesgemäß bzw. einem gesellschaftlichen Aufstieg entsprechend zu heiraten.

Dies dürfte für sie jedoch nicht die eigentliche oder zumindest nicht die einzige Motivation zur Eheschließung mit Adolf von Eger gewesen sein – entscheidender scheint eine andere Funktion, die die Heirat in Smaragda Eger-Bergs Zeit hatte: „Sie war oft die einzige Möglichkeit, das Elternhaus zu verlassen“.<sup>575</sup> Die These, dass Smaragda Eger-Berg den Wunsch nach Emanzipation von ihrer Familie hegte, wird auch dadurch unterstützt, dass sie trotz der nur kurzen Ehe und frühen Scheidung den Namen „Eger“ nicht nur behielt, sondern konsequent nutzte: Sie nannte sich „Smaragda Eger-Berg“, „Smaragda von Eger-Berg“, auch „Smaragda von Eger“, jedoch nie wieder mit ihrem Mädchennamen und bestand auch ausdrücklich darauf, so genannt zu werden.<sup>576</sup>

Ein weiterer Grund dürfte in Adolf von Egers liberaler Einstellung und Kulturaffinität gelegen haben: Einerseits teilte er offenbar ihr Interesse an Literatur, da er an den familiären abendlichen Dramenlesungen teilnahm.<sup>577</sup> Andererseits, und dies war von ganz wesentlicher Bedeutung, wollte er Smaragda Eger-Berg in ihren Schauspielplänen nicht nur unterstützen, sondern sogar seinen Vater davon überzeugen, dass seine Zukünftige sich auch nach der Eheschließung der Schauspielerei widmen dürfe – eine Haltung, die vor dem Hintergrund des „schlechten Rufs“, den Schauspielerinnen genossen, durchaus überrascht. Bedenkt man Smaragda Eger-Bergs Äußerung von etwa 1904, dass die Frau in der Gesellschaft nie frei sei, weil ihr der Mann die Freiheit verleihe, scheint es nicht abwegig, dass sie sich von dem liberalen Adolf von Eger eine tolerante Ehe erhoffte.

Smaragda Eger-Berg scheint außerdem in der Familie von Eger Anschluss gefunden und besonders zu Ida von Eger, Adolf von Egers Mutter, ein inniges Verhältnis gepflegt zu haben. Deren Tod im Jahr der Verlobung (1906) bezeichnete sie dann auch als den „Verlust einer mütterlichen Freundin, ja mehr als das, einer 2. Mutter, die vielleicht ein größeres Verständnis für mich erübrigt hätte – als meine Mama.“<sup>578</sup> Ida von Eger, die mit einer schauspielerischen Tätigkeit ihrer zukünftigen Schwiegertochter

---

<sup>575</sup> Rode-Breyman 2014, S. 117.

<sup>576</sup> In einem Brief an ihre Bank Mitte der 1920er Jahre betonte sie beispielsweise: „Ich benutze die Gelegenheit auch ordnungshalber die Herren aufmerksam zu machen, dass mein gesetzlicher Name worauf auch meine Papiere lauten, nicht Fräulein Smaragda Berg sondern Frau Smaragda Eger (geb. Berg) lautet & bitte ich Sie von nun an mein Konto so zu überschreiben.“ Brief in der Abschrift von Charly Berg an Alban Berg, 01.07.1926; ÖNB, F21.Berg.548/51. Dass sie sich später nicht mehr *von* Eger/Eger-Berg nannte, hing mit dem Adelsaufhebungsgesetz der Ersten Republik zusammen, demzufolge ab 1919 die Berechtigung verfiel, Titel zu führen.

<sup>577</sup> Vgl. Watznauer, zit. nach E.A. Berg 1985, S. 64.

<sup>578</sup> Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, 12.09.1906; THM, AM26388BaM.

einverstanden gewesen wäre,<sup>579</sup> wurde damit von Smaragda Eger-Berg als Gegenpol zu ihrer eigenen Mutter wahrgenommen, von der sie sich nicht nur Unverständnis gegenüber ihren Schauspielambitionen erwartete,<sup>580</sup> sondern deren traditionelle Meinungen sie dezidiert ablehnte. Johanna Berg hatte offenbar gegenüber ihrer Tochter geäußert, dass Frauen, sobald sie sich in einen Mann verlieben würden, keine eigenen Interessen mehr hätten bzw. vertreten würden – eine Ansicht, die zwar der Generation Johanna Bergs entsprach,<sup>581</sup> von ihrer Tochter jedoch vehement zurückgewiesen wurde, wie diese gegenüber Anna Bahr-Mildenburg angab:

Darum, wie töricht ist Mamas Ansicht, daß sobald das Mädchen sich verliebt od. überhaupt liebt, alle anderen Interessen aufhören, – Ganz im Gegenteil finde ich! Mit einer noch ganz anderen Zärtlichkeit schlinge ich nun den Arm um meiner Freundin Arm, mit einer viel innigeren & wärmeren Verehrung & Anhänglichkeit blicke ich zu Ihnen als Künstlerin & als guter edler Mensch empor – mit viel mehr Impuls singe & spiele ich Klavier – ach und die „Nora“ spiele ich mit innigster Überzeugung – alles alles viel mehr – seit ich ihn gefunden!<sup>582</sup>

Smaragda Eger-Berg wurde durch ihren Bräutigam also zu noch mehr Leidenschaft im Schauspiel und der Musik inspiriert, darüber hinaus jedoch auch zu einer noch innigeren Verehrung Anna Bahr-Mildenburgs; und schließlich zu einer gesteigerten „Zärtlichkeit“, mit der sie „den Arm

---

<sup>579</sup> Hierüber gab Smaragda Eger-Berg Auskunft: „Adolf (mein Bräutigam) wird ds. Tage mit seinem Papa darüber reden & bin ich sehr glücklich, daß Adolf vielleicht zufolge einer ungläublichen Ahnung seiner seeligen Mutter einer der letzten Tage ihres Hierseins meine Pläne eröffnet hat, & daß sie mit gr. Liebe & Einsicht darüber gesprochen hat & auch nicht das Geringste dagegen hatte – ja sich Adolf sogar anbot, Vermittlerin bei Papa zu sein, doch wollte Adolf lieber persönlich [mit ihm] sprechen“, ebd.

<sup>580</sup> Über ihre Schauspielpläne äußerte Smaragda Eger-Berg: „Meiner Mama wollen wir es nach kurzer Zeit in Wien sagen – das wird der einzige aber auch heftigste Kampf sein, aber ich mache mich für diesen gefasst gilt es doch einer Sache, die mein Leben ausmacht“. Anna Bahr-Mildenburg gegenüber drängte sie daher auch auf ein frühes Vorspielen der „Nora“, denn sonst „müsste ich mich wohl ins Unvermeidliche fügen, es Mama *vorher* zu sagen – denn ehrlich gestanden ist ein fortwährendes Unter der Decke wie bei uns, wo man fortwährend zusammenpickt sehr unangenehm & möchte ich daher die Unterredung nicht allzusehr in die Ferne rücken.“ Ihr Rollenstudium hatte sie der Mutter gegenüber auch mit der Ausrede camouffiert, sie würde Briefe an Adolf von Eger schreiben: „endlich glaubte Mama, es sei wegen Briefeschreibens an meinen Bräutigam, da sie nicht ahnte, daß es wegen eines Studiums war“, ebd.

<sup>581</sup> Wie Ballstaedt und Widmaier darlegen, hatten die Musik und das Klavierspiel für die meisten bürgerlichen Frauen des 19. Jahrhunderts mit der Eheschließung ein Ende; vgl. Ballstaedt/Widmaier 1989, S. 232.

<sup>582</sup> Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, 12.09.1906; THM, AM26388BaM.

um meiner Freundin Arm“ schlinge – ein Formulierung, die zahlreiche Fragen aufwirft. Es bleibt zwar unbeantwortet, wer diese „Freundin“ Smaragda Eger-Bergs war – jedoch fand sie noch an einer weiteren Stelle Erwähnung, sodass sich schließen lässt, dass sie ebenfalls mit der Familie von Eger bekannt war.<sup>583</sup>

Diese „Freundin“, die offenbar ebenso wie Smaragda Eger-Bergs Kunstambition und ihre Verehrung für Anna Bahr-Mildenburg von vornherein Teil der ehelichen Verbindung zwischen ihr und Adolf von Eger war, lässt Zweifel an einem traditionellen Ehekonzept aufkommen. Mangels Quellen muss die genaue Konzeption der Beziehung zwar im Dunkeln bleiben – klar ist aber, wie eklatant wichtig für Smaragda Eger-Berg der Wunsch war, ihre künstlerischen Ambitionen trotz Ehe leben zu dürfen, wie sie am 12. September 1906 Anna Bahr-Mildenburg gegenüber betonte: „[M]öge mir das Schicksal einen Winter mit meinen Wünschen erfüllt bringen – ein Leben zw. Kunst & Liebe – doch das Herrlichste!“<sup>584</sup>

Es liegt fraglos im Bereich des Möglichen, dass es sich hier um eine „weiße Ehe“ handelte, wie sie in dieser Zeit besonders unter Freiheitsliebenden nicht unüblich war – eine platonische Verbindung, durch die beide Ehepartner nach außen hin der bürgerlichen Fassade entsprachen, um sich unabhängig voneinander amourös auszuleben.<sup>585</sup> Möglicherweise war die Entscheidung zu einem solchen „fortschrittlichen Lebensmodell“ auch von Anna Bahr-Mildenburg und ihrem späteren Ehemann Hermann Bahr (1863–1934) beeinflusst worden, die im Sommer der Verlobung zu Gast auf dem Berghof waren und offenbar beide als Ratgeber für Smaragda Eger-Berg und Adolf von Eger fungierten.<sup>586</sup> Ebenfalls nicht auszuschlie-

---

<sup>583</sup> Bezüglich des Todes Ida von Egers konstatierte Smaragda Eger-Berg: „So muß ich mich an meine liebe Freundin & meinen innigst Geliebten klammern in doppelter Zärtlichkeit & diesen beiden mir so lieben Menschen die traurigsten Tage etwas zu erleichtern helfen.“ ebd.

<sup>584</sup> Ebd.

<sup>585</sup> Zur „weißen Ehe“ als „Alibi-Ehe“, die den jeweiligen Partnern gleich- und gegengeschlechtliche Liebesaffären (bisweilen aber auch schlicht berufliche Unabhängigkeit) ermöglichen sollte, vgl. Prager 2018a, S. 256ff.

<sup>586</sup> Anna Bahr-Mildenburg beriet das Ehepaar allem Anschein nach bereits vor der Hochzeit. Im Zuge einer Einladung, die die Sängerin ausschlug, hielt sie fest: „Es wird mirs – wenn ich mich wohl fühle und meine dummen Nerven nicht spüre – immer ein Vergnügen sein Sie u. Ihren Bräutigam bei mir zu sehen und Ihnen soweit dies in meinen Kräften steht zu helfen u. zu rathen.“ Anna Bahr-Mildenburg an Smaragda Eger-Berg, o.D. [1906/07]; ÖNB, F21.Berg.3542. Im August 1906 hielt sich Anna Bahr-Mildenburg zusammen mit Hermann Bahr auf dem Berghof auf, wovon Smaragda Eger-Berg auch Photographien übersandte: „Eingeschl. paar Amateurbildchen, die Ihnen vielleicht klein wenig Spass machen – das Sonnentorbild sende ich Ihnen, weil Herr Bahr wohl nur von der Kehrseite darauf ist & das macht Ihnen vielleicht eine kl. Freude. – Grüßen Sie mir Herrn Bahr herzlich und seien Sie recht glücklich!“ Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg,

ßen ist, dass die Eheschließung auf Druck von Seiten der Familie Berg erfolgte, um die bürgerliche Fassade zu wahren und Smaragda Eger-Bergs Freiheitsbestrebungen und Nonkonformitätswünsche im Rahmen des gesellschaftlich Akzeptierten zu halten. Alban Berg schrieb später von dem Anteil, den er an Smaragda Eger-Bergs „fast möchte ich sagen – unglücklichen Ehe nehme“.<sup>587</sup> Darauf, dass es sich jedoch nicht um eine rein zweckgebundene Verbindung handelte, weisen einzelne Quellen hin: Nicht nur nannte Smaragda Eger-Berg Adolf von Eger ihren „innigsten Geliebten“,<sup>588</sup> sondern auch Alban Berg erwähnte später, dass seine Schwester mit ihrem Bräutigam ganze Nachmittage alleine auf ihrem Zimmer verbracht habe.<sup>589</sup>

Unabhängig von diesen Spekulationen, ob ihre Beziehung nun amouröser, platonischer oder anderweitiger Art war – sie hielt nicht. Nach der Eheschließung am 21. April 1907, über die zahlreiche Zeitungen berichteten,<sup>590</sup> begaben sich Smaragda Eger-Berg und Adolf von Eger auf ihre Hochzeitsreise, nach der ihre Ehe bereits am Ende sein sollte. Danach fand Adolf von Eger, der 1930 in Innsbruck im Alter von 45 Jahren verstarb,<sup>591</sup> keine Erwähnung mehr – mit Ausnahme eines Kommentars von Johanna Berg, die 1923 erfuhr, dass, wie sie an Alban Berg schrieb, Adolf Eger „nun schon die 3. Frau hat, die er als ungarischer Staatsbürger hei-

---

12.09.1906; THM, AM26388BaM; vgl. auch Fremdenbuch des Berghofs; WBR, H.I.N. 204583.

<sup>587</sup> Alban Berg an Helene Berg, 14.08.1907; Qu. Kat. 54, S. 48.

<sup>588</sup> Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, 12.09.1906; THM, AM26388BaM.

<sup>589</sup> Bezüglich eines Kommentars seiner Schwester über ihn und seine Angebetete konstatierte Alban Berg: „woraus ich mir übrigens ihr undelikates Benehmen in Bezug auf das ‚Uns beide allein lassen‘ erkläre, denn sonst wärs wohl unbegreiflich von einem Wesen, die schon empört war, wenn man nur ein lächelndes Gesicht gemacht hat, wenn sie Nachmittage lang mit ihrem Bräutigam, den sie sicher nicht so liebte wie *ich* Dich, allein in ihrem Zimmer war“, Alban Berg an Helene Berg, o.D. [Anfang November 1907?]; Qu. Kat. 54, S. 85.

<sup>590</sup> Über die evangelische Vermählung in der Stadtkirche berichteten das *Deutsche Volksblatt*, das *Wiener Salonblatt*, das *Neue Wiener Journal*, das *Prager Tagblatt* und das *Neuigkeits-Welt-Blatt*. Als Trauzeugen fungierten die Brüder Charly Berg und Walther Ritter von Eger: „In der protestantischen Kirche A. K. in der Dorotheergasse 18 fand gestern Sonntag um ½ 12 Uhr vormittags die Trauung des Herrn Adolf Ritter v. Eger, Sohn des Generaldirektors der Südbahn Hofrat Dr. Alexander Ritter v. Eger, mit Fräulein Smaragda Berg, Tochter der Frau Johanna Berg aus Wien, statt. Den Trauungsakt vollzog der Dozent Pfarrer Dr. v. Zimmermann nach einer der Feier angepaßten Ansprache.“ *Deutsches Volksblatt*, 22.04.1907, S. 7; vgl. u.a. auch *Wiener Salonblatt*, 27.04.1907, S. 11, *Neues Wiener Journal*, 22.04.1907, S. 3, *Prager Tagblatt*, 23.04.1907, S. 4 sowie *Neuigkeits-Welt-Blatt*, 23.04.1907, S. 8; zur Eheschließung vgl. auch den Trauungsschein von Smaragda Eger-Berg und Adolf von Eger, 22.02.1910; WBR, H.I.N. 204275.

<sup>591</sup> Vgl. den Bericht über seinen Tod, *Innsbrucker Nachrichten*, 14.10.1939, S. 4.

rathete! er ist also von der 2. Frau auch geschieden!! Lustig, nicht wahr.“<sup>592</sup>

### Im Fokus: Anna Bahr-Mildenburg, die Musik Richard Wagners und das Scheitern der Ehe

Während ihrer Verlobungszeit mit Adolf von Eger fertigte der Maler Richard Gerstl (1883–1908) das *Bildnis der Smaragda Berg* an, nachdem er Smaragda Eger-Berg durch seine Freundschaft zu Arnold Schönberg kennengelernt hatte.<sup>593</sup> Auf diesem Gemälde trägt Smaragda Eger-Berg das gleiche Kleid wie auf ihrem offiziellen Verlobungsbild (siehe Cover und Abb. 18); sie ist auf einem weißen Stuhl sitzend porträtiert, den Blick auf ihr Gegenüber gerichtet.<sup>594</sup> Auffällig an dem Porträt ist der unübersehbare Damenbart, der auf Photographien von Smaragda Eger-Berg nicht zu sehen ist – und der Erich A. Berg vermutlich zu der Aussage verleitete, Richard Gerstl habe „ebensowenig auf ‚schön‘“<sup>595</sup> portraitiert wie beispielsweise Egon Schiele. Im Hintergrund des Portraits wird durch den Blick auf einen zweiten Raum die Aussicht auf einen Garten frei.

Das Motiv des Gartens, hier vermutlich zu der Hietzinger Stadtvilla der Familie Berg gehörend, sollte etwa ein halbes Jahr später, beim Scheitern ihrer Ehe im Sommer 1907, eine nicht unwesentliche Rolle spielen: Nach den Flitterwochen verbrachten Smaragda Eger-Berg und Adolf von Eger einen Monat in der Pension „Führer“, wo sich zu diesem Zeitpunkt auch Anna Bahr-Mildenburg aufhielt. Jahre später – 1915 – hielt Smaragda Eger-Berg rückblickend die Zeit in der Pension fest. Sie thematisierte in ihrer „Erinnerung“ die Liebe zu Anna Bahr-Mildenburg, die sie als etwas Geistig-Ideales zeichnete; ihre Ehe, die nicht wie ursprünglich angedacht zu funktionieren schien; und schließlich ihre Verarbeitung von Leid und Leidenschaft in der Musik Richard Wagners. Den Garten der Pension beschrieb sie – ganz im Geiste von Peter Altenbergs Wahrnehmung des Gartens als „Extrakt eines *wirklichen Stückes der Natur*“<sup>596</sup> – als

---

<sup>592</sup> Johanna Berg an Alban Berg, 15.08.1923; Qu. Kat. 29, S. 44.

<sup>593</sup> Richard Gerstl, zunächst ein Freund Arnold Schönbergs, begann mit dessen Frau Mathilde Schönberg eine Liebesbeziehung; nachdem diese zunächst ihren Mann für den Maler verließ, kehrte sie schließlich wieder zu ihm zurück, woraufhin Richard Gerstl in der Nacht vom 04. auf den 05.11.1908 Selbstmord beging; vgl. u.a. Katalog zur Ausstellung *Richard Gerstl. 1883–1908*, hg. von Klaus Albrecht Schröder, Kunstforum der Bank Austria Wien 1993 sowie Kunsthau Zürich 1994, Wien 1993, S. 181–185.

<sup>594</sup> Eine Analyse des Bildes findet sich ebd., S. 66–68.

<sup>595</sup> E.A. Berg 1980, S. 108.

<sup>596</sup> Peter Altenberg: *Prodromos*, 2. Auflage, Berlin 1906, S. 132; vgl. auch Rode 1988, S. 31.

„wild“ und von „wenig Kultur“. Des Gartens wegen war sie in die Pension gezogen – und: wegen Anna Bahr-Mildenburg:

*Pension Führer* – Eine Erinnerung.

Gleich nach meiner Hochzeitsreise lebte ich mit meinem Manne auf 1 Monat in einer Pension in Wien. Es war eine ganz kleine Pension (...). Und dann war ein großer wilder Garten dran. In den war ich bald sehr verliebt – Er hatte große breite Schatten und hatte wenig Kultur. In dem saß ich oft, stundenlang. Wegen des Gartens war ich in die Pension gezogen und – – – will ich ganz aufrichtig sein – weil eine Opernsängerin drin wohnte, die ich schon vor Jahren geliebt hatte – unglücklich natürlich, wie immer. Aber was liegt daran?! Ich habe dafür eine dicke Haut erhalten und eine Liebestärke ist in mir, die mir selbst das Leiden in der Liebe noch zur Wohllust macht – – Darum war ich in diese Pension gezogen. –

Schon auf der Hochzeitsreise malte ich es mir verlockend aus, die geliebte Frau des öfteren im Garten zu treffen – – – es war ja Frühling. Und das war ein lieblicher Gedanke. Er wog mir meine Ehe, er wog mir alles auf. Ich wollte nichts von dieser Frau. – ich wollte eigentlich nur ihre Nähe, ich wollte eine Luft mit ihr atmen. Das begreifen trockene Philister und gemeine Sexualtiere nie, daß das einem sein Leben erfüllen kann, dieses „ich atme eine Luft mit Dir!“ – Ich sterbe Sehnsucht nach dir – – aber ich bleibe Dein, tief im Verborgenen, daß Du's nicht ahnst – – – – lass' mich nur eine Luft mit Dir atmen! – „Die Luft, die Deine süßen Lungen nährt, lieb-kost auch meine Wangen u. es ist mir wie ein Kuss, den Du mir gibst! Du brauchst mir keinen Kuss geben, kaum die Hand drücken, – aber lass' mich eine Luft mit Dir atmen!“ So liebte ich diese Frau. Und ich neigte mein Haupt vor ihr.

Mein Mann u. ich waren damals schon fast ganz auseinander. – Er kam nur gerade zum Umkleiden vom Bureau zum Tennisspiel, vom Tennisspiel zur Kartenpartie. Nur die Nächte waren wir beisammen u. sritten uns bis ich weinte u. wir Beide vom „Erschießen“ sprachen – so war es Nacht für Nacht.

Und die Tage stand ich beim Fenster und wartete, bis die majestätische Opernsängerin vorm Hause in ihren Wagen stieg – Und wenn sie zu mir heraufnickte, eigentlich war's kein Nicken, sondern nur ein breites grinsendes Lächeln übers ganze Gesicht, daß man die großen Pferdezähne sah) – so saß ich nachher stundenlang beim Klavier u. spielte die Walküre, eine ihrer schönsten Partien. Es ist mir, als verwöbe sich die Wagnerische Musik mit ihrem Namen – – überhaupt mit meiner Erinnerung an die Tage in der Pension und ich hätte dort nichts anders als Wagner spielen können. Oft trafen wir uns im Garten und dann sprachen wir über das Leben und ich atmete eine Luft mit ihr. Ich sandte ihr Blumen – fast täglich – Dann reiste sie aufs Land mit ihrem Freund. – Zum Abschied gab ich ihr wieder Blumen – einen Strauß kleiner gelber Rosen – Und dann gestand ich ihr, daß ich sie liebe – – – und bat sie, mir Freun-

din zu bleiben. Und dann – neigte ich mein Haupt vor ihr. Ich weinte einen ganzen Tag unaufhörlich – dann war ich ruhiger geworden – aber Wagner habe ich nicht mehr in dieser Pension gespielt.<sup>597</sup>

Dieser Bericht verdeutlicht unterschiedliche Aspekte in Smaragda Eger-Bergs Wahrnehmung, darunter den Glauben, ihr Liebesverlangen sei notwendig „unglücklich“. Er zeigt jedoch auch ihren Umgang mit dieser „unglücklichen“ Liebe: Das Zunicken der Wagner-Sängerin inspirierte sie zu stundenlangem Spiel der *Walküre* sowie zu der Aussage, in der Pension nichts anderes spielen zu können als die Musik Richard Wagners; die Abreise Anna Bahr-Mildenburgs schilderte sie zugleich als Impuls, das Wagner-Spiel in der Pension zu beenden.

Richard Wagners Opern blieben Projektionsfläche und Bezugspunkt für die Verarbeitung ihrer Leidenschaft in der Musik, so auch gegenüber Helene Berg, ihrer späteren Schwägerin, in die sich Smaragda Eger-Berg ebenso wie ihr Bruder Alban Berg verliebte und um die beide Geschwister in der Folgezeit engagiert warben (s.u.). In einem Brief an sie illustrierte Smaragda Eger-Berg die Angst davor, verlassen bzw. nicht geliebt zu werden, indem sie die Befürchtung äußerte, als König Marke und damit – Alban und Helene Berg als Tristan und Isolde denkend – als Dritte im Bunde einsam zurückzubleiben. Die Selbstverständlichkeit, mit der Smaragda Eger-Berg auf Opernstoffe und -figuren zurückgriff, um das eigene Erleben zu illustrieren, zeigt nicht nur die enorme kulturelle Affinität der Kreise, in denen sie sich bewegte, und in denen Referenzen auf Opern keiner weiteren Erläuterung bedurften. Darüber hinaus wurde auch ihr Leben in der Welt der Kunst deutlich, der Ausdruck ihrer Leidenschaft in der Sprache der Musik, die sie umgab:

Kind, wäre es wirklich wahr, daß Du wegen *mir* uns kennen lernen wolltest. Ich sage wie Hans Sachs: „ich kenne eine Geschichte von

---

<sup>597</sup> Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg: „Eine Erinnerung“, Beilage zum Brief vom 22.03.1915; THM, AM49159BaM. Nach diesem zitierten Abschnitt schlägt die Erinnerung einen Bogen darüber, dass Smaragda Eger-Berg nach der Abreise Anna Bahr-Mildenburgs es aus Liebe übernahm, die Spatzen, die die Sängerin immer gefüttert hatte, zu versorgen, da sie sich ihr dadurch nah fühlte: „Aber ich atmete eine Luft mit den Vögeln, die sie lieb hatte, denen sie Brodkrumen warf, und darum war ich doch auch glücklich. Und ich bekam die Spatzen bald lieb, wie ein kleines Strähnchen Haare u. ein Vierblatt [= Kleeblatt], das sie mir einmal geschenkt hatte. Immer, wenn ich im Garten stand und den Spatzen Brodkumen in weitem Bogen warf (damit sie der Schatten meiner Füße nicht schrecke) war’s mir, als stünde sie neben mir, in gelassener Ruhe, und lachte mich mit ihrem breiten Lächeln freundlich zu, daß ich ihren Auftrag so getreu befolge – Und darum hatte ich die Spatzen bald sehr lieb. *Ist es Euch nicht, wenn Ihr den Wunsch eines geliebten We-sens erfüllt, als küsste es Euch auf die Stirn?!*“ ebd. Von dieser „Erinnerung“ an Anna Bahr-Mildenburg existiert auch ein Briefentwurf (WBR, H.I.N. 204289).

Tristan & Isolde, ich möchte kein König Marke sein!<sup>598</sup> Mir sitzt's zu tief – sag' mir's lieber früher bevor mir's *zu tief* sitzt & ich sie mit allen Wurzeln herausreißen muß, die Liebe zu Dir! (...) Schenk' auch Du mir Dein Vertrauen, wie ich Dir auch mal mein ganzes geben werde, – – – wenn ich kein König Marke bin.<sup>598</sup>

Und ähnlich, wie sie Anna Bahr-Mildenburg gegenüber konstatierte, dass sie und ihr Mann nach der Hochzeitsreise „schon fast ganz auseinander“ gewesen seien, gestand Smaragda Eger-Berg auch Helene Berg den desaströsen Zustand ihrer Ehe im Juli 1907:

Liebste, mit meiner Heirat ist *das* Unglück erst recht in mich eingedrungen, das ich vorher noch zu kurzichtig war ganz zu erfassen. Ich kann Dir heute nur das Eine sagen, dass unsere Ehe eigentlich keine Ehe ist & nie mehr eine sein wird. Alles was Liebe ist, ist zw. uns geschwunden, von mir total, & zur Freundschaft kann es nicht reifen, weil er zu sehr Mann ist. – So starrt mich alltäglich eine gräßliche Öde & Leere an, die einem seelischen Tode gleicht.<sup>599</sup>

Smaragda Eger-Berg konnte also auch auf rein platonischer Ebene mit Adolf von Eger nicht zusammenbleiben, weil er „zu sehr Mann“ gewesen sei. Die liberale Ehe, die sie sich von ihm erhofft hatte, stellte sich also nicht als ein Weg zur Freiheit heraus. Was blieb, war der Wunsch, verstanden zu werden. Von der, wie sie es nannte, „rätselhaften Lage unserer Ehe“<sup>600</sup> wussten nur Alban Berg als ihr Vertrauter und, wie sie Helene Berg verriet, „was Dich wundern wird: die Mildenburg & der Bahr – die Beiden sind aber dermaßen *wissende*, vorgeschrittene, freidenkende Leute, daß ich eigentlich gerade dadurch ihnen, namentl. der Mildenburg viel näher gekommen bin.“<sup>601</sup> Hermann Bahr, den Anna Bahr-Mildenburg im August 1909 heiratete, war also ebenfalls Ratgeber für Smaragda Eger-Berg und ging mit deren Avancen seiner Frau gegenüber offenbar gelassen um.

Anna Bahr-Mildenburg blieb trotz lebenslanger Wahrung der Sie-Distanz bis zu ihrem Tod 1947 eine Bezugsperson Smaragda Eger-Bergs, auch wenn sich die Liebesavancen im Laufe der Zeit offenbar verloren. 1909 gestand sie der Sängerin jedoch erstmals schriftlich ihre Liebe:

---

<sup>598</sup> Smaragda Eger-Berg an Helene Berg, o.D. [07.07.1907]; ÖNB, F21.Berg.1726/2. Auch auf Richard Strauss' *Salome* rekurrierte sie: „Na, Du wirst überhaupt noch über mich Deine Augen aufreißen ‚Unglaubliches wird geschehen!‘ (*Salome*)“, ebd.; vermutlich meint Smaragda Eger-Berg den Satz „Schreckliches wird geschehen“, der in der Oper mehrfach vorkommt.

<sup>599</sup> Ebd.

<sup>600</sup> Ebd.

<sup>601</sup> Ebd. Weiter schrieb sie: „gerade in den Tagen der eigtl. Verzweiflung hat sie meinen ‚Fall‘ oder meine Lage so liebevoll in die Hand genommen, daß ich es dieser edlen Frau nie vergessen werde! Ich habe viel geweint als sie fortging“, ebd.

Daß ich Sie immer als Künstlerin liebte & verehrte, das wissen Sie – & daß mir Ihr Mensch Ihr großer Mensch – wie Herr Bahr so schön in „Wien (1907).“ sagt „wirklicher“ Mensch lieb u. teuer wurde, darüber dürfen & können Sie mir nicht zürnen. – Warum soll ich's Ihnen verhehlen, daß ich Sie liebe. Ihnen, der ich alles sagte – warum gerade dies Eine nicht?!<sup>602</sup>

Smaragda Eger-Berg formulierte abgeklärt, sie sei kein Kind, „das greinend ‚Haben, haben!‘ schreit, auch nach dem, was es nicht haben kann. Und glücklicherweise bin ich kein Tier, daß ich, weil ich niemals Ihre Liebe erhalten kann, Ihre edle herrliche Freundschaft missen möchte“.<sup>603</sup> Aus der Aussichtslosigkeit heraus wollte sie „das Körperliche Ihnen gegenüber ganz besiege[n]“ und ihre Liebe für die Sängerin begraben: „*Sie sollen nie mehr ein Wort davon hören!*“<sup>604</sup> Davon konnte jedoch keineswegs die Rede sein: Noch 1915, inzwischen selbst längst in fester Partnerschaft, sandte sie als „Erinnerung“ das oben zitierte Schreiben über die Zeit in der Pension Führer und fügte hinzu, sie müsse immer noch jedes Mal, wenn sie an der Pension vorübergehe, „der geliebten Opersängerin gedenken“.<sup>605</sup> Daher sei ihr auch die Geschichte lieb geworden, „lieb wie die verfallene Pension – wie die alte gebückte Pensionsmutter, lieb wie Wagners Musik – – lieb wie meine ganze Erinnerung an dort!“<sup>606</sup>

Umgekehrt schlug sich die Situation von Smaragda Eger-Berg, ihre Homosexualität und scheiternde Ehe auch bei den beiden Ratgeber:innen Anna Bahr-Mildenburg und Hermann Bahr nieder. Hermann Bahr verarbeitete die „rätselhafte Lage“ der Egerschen Ehe literarisch. Am 12. Oktober 1907 notierte er, inspiriert von einem Abend mit Max Reinhardt und dessen Frau Else, einen Einfall zu einem Stück *Der Verführer*, in dem ein Mann die Gelegenheit wittert, durch einen „Verführer“ seine ihm überdrüssig gewordene Gattin loszuwerden.<sup>607</sup> Diese Geschichte, so bemerkte er am Tag darauf, könnte sich durch Einschub „von Motiven: Smaragda Berg und der junge Eger zum Roman auswachsen“.<sup>608</sup> Anna Bahr-Mildenburg hingegen beschäftigte sich in ihrem Tagebuch mit der Frage, ob auch sie ein gleichgeschlechtliches Verlangen verspüren könnte, und – wenn ja – wie sie damit umgehen würde:

---

<sup>602</sup> Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, o.D. [1909?]; THM, AM26376BaM.

<sup>603</sup> Ebd.

<sup>604</sup> Ebd.

<sup>605</sup> Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg; „Eine Erinnerung“, Beilage zum Brief vom 22.03.1915; THM, AM49159BaM.

<sup>606</sup> Ebd.

<sup>607</sup> Vgl. Hermann Bahr, Eintrag vom 12.10.1907; Moritz Csáky (Hg): *Hermann Bahr. Tagebücher. Skizzenbücher. Notizhefte, Band 5: 1906–1908*, bearbeitet von Kurt Ifkovits und Lukas Mayerhofer, Wien 2003, S. 209f.

<sup>608</sup> Hermann Bahr, Eintrag vom 13.10.1907; ebd., S. 211.

Vielleicht bräche es sich Bahn wenn ich im Geringsten danach veranlagt wäre: Ein schöner Frauenkörper reizt mich wohl und ich habe oft das Verlangen einen solchen nah zu sehen, aber ich glaube dass keine Sinnlichkeit im Spiel ist. H. [= Hermann Bahr] hat unlängst prophezeit ich würde auf meine alten Tage eine schwere Lesbierin werden. Woher er das nimmt weiss Gott. In Berlin ist wohl die Luft voll mit solchen Dingen. Aber mein Gott was wär's. Es existiert die Natur bringt's hervor. Triff's mich u. ist es stark, dann werd' ich mich sicher beugen und mir nicht mit Verlogenheit u. Selbstbeschwindeln das Leben verderben.<sup>609</sup>

Ihre Ansicht „Es existiert die Natur bringt's hervor“ nahm nicht nur stark Bezug auf die zeitgenössisch verbreitete Idee einer angeborenen, naturgegebenen Homosexualität (siehe Kap. II.2), sondern belegt auch Anna Bahr-Mildenburgs liberale Haltung: Sie würde, sollte sie dieses Verlangen treffen, sich beugen, anstatt sich das Leben zu „verderben“, indem sie es zu unterdrücken oder verheimlichen versuchte. Dementsprechend ließe sich vermuten, dass sowohl sie als auch Hermann Bahr Smaragda Eger-Berg zu einem offeneren Umgang mit ihrer Homosexualität ermutigten.

### Eine „besondere Persönlichkeit“ – Konkurrenz um Helene Berg

Wie stark ihr künstlerisches Umfeld und die darin geltenden liberalen Haltungen auf Smaragda Eger-Berg einwirkten, wurde in der folgenden Zeit deutlich. Zunehmend wurde fassbar, dass sie ihre Homosexualität von einem reinen „Unglück“ vermehrt zu einer „Besonderheit“ umdeutete, durch die sie zwar zwangsläufig mit Leid konfrontiert war, jedoch auch eine vermehrte Lebensintensität genoss. Diese Umwertung wird auch in der Liebesschwärmerei Smaragda Eger-Bergs für Helene Berg, geb. Nahowski (1885–1976), offenbar. In diese hatte sich Alban Berg Ende 1906 verliebt,<sup>610</sup> bekam jedoch Konkurrenz von seiner Schwester. Helene Berg,

---

<sup>609</sup> Anna Bahr-Mildenburg in ihrem Tagebuch (1907), zit. nach Martensen 2013, S. 156. Dass Hermann Bahr derartiges vermutete, geht z.B. auch aus einer seiner Bemerkungen über Getrud Eysoldt hervor: „Was hast Du Ihr denn gar so Nettes geschrieben? Überhaupt Du, Du! In *der* Beziehung traue ich Dir gar nicht; ich bin bei Dir auf Frauen viel eifersüchtiger als auf Männer. Denn das kommt sicher noch. (Der Sandrock habe ichs auch immer prophezeit, die jetzt richtig ein rasendes Verhältnis mit einer sehr schwarzen, sehr burschikosen, sehr merkwürdigen (ich kenn sie übrigens nicht, sondern urteile nur nach dem Aussehen) Altistin von der Komischen Oper hat).“ Hermann Bahr an Anna Bahr-Mildenburg, 07.10.1906; Csáky 2003, S. 299.

<sup>610</sup> Nach dem Kennenlernen versuchte Alban Berg seiner Angebeteten nahezukommen, was den Kontakt mit den Berg- bzw. Nahowski-Geschwistern einschloss: Häufig versandte Alban Berg Briefe, die als Absender den Namen Smaragda Eger-Bergs trugen, um sie an dem ihm nicht gewogenen Vater Helene Bergs, Franz

die Tochter von Anna und Franz Nahowski, wurde in der Wiener Gesellschaft – als „offenes Geheimnis“ – für die Tochter von Kaiser Franz Joseph I. gehalten,<sup>611</sup> und studierte zum Zeitpunkt des Kennenlernens Gesang bei Marianne Brandt. Smaragda Eger-Berg sandte an Helene Berg am 7. Juli 1907 kurz nach dem Auszug aus der Pension, in der sie ihre Flitterwochen verbracht hatte, ein Schreiben, in dem sie nicht nur ihr Eheende erklärte, sondern auch vielsagende Bemerkungen einflocht. Der Brief, in dem sie Helene Berg mit „Liebling!“, „Teure“ und „mein liebes Herz!“<sup>612</sup> anredete und mit „Es küsst Dich innig Deine Dich liebende *Smaragda*“<sup>613</sup> unterzeichnete, ist gespickt mit subtilen Hinweisen auf ihre Veranlagung: Sie sei eine „besondere Persönlichkeit“, ein „unglückseliges Geschöpf“, deren Natur ein „entsetzliches Geheimnis“ innewohne, das sie jedoch nicht verraten dürfe, um Helene Berg nicht zu verlieren:

Weißt Du was Du da in mir für mich eine besondere Persönlichkeit erblickst, ist nichts weiter als das entsetzliche Geheimnis, das meinem Wesen, meiner Natur innewohnt. Leider kann ich Dir gerade das noch nicht sagen – jetzt noch nicht. – Vielleicht würde dann unser Verhältnis von Dir sofort gebrochen werden und dieser Gedanke wäre für mich allzu schrecklich. Weißt Du doch gar nicht, wie ich an Dir hänge, wie ich nach Deiner Liebe geize. Unglückselige Geschöpfe wie ich dürfen nicht zu splendid mit dem Verlust an Liebe sein.<sup>614</sup>

Aus dieser Andersartigkeit heraus leitete sie jedoch einen Vorsprung an Lebensintensität ab. Sie rekurrierte auf „all’ den Schmutz den ich erlebt“<sup>615</sup> und stellte sich der älteren Helene Berg gegenüber als die Abgeklärtere, Lebenserfahrenere dar („Kind, ich habe dazu zu sehr in die Menschen hinein geguckt“, „Sei froh, daß Du noch in süßen Träumen lebst“, „Von ewiger Treue oder dergl. Blödsinn zu reden, bin ich längst hinaus“).<sup>616</sup> Ähnliches wird in einer Anspielung auf Helene Bergs Bruder, Franz Joseph Nahowski deutlich. Von diesem, der angeblich homosexuell,

---

Nahowski, vorbeizuschleusen. Die Nahowski- und Berg-Geschwister hatten auch untereinander Kontakt, der lange anhielt; bei Smaragda Eger-Berg besonders zu Helene Bergs Schwester Anna Lebert (1883–1973), vgl. u.a. Alban Berg an Helene Berg, o.D. [10.10.1908?]; Qu. Kat. 54, S. 251; sowie auch zu den beiden anderen Geschwistern Carola Heuduck (1877–1946) und Franz Joseph Nahowski (1889–1942), vgl. u.a. Smaragda Eger-Berg an Helene Berg, 05.02.[1932?]; ÖNB, F21. Berg.1726/4.

<sup>611</sup> Mit diesem hatte Anna Nahowski mehrere Jahre lang ein Verhältnis, vgl. H. Knaus 2012, S. 7.

<sup>612</sup> Smaragda Eger-Berg an Helene Berg, o.D. [07.07.1907]; ÖNB, F21. Berg.1726/2.

<sup>613</sup> Ebd.

<sup>614</sup> Ebd.

<sup>615</sup> Ebd.

<sup>616</sup> Ebd.

fraglos jedoch nicht heteronormativ „männlich“ war,<sup>617</sup> behauptete Smaragda Eger-Berg, dass nur sie ihn richtig verstehen könne:

Franzl, die 3. Tochter, ein bildschöner Bursch (pardon Mädels) dessen Gesicht ich liebe, weil es wirklich selten schön ist & dann empfinde ich großes Mitleid für ihn – Wenn ich ihn sehe erröten wie eine Jungfrau – „der Menschheit ganzer Jammer fasst mich an!“  
Warum?! Lieb, das kann ich Dir nicht sagen, aber ich glaube von Euch allen kann das richtig nur *ich* verstehen!<sup>618</sup>

Auch im Kontakt zu Helene Berg zeigte sich Smaragda Eger-Bergs Verlangen nach einem Outing sowie ihre Angst vor einer Zurückweisung: Sie wolle ihr alles „haarklein anvertrauen“, aber „1. ist es schriftlich schwerer möglich & ich kenne Dich noch zu wenig, um beurteilen zu können ob Du mich verstehen könntest – wolltest – & verlieren will ich Dich jetzt nicht denn ich bin jetzt furchtbar einsam – am einsamsten, wenn ich einer Horde Menschen drinstecke, die so gar nichts von mir eigentl. wissen.“<sup>619</sup>

✧

Das komplexe Beziehungsgeflecht, das Smaragda Eger-Berg hier andeutete und das Alban Berg als „Liebesgeschichte, in der Du *Viel-geliebte* zwischen zwei Geschwistern stehst“,<sup>620</sup> bezeichnete, führte zu wechselseitigen Eifersuchtsszenen: Smaragda Eger-Berg versuchte, die Briefe Helene Bergs an ihren Bruder „in ihrer so berühmten Neugier“<sup>621</sup> zu lesen; Alban Berg warf seiner Angebeteten hingegen vielfach vor, seiner Schwester

---

<sup>617</sup> Siehe hierzu beispielsweise in den Erinnerungen Theodor W. Adornos: „Festhalten möchte ich auch noch Helenes Bruder, Herrn Nahowsky, der homosexuell und offen schizophren war, aber von einer unvergeßlichen Schönheit. Smaragda, Bergs Schwester, ihrerseits war lesbisch, zu ihren Freundinnen zählte eine höchst unsympathische Frau namens Keller und auch Mary Delvard [sic], von den elf Scharfrichtern, eine gespensterhafte Verbindung mit dem Jugendstil. Berg und ich dachten uns gern eine Heirat zwischen Nahowsky und Smaragda aus.“ Theodor W. Adorno: „Im Gedächtnis an Alban Berg“ (1955) in: *Musikalische Schriften V* (= Gesammelte Schriften, Band 18), hg. von Rolf Tiedemann und Klaus Schultz, Frankfurt a.M., S. 487–512, hier: S. 507. Ob Franz Joseph Nahowski wirklich homosexuell war, ist nicht belegt; bekannt sind u.a. zwei Heiratsvorhaben während einer Sanatoriumsbehandlung (mit einer Polin namens Marya bzw. später mit einer Café-Angestellten namens Hedwig Jenger), vgl. H. Knaus 2012, S. 275 und 283.

<sup>618</sup> Smaragda Eger-Berg an Helene Berg, o.D. [07.07.1907]; ÖNB, F21.Berg.1726/2.

<sup>619</sup> Ebd.

<sup>620</sup> Alban Berg an Helene Berg, o.D. [14.08.1907?]; Qu. Kat. 54, S. 49.

<sup>621</sup> Alban Berg an Helene Berg, o.D. [03/04.07.1907?]; Qu. Kat. 54, S. 33. Ihr Bruder berichtete: „denk nur: Smaragda war dabei und sah mir zu, wie ich das Kuvert öffnete und schnell Deinen Brief daraus verschwinden lassen wollte – ich mußte ihr endlich zugeben, daß Du mir geschrieben hast, worauf ein großer Zug Eifersucht auf ihrem Gesicht leuchtete.“ ebd.

ausführlicher zu schreiben als ihm und beschwerte sich über die Vorteile, die Smaragda Eger-Berg als Frau ihm gegenüber habe: „Sie kann Dich sehn so oft u. so lang sie will – sie kann Dich ganz allein für sich besitzen und in Dich hinein reden u. ihre Rolle als ‚lebendige Versuchung!‘ wie du sie nanntest weiterspielen.“<sup>622</sup> Er klagte: „Du und Smaragda – Du und ich – – : Das lässt mir keine Ruhe – – ; ich weiß, daß sie Dir einen Brief geschrieben hat –: und daß Du ihr antworten wirst, – – – – während mir auf all meine unsägliche Liebe – – eine Karte mit 3 Worten erblühten.“<sup>623</sup> Er sehe sie „Briefe an Smaragda schreiben und in Gedanken, mild lächelnd zu Dir selber sagen: ‚Na, schreiben wir halt dem ‚Kind‘ eine Karte – – damit die arme Seele Ruhe hat.“<sup>624</sup>

Für Alban Berg war die Situation sichtlich schwierig: Schließlich kündigte er Helene Berg gegenüber an, nicht mehr die Kraft zu besitzen, „Deiner ~~zu Gunsten Smaragdas~~ (...) zu entsagen weil ich weiß, daß du mir unentbehrlich geworden bist“ – und nur wenn er wüsste, „daß Eure Gefühle *doch* die wahren, echten Liebesgefühle wären – wie es mir damals Katastrophe erschien –, hätte ich die Kraft – – – *zurück* – – –, nein! *abzutreten* vom Schauplatz dieses Lebens!!“<sup>625</sup> Dabei war Alban Berg jedoch überzeugt, dass seine Schwester der Angebeteten „nicht annähernd die gleiche Liebe“ wie er selbst entgegenbringe, sondern „nur Dutzendgefühle!“<sup>626</sup> Zeitgleich befürchtete er ein mögliches Outing seiner Schwester: Eine Andeutung, die er ob ihrer Homosexualität gemacht hatte, bat er Helene Berg, „in Dein Inneres zu verschließen, bis sie sich selbst Dir geoffenbart hat, falls es nicht schon geschehen ist“.<sup>627</sup>

Helene Berg definierte das Verhältnis zu Smaragda Eger-Berg zumindest Alban Berg gegenüber als platonisches: „Sie gefällt mir und ist mir sympathisch, warum sollt ich nicht nett zu ihr sein u. Frauen untereinander sind doch viel rascher befreundet und vertraulich, als Menschen, die

<sup>622</sup> Alban Berg an Helene Berg, o.D. [25.10.1907?]; Qu. Kat. 54, S. 78.

<sup>623</sup> Alban Berg an Helene Berg, o.D. [22.06.1907]; Qu. Kat. 54, S. 25.

<sup>624</sup> Alban Berg an Helene Berg, o.D. [23.07.1907?]; Qu. Kat. 54, S. 42.

<sup>625</sup> Alban Berg an Helene Berg, o.D. [28.10.1907?]; Qu. Kat. 54, S. 76f.

<sup>626</sup> Ebd., S. 76.

<sup>627</sup> Alban Berg an Helene Berg, o.D. [18.08.1907]; Qu. Kat. 54, S. 53. Zuvor hatte er vermutet, dass Smaragda Eger-Berg Helene Berg „vielleicht Andeutungen über ihre Ehe gemacht hat – – –. Ich weiß ja wie sie zu denen, die sie liebt, mitteilbar ist – – und ich hoffe es auch, daß sie sich auf diese Weise ihr schweres Herz erleichtern möge“, ders., 14.08.1907; ebd., S. 48. Helene Berg antwortete: „Übrigens sei es Ihnen gesagt, Sie haben da ganz richtig geraten, Smaragda hat mir tatsächlich ihr Herz ausgeschüttet! Gern schreib ich’s Ihnen nicht, weil es mir widerstrebt etwas weiter zu sagen, was man mir anvertraut hat – – – weiß ich doch nicht ob es Ihrer Schwester recht ist, wenn ich’s Ihnen verrate, sie hätt es Ihnen ja schließlich auch erzählen können, dass sie sich mir anvertraut hat!“ Helene Berg an Alban Berg, o.D. [22.08.1907]; ebd., S. 54.

nicht Geschlechtsgenossen sind!“<sup>628</sup> Dabei rekurrierte sie auch auf den zeitgenössischen Diskurs – sie habe Smaragda Eger-Berg ausdrücklich geschrieben, „dass die Liebe unter gleichartigen Geschlechtern die Folge von Degeneration“ sei: „Und nun sag Du mir, ganz aufrichtig, mach ich den Eindruck eines krankhaft degenerierten Menschen?“<sup>629</sup> Auf diese Wahrnehmung der Homosexualität als Degeneration und Krankheit bezog sich Smaragda Eger-Berg auch in ihrer Selbstwahrnehmung: Körperlich müsse sie, da angeschlagen, gesund werden – „meine Seele wird es wohl nicht, das ahnt ja kein Arzt“.<sup>630</sup>

Je intensiver die Beziehung zwischen Alban und Helene Berg wurde, umso mehr distanzierte sich Smaragda Eger-Berg von der vormals Angebeteten, bis sie ihr schließlich, wie Alban Berg berichtete, einen Absagebrief schrieb: „Nicht mehr zu Dir zu gehen, beschließt sie“ weil sie sich wie sie sagt ‚als eine *komische Figur* vorkommt‘, weil es ihr ihr ‚Stolz‘ verbietet, geteilte ‚Liebe‘ zu empfangen etc. etc. Wir hatten deshalb eine längere Debatte.“<sup>631</sup> In der folgenden Zeit, in der sich Smaragda Eger-Berg der Boheme-Kultur zuwandte und sich zusehends einer gegenbürgerlichen Existenz verschrieb, bezeichnete sie ihren Bruder und seine spätere Frau als „philiströs“<sup>632</sup> und äußerte sich abwertend über die von ihnen zelebrierte „heilige Liebe“.

Dieser Umschwung verdeutlicht einerseits die erfolgte Umdeutung ihrer Unkonventionalität und Andersartigkeit als Gegenbild zur „philiströsen“ Bürgerexistenz, andererseits auch den Einfluss ihres Umfeldes (s.u.). Im Gegensatz zu ihrem Bruder, der seine Kunstaffinität beruflich durch das Komponieren lebte, privat jedoch zumindest nach außen hin zeitlebens den bürgerlich-konventionellen Schein wahrte, lebte Smaragda Eger-Berg ihre ganze Identität, ihr Leben als Kunst und entsagte in ihrer Jugend jeglichem bürgerlichen Habitus. Dass sie mit ihrer Abwertung des Bürgerlichen und der „heiligen Liebe“ Helene Berg in eine zwiespältige Situation brachte, beschrieb diese gegenüber Alban Berg: Sie glaube oftmals selbst, „dass ich eine überempfindliche, prude Gans bin. Z.B. wenn Smaragda über Liebe frivole Glossen macht und ich dann verstimmt u. kühler Dir gegenüber bin, weil ich mich plötzlich unserer Liebe schäme – weil sie mir erbärmlich vorkommt, so erbärmlich, wie Smaragdas Witze

---

<sup>628</sup> Helene Berg an Alban Berg, 01.07.1907; Qu. Kat. 54, S. 32.

<sup>629</sup> Helene Berg an Alban Berg, 13.08.1907; Qu. Kat. 54, S. 46. Außerdem: „Smaragda ist ein so liebreizendes Geschöpfchen, ich glaub, der muss jeder Mensch gut sein, alle müssen sie lieb haben. Nennen wir das Liebe zum Schönen!“ ebd.

<sup>630</sup> Smaragda Eger-Berg an Helene Berg, o.D. [07.07.1907]; ÖNB, F21.Berg.1726/2.

<sup>631</sup> Alban Berg an Helene Berg, o.D. [Anfang November 1907?]; Qu. Kat. 54, S. 85. Wenn sie weiter zu Helene Berg ginge, müsse sie entweder „meint sie, die Sache – (unsere heilige Liebe –) ins Lächerliche ziehn oder sie spiele eben eine komische Rolle und leide unter dem Zwiespalt ihrer Gefühle“, ebd., S. 86.

<sup>632</sup> Alban Berg an Helene Berg, 13.07.1909; Qu. Kat. 54, S. 319.

selbst!“<sup>633</sup> Alban Berg verlieh als Antwort nur seiner Machtlosigkeit den abwertenden Kommentaren seiner Schwester gegenüber Ausdruck:

*Anfangs wollte ich nichts dagegen sagen: ich wußte zu gut, wenn Smaragda einmal in der Tonart beginnt, wird sie von ihrer Leidenschaft zu Dir geheilt werden, (denn selbst bei ihr ist Liebesglut und Heiligkeit untrennbar und sollte der ganze Schwindel nur 24 Stunden währen!) Und jetzt ist es zuspät – jetzt kann ich nichts mehr dagegen tun – Du weißt ja, wie sie mir antworten würde!<sup>634</sup>*

## 2.2 Bohemeleben als „geistig höchst stehende Lesbierin“

### Kontakte zu Künstler:innen, Wiener Nachtleben und Promiskuität

Das Leben als Kunst zu begreifen – diese Idee schlug sich in der Identitätskonstruktion Smaragda Eger-Bergs in den Jahren nach ihrer Scheidung unübersehbar nieder und zeigte sich u.a. in der Wahrnehmung ihres eigenen gegenbürgerlichen Lebensentwurfes als „intensiv“ sowie auch in der Abwertung alles Bürgerlichen als „philiströs“. Die ostentative Demonstration ihrer Nonkonformität vollzog sich auch optisch: Ihre zuvor noch bürgerlichen Kleider tauschte sie ein gegen androgyne bis betont männliche Kleidung (siehe Abb. 21), lehnte auch später noch das Retuschieren von Photographien ab und verwehrte sich damit der weiblichen „Pflicht“ zum „schön“-Sein.<sup>635</sup> Dass dies besonders in Wien eine Grenzüberschreitung darstellte, wird auch im Hinblick auf andere Künstlerinnen deutlich, die sich bis zum Ersten Weltkrieg überwiegend konservativ kleideten.<sup>636</sup> Diese Veränderungen waren jedoch keine isolierten Handlungen einer einzelnen „Rebellin“: Der Blick auf die Bereitschaft Smaragda Eger-Bergs, ihre Ehe scheitern zu lassen, sich offener zu ihrer Homosexualität zu bekennen und sich damit grundlegend vom bürgerlichen Lebensentwurf abzuwenden, zeigt vielmehr den gewichtigen Einfluss ihres künstlerischen

---

<sup>633</sup> Helene Berg an Alban Berg, o.D. [30.06.1908]; Qu. Kat. 54, S. 150f.

<sup>634</sup> Alban Berg an Helene Berg, 08.07.1908; Qu. Kat. 54, S. 157.

<sup>635</sup> Zu dem 1915 in Berlin angefertigten Bild (siehe Abb. 23) kommentierte sie: „Es ist von einem ordinären Fotograf, der sonst nur geschlechte Bilder macht – auf meinen ausdrücl. Wunsch ist dieses aber *ganz ohne Retouche*.“ Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 28.06.[1915]; ÖNB, F21.Berg.681/18.

<sup>636</sup> Man bedenke, dass selbst das Reformkleid in Wiener Künstler:innenkreisen nur vereinzelt und zögerlich aufgenommen wurde und vor dem Ersten Weltkrieg die Aufmachung Smaragda Eger-Bergs ohne Hut und in Männerhosen eine absolute Ausnahme darstellte; zur vergleichsweise konservativen Mode in Wien vgl. Hanel Koeck: „Mode und Gesellschaft um 1900. Das Künstlerkleid in Wien“ in: *Wien 1900. Kunst und Kultur. Fokus der europäischen Moderne*, hg. von Christian Brandstätter, 2. Auflage, München 2011, S. 211–225.

und liberalen Umfeldes. Auf der Suche nach „wahlverwandten Seelen“ versuchte Smaragda Eger-Berg mehr und mehr im künstlerischen Milieu Fuß zu fassen.

Neben Anna Bahr-Mildenburg und Hermann Bahr war im Sommer 1907 noch ein anderes Künstlerpaar zu Besuch auf dem Berghof gewesen: Marc Henry und Marya Delvard (siehe Abb. 19).<sup>637</sup> Beide waren in München Teil des Ensembles der *Elf Scharfrichter* um Frank Wedekind und im Zuge der Gründung der Kabarette *Nachtlicht* und *Fledermaus* nach Wien gekommen. Marya Delvard (1874–1965) war durch ihre Auftritte bei den *Elf Scharfrichtern* nicht nur berühmt geworden – sie galt als eine „Ikone des Genres“.<sup>638</sup> Dementsprechend verwundert es nicht, dass die einundzwanzigjährige Smaragda Eger-Berg im Dezember 1907 das Kabarett *Fledermaus*, in dem Marya Delvard und Marc Henry mitwirkten, besuchte.<sup>639</sup> Dieses war am 20. Oktober 1907 von der Wiener Werkstätte als Bühne eröffnet worden und stellte einen Treffpunkt der Wiener Boheme wie auch ein radikales „theatralisches Experiment“ der Wiener Moderne dar.<sup>640</sup>

---

<sup>637</sup> Marc Henry (1873–1915?): eig. Achille Georges d’Ailly-Vaucheret; Kabarettist, Schriftsteller; Partner Marya Delvards. Vgl. neben Photographien, die Marya Delvard mit Smaragda Eger-Berg auf dem Berghof zeigen, auch den Eintrag „Marya Delvard | M. Henry Juli 07“ im Fremdenbuch des Berghofs; WBR, H.I.N. 204583. Alban Berg erwähnt Marya Delvard außerdem in einem Brief an seine Verlobte, vgl. Alban Berg an Helene Berg, o.D. [10.-13.08.1907]; Qu. Kat. 54, S. 45.

<sup>638</sup> Heinz Lunzer und Victoria Lunzer-Talos: „Chansons, Grotesken, Vorträge. Die Literatur und deren Interpreten im Kabarett Fledermaus“ im Katalog zur Ausstellung *Fledermaus Kabarett. 1907 bis 1913. Ein Gesamtkunstwerk der Wiener Werkstätte. Literatur. Musik. Tanz*, hg. von Michael Buhrs/Barbara Lesák/Thomas Trabitsch, Österreichisches Theatermuseum, Wien 2007, S. 99–117, hier: S. 99. „Ihr sparsam-exzentrischer Vortragsstil setzte lyrische, dramatische oder ironische Akzente, gab packende Interpretationen der Texte. Ihre dunkle Stimme und ihr herber Vortragston prägten auf Jahrzehnte das Bild der ‚Disease‘.“ ebd., S. 99f.

<sup>639</sup> Vgl. den Eintrag „Am 5. Dez [1907] Alban, Smara, Göttl, Fr. Berg im Kabarett Fledermaus (Delvard, Henry, Altenberg, Roda-Roda)“ in Watznauers Sammlung von Materialien über Alban Berg; WBR, Mappe 204585.

<sup>640</sup> Vgl. Barbara Lesák: „Hundert Jahre Kabarett Fledermaus. Eine Kleinkunstabühne im Kontext der europäischen Theateravantgarde im frühen 20. Jahrhundert“ im Katalog zur Ausstellung *Fledermaus Kabarett. 1907 bis 1913. Ein Gesamtkunstwerk der Wiener Werkstätte. Literatur. Musik. Tanz*, hg. von Michael Buhrs/Barbara Lesák/Thomas Trabitsch, Österreichisches Theatermuseum, Wien 2007, S. 9–15, hier: S. 13. Gegründet von Otto Falckenberg und Marc Henry, wirkten in der *Fledermaus* viele Wiener Künstler:innen mit: Peter Altenberg, Egon Friedell, Marya Delvard, Lina Loos, Grete Wiesenthal, Gertrude Barrison, u. v. m. Nachts traf sich dort alles, „was in Wien Rang und Namen hatte: bekannte Künstler, Aristokraten, Damen der Lebewelt mit ihren reichen Kavalieren, Schauspieler, Wissenschaftler und Millionäre.“ Herta Neiß: „Die wirtschaftlichen Hintergründe des Kabarett Fledermaus“ im Katalog zur Ausstellung *Fledermaus Kabarett. 1907 bis 1913. Ein Gesamtkunstwerk der Wiener Werkstätte. Literatur. Musik. Tanz*, hg. von Michael

Die *Fledermaus* war in der folgenden Zeit jedoch keineswegs das einzige Lokal, in dem sich Smaragda Eger-Berg aufhielt. Es begann eine Zeit des „Drahens“, des Trinkens, der Liebeleien, in Bars, Kaffeehäusern, Variététheatern und Nachtlokalen: im *Casa Piccola*, in der *Kaiserbar*, im *Kasino*, im *Moulin Rouge*, im *Ronacher*, im *Zögerl-Keller* und vor allem im *Löwenbräu* hinter dem Burgtheater.<sup>641</sup> Ihr Besuch als Bürgertochter in diesen Lokalitäten war mehr als ungewöhnlich. So bedeutend die Kaffeehäuser als Treffpunkte oder auch „zweite (wenn nicht gar erste) Wohnzimmer“<sup>642</sup> von Künstlern waren, so wenig war ihr Besuch für Frauen des Bürgertums üblich, wie Susanne Wosnitzka hervorhebt:

Für Frauen gehobener Kreise wären ab 1856 Kaffeehausbesuche zwar möglich gewesen, sie waren aber noch lange nicht schicklich. Den Gaststätten hing ein teils zwielichtiger Ruf an, da sich hier, ebenso wie in Bierlokalen, Prostituierte auf die Suche nach Kundschaft begaben. (...) Der Ruch hing den Kaffeehäusern auch noch weit über die Aufhebung des Frauenverbots hinaus an – durch den Besuch eines Kaffeehauses wollten ‚ehrbare‘ Frauen sicherlich nicht in den Ruf einer Hure kommen.<sup>643</sup>

Insbesondere durch ihre Besuche im *Löwenbräu* kam Smaragda Eger-Berg mit der künstlerischen Elite und den Protagonisten der Wiener Moderne zusammen – Peter Altenberg, Egon Friedell, Gustav Klimt, Karl Kraus, Adolf Loos, Max Oppenheimer und vielen anderen. Ihr Bruder Alban Berg berichtete in dieser Zeit über einige nächtliche Touren mit seiner Schwester: Beispielsweise im Dezember 1907 ging er in die *Fledermaus*, „wo’s anfangs recht fad war, später gingen wir dann zu fünft – (Smaragda, [Adolf] Loos, Bruckner, [Gustav] Klimt und ich) in den Z[ögerl]-Keller ‚am Hof‘, wo’s im Lauf der Stunden ziemlich gemischt wurde (...) – Dann ging’s noch ins Casa pic[c]ola und bei Morgengraun nach Haus.“<sup>644</sup> Auch nach dem Besuch der Kunstschau in Wien hätte er nach dem Kaffeehaus noch das *Löwenbräu* besucht, in dem er abends „dann mit Smaragda am

---

Buhrs/Barbara Lesák/Thomas Trabitsch, Österreichisches Theatermuseum, Wien 2007, S. 89–97, hier: S. 89.

<sup>641</sup> Ihr Besuch dieser Lokale geht aus verschiedenen Briefen Peter Altenbergs hervor, u.a. Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, o.D. [1909/10]; WBR, H.I.N. 158083 und 207321. Lisa Fischer konstatiert: „Das Löwenbräu in der Teinfaltstraße, gleich hinter dem Burgtheater, war eine solche Institution, die einen besonderen Ruf genöß“, Zentralfiguren dort waren Adolf Loos, Peter Altenberg, Karl Kraus und Egon Friedell; L. Fischer 2007, S. 44. Zu den verschiedenen Lokalen, Bars und Cabarets siehe auch Lunzer/Lunzer-Talos 2003, S. 124.

<sup>642</sup> Wosnitzka 2016, S. 139.

<sup>643</sup> Ebd.

<sup>644</sup> Alban Berg an Helene Berg, o.D. [26.12.1907?]; Qu. Kat. 54, S. 99. Herwig Knaus vermutet hinter „Bruckner“ Erna Bruckner (womöglich eine Jugendfreundin von Alban Berg und Smaragda Eger-Berg), vgl. ebd., Fußnote 147.

Altenberg-Tisch ([Carl] Holitzer, Getrude – – – etc.) (...) zusammen[traf] u. dann ging Smaragda mit Ida nachhaus“.<sup>645</sup> Um 3 Uhr morgens traf Alban Berg besagte Freundin Smaragda Eger-Bergs wieder: „ich begegnete Ida, die von der Begleitung der Smaragda nachhaus, zurückkam u. da drahten wir zwei – Ida u. ich – die Nacht durch“.<sup>646</sup> Diese nicht näher bekannte Ida war es auch, mit der Smaragda Eger-Berg oft zusammen die Nächte verbrachte, wie Alban Berg seiner Verlobten schrieb:

Es mag etwas noch so langweilig sein – – – : wenn sich's wiederholt, wirkt es fad. Das ist so mit dem heutigen Abend, der wieder genau so werden wird, wie der gestrige: Smaragda draht im Kreise schöner Frauen mit Altenberg und Karl Kraus u. wird wohl wieder, wenn sie um 3 Uhr nachhaus kommt, mit Ida mein Schlafgemach betreten und von ihren Erfolgen u. Schwärmereien erzählen.<sup>647</sup>

Von den Kontakten in diese Kreise existieren größtenteils nur noch Fragmente, mit Ausnahme der Briefe Peter Altenbergs an Smaragda Eger-Berg (s.u.). Karl Kraus fertigte eine Skizze von ihr an und schenkte ihr überdies eine solche, die Peter Altenberg darstellte.<sup>648</sup> Obwohl Smaragda Eger-Berg nicht dem von Wiener Protagonisten wie Peter Altenberg oder Adolf Loos vergötterten Ideal der „Kindfrau“ entsprach, verehrten sie die Männer der Wiener Kreise.<sup>649</sup> Dass sie dabei jedoch keineswegs als „die Schwester von“ ihrem damals noch nicht berühmten Bruder wahrgenommen wurde, verdeutlichen rückblickende Begegnungen. Beispielsweise der Musikverleger Alfred Kalmus entpuppte sich als früherer Bewunderer Smaragda Eger-Bergs, hatte aber – so Alban Berg im Jahr 1914 – „bis heute keine Ahnung, daß das meine Schwester ist.“<sup>650</sup>

---

<sup>645</sup> Alban Berg an Helene Berg, 01.07.1908; Qu. Kat. 54, S. 153. Carl Hollitzer (1874–1942): Maler und Karikaturist.

<sup>646</sup> Ebd.

<sup>647</sup> Alban Berg an Helene Berg, o.D. [27.06.1908]; Qu. Kat. 54, S. 148.

<sup>648</sup> Vgl. E.A. Berg 1980, S. 118. Die Skizze Smaragda Eger-Bergs ist in Weigel 1980, S. 1 abgedruckt; die Skizze Peter Altenbergs in E.A. Berg 1976, S. 110. Viel mehr ist über den Kontakt Smaragda Eger-Bergs zu Karl Kraus nicht bekannt.

<sup>649</sup> Neben Peter Altenberg, Detlev von Liliencron und anderen verehrte sie beispielsweise auch ein Legationssekretär namens Hajos, den Alban Berg zehn Jahre später in der Straßenbahn wiedertraf: „Vor Jahren ein junger Eleganter Offizier, der dichtete u. Smaragda verehrte.“ Alban Berg an Helene Berg, 19./20.09.1919; Qu. Kat. 55, S. 715.

<sup>650</sup> Alban Berg berichtete: „Im Gespräch mit Kallmus stellte sich heraus, daß er schon vor Jahren am Berghof war, dort gute Milch trank u. die dort anscheinend als schöne Person geltende Smaragda Berg – bewunderte. Er wußte auch daß sie dann in der Hietzinger Hauptstr. 6 wohnte, u. er traf sie sogar in Franzensfeste auf der Hochzeitsreise (...). Wußte natürlich auch gar nicht, daß die den Hertzka kennt u. in Berlin u. Leipzig war. Auf den Leipziger Bildern, die er sah, hat er sie nicht wiedererkannt!“ Alban Berg an Helene Berg, 18.07.1914; Qu. Kat. 55, S. 142.

Trotz der fragmentarischen Quellenlage wird deutlich, dass Smaragda Eger-Berg sich aktiv ein Netzwerk von künstlerisch Handelnden aufzubauen versuchte und insbesondere Kontakte zu Künstlerinnen unterschiedlicher Bereiche herstellte: Die Bildhauerin Teresa Feodorowna Ries (1874–1956) sandte ihr eine Karte vom Gardasee;<sup>651</sup> die Sängerin Helene Staegemann (1877–1923) lud sie bei ihrem Wiener Aufenthalt auf ein Treffen ein<sup>652</sup> und die Sängerin und Schauspielerin Louise Kartousch (1886–1964) dankte für Smaragda Eger-Bergs Blumengrüße und versprach, ihr Karten für das Stück *Herbstmanöver* zu besorgen – gerade probe sie für den *Graf von Luxemburg*, nehme aber, sobald sie Zeit finde, gerne „Ihre liebe Einladung zum Tee“ an.<sup>653</sup> In die Zeit um 1910 fällt überdies der Beginn von Smaragda Eger-Bergs lebenslanger Freundschaft zur Schauspielerin und Sängerin Erika Stiedry-Wagner (1890–1974).<sup>654</sup>

Die Bedeutung dieses sich zu dieser Zeit noch im Aufbau befindlichen Netzwerkes ist nicht zu unterschätzen: Im Kontakt mit Frauen, die ebenfalls die Kunst zu ihrem Lebensmittelpunkt erkoren und individuelle Lebensentwürfe in der Aushandlung mit Normativität und Abweichung entwickelten, konnte Smaragda Eger-Berg auf „Wahlverwandtschaft“, auf Austausch und Akzeptanz hoffen. Selbst wenn sich die Art und Weise, wie sich die emanzipatorischen Pionierversuche manifestierten, von Akteurin zu Akteurin maßgeblich unterschied, waren die kulturell Handelnden über den gemeinsamen Willen zu einer künstlerischen Existenz verbunden.

\*

---

<sup>651</sup> Dorthin war sie „geflüchtet um meine geschwächte Gesundheit herzustellen“; falls Smaragda Eger-Berg ihr Weg zum Gardasee führe, „so besuchen Sie mich“, Teresa Feodorowna Ries an Smaragda Eger-Berg, 05.04.1909; ÖNB, F21.Berg.3533.

<sup>652</sup> Sie würde sich, wie sie schrieb, „sehr freuen, wenn Sie mich einmal besuchen wollten. Zwischen 11 u. 12 Vormittags bin ich fast immer zu treffen. Freue mich Sie zu sehen!“ Helene Staegemann an Smaragda Eger-Berg, 29.11.1905; WBR, H.I.N. 204571. Von Helene Staegemann besaß Smaragda Eger-Berg auch ein Autogramm, vgl. WBR, Mappe ZPH1369.

<sup>653</sup> Louise Kartousch an Smaragda Eger-Berg, o.D. [1909]; WBR, H.I.N. 204555. Am 22.02.1909 war die österreichische Uraufführung der Operette *Ein Herbstmanöver* von Emmerich Kálmán, am 12.11.1909 die Premiere von Franz Lehárs *Der Graf von Luxemburg*. Louise Kartousch sandte außerdem an Smaragda Eger-Berg eine Karte aus der Steiermark: „Recht herzliche Grüsse, hoffe Sie bestimmt nach meiner Rückkehr nach Wien begrüßen zu können“, dies., o.D. [1908–1910]; WBR, H.I.N. 204554.

<sup>654</sup> Der nach momentanem Forschungsstand erste erhaltene Brief von ihr ist ein bereits recht vertrautes Dankeschreiben, in dem Erika Stiedry-Wagner Smaragda Eger-Berg informierte: „Ich komme doch erst 15 April nach Wien und wäre es sehr lieb von Dir wenn Du Dich dann bissel um eine gute Pension umsehen tätest“, Erika Stiedry-Wagner an Smaragda Eger-Berg, 07.02.1910; WBR, H.I.N. 203829.

War bereits der Besuch von Kaffeehäusern und Nachtlokalen eine grenzüberschreitende Handlung, wirkt diese geradezu marginal gegenüber der Promiskuität, die den Lebensstil Smaragda Eger-Bergs nach ihrer Scheidung kennzeichnete. Alban Bergs Vorwurf gegenüber seiner Schwester, sie würde Helene Berg nur „Dutzendgefühle“ entgegenbringen und der „Schwindel“ wäre oft nur vierundzwanzig Stunden,<sup>655</sup> gründete sicherlich auf ihren in dieser Zeit temporeich wechselnden Liebschaften und Affären. Smaragda Eger-Berg selbst nahm zu ihrer promiskuitiven Lebensweise kaum Stellung. Einzig in einem Brief an Anna Bahr-Mildenburg schimmerte derartiges durch: Dieser, so schrieb sie, bleibe ihr Herz immer treu, „wenn auch viele kleine Liebeleien dgl. vorübergehen“.<sup>656</sup>

Einen exemplarischen Eindruck ihrer wechselnden Liebschaften kann der Sommer 1909 geben. In diesem war Elk Miethke-Gutenegg, eine Zeichnerin, die mit dem Galeristen Otto Miethke verheiratet war,<sup>657</sup> zu Besuch auf dem Berghof: „oben im Zimmer“, so berichtete bald darauf Alban Berg, „kichern u. schäkern Smaragda u. die Elk“.<sup>658</sup> Smaragda Eger-Berg brachte jedoch trotzdem, „nachdem sie mit Elk nicht genug hat“, <sup>659</sup> eine weitere Freundin mit auf den Familienhof, die jedoch nur einen Tag zu Besuch war, wie ihr Bruder bemerkte: „Diese ist kaum der Rede wert. Allzu naïv, 17 Jahre alt, u. erschien eines Tages mit einem Oberleutnant u. einer Schwester auf dem Berghof. – Alle *Drei* im Badekostüm!!“<sup>660</sup> wodurch sich Smaragda Eger-Berg wieder Elk Miethke-Gutenegg annäherte. Zum Ende des Sommers verbrachte sie noch einige Tage an der „hohen Wand“ (einem Plateau in Niederösterreich) mit einer nicht näher bekannten „Agathe“, mit der sie zuvor bereits in Briefkontakt stand.<sup>661</sup> Zurück in Wien stürzte sie sich schließlich in Affären mit einer „Ellida“ und Anita Suñen (s.u.).

---

<sup>655</sup> Vgl. Alban Berg an Helene Berg, o.D. [28.10.1907?] und 08.07.1908; Qu. Kat. 54, S. 76 und 157.

<sup>656</sup> Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, o.D.; THM, AM26376BaM.

<sup>657</sup> Eine von ihr gezeichnete Karikatur Alban Bergs ist in E.A. Berg 1976, S. 115 abgedruckt. Ihr Mann, der Galerist Otto Miethke (1881–1922) hatte Alban Berg 1908 zum Sommerurlaub nach Venedig eingeladen, vgl. Hilmar 1978, S. 43.

<sup>658</sup> Alban Berg an Helene Berg, 29.07.1909; Qu. Kat. 54, S. 376f.

<sup>659</sup> Alban Berg an Helene Berg, 01.08.1909; Qu. Kat. 54, S. 390.

<sup>660</sup> Alban Berg an Helene Berg, 06.08.1909; Qu. Kat. 54, S. 406f.

<sup>661</sup> Hierüber bemerkte Alban Berg: „Sie hat’s gut: Zuerst den Sommer hier die eine – – dann als Belohnung noch solch schöne Tage!“ Alban Berg an Helene Berg, 01.09.1909; Qu. Kat. 54, S. 493. „Agathe“ wurde zuvor nur einmal erwähnt, als Alban Berg konstatierte, dass für Smaragda Eger-Berg der „Briefverkehr mit Agathe auch nichts tatsächliches abwirft“; ders., 01.08.1909; ebd., S. 390. Helene Berg ließ, als sie einmal eifersüchtig auf einige Mädchen am Berghof war, ihrer Schwägerin dementsprechend Grüße ausrichten: „sie soll *alle* in Beschlag nehmen und von Dir soll sie sagen, dass Du Lungenkrank und siphilitisch bist!!!“ Helene Berg an Alban Berg, o.D. [19.07.1909]; ebd., S. 339.

Überrascht bereits Smaragda Eger-Bergs offenes Ausleben ihrer Frauenliebe vor dem Hintergrund der Strafbarkeit weiblicher Homosexualität in Österreich, so kann dasselbe für den Umgang der Familie Berg mit ihrem Lebensstil gelten. Für die allem Anschein nach stark an bürgerlichen Werten orientierte Johanna Berg muss bereits die nach acht Monaten gescheiterte Ehe ihrer Tochter ein Schock gewesen sein.<sup>662</sup> Dass sie sich offenbar zunehmend mit der Andersartigkeit ihrer Tochter abfand und deren abweichende Lebensweise mehr und mehr akzeptierte, darf jedoch nicht als generelle Toleranz gegenüber freiheitlichen Lebensentwürfen oder Emanzipationsbestrebungen fehlgedeutet werden – emanzipiert eingestellt waren sowohl Johanna Berg als auch beispielsweise Helene Berg nicht.<sup>663</sup> Weniger als die Promiskuität selbst war jedoch ihr offener Umgang damit geduldet – Alban Berg berichtete dementsprechend von einem Streit zwischen ihm und dem ältesten Bruder Hermann Berg, da Smaragda Eger-Berg „ihre letzten 2–3 unerhörten Stückeln, die sie noch in Wien anstellte, damals der Stepherl [= Stefanie Berg?, Charly Bergs Frau] geklatscht“ habe, die es wiederum weitererzählte, darunter auch eine „Erpressungsgeschichte u. dgl. mehr!“<sup>664</sup>

### Lebensintensität und psychische Krisen

Dass Smaragda Eger-Bergs Familie ihr aus bürgerlicher Sicht unangemessenes Verhalten tolerierte, war vermutlich auch durch ihren psychisch labilen bzw. als labil empfundenen Zustand bedingt (u.a. berichtete Alban Berg mehrfach davon, dass seine Schwester aus Liebeskummer die Nächte

---

<sup>662</sup> Alban Berg sprach gegenüber Helene Berg von seiner „infolge Hitze und der Scheidung meiner Schwester in Schweiß und Thränen auf gelösten Mutter“; im Sommer 1909 wunderte er sich, dass „Mama wegen eines kranken Sohnes u. mißratener Kinder das zu spät gekommene Bedauern ausspricht, uns nicht gleich nach der Geburt ertränkt zu haben!“ Alban Berg an Helene Berg, 06.08.1908 und 25.07.1909; Qu. Kat. 54, S. 191 und 358.

<sup>663</sup> Johanna Berg selbst war zwar durchaus selbständig, zog emanzipierte Frauen jedoch zumeist ins Lächerliche – beispielsweise ein Postfräulein, wegen dem sie zu spät einen Brief bekommen hatte: „Na – die Sufragetten – Männer kommen doch nicht so leicht aus dem Häusel.“ Johanna Berg an Alban Berg, 10.08.1914; ÖNB, F21.Berg.552/36. Helene Berg problematisierte einmal, dass Männer von jeher die geistigen Fortschritte der Frauen unterdrücken würden, fügte jedoch eilends hinzu: „Gelt, Du hält's [sic] mich aber nicht für eine ‚Frauenrechtlerin‘ weil ich das geschrieben hab! – Für gewöhnlich nehm ich meine Genossin[n]en nicht in Schutz – ich kenn diese heuchlerische Bande nur zu gut – – ich weiß eigentlich selbst nicht warum ich's heute getan hab.“ Helene Berg an Alban Berg, 25.08.1909; H. Knaus 2012, S. 256.

<sup>664</sup> Alban Berg an Helene Berg, 17.08.1909; Qu. Kat. 54, S. 443f.

„durchweinte“).<sup>665</sup> Ähnlich wie viele in ihrer Generation hatte auch sie Suizidgedanken und versuchte sich am 9. Oktober 1908, wie Alban Berg an Helene Berg berichtete, „mit Leuchtgas zu vergiften. Körperlich hat es ihr anscheinend nicht viel geschadet – dafür ist sie seelisch ganz verzweifelt“.<sup>666</sup> Die den Suizidwunsch auslösende „Katastrophe“ benannte er als eine Absage der von Smaragda Eger-Berg Angebeteten, „wie ich vorausgesehen, (u. später verstärkt durch das Dazwischentreten eines 3ten des Aushalters jenes ‚Frauzimmers‘, der seine Rechte geltend machte!!)“.<sup>667</sup> Alban Berg, der seiner Schwester stundenlang zuhörte, während sie ihm „in endlosesten Varianten ihr Leid“ erzähle und sich trösten lasse, beschrieb seine Situation folgendermaßen: „Und red ich mit Hermann u. Mama – – erzähle alles dem Arzt – – unterhandle mit *dem* Frauzimmer – die ja vielleicht nicht mehr Schuld ist, als alle die vielen, die das Futter für Hysteriker bilden – und ich befinde mich in einem Kreis unendlichster Umdrehungen, rathlos um einen Mittelpunkt herum – – – Smaragda.“<sup>668</sup>

In wen Smaragda Eger-Berg unglücklich verliebt war, lässt sich nicht mehr erschließen; jedoch nannte Alban Berg sie „eine, die einstweilen mit ihren Konkubien herum hurt!“<sup>669</sup> Bezüglich des Umgangs mit der psychisch labilen Schwester schwankte Alban Berg zwischen Mitleid und Pathologisierung. Er hinterfragte, ob es eine Lösung geben könnte, einen Ausweg „der nicht genau so täuschend wäre und doch nur immer wieder zurück führt in den Kreis, in dem sie sich seit ihrer ersten Liebe (zur Gutheil) bewegt“;<sup>670</sup> ob man seiner Schwester suggerieren könne, „selbst einzusehn auf was für verkehrten Wegen sie geht !!! endlich eine Heilung nach diesem jahrelangen Leid einträte!!!“<sup>671</sup> Im Hinterfragen seiner eigenen Rolle wird deutlich, wie zwiespältig sich der Diskurs um Homosexualität niederschlug – einerseits im Mitleid mit der unschuldig durch „Krankheit“ und „Verwirrtheit“ ins Unglück gestürzten Schwester, andererseits im Glauben, dass diese Krankheit auch eine Behandlung, im schlimmsten Fall gar eine Internierung erforderte:

Ja ja, Du hast recht, es muß etwas geschehn für sie, eine *eiserne*  
Hand muß jetzt eingreifen, wo jahrelang eine allzu *weiche* – die

---

<sup>665</sup> Vgl. exemplarisch Alban Berg an Helene Berg, o.D. [10.01.1910]; Qu. Kat. 54, S. 517.

<sup>666</sup> Alban Berg an Helene Berg, o.D. [09.10.1908]; Qu. Kat. 54, S. 248. Zur Virulenz von Suizidversuchen und -gedanken im Kreis der radikaleren Akteur:innen der Wiener Moderne vgl. Prager 2018a, S. 114. Auch Alban Berg unternahm Willi Reich zufolge im Herbst 1903 aufgrund einer unglücklichen Liebesaffäre einen Selbstmordversuch; vgl. Reich 1963, S. 16.

<sup>667</sup> Alban Berg an Helene Berg, o.D. [10.10.1908?]; Qu. Kat. 54, S. 251.

<sup>668</sup> Ebd.

<sup>669</sup> Ebd.

<sup>670</sup> Ebd.

<sup>671</sup> Ebd.

meine – immer wieder gut machen wollte u. eigentlich nichts ausgerichtet hat als momentane Verzögerung – Verschleppung. Aber wer hätte die Kraft, in Fällen, wo sich die, bis zum Tod unglücklich, Verliebte Einem mitleidsuchend an die Brust wirft, ihre Taten und Unternehmungen als das Produkt von Wahnsinn zu erklären, was es ja in Wirklichkeit ist, (...) und wer wird da nicht in nächstelangen Geplauder u. Erörterungen ihr helfen die Last zu tragen, statt ihr zu sagen, daß diese Last eigentlich in Wirklichkeit gar nicht da ist sondern nur in einem ganz verwirrten Gehirn existiert. Wer hätte die Kraft zu sagen, statt ihr mit allen Mitteln der Beredsamkeit, der eigenen Erfahrung, des eigenen Erlittenen zu versuchen, die Sache auszureden wie in vielleicht 20 Fällen seit 2 Jahren – oder sie zu trösten – – – wer hätte die Kraft, sag ich – ihr, wenn noch so schonend, aber überzeugend zu sagen, daß man aufhören muß Konzessionen zu machen – daß man sie im Gegenteil ‚internieren‘ muss – – – <sup>672</sup>

Ob Smaragda Eger-Berg, die Alban Berg zufolge von psychiatrischen Behandlungen nichts wissen wollte – „denn sie will nur das *eine* – – zu *ibr* !!!!! zu *ibr*!“<sup>673</sup> – von der Familie einer solchen unterzogen wurde, ist nicht bekannt. Jedoch stand offenbar eine Beratung bei Sigmund Freud zur Debatte. Dieser schrieb an Johanna Berg bezüglich eines Terminvorschlags, sollte Smaragda Eger-Berg eine „eingehendere Besprechung“ wünschen, wobei Sigmund Freud betonte: „Ich würde natürlich Wert darauf legen, die junge Dame allein zu sprechen.“<sup>674</sup> So wenig klar ist, ob und inwieweit Smaragda Eger-Berg wegen ihres psychischen Zustands in Behandlung war – ihr Bruder Alban Berg wurde durch dieses Erlebnis nachhaltig geprägt. Zwei Jahre später rekurrierte er in einem Schreiben an seinen Schwiegervater in spe auf Smaragda Eger-Bergs Suizidversuch, als er seine tolerante Haltung gegenüber ihres unkonventionellen Lebensstils verteidigte. In jeder Familie gäbe es ihm zufolge ein „sogenannt *ungerates* Kind“, bei dem elter- bzw. geschwisterliche Interventionen nur bedingt griffen, spätestens, „wenn das Kind vom ‚Nicht weiter leben Können‘ vom Selbstmord“ spreche:

---

<sup>672</sup> Ebd., S. 250. Dies erwiderte er auf Helene Bergs Rat, man müsse Smaragda Eger-Berg aus der Umgebung herausholen: „Es muss unbedingt etwas mit ihr geschehen, denn *so* kann’s doch nicht weitergehn! Berat Dich doch mit Herman und Mama, man kann das arme Geschöpf nicht zugrunde gehen lassen. Meiner Ansicht nach, wird ihrem ganzen psychischen und physischen Leiden viel zu wenig Bedeutung und Aufmerksamkeit geschenkt. Die gehört aus der ganzen Umgebung heraus!“ Helene Berg an Alban Berg, o.D. [09.10.1908]; Qu. Kat. 54, S. 249.

<sup>673</sup> Alban Berg an Helene Berg, o.D. [10.10.1908?]; Qu. Kat. 54, S. 251.

<sup>674</sup> Sigmund Freud an Johanna Berg, o.D. [1908?]; Bildabdruck in E.A. Berg 1985, S. 75. Sigmund Freud äußerte in diesem Brief auch seine Freude darüber, dass es Alban Berg besser ging, dessen Asthmaanfall er während seines Sommeraufenthaltes am Ossiacher See im Juli 1908 untersucht hatte; vgl. Reich 1963, S. 24f.

Wenn man einmal vor dem mit Leuchtgas oder Veronal vergifteten, halbtodten Kinde steht, – da gehen alle Vernunftsgründe, alle Strenge, jedes Hohlälcheln flöten, *um* der Erkenntnis seiner eigenen Ohnmacht in solchen Erziehungsfragen, um der Nachsicht mit dem unglücklichen Geschöpf Platz zu machen.<sup>675</sup>

In dieser Verteidigungsschrift, mithilfe derer er seinen konservativen Schwiegervater Franz Nahowski dazu bewegen wollte, seinen Heiratsplänen mit Helene Berg zuzustimmen,<sup>676</sup> nahm Alban Berg mehrfach auf zwei zentrale Aspekte des zeitgenössischen Diskurses Bezug: Erstens sei Homosexualität eine Krankheit, und zweitens (die angeborene Variante) „unheilbar“.<sup>677</sup> Er ging also, ganz im Sinne führender Theoretiker, davon aus, dass es sich im Falle seiner Schwester um eine „angeborene“ und damit nicht behandelbare Homosexualität handelte, und eben nicht um eine Perversität oder verbrecherische Handlung. Und wie es von Richard von Krafft-Ebing und anderen prominenten Diskursführern gefordert wurde (siehe Kap. II.2), erbat auch Alban Berg daher Mitleid, Nachsicht und Verständnis für die „Krankheit“ seiner Schwester.<sup>678</sup>

∗

Aus dieser Haltung heraus erklärt sich die Offenheit, mit der die Familie Berg auf die erste längere Beziehung Smaragda Eger-Bergs reagierte. Anita Suñen kam aus Barcelona und war Tänzerin in einem Nachtlokal, wurde aber u.a. von Alban Berg auch als Prostituierte bezeichnet.<sup>679</sup> Wie bzw. wo Smaragda Eger-Berg ihre Partnerin kennenlernte (vermutlich Ende 1909/Anfang 1910), ist nicht belegt. Möglich wäre sowohl, dass Anita Suñen als Tänzerin in einem Wiener Nachtlokal gastierte,<sup>680</sup> als auch, dass

---

<sup>675</sup> Alban Berg an Franz Nahowski, o.D. [28.07.1910]; Qu. Kat. 54, S. 558.

<sup>676</sup> Franz Nahowski war offenbar nicht sehr aufgeschlossen gegenüber Homosexualität. Alban Berg äußerte einmal gegenüber Helene Berg: „Dein Papa müßte ja das Haus ausräuchern lassen, wenn ich Smaragda schickte“; Alban Berg an Helene Berg, o.D. [Herbst/Winter 1910]; Qu. Kat. 54, S. 720.

<sup>677</sup> Daher schrieb er auch von der „unheilbaren kranken Veranlagung“, Alban Berg an Franz Nahowski, o.D. [28.07.1910]; Qu. Kat. 54, S. 556.

<sup>678</sup> Es gebe für sie „*kein Davos* auf dieser ganzen unzulänglichen Welt (...), wohin man sie bringen könnte um sie vor den Gefahren, die dieses Leiden mit sich bringt und vor dem böartigen Tratsch der Mitmenschen zu bewahren.“ ebd.

<sup>679</sup> Er schrieb von ihr als „Prostituierte (momentane Freundin meiner Schwester)“; Alban Berg an Helene Berg, o.D. [10.01.1910]; Qu. Kat. 54, S. 514f. Helene Berg erwähnte, dass Anita Suñen in einem Nachtlokal tanzte, vgl. Helene Berg an Alban Berg, o.D. [19.08.1910?]; ebd., S. 644.

<sup>680</sup> In Smaragda Eger-Bergs Nachlass befinden sich zwei Postkarten eines Tänzerinnen-duos, von denen eine Tänzerin eine deutliche Ähnlichkeit mit Anita Suñen aufweist – demzufolge wäre sie Teil des Duos *Las Bellas Rubis* (auf der anderen Postkarte: *Las Hermanas Rubis*) gewesen, vgl. WBR, Mappe ZPH1369. Möglich

Smaragda Eger-Berg sie auf einer ihrer Reisen traf, die sie in der Zeit vor 1910 nach Rumänien, Galizien, Spanien und Paris unternahm.<sup>681</sup>

Smaragda Eger-Berg nannte Anita Suñen in einem Brief an Anna Bahr-Mildenburg ihre „liebe kleine Gefährtin“ und „kl. Freundin“, durch die – trotz nervlicher Probleme – ihre Seele „wenigstens so ziemlich im Gleichgewicht“<sup>682</sup> sei. Peter Altenberg, der in dieser Zeit eine enge, leidenschaftliche Freundschaft zu Smaragda Eger-Berg pflegte (s.u.), war begeistert von ihrer Partnerwahl, da sich Smaragda Eger-Berg nun nicht mehr für „Schmökkinnen, Gänse, eitle Nocken, Kühe“ hingebte, sondern das „*edelrassige fremdartige Kindchen*, das *unbegreifliche*, und dennoch *rührende!*“<sup>683</sup> erlebe. Er schrieb: „Glauben Sie vielleicht, dass ich es nicht weiß, dass Anita *Ihr ganzes inneres Dasein ausfüllt*, ja dass alles alles Andere nur eine sich selbst *abgerungene* Komödie sei?!?“<sup>684</sup>

Bereits im ersten gemeinsamen Sommer reiste Anita Suñen mit in die familiäre Sommerfrische am Berghof und trug sich mit einem kleinen Liebesgedicht in das dortige Fremdenbuch ein.<sup>685</sup> Dass Johanna Berg die Beziehung ihrer Tochter tolerierte, lässt sich aufgrund eines späteren Briefes von Smaragda Eger-Berg vermuten: „ich weiß, daß Du selbst Anita sehr ins Herz geschlossen hast u. nur ihr Bestes willst“.<sup>686</sup> Alban Berg

---

wäre ein Auftritt Anita Suñens in den Wiener Vergnügungsetablissemments. In der *Fledermaus* fanden beispielsweise bis in die frühen Morgenstunden nach der Hauptvorstellung bunte Darbietungen statt, bei denen auch Flamenco-Tanzgruppen auftraten; vgl. Georg Wacks: „Die Musik im Kabarett Fledermaus“ im Katalog zur Ausstellung *Fledermaus Kabarett. 1907 bis 1913. Ein Gesamtkunstwerk der Wiener Werkstätte. Literatur. Musik. Tanz*, hg. von Michael Buhrs/Barbara Lesák/Thomas Trabitsch, Österreichisches Theatermuseum, Wien 2007, S. 119–135, hier: S. 128.

<sup>681</sup> Vgl. Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, o.D. [um 1910]; THM, AM26 377BaM.

<sup>682</sup> Ebd.

<sup>683</sup> Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, o.D. [1909/10]; WBR, H.I.N. 158082. Die Bezeichnung der Spanierin Anita Suñen als „edelrassig“ zeigt exemplarisch Peter Altenbergs Exotismus-Affinität, wie sie auch in Büchern wie *Ashantee* deutlich wurde, vgl. hierzu Lunzer/Lunzer-Talos 2003 S. 83–87. „Schmökkinnen“: weibl. Form von „Schmock“, abwertend für extrovertierte, eitle Person.

<sup>684</sup> Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, o.D. [1909/10]; WBR, H.I.N. 158082. Er habe, so berichtete er über die gemeinsam in den Kaffeehäusern zugebrachten Nächte, Smaragda Eger-Bergs „Sehnsucht nach Anita fast körperlich gespürt“. Ihre Liebe zu Anita Suñen mache sie Peter Altenberg „nach allen Ihren kindlichen Verirrungen, mistakes, recht recht werthvoll.“ Daher habe er in den vorangegangenen Wochen auch „eine Summe ausgegeben, die ich noch niemals in meinem ganzen armseligen Leben für irgendetwas ausgegeben habe, nur damit Sie die Gelegenheit haben, mit Anita beisammen zu sein.“ ebd.

<sup>685</sup> „Ton Anita, qui te aimera toujours. Pense a moi Mon nini cherie je te aimera toute ma vie“, Fremdenbuch des Berghofs; WBR, H.I.N. 204583.

<sup>686</sup> Smaragda Eger-Berg an Johanna Berg, 01.10.1910; WBR, H.I.N. 203857.

hingegen kommentierte die Beziehung seiner Schwester nicht sonderlich schmeichelhaft – über Anita Suñen konstatierte er: „der spärlich[e] Rest von Pikanterie, die einst noch Altenberg begeisterte, ist unter dem Regime Smaragdas vollends geschwunden, sie ist eine Steffy [Berg] ins Spanische übersetzt, nur vielleicht noch dümmer, niedriger Instinktiv“.<sup>687</sup> Das Verhältnis der beiden bezeichnete er als „Typus einer Hausmeisterehe: alles vom kleinlichsten Gesichtspunkt gesehn, konstante Zankereien u. Nörgeleien, die zur Potenz erhobene Ungenialität Smaragdas im Verkehr mit Frauen (eine Eigenschaft die vielleicht auch Strindberg hat!)“.<sup>688</sup>

Problematisch war die Beziehung zu Anita Suñen jedoch vor allem auch im Hinblick auf die Familie der Tänzerin. Alban Berg erwähnte in einem Briefentwurf die „verruchtesten Familienverhältnisse der Anita“, die „Erpressungen der Eltern, die unterstützt vom Staat die Tochter direkt verkaufen wollen u. sie *zwingen* wollen u. können von Smaragda zu lassen, weil das *nichts* trägt“.<sup>689</sup> Wenn auch nicht mehr rekonstruiert werden kann, was genau vorfiel, führte die schwierige Situation offenbar dazu, dass sich, wie Alban Berg festhielt, seine Schwester nicht über das Glück mit Anita Suñen freuen könne, was sie, „gepeinigt von Würmern und scheußlichen *Nervenkrankheiten* (nicht Nervositäten) zu den [sic] Lebensunlustigsten, beklagenstwertesten Wesen“<sup>690</sup> mache.

Smaragda Eger-Bergs Lebensunlust manifestierte sich überdeutlich in einem Testament, das die gerade einmal Vierundzwanzigjährige an ihre Mutter aus Paris schrieb, da sie sich „in den letzten Tagen sehr leidend“<sup>691</sup> fühle. In diesem Testamentsbrief, den sie förmlich mit „Smaragda von Eger-Berg“ unterzeichnete, erklärte sie ihre Lebenspartnerin Anita Suñen zur Alleinerbin, auch, da sie ihre eigenen „Familienangehörigen doch alle in mehr oder wenig guten Verhältnissen hinterlasse“.<sup>692</sup> Ganz im Gegensatz zu ihrer Partnerin Anita Suñen, die ihr „als treue Lebensgefährtin und Freundin bis zum letzten Augenblick getreu zur Seite gestanden“ sei, und

---

<sup>687</sup> Alban Berg an Helene Berg, o.D. [31.07.1910]; Qu. Kat. 54, S. 568. Stefi Berg war die Frau Charly Bergs.

<sup>688</sup> Ebd.

<sup>689</sup> Alban Berg, vermutlich an Helene Berg, o.D.; Qu. Kat. 35, S. 104. Helene Berg kritisierte überdies auch das Verhalten Anita Suñens, wobei sie sich – wie sie betonte – nicht darauf bezog, dass diese „in einem Nachtlokal tanzte“, sondern dass sie „zur Zeit, als sie schon von Smaragda liebevollst bei Euch aufgenommen war, (...) ihre Gunst anderwärtig verkauft [hatte]!“ Helene Berg an Alban Berg, o.D. [19.08.1910?]; Qu. Kat. 54, S. 644.

<sup>690</sup> Alban Berg, vermutlich an Helene Berg, o.D.; Qu. Kat. 35, S. 104.

<sup>691</sup> Smaragda Eger-Berg an Johanna Berg, 01.10.1910; WBR, H.I.N. 203857. Warum sie sich gerade in Paris aufhielt, ist unklar. Ihren Aufenthalt belegt überdies eine Postkarte von Alban Berg vom 20.09.1910, die adressiert ist an „Madame Smaragda d'Eger-Berg, Paris, Rue fontaine 37“; WBR, H.I.N. 235581.

<sup>692</sup> Smaragda Eger-Berg an Johanna Berg, 01.10.1910; WBR, H.I.N. 203857.

die ihr überhaupt „mein durch Krankheit u. Nervenleiden belastetes Leben so schön als möglich gemacht“<sup>693</sup> habe. Anita Suñen wäre nach dem Ableben Smaragda Eger-Bergs in einer prekären Lage – immerhin habe sie sich durch die Beziehung ihrer Lebensgrundlage beraubt, da „sie wegen mir doch ihre Tanzlaufbahn aufgegeben hat, die ihr ihre Gegenwart, u. auch *eventuell* ihre Zukunft durch Heirat etc. etc. versichert hätte“.<sup>694</sup> Da sie stattdessen ihr Leben Smaragda Eger-Berg gewidmet habe, betrachtete diese es als ihre „*Pflicht*, (von Gefühlssachen ganz abgesehen) Anitas Zukunft zu sichern“.<sup>695</sup>

Im Falle des Todes Smaragda Eger-Bergs solle ihre Mutter also an Anita Suñen 20.000 Kronen aus der Erbschaft von Conrad Berg herausgeben, darüber hinaus die Apanage, die Smaragda Eger-Berg zeitlebens von ihrer Mutter bekäme, was jährlich etwa 2.600 Kronen seien. Außerdem gehe auch Schmuck, Pelze, Wäsche, Kleider und Möbel an Anita Suñen. Während Alban Berg die Autographensammlung bekomme, würde Smaragda Eger-Berg außerdem einiges extra bezeichnen, das „dem am schlechtesten Bemittelten meiner Brüder (das dürfte Charley sein)“<sup>696</sup> zukommen solle. Sollte Johanna Berg vor ihrer Tochter sterben, sei Anita Suñen auch Erbin dessen, was Smaragda Eger-Berg zustehe. Obwohl Smaragda Eger-Berg betonte, dass sie das Testament „nur aus meinem Rechtlichkeitsgefühl heraus“ schreibe, hielt sie auch offen, dass Anita Suñen das Geld verwenden könne, um ihrer eigenen Familie „*im Notfalle*“ beizustehen, denn: „dass sie ihr Leben mir gewidmet hat, war ihr Herzenstrieb u. nicht einen Augenblick konnte ich etwas anders, wie z.B. pekuniäre Vorteile etc. daraus ersehen“.<sup>697</sup>

Auf eine dieser Situation recht ähnliche Beziehungsanordnung rekurrierte Smaragda Eger-Berg wenige Jahre nach der Trennung von Anita Suñen. 1914 verfasste sie, aus nicht bekannten Beweggründen, den „Brief einer Tänzerin“. In diesem nutzte sie das Motiv eines älteren, beleibten Versorgers, der sich einer Tänzerin annimmt und für diese viel Geld ausgibt, letztlich aber von ihr verlassen wird. Ob sie damit auf ihre Rolle in der Beziehung zu Anita Suñen anspielte, muss Spekulation bleiben.

*Brief einer Tänzerin*

Lieber Mann!

Ich habe ein Jugendbild von Dir gesehen. Wie warst Du schlank und hübsch!!

Du hast mich als Fünfziger aus meinem armseeligen Artistenleben genommen – Wie ein guter dicker Papa bist Du mir. Wie viel Geld gibst Du aus für mich. Ich schreibe jeden Monat meiner Schwie-

---

<sup>693</sup> Ebd.

<sup>694</sup> Ebd.

<sup>695</sup> Ebd.

<sup>696</sup> Ebd.

<sup>697</sup> Ebd.

germutter, was Du mir alles geschenkt hast, wie viel Geld das alles gekostet hat. Du musst mich furchtbar lieb haben.

Ich war auch krank, noch von meinem früheren armen Leben – Da liessst Du mich operieren. Und alles hast du gezahlt, ohne zu klagen – – Warum bist Du so dick geworden?!

Ich hätte nie Dein Jugendbild sehen dürfen – oder, warum war ich damals nicht schon zwanzig, als Du erst 28 warst?! Lieber guter dicker Papa, ich nehme Abschied von Dir u. kehre wieder zum Tanz zurück, wo meine Muskeln stählern werden u. mein Körper zart bleibt. Ich habe plötzlich Angst vor Dir bekommen, vor dem Leben mit Dir. Dein Jugendbild gib mir aber mit. Es soll mir Kraft und Mut geben für mein „gefährvolles“ Leben!<sup>698</sup>

I.N. 204290  
1914. 5  
Brief einer Tänzerin  
Lieber Mann! Ich gebe ein Jugendbild von  
Dir gesehen. Wie verst Du schlecht mit  
mir! !!  
Du hast mich als Fünfziger aus meinem  
armutseligen Artisten Leben genommen –  
Wie ein guter Dicker – Papa bist Du  
Wie viel Geld gibst Du aus für mich?  
Ich schreibe jedem Monat meine  
Gehälter zusammen, was Du mir alles  
geschenkt hast, wie viel Geld das alles  
gekostet hat. Du musst mich  
furchtbar lieb haben.  
Ich war auch krank, noch von  
meinem früheren armen Leben –  
Da liessst Du mich operieren.  
Und alles hast Du gezahlt,  
ohne zu klagen – –  
Warum bist Du so dick geworden?!

Abb. 4: Smaragda Eger-Berg, „Brief einer Tänzerin“.

※

<sup>698</sup> Smaragda Eger-Berg: „Brief einer Tänzerin“, 1914; WBR, H.I.N. 204290.

Smaragda Eger-Bergs psychische Situation verschlechterte sich in der Zeit nach dem Testamentsbrief 1910 offenbar eklatant. Alban Berg berichtete im Juni 1911 an Arnold Schönberg und Anton Webern von einer „Familieneangelegenheit unangenehmster Natur, meine Schwester Smaragda betreffend, welche meine vollste Aufmerksamkeit, mein immerwährendes Eingreifen fordert, und dieser Tage noch unbedingt zum endgültigen Schluß geführt werden muß.“<sup>699</sup> Dieses Eingreifen, bei dem auch ein Psychiater hinzugezogen wurde, endete offenbar, wie aus einem späteren Briefentwurf hervorgeht, mit dem „endgültigen Abschied Anitas“.<sup>700</sup> Die schlechte psychische Verfassung seiner Schwester sah Alban Berg offenbar als Folge ihres Lebenswandels an; es sei – so hoffte er – „nur eine Krise, die sie gleichsam als Strafe, für ihre flatterhafte Vergangenheit mitmachen muß, der Übergang aus dem Nacht= ins Tagleben, aus Unverantwortlichkeit u. Lasterhaftigkeit in die Verantwortlichkeit eines normalen Pflichtmenschen.“<sup>701</sup>

Dass ihre zahlreichen psychischen Krisen und „schauderhaften“ Zustände aus Smaragda Eger-Bergs eigener Sicht möglicherweise nicht einmal unwillkommene Zustände darstellten, deutet eine „Erinnerung“ von 1912 an ihren Bruder an. Auch in einem anderen Brief hatte sie diesem gegenüber klar festgestellt: „Ich schäme mich meiner ewigen Jugend nicht & des ‚ja‘ u. ‚nein‘ in mir.“<sup>702</sup> Ihre Liebe zur Kunst und zur Musik verband die Geschwister trotz ihrer unterschiedlichen Ausprägungen: Während sich Alban Berg dem Komponieren widmete, im Lebensentwurf jedoch bürgerlich verblieb,<sup>703</sup> verschrieb sich Smaragda Eger-Berg ganz dem künstlerischen Leben. Ihre aus Berlin übersandte Erinnerung ist zugleich eine Geschwisterliebeserklärung wie auch eine Ode an die Lebensintensität. Insbesondere die Hervorhebung des unbändigen Liebens und Trin-

---

<sup>699</sup> Alban Berg an Arnold Schönberg, o.D. [Ende Juni 1911]; Brand/Hailey/Meyer 2007a, S. 34. Im Brief an Webern schrieb er, eine „höchst fatale, ja peinige Familienangelegenheit hielt meine ganzen Gedanken in Schach, forderte meine ganze Zeit und Widmung“, Alban Berg an Anton Webern, o.D. [Mitte August 1911], zit. nach Hilmar 1978, S. 52.

<sup>700</sup> Hierauf bezog sich Alban Berg in einem Briefentwurf, vgl. Alban Berg an Smaragda Eger-Berg (Briefentwurf), o.D. [Ende Februar/Anfang März 1913]; Qu. Kat. 29, S. 60 und 65. Über den Psychiater hatte er an Helene Berg geschrieben: „Für Smaragda kommt demnächst ein Psychiater Prof. Frisch der in Rekawinkel ein Sanatorium hat; bis dahin bleibt sie zu Haus u. diese schaudervollen Tage nehmen ihren Fortgang“, Alban Berg an Helene Berg, o.D. [1911]; Qu. Kat. 54, S. 733.

<sup>701</sup> Alban Berg (Briefentwurf, vermutlich an Helene Berg), o.D.; Qu. Kat. 35, S. 104.

<sup>702</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 06.03.1913; ÖNB, F21.Berg.681/1.

<sup>703</sup> Vgl. beispielsweise Alban Bergs Umgang mit seiner zeit lebensverheimlichten unehelichen Tochter Albine Scheuchl (aus einer Liaison des damals Siebzehnjährigen mit dem Dienstmädchen der Bergs, das daraufhin entlassen wurde) sowie seine geheimen außerehelichen Liebesaffären ab Mitte der 1920er Jahre; vgl. H. Knaus/Sinkovicz 2008, S. 17–20 sowie 264–266, 350–355 und 358–361.

kens, der positiven Konnotation vom Verraten von Freunden, dem Kränken von Eltern und Verlassen von Geschwistern ist ein Paradebeispiel für das Lebensprinzip der Boheme. Ihre erklärte Unkonventionalität sowie ihr Aufruf zur Lebensintensität geben den Boheme-Prinzipien Ausdruck, das Leben als Kunst, als Gegenpol zum „langweiligen“, „flachen“ Dasein des Philisters zu begreifen:

„Meinem Bruder Alban zur Erinnerung“

*Die kleinen Freuden*

Schon als Kind hat man seine grossen Aufgaben und seine kleinen Freuden. Wenn wir, mein Bruder und ich, die ganze Woche hindurch fleissig gelernt haben, gestatteten wir uns immer ‚einen guten Tag‘. Wir kauften uns beim Bäcker billige grosse Schokoladenbonbons mit rosa Füllung und legten uns Einer auf’s Bett, Einer auf die Chaiselongue, assen die gekauften, in Silberpapier gewickelten Bonbons, erzählten uns Verschiedenes, vielleicht lasen wir auch ein Buch. Auf dem Lande, auf einer kleinen Anhöhe wuchsen einige wilde Stachelbeersträucher und Walderdbeeren. Dahin gingen wir oft und nannten dies Fleckchen stolz ‚unsern Obstgarten‘ & *hielten ihn getreu wie ein Heiligtum*.

Und heute?! Nachdem wir unbändig geliebt, unbändig getrunken, Herzen gebrochen, Eltern gekränkt, Freunde verraten, Geschwister verlassen haben – – – haben wir immer noch unsere kleinen Freuden. Wir knieten vor unserm Schreibtisch und kramen in alten Andenken, bummeln durch die Strassen, bandeln mit einem Gassenjungen an, sagen einem alten Herrn, der uns frech anguckt: ‚So schön wie Sie bin ich auch!‘ und vielleicht gehen wir auch einmal zum Grünkrämer nebenan, kaufen um 10 Pfennig Spinat und fragen ihn, mühsam eingelernt, ob er auch wirklich jung und frisch sei?! Zuhause wird er als alt und zäh eingeschätzt & nachdem er gekocht auf dem Tisch steht, schmeckt er nach Petroleum von den Händen des Greislers. – – – – – Wir haben Strindberg erlebt, Balzac und Hamsun, und haben doch – – kleine Freuden!<sup>704</sup>

### „Dein Brahms-Konzert bin ich!“ – Smaragda Eger-Berg und Peter Altenberg

Durch ihre Promiskuität, ihre Partizipation am Wiener Nachtleben und das ostentative Ausleben ihrer psychischer Abstürze zeigte sich Smaragda Eger-Berg der Wiener Boheme zugehörig – in dieser vollzog sie ihre Rauman eignungen, erfuhr Freiheiten, erlebte jedoch zugleich die Grenzen ihrer emanzipatorischen Versuche. Besonders deutlich wird dies anhand ihres Verhältnisses zu Peter Altenberg (1859–1919): Der Dichter verehrte

---

<sup>704</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 1912; H. Knaus 2016, S. 28f.

Smaragda Eger-Berg einerseits ob ihrer Andersartigkeit, ihrer Exzeptionalität und ermutigte sie dazu, „sie selbst“ zu sein; andererseits verlangte er von ihr, sich in bestehende patriarchale Muster von Exklusivität und Unterordnung zu fügen.

Peter Altenberg war vermutlich *die* zentrale Figur der Wiener Kaffeehausboheme und wurde sowohl von Adolf Loos und Karl Kraus als auch von den Komponisten der Zweiten Wiener Schule geschätzt – u.a. Alban Berg vertonte seine Texte in den *Fünf Orchesterliedern nach Ansichtskartentexten von Peter Altenberg*, op. 4 (1912). Die langjährige Begleiterin Peter Altenbergs, Helga Malmberg, bezeichnete ihn als „begeisterte[n] Zuschauer des Lebens“ und als den „Anführer einer Schar vergnügungshungriger und sensationslustiger Menschen“. <sup>705</sup> Lina Loos konstatierte, dass sie und alle, „die wir jahrelang in seiner Nähe geweilt haben, (...) nicht imstande [sind], die Vielseitigkeit, die Widersprüche und die große Spannweite dieses einmaligen Menschen wiederzugeben. Sein Leben war eine Dichtung an sich.“ <sup>706</sup>

Smaragda Eger-Berg und Peter Altenberg hatten sich spätestens Ende 1907 kennengelernt: Hiervon zeugen Berichte über eine Begegnung im Kabarett *Fledermaus* <sup>707</sup> sowie eine mit „Weihnachten 1907“ datierte Widmung für Smaragda Eger-Berg in einem der Bücher, die sie von ihm besaß. <sup>708</sup> Überdies inspirierte sie ihn zu zwei Texten, die er in *Bilderbögen des kleinen Lebens* unter dem Titel „Widmungen an Frau Sm. v. E.“ publizierte. <sup>709</sup> Der Kontakt zwischen Smaragda Eger-Berg und Peter Altenberg intensivierte sich zwischen September 1909 und Januar 1910 zu einer spannungsreichen Verbindung. Beide trafen sich regelmäßig in Lokalen wie dem *Löwenbräu*, worüber Peter Altenberg konstatierte: „Wenn Sie im ‚Löwenbräu‘ erscheinen, beginne ich zu leben, ertrage die Foltern, die die Bösarigen mir auferlegen.“ <sup>710</sup> Peter Altenbergs Briefe beschreiben über-

---

<sup>705</sup> Malmberg 1961, S. 76.

<sup>706</sup> Lina Loos: „Peter Altenbergs Flugversuche“; Opel 2003, S. 101.

<sup>707</sup> Vgl. u.a. Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, 12.01.1910; WBR, H.I.N. 229724.

<sup>708</sup> Die Widmung lautet: „Sahet ihr, *Hastende* im Leben, hie und da den Blick einer edlen Dame, wenn sie sich *ganz ganz unbemerkt* glaubte?!? Wie ein *Dichter* wird sie da, der seine Gesänge stumm *ingesargt* hielt in seinem zarten kampfunfähigen Herzen – – –!“ Abdruck in E.A. Berg 1980, S. 122. Diesen später in *Bilderbögen des kleinen Lebens* veröffentlichten Text (Altenberg 1909, S. 142) verwendete Peter Altenberg offenbar häufiger als Widmung, so beispielsweise am 20.11.1907 bei Berta Zuckerkandl; siehe ÖNB, Literaturarchiv, 438/16 LIT MAG.

<sup>709</sup> Vgl. Altenberg 1909, S. 169.

<sup>710</sup> Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, o.D. [1909/10]; WBR, H.I.N. 158082. Darüber hinaus telefonierten sie auch: „1 Uhr Nacht. Nun bin ich wieder im Bette, habe telefonisch Ihre liebe dumpfe müde, mich tief rührende Stimme vernommen. Ein tiefer Friede ist in mich eingezogen, da ich fühle, dass Sie glücklich und ruhig sind“, ders., 07.11.1909; 158084.

dies, wie sie nachts am „Krankenlager“ des Dichters saß und still Strindberg las.<sup>711</sup> Smaragda Eger-Berg – die offenbar mit dem „Ehrentitel“ „Peter, das ist Deine vornehmste Freundin!“<sup>712</sup> am Stammtisch des *Löwenbräu* bedacht worden war – wurde von ihm in seiner ganz eigenen Weise verehrt. Bei Peter Altenbergs Beziehungen zu Frauen lässt sich feststellen, dass Verehrung und Misogynie zumeist Hand in Hand gingen. Er verehrte die jeweilige Frau und stellte sich ihr gegenüber unterwürfig als klein, elend und unbedeutend dar – wollte jedoch zugleich, dass sie ihm gehorsam, ergeben, treu und gefügig sei. Egon Friedell konstatierte über die Rolle der Frauen für Peter Altenberg:

Ob er die Frauen anbetet oder verflucht, verrückt vor ihr niedersinkt oder in Eifersuchtsqualen verzehrt wird, ob er sie wunschlos in ihrer Verpuppung als Kind betrachtet oder mit den Sinnen als seine Geliebte, immer wertet er sie doch schließlich als dasselbe: als Tonikum. Sie ist dazu da, seine Seele in lebhaftere Schwingungen zu versetzen, einerlei welcher Art diese Schwingungen sind.<sup>713</sup>

Dabei standen die unglücklichen Verliebtheitsphasen ganz im Sinne der bohemehaften Einstellung Peter Altenbergs. Helga Malmberg hielt in ihrem Buch fest, Peter Altenberg habe ihr auf ihre Frage hin, warum seine Liebe fast immer unglücklich sei, erwidert: „die glückliche Liebe hat für mich etwas Triviales, etwas Bürgerliches. (...) Aber unglückliche Liebe, das ist die Romantik, die Leidenschaft, die uns in höhere Sphären erhebt.“<sup>714</sup> Indem glückliches Lieben gleichgesetzt wurde mit Sicherheit, Endgültigkeit und Bürgerlichkeit, konnte das ostentative Ausleben unglücklichen Liebens als Teil des Lebenskonzeptes des „leidenden“ Künstlers gelten. Peter Altenbergs Verehrung zu Smaragda Eger-Berg schlug sich, obwohl sie nur wenige Monate andauerte, in einem umfangreichen Briefkonvolut nieder. Seine Briefe sind überaus poetisch, entbehren jedoch bei einer seriellen Auswertung nicht einer gewissen Stereotypie. Vergleicht man die Briefe an Smaragda Eger-Berg mit Briefen, die Peter Altenberg an andere Frauen (beispielsweise Lina Loos oder Ea von Allesch) schrieb, zeigen sich deutliche Parallelen.<sup>715</sup>

---

<sup>711</sup> So schrieb er, sie sei „an meinem Krankenlager gesessen (...), still lesend“, bzw. während er schlief, sei sie nachts zum Dichter gekommen und „saßest und lasest das Genie ‚Strindberg‘.“ Auch wünschte er sich: „Oh wäre es Abend und Nacht, und Du an meinem Bette!“ Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, o.D. [1909/10]; WBR, H.I.N. 158085, 207323 und 158083.

<sup>712</sup> Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, 31.12.1909; WBR, H.I.N. 203446.

<sup>713</sup> Egon Friedell: *Die Welt des Peter Altenberg* (1919), zit. nach Severit 1999, S. 54.

<sup>714</sup> Malmberg 1961, S. 154.

<sup>715</sup> Vgl. für Ea von Allesch beispielsweise Severit 1999, S. 39ff.; für Lina Loos u.a. L. Fischer 2007, S. 46f.

Ein „typischer“ Brief Peter Altenbergs an Smaragda Eger-Berg besteht aus mehreren Elementen und enthält zudem bei exaltierteren Stellen zahlreiche (oft bis zu siebenfache) Unterstreichungen (siehe Abb. 5). Die Du- und Sie-Anrede wird dabei inkonsequent verwendet.<sup>716</sup> Neben der obligatorischen Uhrzeitangabe beginnen die Briefe zumeist mit anbetungsvollen Anreden, wie beispielsweise „Geliebtestes auf dieser tragischen Welt, Vergöttertes, fanatisch Angebetetes“,<sup>717</sup> wobei diese Anreden auch bei appellierenden Phrasen im Mittelteil der Briefe auftauchen – z.B.: „meine Heilige, Smaragda! Königin, Liebling, Kindchen!“<sup>718</sup> Die Abschiedsformeln changieren zwischen den Motiven Verehrung („Ihr Sie anbetender P A“, „Dein dein dein, ewig Dein Peter“) und Schmerz („Dein *Dich vergötternder* unglückseliger Peter“, „Ihr unglückseliger, gefolterter PA“),<sup>720</sup> oder auch „In tiefster Noth und Verzweiflung ewig Dein bis ans schreckliche Ende“.<sup>721</sup>

Der Hauptteil der Briefe charakterisiert sich zunächst vorrangig durch Elemente der Anbetung und Verbundenheit. So hob Peter Altenberg beispielsweise hervor, dass seine Anhänglichkeit an Smaragda Eger-Berg von Tag zu Tag wachse: „Jedes Ihrer sparsamen Worte stets Das, was ich selbst denke und empfinde“.<sup>722</sup> Er sei ihr „mit Leib und Seele ergeben“, ihr „fanatischer Anhänger, über alles Maaß hinaus“ und ihre Nähe sein „letzter Zufluchtsort auf Erden“.<sup>723</sup> Auch finden sich Referenzen zu Gott und Segen („Möge Gott Dir Alles Alles belohnen, was Du, edelste zarteste Frau, für mich getan hast“, „Bleibe mir gnädig und lasse mich sterbend Dich segnen“).<sup>724</sup> Ein Topos, der im Zuge der Anbetung häufig anklängt, ist dabei auch der der „fanatisch geliebten Hände“.<sup>725</sup>

---

<sup>716</sup> Das war durchaus typisch für Peter Altenberg, wie Victoria Lunzer-Talos anmerkt: „Altenberg setzte (auch in späteren Briefwechseln) den Wechsel geplant, geradezu als Druckmittel ein – ‚Du‘ an die idealisierte, herbeizubeschwörende Partnerin, ‚Sie‘ an die ‚noch‘ zu gewinnende reale Person/Frau.“ Lunzer/Lunzer-Talos 2003, S. 41.

<sup>717</sup> Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, o.D. [1909/10]; WBR, H.I.N. 158083.

<sup>718</sup> Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, 10.01.1910; WBR, H.I.N. 207324.

<sup>719</sup> Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, o.D. [1909/10]; WBR, H.I.N. 158082 und 152448.

<sup>720</sup> Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, 08.10.1910 und o.D. [1909/10]; WBR, H.I.N. 152446 und 203449.

<sup>721</sup> Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, o.D. [1909/10]; WBR, H.I.N. 207326.

<sup>722</sup> Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, o.D. [1909/10]; WBR, H.I.N. 158082.

<sup>723</sup> Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, o.D. [1909/10]; WBR, H.I.N. 152448 und 207323.

<sup>724</sup> Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, o.D. [1909/10]; WBR, H.I.N. 158085 und 152448.

<sup>725</sup> Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, o.D. [1909/10]; WBR, H.I.N. 207326. So führte er aus: „In der Berührung Deiner Innenhände liegen für meine zerstörten Nerven noch die letzten mysteriösen Lebensenergieen [sic], wie Radium-Gewässer!“ Der Dichter legte sein Schicksal „in Ihre geliebten Kinderhände“. In ge-

Die Grundstimmung, die nahezu alle Briefe Peter Altenbergs durchzieht, ist die von Schmerz und Todesahnung, womit er sich selbst durch seinen Verzicht auf eine lebensbejahende Einstellung als typischen Bohemien zeichnete.<sup>726</sup> Er benannte sich als für sich und andere „unerträgliche Last!“, „an Seele und Leib gebrochen“, als „Vollkommen Lebens-unfähig“ und prophezeite: „Meine Tage sind sowieso gezählt. Nicht lange mehr werde ich Dich belästigen“, denn: „der Verfall ist unaufhaltsam“.<sup>727</sup> Dementsprechend beziehen sich seine Forderungen darauf, ihn nicht zu verlassen („Verlasse mich um Gotteswillen nicht!“),<sup>728</sup> ihn zu retten („Errette mich, Frau, Geliebteste, durch Deine *Freundschaft!*“)<sup>729</sup> bzw. ihm zu helfen („Hilf mir sterben, süße geliebteste Frau, hilf mir hinüber in das Reich des Friedens!“).<sup>730</sup> Smaragda Eger-Berg flehte er an, sich ihm anzupassen und ihr „Leben nach dem meinen einzurichten, dass es leichter und friedvoller werde!“<sup>731</sup> Auch bat er sie immer wieder, ihm „Opfer“ zu bringen, beispielsweise, indem sie Zeit mit ihm verbrachte („Bringen Sie mir das *Opfer*, und kommen Sie heute *Samstag*, bestimmtest, wenn auch für noch so kurze Zeit ins ‚Löwenbräu‘!!!“).<sup>732</sup>

Womöglich auch durch seine Forderungen schien Peter Altenberg von Reuegefühlen geplagt: Gegenüber Smaragda Eger-Berg beklagte er seinen Egoismus, da er in ihr „ohnedies so schwer belastetes Leben diese Unruhe hineinbringe“<sup>733</sup> (ähnlich: „Du hast nichts von mir als Aufregun-

---

steigerter Form: „Deine Finger zwischen den meinen zu halten, ist wie eine Erlösung von Millionen Schmerzen und Enttäuschungen! Es ist das Pflaster für eine nicht heilen könnende Wunde, es ist der Trunk für den Verdurstenden, und als Sterbender blicke ich noch dankbarst zu diesen *allerfanatischst* geliebten Händen hin! Die Berührung Deiner Hand-Innenfläche ist mir eine Brautnacht, und meine Zärtlichkeit wächst ins Grenzenlose! Entziehe mir nicht dieses letzte Glück auf Erden, das ich habe, und sei gnadenvoll mit einem Bettler, der um Gnade bittet“, ebd. sowie ders., 13.11.1909 und o.D. [1909/10]; 154754 und 207325. Auf ihre Hände rekurrierte er jedoch auch in negativem Sinne, wenn er behauptete, dass ihn Helga Malmberg „gerne *in zärtlich-sanften Mama-Händen* zurückgelassen hätte, es aber fühlte, dass ich in kalte irrsinnige Sirenenhände *auch diesmal sogar* geraten sei“, ders., 28.10.1909; 154752. Zum Hände-Kult Peter Altenbergs vgl. auch Lunzer/Lunzer-Talos 2003, S. 108f.

<sup>726</sup> Vgl. Neumann 1986, S. 156.

<sup>727</sup> Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, o.D. [1909/10] und 08.10.1910; WBR, H.I.N. 158085, 207322, 181226, 152446 und 181213. Gesteigert noch als: „Es ist die Pforte des Todes weit aufgetan für Deinen Deinen geliebten Namen lispelnden unglückseligen Freund.“ ders., o.D. [1909/10]; 158083.

<sup>728</sup> Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, o.D. [1909/10]; WBR, H.I.N. 207326.

<sup>729</sup> Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, o.D. [1909/10]; WBR, H.I.N. 152449.

<sup>730</sup> Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, o.D. [1909/10]; WBR, H.I.N. 207323. Variiert: „Hilf mir, oder richte mich zu Grunde!“ ders., 31.12.1909; 203446.

<sup>731</sup> Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, o.D. [1909/10]; WBR, H.I.N. 152447.

<sup>732</sup> Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, 10.01.1910; WBR, H.I.N. 154753.

<sup>733</sup> Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, o.D. [1909/10]; WBR, H.I.N. 158085.

gen in Deinem ohnedies so schwer bedrängtem Dasein!“).<sup>734</sup> Er stellte fest, dass er ihr Leben sichtlich belaste: „Du warst gestern im ‚Löwenbräu‘ so nervös, ich merkte es an Deinem Mundzucken. Auch heute Nacht sahst Du tief verfallen aus, tief krank! Das also ist mein Werk!?! Oh Schande über mich alten Sünder und Feigling!“<sup>735</sup> Wohl auch deswegen thematisierte er die Vorahnung, von Smaragda Eger-Berg, die seine „letzte Liebe“ sei,<sup>736</sup> verlassen zu werden: „Du wirst Dich daher von mir abwenden, und der Kummer darüber wird mich aufzehren als eine schleichende unheilbare Krankheit. Tue es *nicht*, Smaragda! Tue es *nicht*!“<sup>737</sup> Diese Sorge nahm durchaus sehr poetische Form an: „Ich sehe den Stern verlöschen und im Meere des Lebens versinken, und meine Thränen wird Niemand Niemand sehen, die ich um ihn weine“.<sup>738</sup>

✧

Bis hierhin ähneln die Briefe Peter Altenbergs an Smaragda Eger-Berg seinen Briefen an andere Frauen. Jedoch bot ihm die „Lesbierin“ auch etwas völlig Neues – eine innovative Form der Beziehung, wie Peter Altenberg mehrfach betonte: So meinte er, mit ihr „eine *ernste ideale unverlogene Beziehung* zu haben, infolge Ihrer *exzeptionellen* Organisation“.<sup>739</sup> Er, der seine Kontakte zu Frauen stets durch seine große Eifersucht sabotiert sah, schien nun in der Verbindung zu einer lesbischen Frau davor gefeit zu sein: „Wir beide, der Dichter mit dem platonischen Herzen, und die romantische Lesbierin, müssen zusammenhalten, und ein neues veredeltes Bündnis eingehen, *gegen* alle!“<sup>740</sup> Eine amouröse Konnotation verhielt ihm dementsprechend Glück, sodass er einen Kuss, den sie ihm gegeben hatte, zu einem „heiligen Kuß“<sup>741</sup> sakralisierte. Wie Heinz Lunzer bemerkt, glaubte Peter

---

<sup>734</sup> Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, o.D. [1909/10]; WBR, H.I.N. 152449.

<sup>735</sup> Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, o.D. [1909/10]; WBR, H.I.N. 152448. In seiner Selbstanklage erwähnte er u.a. seinen „Schmerz, Dein vergöttertes armes Leben belastet zu haben“ und seinen „schändlichen Egoismus gegen Deine edle süße Persönlichkeit!“ ebd. sowie ders., o.D. [1909/10]; 158085.

<sup>736</sup> So schrieb er ihr: „Ich liebe Dich. Es ist meine letzte Liebe auf Erden, ich fühle es, es hat mir meine Kraft aufgezehrt“, Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, o.D. [1909/10]; WBR, H.I.N. 152447.

<sup>737</sup> Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, o.D. [1909/10]; WBR, H.I.N. 152449.

<sup>738</sup> Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, o.D. [1909/10]; WBR, H.I.N. 207322.

<sup>739</sup> Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, o.D. [1909/10]; WBR, H.I.N. 181227.

<sup>740</sup> Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, 10.01.1910; WBR, H.I.N. 154753.

<sup>741</sup> Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, o.D. [1909/10]; WBR, H.I.N. 207321. Er befand: „Als du gestern sagtest, man könnte ja auch glauben, dass wir ein ‚Liebesverhältnis‘ hätten, erschauerte ich vor Glück“, ders., o.D. [1909/10]; 158083.

Altenberg mit Smaragda Eger-Berg also „endlich eine Beziehung eingegangen zu sein, die nicht von Männer-Konkurrenz gefährdet wäre.“<sup>742</sup>

Immer wieder betonte er die Seelenverwandtschaft zu Smaragda Eger-Berg: Von allen Frauen sei sie seine „einzige warhaftige natürliche Schwester; nie gab es eine ähnliche Beziehung; Alles in uns beiden ist ein Akkord, niemals, niemals ein Missverständnis, es ist ausgeschlossen.“<sup>743</sup> Gott habe es „unbedingt nach Taten so gefügt, dass ein Bruder seine geistige, seine leibliche Schwester finde unter Tausenden“.<sup>744</sup> Neben der Seelenverwandtschaft war ihm jedoch auch die Körperlichkeit der Verbindung bewusst: „Geist und Seele der Frau werden in uns *momentan vertausendfacht*, durch das Gefühl ihrer Schätze, die sie *noch dazu* unter den Kleidern birgt!!! Das ist das ganze Geheimnis, uns geistig-seelisch ebenbürtiger Frauen! Zu allem ihrem edlen Denken und Fühlen, kommt *noch das Märchen ihres Leibes* hinzu!“<sup>745</sup> Während er jedoch beispielsweise an Ea von Allesch vor allem deren Äußerlichkeiten betonte,<sup>746</sup> hob er bei Smaragda Eger-Berg, die er auch als „geistig höchst stehende (...) Lesbierin“<sup>747</sup> bezeichnete, vorrangig deren Ernsthaftigkeit, Intelligenz und ihre „Beethoven-Melancholien“ hervor:

Es ist 2 morgens, ich liege wieder im Bette, es ist ganz Novemberkalt im Zimmer, ich gedenke nur Ihrer, Ihrer, Ihrer! Es ist wie tragische Musik in mir, Leid und Freud zusammen, wie Lieder, die Sie Ihren geliebten Frauen vorsingen am Klavier. (...) Sie sind mein Kindchen, mein Schwesterchen, meine Freundin *zugleich*. (...) Ich habe Sie viel viel lieber als alle alle Frauen zusammen, um die ich gelitten habe! Ich habe Sie lieb vor allem wegen Ihrer Leiden, dieses *unentrinnbaren* Martyriums jeder Künstlerseele; dann wegen Ihrer ersten klaren edlen Intelligenz, dann wegen Ihrer Musik; dann wegen Ihrer düsteren *Beethoven-Melancholien!* Alles, was alle Anderen an Ihnen nicht verstehen und nie verstehen können, das ver-

---

<sup>742</sup> Lunzer/Lunzer-Talos 2003, S. 206.

<sup>743</sup> Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, 05.11.1909; WBR, H.I.N. 227242. Er ergänzte: „Deshalb allein bin ich so tief eifersüchtig, weil Niemand diese ebensolche Beziehung zu Ihnen haben könnte“, ebd.

<sup>744</sup> Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, 07.11.1909; WBR, H.I.N. 158084. Ähnlich: „geliebte Schwester“ oder: „*meine arme geliebte Schwester!!!*“ ders., o.D. [1909/10] und 28.10.1909; 181227 und 154752.

<sup>745</sup> Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, o.D. [1909/10]; WBR, H.I.N. 181226.

<sup>746</sup> U.a. habe sie ein „Beethoven-Antlitz“: „*Schaffst* du Symphonien, Beethoven-Antlitz?!? Du bist ein *Weib*, kannst Dich nicht *austönen!* Nicht dich *erlösen!* Ein *Spiegelbild der Welt* kannst Du nicht sein! Zur *Tages-That* zu groß, zur *ewigen* zu klein! So *bleibst* Du *Weib* und kannst's dennoch nicht sein!!“ Peter Altenberg, „Beethoven-Antlitz“, zit. nach Severit 1999, S. 40. Der jungen Elisabeth Windisch-Grätz, Tochter von Kronprinz Rudolf, attestierte er auf einem Kinderbild einen „Beethoven-Blick“, vgl. Abbildungsnummer 12/13/9 im Kat. Ausst. 1985a, S. 322f.

<sup>747</sup> Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, 28.10.1909; WBR, H.I.N. 154752.

stehe ich, Ihre ewig Ruhe, Halt *suchende* Seele, während es Dieses in unserem Leben *nicht geben kann* – – –. Wir selbst sind die *Unrast*, und nur Bruder und Schwester, wie wir Beide in *höchstem Sinne* sind, können mit einander *Frieden erreichen*. Ich bete Sie an, ich kniee vor Ihnen, Heil und Segen über Ihr *geliebtestes* Dasein!<sup>748</sup>

Die Verbundenheit zu Smaragda Eger-Berg sah Peter Altenberg also offenbar über eine Ruhe und Halt suchende Seele sowie über beider Leidensfähigkeit und Lebensunfähigkeit begründet.<sup>749</sup> Sein emphatischer Bezug auf Ludwig van Beethoven erklärt sich dabei aus der „im 19. Jahrhundert ständig wachsenden Beethovenverehrung (...), die sich um die Jahrhundertwende zu einem wahren Kult gesteigert hatte“.<sup>750</sup> Darüber hinaus sah man im Anschluss an Arthur Schopenhauer und Friedrich Nietzsche in Beethoven, so Marian Bisanz-Prakken, „den Prototyp des Künstlers, der als Märtyrer und Erlöser der Menschheit – von dieser unverstanden – in Einsamkeit kämpft und leidet.“<sup>751</sup> Peter Altenbergs Rückgriff auf dieses Konzept des in Einsamkeit leidenden Künstlers wurde besonders augenscheinlich in einem Appell an Smaragda Eger-Berg, in dem er ihre Eheschließung mit Adolf von Eger rückblickend als Flucht vor dem Leiden interpretierte und wiederum den Vergleich zu Beethoven suchte: „Bleiben Sie träumerisch-traurig, in sich gekehrt, wie Beethoven, Mozart, Schubert. Nur unsere Leiden sind wertvoll, süße Frau, und ihnen entrinnen wollen, ist das miserabelste Geschäft, das wir machen können. Siehe Ihre Ehe!“<sup>752</sup>

∗

Trotz dieser Verbundenheit mit seiner „geistigen Schwester“ bewegte sich Peter Altenberg auch in der Beziehung zu Smaragda Eger-Berg in seinem vertrauten Muster zwischen Anbetung und Einforderung. So begeistert er

---

<sup>748</sup> Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, 08.11.1909; WBR, H.I.N. 239358.

<sup>749</sup> Beispielsweise: „Ich bin ein kranker *todesver zweifelter* Mann, und Sie eine kranke müde Frau! Das ist es. Beide lebensunfähig.“ Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, 13.11.1909; WBR, H.I.N. 154754.

<sup>750</sup> Marian Bisanz-Prakken: „Der Beethovenfries von Gustav Klimt in der XIV. Ausstellung der Wiener Secession (1902)“ im Katalog zur Ausstellung *Traum und Wirklichkeit. Wien 1870–1930*, 2. Auflage, Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Künstlerhaus 1985, Wien 1985, S. 528–543, hier: S. 529.

<sup>751</sup> Ebd. Zur Beethoven-Rezeption Peter Altenbergs siehe auch Anna Ricke: „Zwischen ‚Beethoven-Blick‘ und ‚düsteren Melancholien‘. Beethoven als Bezugspunkt für künstlerische Lebensentwürfe in der Wiener Moderne am Beispiel Peter Altenberg“ im Kongressband zur Tagung *Beethoven-Perspektiven 2020*, hg. von Christine Siegert/Christin Heitmann/Jürgen May, Dr. i. V.

<sup>752</sup> Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, 13.11.1909; WBR, H.I.N. 154754. Daher warf er ihr auch vor, sie wolle sich „stets von anderen Menschen ablenken lassen, um sich selbst zu entrinnen!“ ebd.

zunächst von dem, wie es ihm schien, idealen platonisch-romantischen Beziehungsmodell war, umso größer war seine Enttäuschung, dass auch die Verbindung zu Smaragda Eger-Berg durch seine Eifersucht geprägt war: „Ich habe wirklich nicht geahnt, dass die *seelische Katastrophe* so rasch über mein armes Herz hereinbrechen werde – – –. Ich fühlte mich *geborgen* bei der edlen und geistig höchst stehenden Lesbierin! Es war ein *grausamer Irrtum*.“<sup>753</sup> Neben rückblickenden Vorwürfen („Weshalb taten Sie mir vor 2 Jahren in der ‚Fledermaus‘ sogleich mit Gustav Klimt das Leid an, sich, *weg von mir, mit ihm zusammenzustellen?!?*“) <sup>754</sup> forderte Peter Altenberg von Smaragda Eger-Berg vor allem Exklusivität: „Lassen Sie alle diese Unholde an Ihnen scheitern, einzige Frau!“<sup>755</sup> Wiederholt appellierte er an sie, ihn zu schonen und sich keinem anderen hinzugeben („Verlassen Sie mich nicht, geben Sie sich *Niemandem* Anderen hin, ich beschwöre Sie darum!“).<sup>756</sup> Lina Loos glaubte Peter Altenbergs Haltung folgendermaßen begründet:

Peter Altenberg gilt als Frauenverehrer. Er war es nicht! Er hat uns gehaßt. Er hat uns Frauen gehaßt, wie er reiche Leute haßte, die ihren Reichtum nicht zu verwenden wußten. Er, der so viel Schönheit erkannte, verzweifelte an den Frauen, wenn er sie Wertvollstes an die untauglichsten Objekte vergeuden sah. An ihm, dem Ewig-Bereiten, sind die Frauen vorbeigegangen, so wurde er gezwungen, in Buchstaben zu gestalten, was Unerlebtes überblieb.<sup>757</sup>

Da Smaragda Eger-Berg Peter Altenberg die Perspektive einer besonderen Beziehung bot, agierte er seiner Aussage nach sogar als Mittler, um sie mit Frauen zusammenzubringen, darunter Anita Suñen (s.o.) und eine nicht näher bekannte „Ellida“.<sup>758</sup> Jedoch scheint Smaragda Eger-Berg keineswegs

---

<sup>753</sup> Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, 28.10.1909; WBR, H.I.N. 154752.

<sup>754</sup> Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, 12.01.1910; WBR, H.I.N. 229724.

<sup>755</sup> Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, 10.01.1910; WBR, H.I.N. 154753. Er fügte hinzu: „Gewähren Sie mir, dem Dichterherzen, diesen Triumph, diese *süße Rache* an der Männerwelt, an den schnöden eitlen feigen herzlosen Sexualtieren!“ ebd.

<sup>756</sup> Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, 05.11.1909; WBR, H.I.N. 227242. Auch: „Smaragda, *schone* mich, *Du allein* kannst es von allen allen Frauen dieser Erde!“ ebd.

<sup>757</sup> Lina Loos: „Peter Altenbergs Flugversuche“; Opel 2003, S. 102.

<sup>758</sup> So schrieb er ihr beispielsweise: „Ich hätte oft und oft nicht aufbleiben sollen, tat es nur seinerzeit, um Sie mit Anita und später mit Ellida zusammenzubringen“; „Ist Ihnen die süße Ellida mit ihrer mysteriösen Persönlichkeit nicht genug?!“; „Ihr Schmerz seinerzeit bei dem *drohenden Verluste* der überaus süßen Ellida müsste *Ihr Glück* begründen der jetzigen *friedensvollen Zeiten*“ sowie: „Ich war in tiefster Selbstlosigkeit Ihr Pace-Maker für Anita und Elly“, Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, o.D. [1909/10], 30.10.1909, o.D. [1909/10] und 12.01.1910; WBR, H.I.N. 207321, 158081, 207322 und 229724.

aus Peter Altenbergs Toleranz gegenüber ihren Liebschaften zu Frauen gefolgert zu haben, den Avancen von Männern eine grundsätzliche Absage zu erteilen: Peter Altenberg war ob ihres Verhaltens merklich ungehalten und verging „vor Eifersuchtsqualen“.<sup>759</sup> Er litt beispielsweise bei der Vorstellung, „was gestern im ‚Kasino‘ noch los war mit Dir, und mit wem Du beisammen warst von den schamlosen Hunden – –?!“<sup>760</sup> Angsterfüllt schrieb er ihr: „Wer weiß, wo Sie die heutige, mir schreckliche Nacht verbringen?!?“<sup>761</sup> Dabei war er auch auf seine Freunde wie Egon Friedell eifersüchtig („Gestern langweiltest Du Dich mit mir tödtlich, erst als Egon [Friedell] erschien, erwachtest Du aus Deinen Melancholien“).<sup>762</sup>

Peter Altenbergs Eifersucht fokussierte in den erhaltenen Briefen an Smaragda Eger-Berg vier zentrale Personen: einen unbekanntem Herrn Tafler, den Maler Max Oppenheimer (dessen Kontakt zu Smaragda Eger-Berg sogar einen Skandal auslöste, s.u.) sowie Otto Miethke und seine Frau, Elk Miethke-Gutenegg. Bereits bei „Tafler“ musste Peter Altenberg zu seiner „tödtlichen Verzweiflung“<sup>763</sup> sehen, dass sich Smaragda Eger-Berg nicht auf ihre Freundschaft zu ihm beschränken wollte, sondern „dass Sie, trotz allem, auch noch diese *Tafler-Eitelkeits-Befriedigung* brauchen – –?! Da gibt es also *überhaupt keinen Frieden* mehr auf Erden“.<sup>764</sup> Dabei verlangte er, wie er hervorhob, immerhin „nichts nichts nichts von Dir als *absolute Unnahbarkeit jedem* Manne gegenüber! Dieses Nicht-Opfer wirst Du mir doch um Gotteswillen bringen können?!?!“<sup>765</sup>

---

<sup>759</sup> Er konstatierte z.B., er sei „[i]n Todesangst, was *Sie* heute machen werden?! Bin wie ein todwund angeschossener Soldat in der Lebens-Schlacht! Kann mich nicht mehr fortbewegen, erlebe, erleide aber das Schlachtgetümmel, vergehe vor Eifersuchtsqualen. (...) Gedenken Sie wenigstens meiner Qualen, wenn Sie sie mir schon zufügen müssen!“ Ein anderes Mal beschwerte er sich: „Können Sie sich erinnern, wie dieses *Reptil*, vor einigen Wochen uns *auf dem ganz dunklen und versteckten Platz hinter der Stefanskirche* nachgeschlichen kam, und kaum wegzubringen war?!“ Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, o.D. [1909/10] und 10.01.1910; WBR, H.I.N. 181226 und 154753.

<sup>760</sup> Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, o.D. [1909/10]; WBR, H.I.N. 158083.

<sup>761</sup> Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, 05.11.1909; WBR, H.I.N. 227242.

<sup>762</sup> Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, o.D. [1909/10]; WBR, H.I.N. 152449. Daraus folgerte er: „Ich bin Dir lästig, und ich fühle es, und das bringt mich dem Grabe näher und näher!“ ebd.

<sup>763</sup> Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, o.D. [1909/10]; WBR, H.I.N. 181227.

<sup>764</sup> Ebd. Peter Altenberg klagte: „was haben Sie schon davon, dass Herr Tafler auf Sie fliegt?!? (...) Ich wollte Sie führen und leiten, aber Sie zogen es vor, Herrn Tafler in Ihren Bannkreis zu ziehen“. Dabei sei er, wie er angab, oft aufgeblieben, „aus Eifersucht, Sie allein mit Tafler im Lokal zu lassen!“ ebd. und ders., o.D. [1909/10]; WBR, H.I.N. 207321.

<sup>765</sup> Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, 10.01.1910; WBR, H.I.N. 207324.

Ähnlich reagierte er, als das Ehepaar Miethke-Gutenegg Smaragda Eger-Berg offenbar im Herbst 1909 in Wien wiedertraf.<sup>766</sup> Elk Miethke-Gutenegg war im Sommer 1909 Gast auf dem Berghof, wo Smaragda Eger-Berg und sie allem Anschein nach eine Liaison hatten (s.o.) – bei ihrem Wiedersehen im *Moulin Rouge* ließ das Ehepaar Smaragda Eger-Berg anscheinend eine Rose zukommen, woraufhin Peter Altenberg forderte: „Opfern Sie mir *unbedingt* den Miethke-Verkehr!“<sup>767</sup> Er schien verzweifelt, „dass Sie Unersättliche, unglückliche Rastlose, auch mit Allen und Jedem Beziehungen unterhalten müssen, bis Sie ganz ganz vereinsamt sein werden?!?“<sup>768</sup> Insbesondere störte ihn an ihrem Kontakt mit dem Paar, dass Smaragda Eger-Berg sich mit diesen nicht ausschließlich morbideidensvoll zeigte (wie von Peter Altenberg geschätzt und kultiviert): „Daher sagen Sie mir auch: ‚Oh Sie würden staunen, ich kann auch sehr lustig und übermütig sein – – –‘, um mir eine Welt zu eröffnen, die mir absolut unsympatisch [sic], fremd ist, und dem tatsächlichen Leben künstlich-manipuliert abgerungen ist, so die Welt ‚Otto=Elk‘!“<sup>769</sup>

∗

Peter Altenbergs Eifersucht auf den unbekanntenen „Tafler“ sowie auf das Ehepaar Miethke-Gutenegg ist nur bruchstückhaft überliefert. Wesentlich deutlicher wird die Tragweite seiner Exklusivitätsforderungen am Beispiel des „Skandals“ um Smaragda Eger-Berg und den Maler Max Oppenheimer (1885–1954). Dieser, der u.a. auch Karl Kraus, Sigmund Freud, Stefan Zweig sowie Mitte 1909 Arnold Schönberg und Anton Webern portraitierte, hatte Smaragda Eger-Berg offenbar im Frühjahr 1909 gemalt – ob

<sup>766</sup> Hierauf bezog sich Peter Altenberg u.a. in folgenden Briefstellen: „Nun aber genügt ein flüchtiges Wiedersehen mit der versunkenen Welt ‚Miethke‘, um diese mir unbedingt gefährliche {da Er *mich* hasst und *reich* ist}, Atmosphäre in Ihnen lebendig werden zu lassen!“ und „Welches Verhängnis, dass gerade gestern in diesem Lokale die ‚versunkenen Welten‘ Otto und Elk auferstanden sind?!? Werden Sie wieder in deren Bannkreis, Bannfluch, treten?!?“ Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, 30.10.1909 und o.D. [1909/10]; WBR, H.I.N. 158081 und 181229.

<sup>767</sup> Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, 30.10.1909; WBR, H.I.N. 158081; „unbedingt“ ist sechsfach unterstrichen. Er beschwerte sich: „Und blos weil Ihre hysterische Seele, Ihre rastlose, Ihre haltlose, die Leute im ‚Moulin Rouge‘ flüchtig wiedergesehen hat?! Blos weil man Ihnen eine dumme Rose mit einer dummen Karte zugeschickt hat, was Ihnen schmeichelte?!? Und deshalb muß ich qualvollste Nächte verbringen?! (...) Anita – – – Segen! Ellida – – – Segen! Aber Elk ist die frühere Welt (...)! Otto *hasst* mich *seit jeher*, *naturgemäß*, aber jetzt einfach *fanatisch* infolge *Ihrer* Beziehung zu mir! (...) Selbst die gesandte Rose mit der Visitenkarte war eine *robe taktlose Tat*, *gegen mich* gerichtet! Smaragda, Smaragda, *was haben Sie* von diesen kleinlichen befriedigten Eitelkeiten?!?“ ders., o.D. [1909/10]; 207322.

<sup>768</sup> Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, 30.10.1909; WBR, H.I.N. 158081.

<sup>769</sup> Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, 13.11.1909; WBR, H.I.N. 154754.

das Bild abgeschlossen wurde und/oder verloren ging, ist unbekannt.<sup>770</sup> Neben einem Gruß des Malers an Smaragda Eger-Berg<sup>771</sup> existiert jedoch ein Schreiben, in dem er ankündigte, ihr Bildnis zu vollenden:

Liebste Frau von Eger!

Ich möchte doch Ihr Bildnis jetzt vollenden, wollen Sie daher mir mitteilen ob Ihnen die Nachmittage ab 3 Uhr von Donnerstag an konvenieren. Ich hoffe in wenigen Sitzungen fertig zu werden und werde Sie nicht sehr tragigieren. Bitte nehmen Sie aber doch lieber ein helles Kleid. Ich glaube jetzt schwarz steht Ihnen weniger gut. Es kann auch bis zum Kinn geschlossen sein oder ausgeschnitten – einerlei – ein Taschentuch aus Seide oder einen Fächer könnten Sie vielleicht mühelos mitbringen. Also Freitag um 3 Uhr wäre danach die erste Sitzung. – Ich freue mich wenn Sie meinen Vorschlägen beipflichteten. Herzlichen Gruß an Sie und Alban.

Max Oppenheimer<sup>772</sup>

Max Oppenheimer wurde im November 1909 zur Zielscheibe für Peter Altenbergs Eifersucht.<sup>773</sup> Am 5. November 1909 erreichten Smaragda Eger-Berg vier Briefe: Einer von Max Oppenheimer, von dem jedoch nur noch der Umschlag erhalten ist,<sup>774</sup> einer von Peter Altenberg<sup>775</sup> sowie zwei Briefe seiner Freundinnen, Helga Malmberg und „Herma“. Diese beiden Frauen entsprachen dem Ideal des Dichters: Beide ordneten sich Peter Altenbergs

---

<sup>770</sup> Vgl. das Werkverzeichnis für den entsprechenden Zeitraum in Puttkamer 1999, S. 214–218. Selbst wenn Max Oppenheimer das Bild vollendet haben sollte, ist es möglicherweise im Krieg verlorengegangen. Puttkamer dazu: „Oppenheimer mußte bei seiner überstürzten Flucht 1938 alles in seinem Atelier in Wien zurücklassen. Es wurde geplündert. Bilder, Graphik, Aufzeichnungen und Briefe gingen verloren.“ ebd., S. 12.

<sup>771</sup> „[H]erzliche Grüsse an Sie, Smaragda von – M. Oppenheimer“; Karte von Max Oppenheimer, Arnold Schönberg, Erwin Stein und Anton Webern an Alban Berg, 30.07.1909; Brand/Hailey/Meyer 2007a, S. 18.

<sup>772</sup> Max Oppenheimer an Smaragda Eger-Berg, 18.05.1909; WBR, H.I.N. 203760.

<sup>773</sup> Details zu diesem „Skandal“ sind nicht bekannt; jedoch könnte es sich dabei um einen Wutausbruch Peter Altenbergs im Kaffeehaus gehandelt haben, wie sie bei seinen Eifersuchtsanfällen nicht selten vorkamen; Helga Malmberg beschrieb diese Wutausbrüche in ihrer Biographie, vgl. u.a. Malmberg 1961, S. 269ff. Dass Peter Altenberg dabei zuweilen auch die Grenzen zur Tätlichkeit überschritt, legt ein Brief Karl Kraus' nahe, in dem er festhielt, der Dichter habe Helga Malmberg aus Wut über Oskar Kokoschka „verprügelt“; Karl Kraus an Herwarth Walden, 27.09.1909, zit. nach Lunzer/Lunzer-Talos 2003, S. 130.

<sup>774</sup> Max Oppenheimer an Smaragda Eger-Berg (Umschlag), 05.11.1909; WBR, H.I.N. 203761.

<sup>775</sup> Peter Altenbergs Brief beschreibt seine Situation, wie er um zwei Uhr morgens den Aufzug gehen hört und auf den Bericht seiner Freundin Herma warte, die aber nicht komme. Später klagte er, die Musikerin habe ihm „eine qualvolle entsetzliche Nacht bereitet, bloß wegen Oppenheimer!“ Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, 05.11.1909 und o.D. [1909?]; WBR, H.I.N. 227242 und 203448.

Diktat unter und wurden im Gegenzug von ihm „heilige Helga“ und „heilige Herma“ genannt.<sup>776</sup> Helga Malmberg, die in der Galerie Miethke arbeitete und später ein Buch über Peter Altenberg verfasste, sandte Smaragda Eger-Berg an besagtem Tag ein vorwurfsvolles Telegramm: „ich hoffte, sie wuerden unsern geliebten dichter erretten; nun sehe ich, dass sie ihn nur zu grunde richten. tiefst verzweifelt = helga“.<sup>777</sup> Sie, der Peter Altenbergs Eifersucht nebenbei bemerkt nur zu gut bekannt war,<sup>778</sup> stand Smaragda Eger-Berg offenbar kritisch gegenüber, wie Peter Altenberg angab: „Helga sagte mir vor einigen Wochen: ‚Ich bin noch nie so schweren bangen Herzens von Dir gegangen wie diesmal. Denn Du wirst an dieser *kalten Irrsinnigen* schreckliches Leid erleben!‘“<sup>779</sup>

Die andere Freundin Peter Altenbergs war die sechzehnjährige Schlosserstochter Herma,<sup>780</sup> die ebenfalls an diesem Tag einen Brief an Smaragda Eger-Berg sandte. In diesem wollte sie Smaragda Eger-Berg davon überzeugen, Peter Altenberg zu schonen und hierfür Max Oppenheimer abzusagen: „Da jetzt so ein Skandal war, mit dem Oppenheimer, so möchte ich Sie bitten, wenn Sie den Peter nur ein bisschen gern haben, i[h]n nicht zu kränken.“<sup>781</sup> Smaragda Eger-Berg würde dabei von der Verbindung mit Peter Altenberg mehr profitieren als mit Max Oppenheimer, „den[n] daß [sic] ist ein ganz gemeiner Judenbub, der sich etwas ein bildet, wenn Sie sich als Frau von Ihm zu Hause begleiten lassen“ – die Seele des Malers sei „schwarz“.<sup>782</sup> Nicht nur, dass sie Smaragda Eger-Berg in Aussicht stellte, dass sie von den Opfern, die sie Peter Altenberg bringe, nur lernen werde – überdies seien das doch keine großen Opfer: „Wenn Sie sich nie mehr

---

<sup>776</sup> So beispielsweise: „Gedenken Sie der heiligen Helga, der heiligen Herma sogar, die mir nie nie nie etwas so Furchtbares antun könnten“, oder auch: „Wissen Sie, wie plötzlich in der Garten-Stille Isoldens Freundin, klagend, warnend, zu singen beginnt?! So ist Herma. Sie sorgt sich um mich in ihrem warhaft christlichen Herzen“, Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, 30.10.1909 und o.D. [1909/10]; WBR, H.I.N. 158081 und 203449.

<sup>777</sup> Helga Malmberg: Telegramm an Smaragda Eger-Berg, 05.11.1909; WBR, H.I.N. 204562.

<sup>778</sup> Vgl. Malmberg 1961, S. 170f.

<sup>779</sup> Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, 28.10.1909; WBR, H.I.N. 154752. Bezeichnenderweise erwähnte Helga Malmberg in ihrer Biographie zwar zahlreiche Frauen, die Peter Altenberg anbetete, jedoch nicht Smaragda Eger-Berg.

<sup>780</sup> Ihr Nachname konnte nicht ermittelt werden. Peter Altenberg suchte jedoch vornehmlich den Kontakt zu jungen, armen Mädchen; vgl. Lunzer/Lunzer-Talos 2003, u.a. S. 174.

<sup>781</sup> Sie appellierte an Smaragda Eger-Berg, Opfer für Peter Altenberg zu bringen, wie sie es auch tue: „Ich bin wohl erst 16 Jahre[,] aber soviel Herz und Gefühle habe ich schon für einen alten kranken Mann[,] das[s] man solch *kleine Opfer* schon bringen kann.“ Herma (Nachname unbekannt) an Smaragda Eger-Berg, 05.11.1909; WBR, H.I.N. 204264.

<sup>782</sup> Ebd.

[von] Oppenheimer und Tafler begleiten lassen und ihn nicht mehr grüßen, sagen Sie selbst, ist es ein so großes] Opfer sicher nicht, das jede Frau für so einen Mann, wie der Peter ist, bringen kann“.<sup>783</sup>

Offenbar lenkte Smaragda Eger-Berg in der Max-Oppenheimer-Angelegenheit tatsächlich ein, nachdem Peter Altenberg schrieb: „Wie schön, wie zart, dass Sie sogleich den Absagebrief an Oppenheimer gesandt haben!“<sup>784</sup> Hatte er ihr noch zuvor vorgeworfen: „Sie haben mir geschworen, sich eher umzubringen, als mich zu *kränken!* Sie haben Ihre Schwüre gebrochen! Wehe dem Hunde Oppenheimer!!!“,<sup>785</sup> gab er sich nun reumütig: „Auch haben Sie natürlich das Recht gehabt, sich die Hand küssen zu lassen! Ich bin ein unglückseliger Irrsinniger und büße es schrecklich.“<sup>786</sup> Auch der Konflikt mit dem „Hunde Oppenheimer“ währte offenbar nicht allzu lange, nachdem sich der Dichter bereits im darauffolgenden Jahr von ihm portraituren ließ.<sup>787</sup>

Im Zuge der Eifersuchtsszenen rekurrierte Peter Altenberg auch immer wieder auf einen „heiligen Schwur“ bzw. einen „heiligen Brief“, den ihm Smaragda Eger-Berg gegeben habe.<sup>788</sup> Während diese ihm offenbar zunächst einen Zettel geschrieben hatte, der lautete: „Seien Sie ganz ruhig, Peter, meine Seele gehört einem einzigen Manne, und das sind Sie!“,<sup>789</sup> hatte Peter Altenberg von einem Bekenntnis zu ihm ganz konkrete Vorstellungen:

Ich erträume mir folgendes Zeugnis: „Ich, Smaragda von Eger, geborene Berg, schwöre hiermit, *bei meiner eigenen inneren Anständigkeit*, meinem Freunde, dem unglücklichen und nervenkranken Dichter Peter Altenberg, niemals, unter welchen Umständen es sich auch ereignen könnte durch die zufällige Tücke des Schicksals, in Beziehung auf *irgend Einen* seiner persönlichen Bekannten, vor ihm oder *noch weniger hinterrücks*, irgend ein Seelenleid anzutun, sondern im Gegenteile alle Machinationen [= unlautere Handlungen] *im vorhinein brüsk und rücksichtslos zu zerstören!!!* Es stünde

---

<sup>783</sup> Ebd.

<sup>784</sup> Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, o.D. [1909/10]; WBR, H.I.N. 207321.

<sup>785</sup> Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, o.D. [1909?]; WBR, H.I.N. 203448.

<sup>786</sup> Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, o.D. [1909/10]; WBR, H.I.N. 207321.

<sup>787</sup> Vgl. Puttkamer 1999, S. 220f. sowie die Abbildung ebd., S. 45.

<sup>788</sup> Im Zuge des Eifersuchtsanfalles warf er ihr vor, sie habe „einen *Heiligen Schwur* gebrochen, und Gott wird Sie dafür strafen in Ihnen selbst, und Sie vorzeitig vernichten“; sie habe ihm „*qualvollste* Stunden“ bereitet, die sie „ihm *nie* bereiten zu wollen sich *eidlich* verpflichtet“ habe. Einen derartigen Schwur könnte Smaragda Eger-Berg ihm in einem „heiligen Brief“ gegeben haben, von dem Peter Altenberg berichtete: „Smaragda, Ihr ‚Heiliger Brief‘ ruht unter meinem Kopfpolster“, Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, o.D. [1909/10], 30.10.1909 und 08.11.1909; WBR, H.I.N. 203449, 158081 und 154756.

<sup>789</sup> Diesen Zettel zitierte er in Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, 05.11.1909; WBR, H.I.N. 227242.

mir nämlich nicht dafür, für die Befriedigung *irgend einer Eitelkeit in mir*, die ich doch jedenfalls, gleich allen sündigen und schändlichen Seelen, leider mitbekommen habe, meinem Freund, dem Dichter, der seine Seelenruhe für wichtigere Dinge braucht als wir Anderen, *dieselbe zu rauben, zu stehlen!!!* Wehe Denen, die es aus schändlich-feiger *Eitelkeit*, aus schändlich-feiger *Geilheit*, versuchen werden, *Ihm* indirekt *durch mich* ein Leid anzutun! Meine Antwort wäre in jedem Falle: ‚Eisige Verachtung!‘  
Sm. v. E.“ [Anm. A.R.: In Peter Altenbergs Schrift]<sup>790</sup>

∗

Insgesamt scheint der Konflikt zwischen Peter Altenbergs Vorstellung, die Frau müsse ihm zuliebe den Verkehr zu sämtlichen Männern opfern und sich ihm bedingungslos anschließen, sowie Smaragda Eger-Bergs ausgeprägtem Autonomiebedürfnis unauflösbar gewesen zu sein, wie der Dichter ernüchert feststellen musste: „Sie sind die mir Zugehörige, die eigentlich nicht zugehören will.“<sup>791</sup> Immer exaltierter forderte er daher: „Lasse Dich *von Niemandem* anrühren, lasse Dir *von Niemandem* die Hand küssen!“<sup>792</sup> Schließlich erinnerte er sie auch daran, warum dieses Verhältnis so besonders sei, nämlich wegen Smaragda Eger-Bergs Frauenliebe: „Bleiben Sie *bei den Frauen*, und verzichten Sie für ewige Zeiten auf die von mir tödtlich gefürchteten und *fanatisch* verhassten Männer!“<sup>793</sup>

Smaragda Eger-Berg bezeichnete Peter Altenberg daraufhin offenbar als „Kind“ und „Tyrann“ und als von Helga Malmberg mit ihrer unterwürfigen Art verwöhnt. Dies wies Peter Altenberg mit durchaus misogynen und antisemitischen Argumentationsweisen von sich und beklagte dabei insbesondere, dass sie, die es aufgrund ihrer Frauenliebe doch soviel einfacher als heterosexuelle Frauen haben sollte, trotzdem nicht allen anderen Männern entsagen wolle:

<sup>790</sup> Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, o.D. [1909/10]; WBR, H.I.N. 154755.

<sup>791</sup> Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, 13.11.1909; WBR, H.I.N. 154754.

<sup>792</sup> Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, 10.01.1910; WBR, H.I.N. 207324. Er fügte hinzu: „Also meine unglückliche Neigung zu Dir ist an Allem schuld, wie Du mir sagtest?!? Ist es nicht *allein* die scheussliche miserable feige heimtückische Rohheit der übrigen Menschen?!?! (...) Du könntest mir in meinen Seelennöthen helfen, indem Du den übrigen Männern gegenüber auch äußerlich, unter allen Umständen, *unnahbar* bleibest! Weise sie ab wie freche feige Affen! (...) Bin ich, ich, verantwortlich für die schändliche Gemeinheit der Männer, die mir diese ideale Beziehung mis[s]gönnen?!? Hilf mir, Frau, Hilf mir, ich flehe Dich händerringend, kniefällig an, hilf mir, verlasse mich nicht, schiebe nicht die Schuld auf mich, der ich mein unglückseliges Herz an Dich verloren habe!“ ebd.

<sup>793</sup> Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, 12.01.1910; WBR, H.I.N. 229724.

Sie irren sich! Alles Alles ist falsch! Ich bin natürlich weder ein Kind noch ein Tyrann, sondern ein *Weiser*, der sich von der *Schlange* im Weibe *nicht* unterkriegen lässt, wie Strindberg und alle anderen absoluten Idioten (...). Die Freundschaft einer Frau *kann* sich *nur* in dem Grade ihrer Opferfreudigkeit zeigen, und alles alles Andere ist plumper Schwindel!!! Eine Frau, die einem ein Seelenleid anthun kann, ist eine *Todfeindin*, keine *Freundin*! Helga hat mich nicht *verwöhnt*, sondern *ich* habe sie *zu ihrem eigenen Heile* wolerzogen gemacht – – –. Opfern Sie mir den Verkehr mit sämtlichen [sic] Männern, und es wird nur Ihnen selbst zugute kommen – – –.

Ich bin das Gegentheil von Kind und Tyrann, das sind *jüdische* Ansichten, aber von der Frau, die Erkenntnis *meines* Wesens hat, müssen alle Anderen, wie faule schlimme Früchte vom Baum, von selbst abfallen – – –. In Ihnen ist bereits *Vieles zerstört* worden! Leider haben Sie *gerade*, die es *leichter* könnten [al]s Helga, nicht die *Kraft*, [s]ich mir *bedingungslos* anzuschließen – – –.<sup>794</sup>

Peter Altenberg rekurrierte in diesem Brief auf sehr traditionelle Ansichten: Dass sich die Freundschaft einer Frau nur im „Grade ihrer Opferfreudigkeit“ zeigen könne, ist nur eine der vielen Aussagen, mit denen er ein tatsächlich emanzipatorisches Handeln von Frauen kategorisch ausschloss. Wie weit Peter Altenberg mit seinen Forderungen ging, wird jedoch auch darin deutlich, dass er sich nicht darauf beschränkte, von Smaragda Eger-Berg die Einstellung ihrer Kontakte zu Männern zu verlangen. Er versuchte außerdem, in ihr Umfeld und ihre Netzwerke einzugreifen. Dies belegt ein Brief, der das „Concert Schönberg“ zum Thema hat und sich vermutlich auf das am 14. Januar 1910 stattfindende Konzert vom *Verein für Kunst und Kultur* bezog, bei dem auch mehrere Uraufführungen Arnold Schönbergs gespielt wurden.<sup>795</sup> In diesem Brief flehte Peter Altenberg Smaragda Eger-Berg nicht nur an, ihm zuliebe nicht zu dem Konzert zu gehen – darüber hinaus drohte er ganz offen, an Arnold Schönberg zu schreiben und diesen zu bitten, Smaragda Eger-Berg auszuladen:

---

<sup>794</sup> Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, o.D. [1909/10]; WBR, H.I.N. 203447. So, wie er hier mit den „jüdischen Ansichten“ argumentierte, hatte er an anderer Stelle an Smaragda Eger-Berg appelliert, sie solle ihm keine Qualen antun, denn: „Sie sind doch auch eine *Christin!*“ ders., 30.10.1909; 158081. Peter Altenberg erwies sich, so Victoria Lunzer-Talos, als „eine Art Musterschüler in der Übernahme antisemitischer Klischees“, Lunzer/Lunzer-Talos 2003, S. 55.

<sup>795</sup> Am 14.01.1910 erfolgte bei einem Schönberg-Abend die Uraufführungen der *Fünfzehn Gedichte aus ‚Das Buch der hängenden Gärten‘* und der *Drei Klavierstücke* sowie eine Vorabauaufführung des ersten Teils der *Gurre-Lieder*, vgl. Manuel Ger-vink: *Arnold Schönberg und seine Zeit* (= Große Komponisten und ihre Zeit), 2. Auflage, Laaber 2018, S. 28.

Was hast Du von diesem Concert?!? Steht es Dir dafür, mir diese  
 entsetzlichen Qualen zu bereiten?! Gehe um Himmelswillen nicht  
 hin, foltere mich, den bereits Todgeweihten, nicht noch in seinen  
 letzten Zeiten ---. Alle Alle werden sich auf Dich stürzen dort,  
 und ich werde vor Gram vergehen! Bringe mir, im Namen meiner  
 Liebe zu Dir, das Opfer, und gehe nicht in dieses verfluchte  
 Concert!

Ich werde an demselben Orte schreiben, auf dem ich  
 nun sein zu lassen werde, auf dem ich sein soll,  
 demnachst zu mir die Briefe schicken!!!  
 Mein Concerte kann geschrieben!!!  
 Ich habe es nicht geschrieben, wie  
 ich! Demnachst ---. Dieser Brief ist  
 ein unglücklichster Gedanke

Abb. 5: Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, Seite 2.  
Das „verfluchte“ Konzert ist siebenfach unterstrichen.

Der Gedanke, dass du in das „Concert Schönberg“ gehst, *foltert* mich! Bringe mir um Himmelswillen für alle meine Leiden und alle meine Liebe um Dich, das Opfer, darauf zu verzichten! Ich leide entsetzliche Qualen, dass Du dort sein wirst, in einer exzeptionellen Kleidung, und vielleicht die hündischen „Ludwigs“<sup>796</sup> oder Andere!!! Bringe mir *um Himmelswillen* doch das Opfer, mir diese entsetzlichen Qualen, Martyrien zu ersparen ---. Ich kann es nicht aushalten, Geliebteste, Dich dort zu wissen ---. Was hast Du von diesem Concert?!? Steht es Dir dafür, mir diese entsetzlichen Qualen zu bereiten?! Gehe um Himmelswillen nicht hin, foltere mich, den bereits Todgeweihten, nicht noch in seinen letzten Zeiten ---. Alle Alle werden sich *auf Dich* stürzen dort, und ich werde *vor Gram vergehen*! Bringe mir, im Namen meiner Liebe zu Dir, das Opfer, und gehe *nicht* in dieses *v e r f l u c h t e* Concert!

<sup>796</sup> Womöglich Emil Ludwig und Elga Ludwig (siehe Kap. III.4.2).

Ich werde an Arnold Schönberg schreiben, um ihn zu beschwören,  
dass er aus Freundschaft zu mir *Dich bitten solle*, seinem Concerte  
fernubleiben!!! Ich habe es nicht verdient um Dich, Smaragda – –  
– – Schone mich um Gotteswillen.  
Dein unglückseliger Peter<sup>797</sup>

Die im Brief aufgerufene Situation erinnert stark an eine Skizze Peter Altenbergs aus *Nachfehsung*, in der er ein Gespräch mit einer nicht namentlich genannten Frau schilderte, die ihn bat, in ein Konzert gehen zu dürfen – ein Wunsch, den er ihr mit der Begründung versagte, *er sei ihr Konzert*:

„Peter, darf ich ins Brahms-Konzert gehen?!“  
„Nein!“  
„Weshalb?!“  
„Dein Brahms-Konzert *bin ich!*“<sup>798</sup>

Was letztendlich der konkrete Anlass war, aus dem der Kontakt zwischen Smaragda Eger-Berg und Peter Altenberg abbrach, ist nicht bekannt. Es existiert jedoch ein Brief Peter Altenbergs an Alban Berg, in dem der Dichter schrieb, er käme „als Künstler“ zu ihm, um ihn um Hilfe anzuflehen: „Ich habe Ihre von mir vergötterte Schwester gekränkt, verletzt[.] Legen Sie, ich flehe Sie an, ein gutes Wort für mich ein bei der Theuren, damit ich wieder lebensfähig, leidensfähig werde (...). Smaragda soll mir verzeihen, Ihnen zuliebe.“<sup>799</sup> Ob dieser Brief den Endpunkt in der Beziehung zwischen ihm und Smaragda Eger-Berg markiert oder nur aus einer vorübergehenden Krise während des Verhältnisses stammt, ist ungewiss. In den späteren Quellen taucht Peter Altenberg nur noch 1915 in einem Brief Smaragda Eger-Bergs auf, in dem sie berichtete, nun sein neues Buch (vermutlich *Fechsung*) gelesen zu haben: „Es ist mir doch nicht sympathisch, wie er jetzt über die Frauen denkt! – Andererseits besingt er doch den Frühling, der uns auch elend u. gebrochen macht! Und seine grässliche Photographie vom Alkohol aufgedunsen – Wehe, Ihr modernen Lyriker!“<sup>800</sup>

---

<sup>797</sup> Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, o.D. [1909/10]; WBR, H.I.N. 224998.

<sup>798</sup> Peter Altenberg „Splitter“, *Nachfehsung*, Berlin 1916, S. 279.

<sup>799</sup> Peter Altenberg an Alban Berg, o.D.; H. Knaus/Leibnitz 2009, S. 105.

<sup>800</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 29.03.[1915]; ÖNB, F21.Berg.681/3. Ansonsten findet sich nur eine kurze Erwähnung in einem Brief ihrer Mutter Johanna Berg. Diese fragte Alban Berg nach der Adresse Peter Altenbergs: „Smaragda möchte ihn auf der Durchreise, vielleicht aufsuchen.“ Johanna Berg an Alban Berg, 04.08.1913; ÖNB, F21.Berg.552/15.



Abb. 6 (links): Alban Berg, Charly Berg und Smaragda Eger-Berg, um 1889.  
Abb. 7 (rechts): Alban Berg und Smaragda Eger-Berg, um 1896.

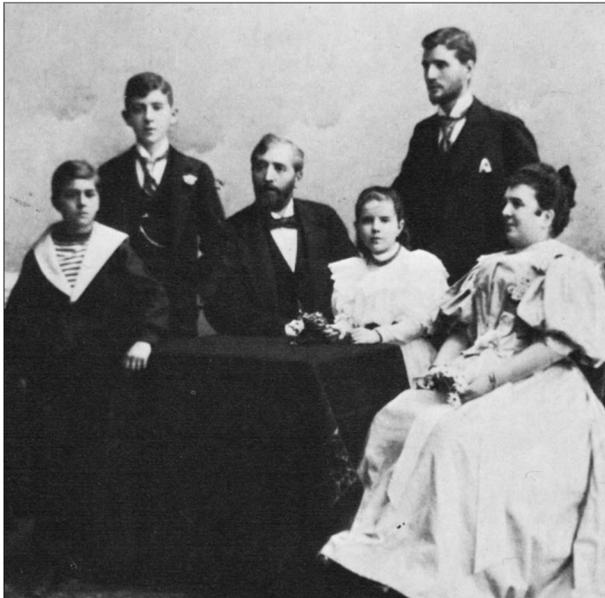


Abb. 8: Die Familie Berg. Von links: Alban Berg, Charly Berg, Conrad Berg,  
Smaragda Eger-Berg, Hermann Berg, Johanna Berg.



Abb. 9: Im Ossiacher See. Von links: Smaragda Eger-Berg, Ernestine Götzlik, Hermann Berg, Alban Berg, Charly Berg, unbekannt.



Abb. 10 und 11: Smaragda Eger-Berg und Alban Berg auf dem Berghof.  
Auf dem rechten Bild haben die Geschwister die Kleider getauscht.



Abb. 12: Smaragda Eger-Berg und Alban Berg beim gemeinsamen Vierhändigspiel.



Abb. 13: Smaragda Eger-Berg singend, von Alban Berg begleitet.

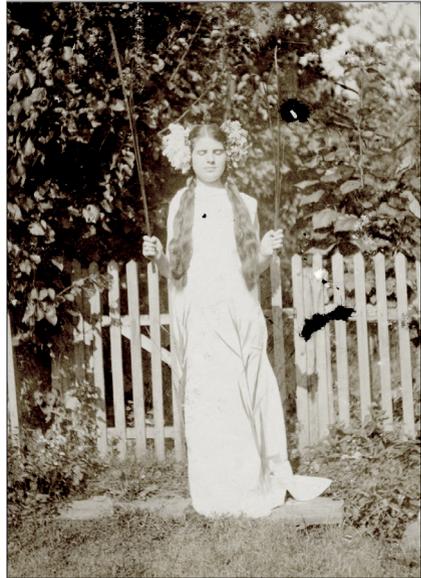


Abb. 14 und 15: Am Berghof. Smaragda Eger-Berg in diversen Verkleidungen.



Abb. 16: Smaragda Eger-Berg (rechts)  
mit zwei unbekanntem Freunden beim Theaterspiel.



Abb. 17: Von links: Alban Berg, Charly Berg, Stefanie Berg, Johanna Berg, Smaragda Eger-Berg, Adolf von Eger.



Abb. 18 (links): Verlobungsbild von Smaragda Eger-Berg und Adolf von Eger, Ende 1906. Abb. 19 (rechts): Smaragda Eger-Berg mit Marya Delvard.



Abb. 20: Smaragda Eger-Berg. Auf der Rückseite vermerkte sie 1908:  
„Unsern *Erinnerungen dankbar sein* – – – Das ist viel!“



Abb. 21: Smaragda Eger-Berg (links) mit unbekannt und Alban Berg.



Abb. 22: Photographie anlässlich der Aufführung von Schönberg-Stücken in Leipzig, März 1914. Von links: Josef Polnauer, Eduard Steuermann, Anton Webern, Gertrud Schönberg, Paul Königer, Mathilde Schönberg, Heinrich Jalowetz, Marya Freund, unbekannt, Arnold Schönberg, Emil Hertzka, Edward Clark mit Georg Schönberg, Erwin Stein, Albertine Zehme, Helene Berg, May Keller, Smaragda Eger-Berg und unbekannt.

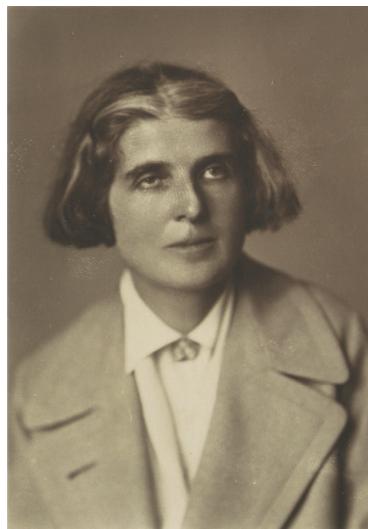


Abb. 23 und 24: Smaragda Eger-Berg mit 28 Jahren, 1915, und in späteren Jahren, undatiert.



Abb. 25: Smaragda Eger-Bergs Grab auf dem Wiener Zentralfriedhof.

### 3 „WIR SIND HIER IMMER NOCH SCHLECHT MIT BESSEREM VERKEHR DRAN“.

#### BRUCHSTELLEN UND VERSUCH EINER NEUPOSITIONIERUNG

In ihrer ereignisreichen Jugend hatte Smaragda Eger-Berg die Umdeutung ihrer Andersartigkeit zur Besonderheit sowie eine dezidierte Hinwendung zu gegenbürgerlichen Werten vorgenommen und sich damit in ihrem Handeln und in ihrem Habitus der Boheme zugehörig erklärt. Diese Selbstverwirklichung und Formierung ihrer Identität fand in einer sozial reichlich komfortablen Lage statt: Zuhause wohnend und finanziell abgesichert konnte sie sich ohne Notwendigkeit zum Geldverdienen oder Haushalten ganz ihren Freiheitsbestrebungen widmen.

Diese Situation veränderte sich grundlegend durch ihren Auszug, den sie sogleich mit einem Ortswechsel verknüpfte: Nach einem Aufenthalt in München zog Smaragda Eger-Berg 1912 mit ihrer Lebensgefährtin May Keller nach Berlin und bemühte sich um den Aufbau einer unabhängigen Existenz. Sie machte sich ihre fundierte musikalische Ausbildung und die Kompetenz, die sie durch das viele Vierhändigspiel, den Klavier- und Gesangsunterricht sowie ihre Leidenschaft zur Oper erworben hatte, zunutze, indem sie als Korrepetitorin arbeitete. Obwohl sie zuvor schon über das Potential zum Musikberuf verfügt hatte, griff sie erst im Moment der Loslösung von ihrem gewohnten Wiener Umfeld und dem Verlassen des Elternhauses auf diese Option zurück. Dabei bedeutete die Korrepetition für Smaragda Eger-Berg sowohl die Möglichkeit zum Geldverdienen und damit zu einer gewissen Unabhängigkeit von den monatlichen Unterhaltszahlungen ihrer Mutter als auch die Chance, sich kreativ zu verwirklichen und neue Netzwerke zu knüpfen.

Letzteres war deswegen relevant, da sie – auch aufgrund der Einbindung ins Berufsleben – in Berlin fast ausschließlich in ihrem Wiener Netzwerk Anschluss fand: Der Kompositionslehrer ihres Bruders, Arnold Schönberg (1874–1951), war kurz zuvor (im September 1911) nach Berlin gezogen und hatte dort eine Dozentur am Sternschen Konservatorium übernommen.<sup>801</sup> Durch den regen Kontakt zu ihm konnte Smaragda Eger-Berg zum einen auf dessen Bekanntenkreis zurückgreifen sowie zum anderen auch intensiv die Musik ihres avantgardistischen Umfeldes rezipieren. Zugleich brachte das komplexe Verhältnis zu Arnold Schönberg, dessen Neurosen und Launen Smaragda Eger-Berg in charakteristischen Briefen karikierte, eine wachsende Entfremdung von ihrem Bruder Alban Berg mit sich. Durch dessen Etablierung als Komponist wurde sie in diesen Kreisen zudem nicht als eigenständige Akteurin, sondern vornehmlich als „Schwester“ Alban Bergs wahrgenommen – etwas, was sie mit ihr

---

<sup>801</sup> Vgl. Gervink 2018, S. 29.

„wirklich zu wenig“ zurückwies. Es kam somit zu ersten Erschütterungen ihres Identitätskonstrukts als unabhängige Künstlerin.

Das Zusammenspiel von Krankheiten und Überarbeitung sowie der Rückkehr 1919 in ein Wien, das nicht mehr dasselbe wie zur Zeit ihrer Abreise war, führte dazu, dass Smaragda Eger-Berg mit 34 Jahren vorübergehend ihren Beruf niederlegte und zusammen mit ihrer Partnerin May Keller ein Haus in Kùb am Semmering erwarb, wo sie in den nächsten zehn Jahren von den Zinsen ihres Kapitals lebte. In dieser Zeit konzentrierte sich ihr kulturelles Handeln auf die private Rezeption von künstlerischen Werken sowie auf die Pflege ihrer Künstler:innenkontakte. Beobachten lässt sich zudem eine Art bürgerliche Rückorientierung: Zwar zeigte sich weiterhin ihr Hang zur Selbstverwirklichung – diese realisierte sie nun jedoch nicht mehr in Form von gegenbürgerlichen Grenzüberschreitungen, sondern mittels Reisen, Konsumausgaben und Anspruchsdenken.

Diese zumindest stückweise Rücknahme des Identitätskonstruktes als „freie Lebenskünstlerin“ macht deutlich, wie stark Smaragda Eger-Bergs Lebensstilkonzept von verschiedenen Parametern abhängig war – neben einem dezidiert von Bohème-Ansichten beeinflussten Umfeld war es vor allem die finanzielle Absicherung, die ein berufs- und sorgenfreies Ausleben der eigenen gegenbürgerlichen Ideen ermöglichte. Diese Parameter veränderten sich: Bei Smaragda Eger-Berg waren es der Musikberuf, der sie in Anspruch nahm; die Erfahrung, im Schönberg-Kreis nicht als eigenständige Akteurin wahrgenommen zu werden, sowie die offensichtlich stark veränderten Künstler:innenkreise und Weltanschauungen bei ihrer Rückkehr nach Wien, die aus der „besonderen“ Lesbierin der Altenberg-Runde nur noch eine Exzentrikerin unter vielen machte. Bruchstellen, Desillusionierungen und Reminiszenzen an die „wilde Jugend“ reihten sich an- und nebeneinander und zeigen, wie stark Freiheit, Emanzipation, Musikberuf und künstlerisches Umfeld sich gegenseitig bedingen.

### **3.1 Wegzug aus Wien und Etablierung als Korrepetitorin in Berlin**

#### **Ortswechsel und Wohn(t)räume: Münchener Bohème und Berliner Kulturleben**

Smaragda Eger-Bergs Wegzug aus Wien stellt einen zweifellos einschneidenden Punkt in ihrer Biographie dar: Nach der Beziehung zu Anita Suñen, an deren Ende sie offensichtlich in einer psychischen Krise steckte, zog die Fünfundzwanzigjährige im Winter 1911/12 vorübergehend nach München. Der konkrete Grund ist weder für den Wegzug an sich noch für

die Ortswahl bekannt; jedoch war das rasant gewachsene München<sup>802</sup> zentraler Schauplatz der Bohemeszene und damit für Smaragda Eger-Berg sicherlich attraktiv. Ob Smaragda Eger-Berg eventuell über den Kontakt zu Marya Delvard nach München kam, muss Spekulation bleiben.<sup>803</sup> Zum Zeitpunkt des Ortswechsels war sie jedoch bereits mit ihrer neuen Lebensgefährtin May Keller liiert,<sup>804</sup> die bis in die beginnenden 1930er Jahre ihre Partnerin bleiben sollte.

Mit May Keller führte Smaragda Eger-Berg offenbar zunächst ihren Boheme-Lebensstil fort. Der Schriftsteller Erich Mühsam (1878–1934) berichtete über eine Begegnung mit beiden, er habe im *Café Luitpold* „bei den schwulen Frauen: Claire Waldoff, Bi-Bo, May Keller, Smaragda und Anny Trautner“ Platz genommen: „Alles knutschte an allen Tischen.“<sup>805</sup> Kennengelernt hatte Erich Mühsam Smaragda Eger-Berg im Januar 1912 im Lokal *Simplizissimus*, worüber er in seinem Tagebuch festhielt: „Dort traf ich May Keller mit einer lesbischen Freundin, deren Bekanntschaft ich machte. Eine sehr maskuline, aber schöne Person, intelligent, frei und sympathisch.“<sup>806</sup> Womöglich über den Kontakt zu ihm kam Smaragda Eger-Berg auch zum Monte Verità in Ascona, wo Künstler:innen, Aussteiger:innen und Lebensstilreformer:innen wie Erich Mühsam das „natürliche“ Leben suchten, durch vegane Ernährung, freie Liebe und Selbst-

---

<sup>802</sup> Vgl. J.M. Fischer 2000, S. 29.

<sup>803</sup> Diese hielt sich ebenfalls im Januar dort auf und gab Konzerte mit Marc Henry, vgl. die Tagebuchaufzeichnungen Erich Mühsams vom 03.01.1912 und 08.01.1912 in Chris Hirte und Conrad Piens (Hg.): *Erich Mühsam. Tagebücher. Band 2. 1911–1912*, Berlin 2012, S. 119–121 und 132f. Smaragda Eger-Bergs Aufenthalt in München wird beispielsweise in einem Brief Alban Bergs an Arnold Schönberg vom 24.10.1911 thematisiert, in dem er schrieb, dessen Sextett würde „in München aufgeführt, höre ich von meiner Schwester, die es plakatiert sah (Heyda Quartett)“, Brand/Hailey/Meyer 2007a, S. 110.

<sup>804</sup> Dies geht u.a. aus einem Briefentwurf Alban Bergs an seine Schwester hervor; er habe sie in München nicht besucht, weil er aus Briefen wusste, „daß es Dir gut geht u. das[s] Du zufrieden u. glücklich mit May [bist]“, Alban Berg an Smaragda Eger-Berg (Briefentwurf), o.D. [Ende Februar/Anfang März 1913]; Qu. Kat. 29, S. 65.

<sup>805</sup> Tagebucheintrag Erich Mühsams vom 18.01.1912, Hirte/Piens 2012, S. 144. Die anderen erwähnten Personen sind die Schauspielerinnen Anny Trautner, Ellen Hellway Bibo und die Sängerin Claire Waldoff (1884–1957). Das *Café Luitpold* war einer der Treffpunkte der Münchner Boheme, wo sich u.a. auch Franziska Reventlow aufhielt.

<sup>806</sup> Tagebucheintrag Erich Mühsams vom 05.01.1912, ebd., S. 124f. Zwei Wochen später vermerkte er: „Im Luitpold saß ich mit May und der sehr gut aussehenden Smaragda.“ 21.01.1912, ebd., S. 148. Über einen Besuch im Februar ebendort hielt er fest: „Die meiste Zeit saß ich mit May Keller und Smaragda zusammen.“ 11.02.1912, ebd., S. 176.

verwirklichung.<sup>807</sup> Diesen Aufenthalt brach sie jedoch recht schnell ab, weil der dort propagierte Lebensstil sich mit ihren Vorstellungen anscheinend wenig deckte – ihre Mutter berichtete: „Smaragda kommt schon bald auf den Berghof (...), da sie sich am Monte Verita, (Ascona) nicht länger aufhalten will, wo es grimmig langweilig ist“.<sup>808</sup>

Die Lebensgefährtin Smaragda Eger-Bergs, May Keller, war eine Schweizerin, hatte einen Sohn namens Gert Keller, der zeitweise auch bei den Frauen wohnte, unterrichtete offenbar und verdiente dadurch, ähnlich wie Smaragda Eger-Berg, ihr eigenes Geld.<sup>809</sup> Zudem muss sie mindestens eine musikalische Grundausbildung gehabt haben (da beide viel zusammen musizierten); sie war außerdem begütert, und – im Gegensatz zu Smaragda Eger-Berg – fähig und engagiert im Haushalten. Viel mehr ist über die Frau, mit der Smaragda Eger-Berg knapp 25 Jahre ihres Lebens teilte, nicht bekannt, was auch an der nahezu symbiotischen Beziehung der beiden Frauen lag: Sie unterschrieben annähernd jeden Brief gemeinsam, sprachen von sich in der wir-Form und wurden von der ganzen Familie schlicht als ein zusammengehöriges Gebilde – „S.&M.“ – bezeichnet (sogar diverse Rechnungen waren an „Frau Keller-Berg“ adressiert).<sup>810</sup> Die Eheähnlichkeit der Partnerschaft wurde nicht nur von Seiten Smaragda Eger-Bergs wahrgenommen (eine kurzzeitige Trennung 1921 bezeichnete sie als „Ehescheidung von einer 10jähr. Beziehung“);<sup>811</sup> auch Soma Morgenstern berichtete in seiner Biographie, dass die beiden als „Ehepaar“ aufgetreten seien.<sup>812</sup> Diese enge Gemeinschaft war jedoch folgenreich für May Kellers eigene historiographische Wahrnehmung – ihre Biographie bleibt in den Quellen mehr als unscharf.

\*

---

<sup>807</sup> Erich Mühsam verbrachte dort bis 1908 regelmäßig seine Sommer; siehe hierzu sowie zum Monte Verità Stefan Bollmann: *Monte Verità. 1900. Der Traum vom alternativen Leben beginnt*, München 2017.

<sup>808</sup> Johanna Berg an Alban und Helene Berg, 08.06.1913; ÖNB, F21.Berg.3452/4.

<sup>809</sup> Sie gab ebenfalls „Stunden“; welchen Beruf sie ausübte, ist jedoch nicht bekannt. Bzgl. ihres Sohnes Gert (\*~1908) sind vor allem die Schwierigkeiten erwähnt, die sie mit ihm hatte: Er lief immer wieder weg, wurde vorübergehend in einer Besserungsanstalt untergebracht, bis May Keller schließlich eine Anzeige aufgab: Für „12jähr. Knaben sofort Heim mit gesunder Kost gesucht in bürgerlicher christl. Familie oder Institut.“ *Neues Wiener Tagblatt*, 14.10.1920, S. 16. Zu Gert Keller vgl. auch Johanna Berg an Alban Berg, 18.06.1921; ÖNB, F21.Berg.3452/32.

<sup>810</sup> Vgl. diverse Rechnungen und Empfangsscheine; ÖNB, F21.Berg.3552.

<sup>811</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban und Helene Berg, 16.09.1921; ÖNB, F21.Berg.681/45.

<sup>812</sup> Vgl. Morgenstern 1995, S. 291.

Nach ihrem Aufenthalt in München zog Smaragda Eger-Berg im Herbst 1912 zusammen mit May Keller nach Berlin-Charlottenburg in die Mommsenstr. 49, wo sie nun „zum ständigen Aufenthalt“ sei, wie sie Arnold Schönberg informierte;<sup>813</sup> 1915 übersiedelten sie in eine Wohnung am Kaiserdamm 84.<sup>814</sup> Dass Smaragda Eger-Berg nach Berlin zog, war – wenn auch wiederum über die genauen Beweggründe nichts bekannt ist – nicht sehr verwunderlich: Viele Wiener Künstler:innen lebten vorübergehend in Berlin, darunter viele „moderne Frauen“ wie beispielsweise Ea von Allesch, denen Berlin als „das kulturelle Mekka“ schien.<sup>815</sup> Auch für homosexuelle Künstler:innen war sicherlich die subkulturelle Szene in Berlin ein Anziehungspunkt; kurz vor Smaragda Eger-Berg war beispielsweise auch Max Oppenheimer nach Berlin gezogen.<sup>816</sup> Darüber hinaus stellte das anonyme Berlin einen Gegenpol zur Wiener Szene dar, die, so Lisa Fischer, wie eine „große Caféhausfamilie“<sup>817</sup> war, die jedoch bei manchem auch für Beengtheitsgefühle sorgen konnte.

---

<sup>813</sup> Im Sommer 1912 hatten sich May Keller und Smaragda Eger-Berg mit der Familie auf dem Berghof aufgehalten, vgl. Johanna Berg an Alban Berg, 20.08.1912; ÖNB, F21.Berg.3452/2. In Berlin angekommen, schrieb Smaragda Eger-Berg an Arnold Schönberg: „ich bin seit 14 Tagen hier zum ständigen Aufenthalt – Habe mir mit meiner Freundin eine kl. Wohnung genommen. Nachdem nun bei mir der ärgste Umzugsrummel vorbei ist, ist es mein Erstes Ihnen & Ihrer lieben Frau zu schreiben und Sie zu bitten, mir doch zu schreiben, wann es Ihnen lieb wäre, wenn ich Sie besuche.“ Smaragda Eger-Berg an Arnold Schönberg, o.D. [Herbst 1912]; ASC, ID: 10177. Möglicherweise bezog sich Arnold Schönberg auf diesen Brief, als er am 03.10.1912 Alban Berg mitteilte, dass Smaragda Eger-Berg ihm „eben geschrieben hat.“ Brand/Hailey/Meyer 2007a, S. 288.

<sup>814</sup> Zuvor hatten sie in einem Gartenhaus im Hoftrakt gewohnt, das aber wohl nicht ihren Vorstellungen entsprach; einmal konstatierte sie: „wir hatten ja doch keinen Berliner Comfort (...) wir mit unsern 2 kleinen Stinklöchern (!! am Hof hinaus (...) sind weiss *Gott* nicht verwöhnt“, Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 18.02.1915; ÖNB, F21.Berg.681/13. Nun zogen sie in eine schönere Wohnung am Kaiserdamm 84. Diese lag, wie Johanna Berg schrieb, „[g]anz im Grünen, man glaubt man sei am Lande.“ Johanna Berg an Alban und Helene Berg, 28.06.1917; ÖNB, F21.Berg.552/57.

<sup>815</sup> Vgl. Severit 1999, S. 62.

<sup>816</sup> Hanna Hacker zufolge war die Berliner Subkultur für Österreicher:innen „das Vorbild, das Zentrum, die Initiation, die Utopie und zugleich das Gefüge aus Wunsch und Wirklichkeit, von dem Abgrenzung und Abkehr möglich und gelegentlich notwendig wurde.“ Hacker 2015, S. 316. Max Oppenheimer hatte Ende Januar 1912 ein Atelier im Berliner Westen bezogen, vgl. Puttkamer 1999, S. 68.

<sup>817</sup> L. Fischer 2007, S. 111. Dies deckt sich mit der Aussage Stefan Zweigs, der nach eigener Aussage in Berlin „eine höhere und noch vollkommeneren Art der Freiheit“ gesucht habe – denn in Wien, „der engen Stadt, wo jeder von jedem wußte, blieb ich unverweigerlich der Sohn aus einer ‚guten‘ Familie, und ich war müde der sogenannten ‚guten‘ Gesellschaft; ich wollte sogar einmal ausgesprochen ‚schlechte‘ Gesellschaft, eine ungezwungene, unkontrollierte Form der Existenz.“ Zweig 2017, S. 128.

Genau diese Berliner Anonymität war es jedoch, die Smaragda Eger-Berg offenbar Schwierigkeiten bereitete: Ihre Netzwerke beschränkten sich auch nach siebenjährigem Aufenthalt vor allem auf die Sänger:innen, mit denen sie als Korrepetitorin arbeitete, sowie auf Arnold Schönberg, den sie durch ihren Bruder bereits vor ihrem Umzug kannte. Als sich letzterer 1915 mit dem Gedanken an eine Rückkehr nach Österreich trug, tauchten auch bei Smaragda Eger-Berg und May Keller umgehend konkrete Überlegungen auf, Berlin zu verlassen – ein Plan, der aus finanziellen Gründen zurückgestellt wurde, denn, wie Smaragda Eger-Berg schrieb: „Die Verhältnisse sind zu wenig lockend. – Bei aller Bescheidenheit, kann man nicht wie ein Bettler leben, wenn man nicht unbedingt muss.“<sup>818</sup> In Berlin war für den gleichen Preis ein ganz anderer Lebensstandard als in Wien möglich, wie sie in einem Brief an ihren Bruder ausführte: „Wir bekommen hier in bester schönster Gegend eine Wohnung mit 3 Zimmern. Mädchenstube, Küche, Badezimmer, Warmwasser, Centralheizung womöglich um Mark 720. – Was bekommen wir um 1000 Mark in Wien?!“<sup>819</sup> Zwar hob sie durchaus die schönen Seiten Berlins gegenüber der anscheinend als eng empfundenen Wiener Innenstadt hervor („Nach Berlins breiten Strassen kann man nicht in der Stadt in Wien leben.“)<sup>820</sup> – trotzdem schien es klar, dass sie früher oder später nach Hause zurückkehren wollte: „So heisst es denn auf das trotzdem liebe Wien verzichten! (...) Also dann Wien, liebes Wien. Vielleicht in besseren Zeiten.“<sup>821</sup>

In Berlin verbrachte Smaragda Eger-Berg auch den Ersten Weltkrieg, der sich jedoch nur wenig in ihren Korrespondenzen niederschlug, abgesehen von dem Kommentar: „Na, der Krieg hat wirklich noch zu dem Sch...leben gefehlt!“<sup>822</sup> Die obligatorischen Sommerfrischen verbrachten sie und May Keller nun nicht mehr auf dem Familiengut Berghof, sondern im Harz, bisweilen auch zusammen mit Johanna Berg.<sup>823</sup> Zwar machte

<sup>818</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 06.03.1915; ÖNB, F21.Berg.681/14.

<sup>819</sup> Ebd.

<sup>820</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 18.02.1915; ÖNB, F21.Berg.681/13. Kritisch äußerte sie sich hingegen über das Klima: „Die Strassen trocknen hier aber auch nie aus – schlimme Niederschläge, immer“, dies., 10.[..].1914; F21.Berg.681/7.

<sup>821</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 06.03.1915; ÖNB, F21.Berg.681/14.

<sup>822</sup> Ebd.

<sup>823</sup> Diesen Eindruck bestätigen Herwig Knaus und Wilhelm Sinkovicz: „Daß auch in Berlin längst kriegsbedingte Mangelercheinungen herrschen, ist aus der Korrespondenz Smaragdas kaum je herauszulesen. Ihr Ton bleibt locker und unbeschwert“, H. Knaus/Sinkovicz 2008, S. 90. Ob Smaragda Eger-Berg zu Beginn den allgemein verbreiteten Kriegsenthusiasmus teilte, ist nicht belegt; offenbar sammelte sie jedoch Kriegspostkarten, die sie sowohl von Alban Berg erhielt als auch in einem Kartengeschäft kaufte; vgl. Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 23.12.1914; ÖNB, F21.Berg.681/9. Statt ihre Sommer wie bis 1915 auf dem Berghof zu verbringen, fuhren sie nun zur Sommerfrische nach Wernigerode und Schierke in den Harz, wo sie 1912 bereits für einen Kurzurlaub waren und beispielsweise von „ei-

Smaragda Eger-Berg nach Ausbruch des Krieges offenbar „Sparpläne“,<sup>824</sup> da das Leben nun „*wahnsinnig* teuer“<sup>825</sup> in Berlin sei. Ansonsten drehen sich die wenigen Briefstellen mit Kriegsbezug – abgesehen von der Sorge über einen Militärdienst ihrer Brüder<sup>826</sup> – um praktische Fragen des Alltags. Charakteristisch ist auch die Beschwerde Johanna Bergs bei einem Besuch in Berlin, man könne wegen des Krieges die Kultur nicht unbeschwert genießen: „man denkt & spricht ja nur ‚Krieg‘ & hat für das auswärtige Leben, wenig Sinn.“<sup>827</sup>

\*

Ähnlich wie in Wien rezipierte Smaragda Eger-Berg auch in Berlin das kulturelle Leben. Dabei war ihre Musikrezeption stark von Arnold Schönberg beeinflusst: Abgesehen von einem Konzertbesuch im Februar 1915, als sie zwei Erstaufführungen von Max Reger (*Vaterländische Ouvertüre* und *Variationen über ein Thema von Mozart*) hörte,<sup>828</sup> finden sich nahezu ausschließlich Musikberichte über Konzerte Arnold Schönbergs und seiner Schüler. Dass dessen Werke ähnlich wie in Wien auch das Berliner Publikum spalteten, geht aus einem ihrer Kurzkommentare über ein besuchtes Konzert hervor: „Bei Schönbergs Kammersinfonie war teils spontaner Beifall, aber auch Zischen & sogar das obligate Pfeifer!“<sup>829</sup> Smaragda

---

nem Ausflug zu dieser höchst interessanten *Tropfsteinhöhle* [= Hermannshöhle, Kristallkammer]“ Grüße an das Ehepaar Schönberg gesandt hatten; vgl. dies. und May Keller an Arnold Schönberg, 26.07.1912; ASC, ID: 11606. Über den Harz schrieb Smaragda Eger-Berg an ihren Bruder: „Wenn der Krieg vorbei ist, müsst Ihr einmal den Harz. Ich glaube, es wäre Eure Gegend“, Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 27.07.1916; ÖNB, F21.Berg.681/20. Zu weiteren Sommerfrischen im Harz 1916/1917 vgl. dies., 16.07.1916; F21.Berg.3468/1 und Johanna Berg an Alban Berg, 03.06.1917; F21.Berg.552/55.

<sup>824</sup> Offenbar fürchtete sie, keine Stunden mehr zu haben; vgl. Johanna Berg an Alban Berg, 22.08.1914; ÖNB, F21.Berg.552/39.

<sup>825</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 09.06.[1915]; ÖNB, F21.Berg.681/16.

<sup>826</sup> Als Alban Berg bei der Kriegsdienstmusterung für tauglich befunden wurde, waren sie und May Keller „sehr bestürzt“ und in Sorge, ob Charly Berg auch einberufen würde. Daraufhin informierten sie Arnold Schönberg; dieser schrieb an Alban Berg: „eben telefonierte mir Ihre Schwester, dass Sie gehalten wurden. Ich bin sehr überrascht.“ Arnold Schönberg an Alban Berg, 09.06.1915; Brand/Hailey/Meyer 2007a, S. 582.

<sup>827</sup> Johanna Berg an Alban Berg, 23.12.1915; ÖNB, F21.Berg.3452/5.

<sup>828</sup> „Heute erlebten wir 2 Erstaufführungen v. Reger Vaterländische Ouvertüre und Variationen über ein Thema v. Mozart.“ Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 06.02.1915; ÖNB, F21.Berg.681/12.

<sup>829</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 05.02.[1914]; ÖNB, F21.Berg.681/109. Um welches Konzert es sich handelte, geht aus dem Brief nicht hervor. Smaragda Eger-Berg hatte ursprünglich das Programm mitgesandt, das jedoch nicht erhalten ist.

Eger-Berg besuchte sowohl Generalproben als auch Aufführungen,<sup>830</sup> häufig auch im Beisein des Komponisten und seiner Frau Mathilde Schönberg (1877–1923), so beispielsweise einen „herrlichen Schönberg-Liederabend“<sup>831</sup> des Sängers Fritz Soot. Zudem waren Smaragda Eger-Berg und May Keller bei privaten Proben zugegen, wie der von *Pierrot lunaire* bei Albertine Zehme:

Eine sehr interessante Probe des Pierrots machten wir im Hause der Zehme in Südende mit. Ein neuer Geiger, ein ungarischer Virtuose Télmányi spielt mit & Vieles kam viel feiner heraus. – Überhaupt hörte ich diesmal, da sehr viel ohne Sprecher probiert wurde, erst zum ersten Mal vieles von der Musik, was ich trotz häufiger Aufführungen nicht gehört hatte, so ‚zerstreut‘ die Sprechstimme.<sup>832</sup>

In diesem Kurzbericht wird deutlich, dass Smaragda Eger-Berg sich Konzerte und Musik nicht einfach unkritisch anhörte: In vielen Briefen an ihren Bruder informierte sie diesen über Aufführungen, übersandte Zeitungskritiken, erzählte jedoch auch von ihrem Erleben des Aufgeführten. Dass nicht nur sie selbst sich, sondern auch Alban Berg seine Schwester als durchaus kompetent ansah, zeigt sich auch darin, dass er ihre Einschätzungen beispielsweise an Arnold Schönberg weitergab.<sup>833</sup> In ihren kritischen Kurzkommentaren spiegelte sich die Praxis wider, die sie in ihrer Kindheit mit ihrem Bruder Alban Berg bezüglich der gemeinsam erarbeiteten Klavierliteratur erlernt hatte: kurz, aber prägnant die Werke und/oder das eigene dazugehörige Urteil zusammenzufassen, sodass sie Stücke, die ihr nicht gefielen, bisweilen schlicht als „Schmarrn“ bezeichnete. Auch die Interpretation berücksichtigte sie. So sei bei Arnold Schönbergs Musik, wie sie nach einem gelungenen Konzert anmerkte, sehr wichtig, dass sie „klangschön & haarscharf rein“ gespielt würde:

Schönbergs Sextett „Verklärte Nacht“ wurde vom Gewandhaus-Quartett aus Leipzig hier im Saal der Singakademie *ganz hervor-*

---

<sup>830</sup> Beispielsweise einen Konzertabend des Flonzaley-Quartetts im Bechstein-Saal Berlin, bei dem neben Mozart und Haydn Schönbergs *Streichquartett op. 7* gespielt wurde; vgl. Programmzettel; WBR, H.I.N. 204291.

<sup>831</sup> Arnold und Mathilde Schönberg, Smaragda Eger-Berg und May Keller an Alban Berg, 14.12.1913; Brand/Hailey/Meyer 2007a, S. 463f. Bei diesem Konzert des Kammersängers Fritz Soot (1878–1965) wurden Werke von Schönberg und Strauss gegeben.

<sup>832</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, o.D. [1914?]; ÖNB, F21.Berg.681/111. Der Virtuose war Emil Telmányi (1892–1988), ungarischer Violinist.

<sup>833</sup> So ihr Urteil über die *Verklärte Nacht*, von dem Alban Berg in einem Brief an Arnold Schönberg berichtete: „Eben höre ich von meiner Schwester, daß die Verklärte Nacht in Berlin (v.d. Gewandhaus Quartett gespielt) einen kolossalen Erfolg hat und – wie meine Schwester urteilt – auch sehr schön u. deutlich gespielt wurde.“ Alban Berg an Arnold Schönberg, 28.03.1918; Brand/Hailey/Meyer 2007b, S. 4.

gend gespielt. Ich habe es noch nie so klangschön & haarscharf rein (was scheint's bei Schönberg sehr wichtig ist) spielen gehört. Es hatte auch *sehr grossen* Beifall. Das ganze Publicum blieb stehen & das Quartett mußte paar mal danken unter grossem Applaus. – (Der andere Schmarn fiel ganz ab.) Die Kritik im B. Lokalanzeiger (die ändern las ich nicht) war ungefähr so: „Die Klangwirkungen dieses Neutöners waren von gr. Reiz eines besonders feinen Nervensystems & zeigten nur an ganz wenig Stellen den zukünftigen Revolutionär“. <sup>834</sup>

Die Praxis, mit wenigen, aber prägnanten Kommentaren über Werke und Aufführungen zu urteilen (die sich in ähnlicher Form auch bei anderen kulturell versierten Zeitgenoss:innen findet), <sup>835</sup> wandte die Musikerin auch in vielen anderen Berichten an ihren Bruder an. Über einen „genussreichen modernen Lieder-Abend“ mit Werken von Oskar Posa, Gustav Mahler und Arnold Schönberg urteilte sie über die Interpret:innen: „Milly Hagemann sang sie künstler. fein, die Stimme ist spröde, aber sehr vornehm musikalisch – [Fritz] Lindemann, einer unserer feinsten Begleiter, spielte wunderbar.“ <sup>836</sup> Deutlicher urteilte sie bei einer Aufführung von Richard Strauss' *Elektra* über die Sängerinnen:

Wir sahen natürlich hier Elektra mit Gutheil und Mildenburg. – Letztere schien mir müder, vegetarischer in ihrer ganzen Leistung & hat ausserdem sichtbare Konflikte mit dem wuchtigen Bayreutherstil u. realistischen psychologischen Versuchen. – Aber die Gutheil, das Vollkommenste was ich an ihr erlebte. Die Reifheit ihrer Gesangkunst ist einfach phänomenal – zum 1. Mal, daß ich die Opernkunst nicht als eine klägliche Missgeburt empfand. <sup>837</sup>

Wie bereits in ihrer Jugend beschränkte sich Smaragda Eger-Bergs kulturelles Interesse nicht nur auf Musik; auch das Schauspiel besuchte und kommentierte sie. Dabei teilte sie die Strindberg-Verehrung des Schönberg-Kreises – von sechs in ihren Briefen genannten Theaterstücken sind vier von August Strindberg; 1915 sah sie *Luther* mit Friedrich Kayssler („Sehr schön“) <sup>838</sup> sowie *Ostern* <sup>839</sup> und 1919 kündigte sie an: „Sonntag

---

<sup>834</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 24.03.1918; ÖNB, F21.Berg.681/25. Auf dem Programm standen außerdem Berliner Erstaufführungen von Quartetten Julius Weismanns und Ewald Strassers, vgl. Brand/Hailey/Meyer 2007b, S. 4.

<sup>835</sup> Ihre prägnanten Kurzkommentare ähneln denen Alma Mahler-Werfels, die ähnlich kurz, bündig, aber aussagestark Stücke als „grandios. Auch gespielt recht gut“ oder „direct schlecht“, oder derart „blöd, so dass es ihr ‚leid um den Abend‘ war“ bezeichnete, vgl. Rode-Breymann 2014, S. 43.

<sup>836</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 31.03.1917; ÖNB, F21.Berg.681/23. Zudem merkte sie an: „Die Schönberglieder hatten sehr gefallen – falls Kritiken, schicke ich sie Dir.“ ebd.

<sup>837</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 29.03.[1915]; ÖNB, F21.Berg.681/3.

<sup>838</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 17.01.1915; ÖNB, F21.Berg.681/11.

gehen wir in ‚Nach Damaskus!‘ Was sagt ihr zum ‚Scheiterhaufen?!‘<sup>840</sup> Neben den Strindberg-Stücken berichtete sie auch über eine Aufführung von Gerhart Hauptmanns *Schluck und Jau* („mit 2 gottvollen Komikern“)<sup>841</sup> sowie über Karl Röttgers *Simson* („Um eine wunderbare Aufführung von ‚Simson‘ mit Kayssler & Durieux kannst du mich beneiden! Hat einen sehr schlechten Erfolg & wird bald abgesetzt werden“).<sup>842</sup>

Ihre literarischen Interessen waren weiterhin stark von den Dichtern der Moderne geprägt: Schon vor ihrer Berliner Zeit hatte sie sich vereinzelt auf Bücher bezogen, so auf Hermann Bahrs *Wien 1907*,<sup>843</sup> Gerhart Hauptmanns *Rose Bernd* oder Jakob Wassermanns *Renate Fuchs* („ein Frauenschicksal, das mich unendlich fesselte“).<sup>844</sup> Nun las sie Friedrich Nietzsches *Also sprach Zarathustra*,<sup>845</sup> Knut Hamsuns *Die letzte Freude* sowie Rainer Maria Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* („[s]ehr interessant“)<sup>846</sup> – und, natürlich, wieder Strindberg. Adolf Pauls *Strindberg-Erinnerungen und -Briefe* kommentierte sie mit: „Na, da liegt wohl nicht viel Freundschafts-Pietät drin. Wenn das Buch Strindberg gekannt hätte, hätte er wieder berechtigte Veranlassung zum ‚Verfolgungswahn‘ gehabt!“<sup>847</sup> Wie enthusiastisch sie die Literatur rezipierte und auf ihren eigenen Alltag bezog, wird anhand ihrer Kommentierung von *Schloss der Frevel* von Ferdinand Kürnberger deutlich – der, wie sie bemerkte, so oft von Karl Kraus genannt werde. In ihr Urteil über das Buch fand auch ihr Berlin-Erleben wesentlich Eingang:

<sup>839</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 30.05.1915; ÖNB, F21.Berg.681/15.

<sup>840</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, o.D. [1919]; ÖNB, F21.Berg.681/105.

<sup>841</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 30.05.1915; ÖNB, F21.Berg.681/15.

<sup>842</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 05.02.[1914]; ÖNB, F21.Berg.681/109.

<sup>843</sup> Auf dessen darin verwendete Formulierung des „wirklichen Menschen“ bezog sich Smaragda Eger-Berg in einem Brief an Anna Bahr-Mildenburg; vgl. Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, o.D.; THM, AM26376BaM.

<sup>844</sup> Smaragda Eger-Berg an Helene Berg, o.D. [07.07.1907]; ÖNB, F21.Berg.1726/2. *Renate Fuchs* las auch Alban Berg im Mai/Juni 1907; vgl. Rode 1988, S. 461.

<sup>845</sup> Am 07.01.1915 wandte sich Smaragda Eger-Berg mit folgender Bitte an ihren Bruder: „May möchte gerne von *Nietzsche: Der Wille zur Macht*, oder *Also sprach Zarathustra* od. ein *anderes Werk* (...) lesen“ und, nachdem sich „ein so Riesenwerk“ von einer Leihbibliothek nicht lohne, solle Alban Berg ihr sein Exemplar für ein paar Monate leihen, wobei sie ihm „[f]ür Ruinieren selbstverständlich Ersatz“ versprach. Zehn Tage später dankte sie ihm bereits für den Erhalt von *Also sprach Zarathustra* und schrieb: „Sobald ich die weiteren 2 Bücher von Nietzsche möchte, schreibe ich Dir. Einstweilen brauchen wir sie nicht.“ Im März kam sie erneut auf das Buch zu sprechen: „Brauchst du den Zarathustra? Wir lesen sehr langsam voran.“ Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 07.01.1915, 17.01.1915 und 29.03.[1915]; ÖNB, F21.Berg.681/10, /11 und /3.

<sup>846</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 30.05.1915; ÖNB, F21.Berg.681/15.

<sup>847</sup> Ebd.

Wenn Einer von Euch Einen von Euch mit einem Buch überrascht, kauft Euch Kürnberger (Schloss der Frevel) Kraus nennt Kürnberger doch so häufig. Ich besitze dieses jetzt & habe unerhörten Genuss daran – Bei seinem tiefen Verstand hat er die ganze Schönheits-Lust – man liebt diese grossen Frauen, so schön schildert er sie & auf Italien bekommt man eine Sehnsucht, besonders jetzt wo die ganze Farblosigkeit eines Berliner Herbsthimmels über meinem Fenster steht[.]<sup>848</sup>

### **Beruf: Korrepetitorin – Etablierung und Netzwerke**

In der Berliner Zeit etablierte sich Smaragda Eger-Berg in ihrem Beruf als Korrepetitorin. Diese Tätigkeit bot ihr die Möglichkeit zum Geldverdienst und zu einer künstlerisch anspruchsvollen Arbeit: Als Korrepetitorin begleitete sie die Sänger:innen nicht nur, sondern studierte mit ihnen ihre Partien ein, arbeitete am musikalischen Ausdruck, korrigierte die Aussprache und achtete auf rhythmische Präzision. Für diesen Beruf waren also eine Vielzahl von Qualitäten technischer, interpretatorischer und pädagogischer Art erforderlich, wobei Smaragda Eger-Berg neben ihrem durch das viele Vierhändigspiel geschulten Vom-Blatt-Spiel auch ihr Gesangsstudium zugute kam.<sup>849</sup> Auf musikkultureller Ebene barg das Korrepetieren ein weiteres Potential: Durch den Kontakt zu Künstler:innen konnten eigene Netzwerke aufgebaut werden – aus einigen Zusammenarbeiten mit Sängerinnen entstanden stabile freundschaftliche Verbindungen, die Smaragda Eger-Berg teils bis in die 1940er Jahre hinein aufrechterhielt.

Ihren Arbeitszeugnissen zufolge war Smaragda Eger-Berg als Korrepetitorin ausgesprochen vielseitig und erarbeitete mit den Sänger:innen

---

<sup>848</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 05.02.[1914]; ÖNB, F21.Berg,681/109. Zur Wertschätzung Ferdinand Kürnbergers durch Karl Kraus vgl. Janik/Toulmin 1987, S. 101.

<sup>849</sup> Michele Rovetta nennt als grundlegende Kompetenzen pädagogisches Geschick, Anpassungsfähigkeit, Führungsqualitäten sowie bzgl. des Klavierspiels rhythmische Stabilität und dynamische Differenzierung. Zu den Tätigkeitsfeldern von (Opern-)Korrepetitor:innen vgl. Michele Rovetta: „Korrepetition“ in: *Lexikon des Klaviers. Baugeschichte – Spielpraxis – Komponisten und ihre Werke – Interpreten*. hg. von Christoph Kammertöns und Siegfried Mauser, Laaber 2006, S. 440–442. Rovetta weist auch darauf hin, dass das Klavierspiel des Opernkorrepetitors „oft das Resultat eines sehr flexiblen Umganges mit dem Notentext (in der Regel Klavierauszug, manchmal Partitur oder Particell) [ist]; Verbunden mit einer guten Vom-Blatt-Spiel-Fähigkeit, helfen ihm musiktheoretische Kenntnisse und eine gute Kenntnis der Partitur bei der Aufgabe, zu einer dem Zweck jeder Probe jeweils adäquaten pianistischen Umsetzung der aus dem Notentext abstrahierten musikalischen Struktur zu finden“, ebd., S. 442.

sowohl Opernpartien als auch Oratorien, Lieder und Chansons. Ihr Wirken spielte sich vorwiegend im Privatraum ab; bei Konzerten begleitete sie allem Anschein nach eher selten. Ob Smaragda Eger-Berg erst in Berlin zu arbeiten begann oder dies schon in München oder gar bereits in Wien betrieben hatte, ist nicht ganz klar. Ein Arbeitszeugnis, vermutlich von der Sängerin und Gesangspädagogin Marie Burk-Berger ausgestellt, die auch Mitglied im Münchner *Tonkünstler-Verein* war, vermerkte: „S. v. Eger-Berg correpetierte mit meinen Schülerinnen in ganz hervorragend künstlerischer Vollendung & bedauere ich mit meinen Schülerinnen die Dame verlieren zu müssen!“<sup>850</sup> Es ist unklar, ob sich das Zeugnis möglicherweise auf den Aufenthalt in München bezieht, wodurch sich das „verlieren“ müssen durch den Umzug nach Berlin erklären würde.

Während ihrer Berliner Zeit konnte Smaragda Eger-Berg beruflich außerordentlich gut Fuß fassen. Bis auf einen einmaligen Kommentar im Februar 1914, dass es mit ihrer Arbeit „momentan flau“<sup>851</sup> stehe, finden sich vielfach Bezüge auf die zahlreichen Stunden, die sie gab, ihre Erfolge<sup>852</sup> sowie der Kommentar: „Ich bin schon ganz wirr vor ‚Gesangsmethoden‘“.<sup>853</sup> Zur Suche nach Engagements schrieb sie offenbar Bewerbungsbriefe an Sänger:innen und inserierte in Berliner Zeitungen.<sup>854</sup> Ihre Mutter Johanna Berg hob gegenüber Alban Berg die Mühe und den Fleiß ihrer Tochter hervor und zeichnete deren „Erfolgsgeschichte“ im Gegensatz zu Arnold Schönbergs Wirken in Berlin: „Schade, daß er [= Arnold Schönberg] in Berlin keinen Fuß fassen konnte, es ist hier doch eher möglich als irgendwo, – mit Mühe & Fleiß erreicht man hier etwas, man sieht

---

<sup>850</sup> Abschrift von Arbeitszeugnissen im Brief Smaragda Eger-Bergs an Joseph Marx, 23.03.1938; ÖNB-Han, Autogr. 812/1–1 Han. Smaragda Eger-Bergs Abschrift des Namens lautet „*Marie Burkh-Berger* Gesangspädagogin, Mitglied d. Münchner Tonkünstler Vereins“ mit der Datierung „191213“. Höchstwahrscheinlich meinte sie Marie Burk-Berger (1876–19[.]), Sopranistin, die bis 1912 an der Hofoper in München wirkte.

<sup>851</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 05.02.[1914]; ÖNB, F21.Berg.681/109.

<sup>852</sup> Beispielsweise: „Die beiden konzertierenden Damen (Sängerinnen) hatten einen sehr schönen Erfolg, mit denen ich studiert hatte“, Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, o.D. [1914?]; ÖNB, F21.Berg.681/111.

<sup>853</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 05.02.[1914]; ÖNB, F21.Berg.681/109.

<sup>854</sup> An ihren Bruder berichtete sie, dass sie „Offertenbriefe“ schreibe, sowie, dass sie auf „einen langen Brief“ an die Gesangspädagogin Gemma Bellincioni, die ein Opernstudio in Berlin-Charlottenburg leitete, „einige Zeilen“ erhalten habe, „dass sie mich *bei Bedarf* für ihre gr. Opern & Gesangsschule *vorgemerkt* hat“, Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 05.02.[1914] und o.D. [1914]; ÖNB, F21.Berg.681/109 und F21.Berg.3468/4. Dass Smaragda Eger-Berg auch inserierte, hielt Frida Leider in ihren Erinnerungen fest: „Ich studierte den Berliner Lokal-Anzeiger und fand eine Annonce, in der sich eine Begleiterin für Korrepetition anbot. Es war Smaragda von Eger-Berg, die Schwester des berühmten, so jung verstorbenen Komponisten Alban Berg.“ Leider 1959, S. 29.

das an Smaragda. Wenn sie nur kräftiger wäre, ist ihre Zukunft gesichert.“<sup>855</sup>

In Smaragda Eger-Bergs Wirken als Korrepetitorin wurden jedoch auch Hürden geschlechtsspezifischer Art offenbar. Die Korrepetitorin hatte, so Johanna Berg im Juni 1917, „meist Schüleri[n]nen, Schüler der besten Stände, die auch ganz gut zahlen können & es auch thun, Smaragda ist nicht so schmutzig, sonst bekäme sie mehr“.<sup>856</sup> In der Vorstellung, die Musikerin wäre „schmutzig“, wenn sie die Preise angemessen hoch ansetzen würde, zeigt sich wiederum die bereits aufgerufene Schwierigkeit von Frauen im Musikberuf, die – der bürgerlichen Norm entsprechend – aus diesem strenggenommen kein Kapital schlagen sollten (siehe Kap. II.3). Und tatsächlich merkte Smaragda Eger-Bergs Mutter an: „Smaragda als ‚Weib‘ kann trotz ihres energischen & fleißigen Vorgehens, – doch nicht gut für ihren Unterhalt ohne Zubeiße – sorgen“.<sup>857</sup>

Dass das Leben als Korrepetitorin häufig alles andere als leicht war, klingt aus einigen Äußerungen der Musikerin heraus. So betonte sie gegenüber Arnold Schönberg die Schwere der „Lebenskämpfe“, durch die ihre „Nerven“ arg mitgenommen seien, da sie und ihre Partnerin sich als „schutzlos“ stehende Frauen durchkämpfen müssten.<sup>858</sup> Alban Berg gegenüber hatte sie offenbar auch geäußert, dass es oft „kein Vergnügen sei mit irgendeinem unkultivierten musikalischen Sängler die blödesten Operetten oder minderwertige Tanzmusik durch[z]ubleuen aber daß es eben doch ein schönes Taschengeld abwerfe“.<sup>859</sup>

✱

Eine der bedeutenden Sängerinnen, mit denen Smaragda Eger-Berg arbeitete, war die Sopranistin Frida Leider (1888–1975). Diese erzählt in ihrer Autobiographie, dass sie, nachdem sie Smaragda Eger-Berg kennenlernte, „geradezu besessen“<sup>860</sup> studiert habe: „vierzehn große Partien auf das gründlichste“<sup>861</sup> in einem Jahr. Diese offenbar sehr fruchtbare Zusammenarbeit spiegelte auch ihr Arbeitszeugnis für Smaragda Eger-Berg wider:

---

<sup>855</sup> Johanna Berg an Alban Berg, 03.06.1917; ÖNB, F21.Berg.552/55.

<sup>856</sup> Ebd.

<sup>857</sup> Johanna Berg an Alban Berg, 10.09.1918; ÖNB, F21.Berg.552/76.

<sup>858</sup> Vgl. Smaragda Eger-Berg an Arnold Schönberg, o.D. [Februar 1915]; ASC, ID: 19746.

<sup>859</sup> Hierauf kam er später in einem Briefentwurf zu sprechen; Alban Berg an Smaragda Eger-Berg (Briefentwurf), o.D. [Ende Februar/Anfang März 1913]; Qu. Kat. 29, S. 61.

<sup>860</sup> Leider 1959, S. 29.

<sup>861</sup> Ebd., S. 30.

Mit Frau v. Eger studierte ich fast mein gesamtes hochdramatisches Repertoire und habe sie dabei als strenge Rhythmikerin und geistvolle Ausarbeiterin kennen gelernt. Diesen hervorragenden Eigenschaften hatte ich es zu verdanken, dass ich nach kurzer Studierzeit ein grosses Repertoire bewältigen konnte.<sup>862</sup>

Bereits bei Frida Leider zeigte sich überdies, wie der Musikberuf zugleich Ausgangspunkt für musikkulturelle Netzwerke war. Die Sängerin konstatierte über Smaragda Eger-Berg: „Aus unserer gemeinsamen Arbeit heraus entstand eine jahrelange treue Freundschaft.“<sup>863</sup> Frida Leider besuchte Smaragda Eger-Berg später mehrfach in Wien und in ihrem Landhaus in Küb. Einen ihrer Besuche von 1923 hielt sie auch in ihrer Autobiographie fest:

Mein Agent hatte mich in einer Pension einquartiert, in der ich es bei näherer Betrachtung unmöglich aushalten konnte. Ziemlich verzweifelt ging ich vormittags in die Oper zum Einsingen; ich hatte den gesamten „Ring“ zu singen. Plötzlich sah ich vom Fenster des Probenzimmers aus zwei Damen auf das Theater zukommen. Es waren meine Berliner Korrepetitorin Smaragda von Eger-Berg mit ihrer Freundin. Wir freuten uns sehr über das unerwartete Wiedersehen. Sie nahmen mich sofort in ihrer Wohnung auf und erwiesen mir die herzlichste Gastfreundschaft. Nun konnte ich mich in Ruhe auf den „Ring“ vorbereiten.<sup>864</sup>

Beide sandten sich offenbar gegenseitig Berichte sowie Zeitungskritiken<sup>865</sup> und Smaragda Eger-Berg nahm auch Anteil an Frida Leiders Karriere, beispielsweise, als sie eine „herrliche Schallplatte“<sup>866</sup> von ihr hörte, oder darüber las, dass die Sängerin an der Mailänder Scala engagiert worden sei: „Ihr Traum – weil wie sie sagte dies das ‚Sprungbrett‘ (o lieber Berliner Ausdruck) für New York Metropolitan ist. – So muß man sein, dann erreicht man was!“<sup>867</sup> Umgekehrt half ihr die Sängerin später auch finanziell

---

<sup>862</sup> Frida Leider: Arbeitszeugnis für Smaragda Eger-Berg, 03.10.1916; WBR, H.I.N. 203733. Das Zeugnis ist auch erhalten in einer Abschrift von Arbeitszeugnissen im Brief Smaragda Eger-Bergs an Joseph Marx, 23.03.1938; ÖNB-Han, Autogr. 812/1–1 Han.

<sup>863</sup> Leider 1959, S. 29.

<sup>864</sup> Ebd., S. 68. Vermutlich von diesem Besuch berichtete auch Johanna Berg, vgl. Johanna Berg an Helene Berg, 09.07.1923; ÖNB, F21.Berg.1653/16.

<sup>865</sup> Beispielsweise sandte Frida Leider Kritiken von Berliner Aufführungen der Werke Alban Bergs an Smaragda Eger-Berg, vgl. Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 25.06.1924; ÖNB, F21.Berg.681/44.

<sup>866</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, o.D. [Bruchstück]; ÖNB, F21.Berg.681/97.

<sup>867</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 11.10.1926; ÖNB, F21.Berg.681/60.

und beide hielten noch während des Zweiten Weltkrieges den Kontakt aufrecht.<sup>868</sup>

Lula Mysz-Gmeiner (1876–1948) und Wilhelm Grüning (1858–1942) waren weitere etablierte Sänger:innen bzw. Gesangspädagog:innen, mit denen Smaragda Eger-Berg arbeitete. Letzterer bescheinigte ihr 1917: „Seit längerer Zeit *correpetiert* S. v. Eger-Berg zu meiner grössten Zufriedenheit mit meinen Schülern & hat auch als *Begleiterin* bei meinen Gesangsstunden sich ausgezeichnet bewährt.“<sup>869</sup> Lula Mysz-Gmeiner konstatierte: „Frau S. v. Eger war 1916–17 bei mir als Korrepetitorin für mich und meine Schülerinnen tätig. Ich kann sie als gewissenhafte, gewandte, im Lied u. Opernfach gleich bewanderte Musikerin bestens empfehlen.“<sup>870</sup> Dass auch für Smaragda Eger-Berg die Arbeit mit den beiden Gesangslehrenden bereichernd war, betonte Johanna Berg in einem Brief an Alban Berg vom 28. Juni 1917:

Smaragda ist allerdings recht mager, sie ist aber sonst, – zwar nervös, aber von ihrem Berufe sehr befriedigt. Hat auch Ursache, denn sie hat wirklich sehr schönen Erfolg; Sie ist die rechte Hand von Frau Misz-Gmeiner, hat viele Stunden, die auch schon ganz nett gezahlt werden, & angenehme Schülerei[n]nen; Daß die Correpetition [sic] mit Frau Gmeiner selbst für Smaragda nur ein Vergnügen ist – könnt Ihr Euch denken. Dienstag war Schluss Concert, & hatte Smaragda beinahe die ganze Begleitung; es waren eine Menge Leute, & alles gieng glatt, & erntete Smaragda – auch vielen Dank. Professor Grüni[n]g, der berühmte Tenorist & Kammersänger, schenkt Smaragda großes Vertrauen & Lob & hat sie auch mehrere Schüler von ihm. Mit einem Worte, es wäre sehr schön & nett –

---

<sup>868</sup> Zur finanziellen Hilfe vgl. Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 27.03.1935; ÖNB, F21.Berg.681/96. 1942 dankte Frida Leider für Smaragda Eger-Bergs Pfingstgrüße und informierte sie über die Planungen zu einem Liederabend im darauffolgenden Winter; 1943 dankte sie ebenfalls für die Grüße der Musikerin und berichtete: „Uns geht es soweit gut, es hatte letzthin einen furchtbaren Angriff; Sie würden Berlin teilweise nicht wiedererkennen; wir wurden zum Glück verschont.“ Frida Leider an Smaragda Eger-Berg, 03.07.1942 und 12.03.1943; WBR, H.I.N. 203734 und 204561.

<sup>869</sup> Abschrift von Arbeitszeugnissen im Brief Smaragda Eger-Bergs an Joseph Marx, 23.03.1938; ÖNB-Han, Autogr. 812/1–1 Han. Überdies ist ein Brief mit einer Terminabsprache erhalten: Da eine neue Schülerin gerne weiter mit ihm arbeiten wolle, bat Wilhelm Grüning Smaragda Eger-Berg, „es möglich zu machen, Sonnabend den 25/XI um ½ 5 zu mir zu kommen. Da ich nur diese Stunde frei habe.“ Wilhelm Grüning an Smaragda Eger-Berg, 22.11.1916; ÖNB, F21.Berg.3527. Wilhelm Grüning, der als Heldentenor u.a. bei den Bayreuther Festspielen sang, arbeitete ab 1911 als Gesangspädagoge in Berlin.

<sup>870</sup> Lula Mysz-Gmeiner: Arbeitszeugnis für Smaragda Eger-Berg, o.D.; WBR, H.I.N. 203757. In der Abschrift dieses Zeugnisses durch Smaragda Eger-Berg ist die Datierung mit „1916–19“ angegeben; vgl. Abschrift von Arbeitszeugnissen im Brief Smaragda Eger-Bergs an Joseph Marx, 23.03.1938; ÖNB-Han, Autogr. 812/1–1 Han.

wenn nur nicht so strapaziös, sie giebt bis zum letzten Augenblick Stunden, da ihre Schüleri[n]nen gar nicht aufhören wollen, – ich glaub sie laufen ihr noch ins Coupé nach, Nichts destoweniger reisen wir bestimmt am Montag ab; es ist die höchste Zeit, denn es wird schon wieder heiß. (...) Smaragda arbeitet eben, – es ist schon bald 7 Uhr, mit einer Altistin, – ganz schöne Stimme!<sup>871</sup>

Während Smaragda Eger-Berg zu Wilhelm Grüning nach der Berliner Zeit keinen Kontakt mehr gehabt zu haben scheint, hielt sie die Bekanntschaft zu Lula Mysz-Gmeiner zumindest sporadisch aufrecht, sodass sich beide offenbar auch 1928 in Wien wiedersahen.<sup>872</sup>

\*

Neben Frida Leiders Einschätzung Smaragda Eger-Bergs als „strenge Rhythmikerin und geistvolle Ausarbeiterin“<sup>873</sup> spiegeln auch andere Arbeitszeugnisse der Zeit das besondere Vermögen der Korrepetitorin wider: ihre Vielseitigkeit (für Lied, Opernfach und Oratorium), ihre Effizienz (durch die ein schnelles Repertoirestudium möglich war) sowie darüber hinaus ihre Präzision. 1913 korrepetierte Smaragda Eger-Berg für den Kammersänger Hans Tänzler (1879–1953), der festhielt: „S. v. Eger-Berg war so liebenswürdig mich während meines Studienaufenthaltes in Berlin in meinen Rollen zu begleiten & freue ich mich die Bekanntschaft einer so *feinfühlenden Pianistin* gemacht zu haben.“<sup>874</sup> Die Konzertsängerin Willi Kewitsch, mit der die Musikerin 1914 zusammenarbeitete, hob ihre Fähigkeiten für das Lied- und Oratorienstudium hervor: „S. v. Eger-Berg, mit der ich verschiedentlich meine Konzertprogramme einstudiert habe, ist eine *vorzügliche, gewandte & aufmerksame Begleiterin*, die ich angelegentlich empfehlen kann sowohl für das *Studium von Liedern wie auch für Oratorien*.“<sup>875</sup> Darüber hinaus arbeitete Smaragda Eger-Berg auch für den Sänger und Gesangspädagogen Francis MacLennan (1873–1935), der ihr bescheinigte: „S. v. Eger-Berg war längere Zeit in meinem Hause als Kor-

---

<sup>871</sup> Johanna Berg an Alban und Helene Berg, 28.06.1917; ÖNB, F21.Berg.552/57.

<sup>872</sup> 1928 dankte Lula Mysz-Gmeiner für „Ihren lieben, warmherzigen Brief“, freute sich „von Herzen Sie wiederzusehen“, bat Smaragda Eger-Berg, Werbung für ihr Konzert zu machen, und verabschiedete sich mit „sehr herzl. Grüßen“ an May Keller und an Smaragda Eger-Bergs Hund „Lulu“; Lula Mysz-Gmeiner an Smaragda Eger-Berg, 18.02.1928; WBR, H.I.N. 203756.

<sup>873</sup> Frida Leider: Arbeitszeugnis für Smaragda Eger-Berg, 03.10.1916; WBR, H.I.N. 203733.

<sup>874</sup> Abschrift von Arbeitszeugnissen im Brief Smaragda Eger-Bergs an Joseph Marx, 23.03.1938; ÖNB-Han, Autogr. 812/1–1 Han.

<sup>875</sup> Ebd. Willi Kewitsch war Konzert- und Oratoriensängerin und leitete später in Berlin Dahlem ein „Institut für Stimmhygiene“, vgl. u.a. Anzeige im *Konzertführer Berlin-Brandenburg*, 21. Jahrgang, Heft 4, 29.09.1940.

repetitorin tätig. Ich habe selbst mit ihr gearbeitet & war mit ihren Leistungen sehr zufrieden. *Als gute und talentvolle Korrepetitorin* kann ich sie *sehr empfehlen*“.<sup>876</sup>

Auch für englischsprachige Künstler:innen korrepetierte die Musikerin, wie das Zeugnis des Tenors Fritz Huttmann<sup>877</sup> von der Opera Company Chicago belegt. Dieser stellte ihr für die gemeinsame Arbeit 1913 das folgende Zeugnis aus: „I wish to express my appreciation of your talent and art as an *accomplished pianist and splendid accompanist*. It has been thru [sic] your accurate and fluent playing that I acquired so many different roles in German in short a time.“<sup>878</sup> Er bedauere außerdem aufrichtig, dass Smaragda Eger-Berg Berlin im Sommer verlasse, „as I feel that I am losing a valuable aid in my studies.“<sup>879</sup> Im Gegensatz zu Lula Mysz-Gmeiner und Frida Leider finden sich von diesen Sänger:innen jedoch keine Hinweise mehr auf Kontakte nach Smaragda Eger-Bergs Wegzug aus Berlin.

### „Ihre samstäigigen & sonntägigen Heftigkeiten“ – Smaragda Eger-Berg und Arnold Schönberg

In Berlin hatte Smaragda Eger-Berg engen Kontakt zu Arnold Schönberg. Seine Bedeutung als Bezugspunkt für sie ergab sich auch aus ihrem Ortswechsel: Wie Jochen Oltmer in seiner Studie zu Migration darlegt, bemisst sich die Attraktivität eines Migrationsziels auch immer an der Intensität und Größe eines Netzwerkes.<sup>880</sup> Smaragda Eger-Berg konnte bei ihrem Umzug nach Berlin auf ihre bereits bestehende Bekanntschaft zu Arnold Schönberg zurückgreifen und schrieb ihm daher auch kurz nach ihrer Ankunft.<sup>881</sup> Der Kontakt zu Arnold Schönberg war für Smaragda Eger-Berg umso wichtiger, da sie offenbar – abgesehen von den Sänger:innen, mit denen sie arbeitete – keine Verbindungen in die Berliner Künstler:innenszene aufbauen konnte bzw. dies möglicherweise auch nicht wollte: Das berühmte Berliner Literatencafé *Zum Schwarzen Ferkel*, in dem

---

<sup>876</sup> Ebd. Francis MacLennan war an der Königlichen Oper in Berlin engagiert, bevor er 1913 nach Hamburg und 1915 zurück in die USA ging.

<sup>877</sup> Über den Tenor Fritz Huttmann findet sich 1906 folgende Kritik: „Fritz Huttman (...) has a smooth, full, creamy voice, used with excellent taste, that should bring him to more important things some day“; *San Francisco Call*, Vol. 99, No. 45, 14.01.1906, S. 23.

<sup>878</sup> Abschrift von Arbeitszeugnissen im Brief Smaragda Eger-Bergs an Joseph Marx, 23.03.1938; ÖNB-Han, Autogr. 812/1–1 Han.

<sup>879</sup> Ebd.

<sup>880</sup> Vgl. Jochen Oltmer: *Migration. Geschichte und Zukunft der Gegenwart*, Darmstadt 2017, S. 25.

<sup>881</sup> Vgl. Smaragda Eger-Berg an Arnold Schönberg, o.D. [Herbst 1912]; ASC, ID: 10177.

sich der Kreis um August Strindberg sowie die Berliner Boheme traf, erwähnte sie nur, um ihrem Bruder mitzuteilen, dass sie noch immer nicht dort war.<sup>882</sup> Auch über Besuche in anderen Lokalitäten wie dem *Café des Westens* – in dem u.a. Max Reinhardt, Else Lasker-Schüler, Alexander Roda Roda und Kurt Hiller verkehrten – oder gar Kontakte bzw. Kontaktversuche zu den Expressionist:innen oder Berliner Boheme-Künstler:innen sind in den Quellen nicht dokumentiert.

Smaragda Eger-Berg war mit Arnold Schönberg bekannt, seit dieser im Oktober 1904 ihren Bruder Alban Berg als Kompositionsschüler aufgenommen hatte. Sie besuchte daher auch die Schüler:innenkonzerte<sup>883</sup> und wurde von Arnold Schönberg häufig mit eingeladen, wenn bei ihm privat Künstler:innen zu Gast waren, so beispielsweise im Oktober 1908 („Lieber Berg, wenn Sie und Ihre Frau Schwester Lust haben Freitag nach 8 Uhr zu einer Schale Thee zu kommen, so hören Sie Frau Gutheil. Herzl. Gruß Schönberg“)<sup>884</sup> oder im April 1909 zur Kammermusik am darauffolgenden Samstag: „Wir spielen Sextette etc., auch meines. Vielleicht hat Ihre Frau Schwester auch Lust, zu kommen.“<sup>885</sup>

In Berlin wurde Smaragda Eger-Bergs Kontakt zu Arnold Schönberg offenbar relativ intensiv. Schon kurz nach ihrer Ankunft lud er sie zur Generalprobe des *Pierrot lunaire* am 9. Oktober 1912 ein.<sup>886</sup> Neben zahlreichen Karten von verschiedenen Reisen, die Smaragda Eger-Berg und May Keller an Arnold Schönberg und Familie sandten sowie gemeinsam besuchten Konzerten (s.o.), verbrachten sie sogar gemeinsam Weihnachten.<sup>887</sup> Auch musizierten die beiden zusammen; Smaragda Eger-Berg berichtete über ein Vierhändigspiel von Beethovens 9. *Symphonie* sowie über zwei Beethoven-Cellosonaten, die sie mit Arnold Schönberg gespielt

---

<sup>882</sup> So schrieb sie: „Es ist eine Sünd’ und Schande aber wir waren noch nicht im ‚schwarzen Ferkel‘. Immer gab’s etwas anders. Aber nächste Woche bestimmt.“ Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 30.05.1915; ÖNB, F21.Berg.681/15. Zu den Berliner Cafés vgl. auch J.M. Fischer 2000, S. 39.

<sup>883</sup> Vgl. z.B. die Aufzeichnungen Hermann Watznauers zu den beiden Schüler:innenkonzerten am 07.11.1907 und 04.11.1908. Dort traf Smaragda Eger-Berg auf Schönberg-Schüler:innen wie Erwin Stein, Anton Webern, Heinrich Jalowetz und Vilma von Webenau, vgl. Watznauers Sammlung von Materialien über Alban Berg; WBR, Mappe 204585.

<sup>884</sup> Arnold Schönberg an Alban Berg, 19.10.1908; Brand/Hailey/Meyer 2007a, S. 10.

<sup>885</sup> Arnold Schönberg an Alban Berg, April 1909; Brand/Hailey/Meyer 2007a, S. 16; das Sextett ist Arnold Schönbergs *Verklärte Nacht* (1899).

<sup>886</sup> Vgl. Arnold Schönberg an Alban Berg, 03.10.1912; Brand/Hailey/Meyer 2007a, S. 288.

<sup>887</sup> So schrieb Smaragda Eger-Berg an ihren Bruder: „Am hlg. Abend sind wir bei Schönbergs“; Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 23.12.1914; ÖNB, F21.Berg.681/9. Auch Alban Bergs Geburtstag verbrachten sie „in Dir liebster Gesellschaft: mit Schönbergs, die morgen zu uns kommen.“ dies., 06.02.1915; F21.Berg.681/12.

habe.<sup>888</sup> Der Kontakt schloss sowohl ihre Partnerin May Keller als auch die Familien Berg und Schönberg mit ein.<sup>889</sup> „Nach außen hin“, so hielt es Smaragda Eger-Berg in einem Brief an ihren Bruder fest, „leben Schönbergs sehr ruhig, gehen nie aus, nirgends hin, als gelegentlich zu uns zum Abend.“<sup>890</sup> Trotz diverser Konflikte, die sie mit und wegen Arnold Schönberg hatte, überwog das Interesse an einem Weiterbestehen des Kontaktes: „Wir möchten, wenn es halbwegs geht, wenigstens den *äussern* Verkehr mit Sch. nicht verlieren. Wir sind hier immer noch schlecht mit besserem Verkehr dran u. braucht man das für seine Nerven.“<sup>891</sup>

Die Wichtigkeit Arnold Schönbergs hing sicher auch damit zusammen, dass Smaragda Eger-Berg tatsächlich viele Künstler:innen durch den Komponisten kannte oder zumindest in diese Netzwerke mitgenommen wurde. In Berlin hatte sie neben Lilly Lieser (1875–1943) und Marie Pappenheim (1882–1966) auch Kontakt zu seiner Mäzenin Albertine Zehme (1857–1946), die auch bei ihr und May Keller eingeladen war: „In 1–2 Stunden werden sich Schönbergs & die Zehme über Schüsseln feiner Delikatessen, Braten, Gemüse, Kompotte, Torten, Wein, Schnäpse, Zigaretten stürzen.“<sup>892</sup> 1914 fuhr Smaragda Eger-Berg dann zur Aufführung der *Gurre-Lieder* nach Leipzig, wo sie u.a. mit Alban und Helene Berg zu-

---

<sup>888</sup> „[W]ir sahen sie erst gestern & spielte er mit mir 2 Beethoven Cellosonaten (Schönberg).“ Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 15.12.1914; ÖNB, F21.Berg.681/8. Für das Vierhändigspiel vgl. dies., 29.03.[1915]; F21.Berg.681/3.

<sup>889</sup> So forderte Arnold Schönberg die beiden Frauen auf: „Wie geht’s Ihnen? Schreiben Sie (beide!) einmal ausführlich“, Arnold Schönberg an Smaragda Eger-Berg und May Keller, 11.11.1915; WBR, H.I.N. 165788. Besonders zu Beginn des Ersten Weltkrieges und der Einberufung Arnold Schönbergs wird deutlich, wie stark die Familienmitglieder in den Kontakt involviert waren: Mathilde Schönberg sollte Smaragda Eger-Berg über das Befinden Arnold Schönbergs auf dem Laufenden halten; dieser berichtete von seinem Bruder und bat die Musikerin, seiner Schwester und Mutter Grüße auszurichten; Alban Berg wiederum sandte Bilder von Arnold Schönberg in Uniform, für die sich Smaragda Eger-Berg später bedankte („Schönbergs Fotos sind ausgezeichnet“); vgl. Smaragda Eger-Berg und May Keller an Arnold Schönberg, 12.11.1915; ASC, ID: 11607; Arnold Schönberg an Smaragda Eger-Berg und May Keller, 11.11.1915; WBR, H.I.N. 165788; Alban Berg an Smaragda Eger-Berg, 24.01.1917; WBR, H.I.N. 152444 sowie Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 10.02.1917; ÖNB, F21.Berg.681/21.

<sup>890</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 06.03.1915; ÖNB, F21.Berg.681/14.

<sup>891</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 28.06.[1915]; ÖNB, F21.Berg.681/18.

<sup>892</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, o.D. [1914?]; ÖNB, F21.Berg.681/111. An Lilly Lieser ließ Smaragda Eger-Berg eine Empfehlung ausrichten; vgl. Smaragda Eger-Berg und May Keller an Arnold Schönberg, 12.11.1915; ASC, ID: 11607; mit Marie Pappenheim telefonierte sie 1914 wegen einer Wohnung für Arnold Schönberg, vgl. Johanna Berg an Alban und Helene Berg, 01.09.1914; ÖNB, F21.Berg.552/41.

sammentraf.<sup>893</sup> Von diesem Treffen existiert eine Photographie, auf der Smaragda Eger-Berg und May Keller mit u.a. Emil Hertzka, Heinrich Jalowetz, Paul Königer, Josef Polnauer, Erwin Stein, Eduard Steermann, Anton Webern und der Familie Schönberg abgebildet sind (siehe Abb. 22).<sup>894</sup>

Dass Smaragda Eger-Berg jedoch durchaus den Anspruch hatte, von Arnold Schönberg als eigenständige Person wahrgenommen zu werden, geht aus einem Brief hervor, in dem sie sich beklagte, dass der Komponist wegen der „Reibereien“ mit Alban Berg nun auch zu ihr kurz angebunden gewesen sei: „Was sagst Du dazu?! Es wäre mir wirklich zu wenig, wenn er mit mir nur verkehren würde, weil ich die Schwester des Freundes bin, dh. desjenigen, von dem er immer nur Opfer u. Kräfte verlangt“.<sup>895</sup> Womöglich auch durch diverse Meinungsverschiedenheiten und die Tatsache bedingt, dass sie im Schönberg-Kreis immer die „Schwester“ Alban Bergs blieb, wurde der Kontakt nach der Rückkehr Arnold Schönbergs nach Österreich weniger. Grüße und Gratulationen wurden jedoch weiterhin versandt bzw. ausgerichtet. Mitglied in Arnold Schönbergs *Verein für musikalische Privataufführungen* war Smaragda Eger-Berg jedoch nicht, angeblich aus finanziellen Gründen.<sup>896</sup>

∗

Trotz aller berechtigten Skepsis gegenüber historiographischen Charakterstudien ist die Menge an Äußerungen und Berichten frappierend, in denen die unbedingte Treue der Schüler Arnold Schönbergs zu ihrem Lehrer sowie dessen unanfechtbare Autorität hervorgehoben wurden. Claus-Steffen Mahnkopf konstatiert: „Der Künstler Schönberg, auch wo er Mensch, Mitmensch war, konnte nicht anders, als eine bedingungslose Unterwerfung unter seine Autorität einzufordern, die eine des Lehrers, eine des Komponisten, aber auch eine eines Repräsentanten von Wahrheit

---

<sup>893</sup> Vgl. die Ankündigung: „Wir gehen natürlich auf die Generalprobe am 5. abends“, Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, o.D. [1914]; ÖNB, F21.Berg.3468/4.

<sup>894</sup> Die Photographien, die Alban Berg anfertigte, kommentierte Smaragda Eger-Berg folgendermaßen: „Die Gautzscher-Aufnahmen sind zwar etwas vom Winde verweht, aber immerhin sieht man, dass man es mit bedeutenden Köpfen zu tun hat!!! Besonders Herzka [sic] gibt erst dem Ganzen den vollen Eindruck“, Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 05.02.[1915]; ÖNB, F21.Berg.681/109.

<sup>895</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 28.06.[1915]; ÖNB, F21.Berg.681/18.

<sup>896</sup> Ihrem Bruder gegenüber gab sie an: „Ich möchte ja einerseits sehr gerne gehen – aber die Erhöhung ist für mich unerschwinglich. Kannst Du’s richten, daß ich in eine *billigere Kategorie* komme? Dann kann ich’s machen. (...) Ich kann ja etwas später eintreten.“ Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 28.09.1921; ÖNB, F21.Berg.681/43.

war.<sup>897</sup> Umso erstaunlicher muten die Ausführungen Smaragda Eger-Bergs über den großen „Meister“ an, in denen sie ihn, durchaus unverblümt und mit Hang zur Respektlosigkeit, als einen pianistisch amateurhaften, Bücher einbindenden, neurotisch-jähzornigen Charakter zeichnete.

Inbesondere ihre amüsierten Kommentare über sein Büchereinbinden entbehrten dabei vermutlich nicht einer gewissen realen Grundlage – Arnold Schönberg selbst betonte: „Ob ich komponiere, male, unterrichte, buchbinde, rudere, schwimme ist einerlei. Ich kann alles nur mit der gleichen Inbrunst tun!“<sup>898</sup> Diese Inbrunst bot Smaragda Eger-Berg Anlass für diverse Bemerkungen: Arnold Schönbergs Frau fürchte, dass „er über’s Einbinden das Studium der IX.“<sup>899</sup> vergesse, denn er „vervollkommt sich darin immer mehr wie ein ganz feiner Buchbinder. Er hat sich sogar ein Lehrbuch über’s Einbinden gekauft. Seine Frau zankt über den Leimgeruch in der Küche & über die Werkstatt in seinem Zimmer.“<sup>900</sup> Um ihrer Ansicht Ausdruck zu verleihen, wie wenig sie von Arnold Schönbergs Fähigkeiten am Klavier hielt, setzte Smaragda Eger-Berg, sobald sich der Komponist pianistisch betätigte, das Wort „spielen“ grundsätzlich in Anführungszeichen (z.B. in: „Er ‚spielt‘ viel Klavier“<sup>901</sup>). Noch deutlicher wurde sie in ihrem Bericht über ein gemeinsames Vierhändigspiel von Beethovens 9. *Symphonie*: „Er ‚spielte‘ (sozusagen) dann den langsamen Satz aus der IX. 4händig, dh. allerhöchstens 3händig mit mir.“<sup>902</sup>

Auch seine Launenhaftigkeit fand in ihren Briefen mehrfach Erwähnung: Zeitweise sei er „sehr nervöse“, dann wieder „sehr gut aufgelegt“.<sup>903</sup> Im Alltag war er, so stellte sie es dar, wenig belastbar – bei einem Treffen im Kaufhaus Wertheim wurde er „durch Einkäufe sehr nervöse (...), dann fiel ihm unglücklicherweise im Teeraum noch ein Sandwich auf den Boden & dann war’s aus mit seiner Fassung & er stürzte allein auf 1 Stunde ins Freie“.<sup>904</sup> Ihre Beschreibung der Familie Schönberg geriet direkt zur Karikatur: „Dann vergesse ich nie dieses Bild: die 4, er, sie, u. die 2 Kinder in einer Reihe, wie 4 Dackeln zusammengekoppelt im aufgeregtesten Tempo

---

<sup>897</sup> Claus-Steffen Mahnkopf: „Schönberg als Lehrer“ in: *Arnold Schönbergs „Berliner Schule“*, Musik-Konzepte, Heft 117/118, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 2002, S. 164–175, hier: S. 168.

<sup>898</sup> Arnold Schönberg: „Zeugnis des Lehrers“ (1936), zit. nach Reich 1963, S. 28.

<sup>899</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 29.03.[1915]; ÖNB, F21.Berg.681/3. Das Studium der IX. bezieht sich auf die von ihm dirigierte Aufführung von Beethovens 9. *Symphonie* mit den Retuschen Gustav Mahlers, die am 26.04.1915 in Wien stattfand; vgl. hierzu auch H. Knaus/Sinkovicz 2008, S. 90.

<sup>900</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 06.03.1915; ÖNB, F21.Berg.681/14.

<sup>901</sup> Ebd.

<sup>902</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 29.03.[1915]; ÖNB, F21.Berg.681/3.

<sup>903</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 06.03.1915; ÖNB, F21.Berg.681/14.

<sup>904</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 29.03.[1915]; ÖNB, F21.Berg.681/3.

über die sehr lebhaft (Autos, Elektr. [= Elektrische] etc. etc.) Leipzigerstrasse!<sup>905</sup>

Ließen sich diese Ausführungen über Arnold Schönberg noch unter „Lästereien“ verbuchen, legt ein „Versöhnungsbrief“ an Arnold Schönberg nahe, dass sich ihre Offenheit im direkten Kontakt ähnlich ungezwungen darstellte. Nach einer Meinungsverschiedenheit suchte Smaragda Eger-Berg eine Aussprache, tat dies jedoch keineswegs in einer unterwürfigen Haltung und kündigte stattdessen an: „Also lieber Herr Schönberg, Sie *müssen* es einfach wissen, wie wir, May & ich, in Wahrheit zu Ihnen stehen.“<sup>906</sup> Dem Brief vorangegangen war offenbar eine unangenehme Situation bei Arnold Schönberg, vermutlich im Anschluss an ein besuchtes Konzert am 6. Februar 1915, bei dem Max Regers *Vaterländische Ouvertüre* und *Variationen über ein Thema von Mozart* gespielt wurden.<sup>907</sup> Smaragda Eger-Bergs abweichende Meinung über die Musik Max Regers sowie ihr Ärger über die (ihrer Meinung nach) spöttische Miene des ebenfalls anwesenden Heinrich Jalowetz (1882–1946) gipfelten in dem Ausruf: „das geht zu weit“.<sup>908</sup> Sie führte aus:

Wir können es nicht fassen, daß Sie die Jahre unserer Freundschaft dies nicht empfunden haben! So kann es doch nur Unkenntnis der Situation, im schlimmsten Falle ein kleines Unverständnis Ihres künstlerischen Willens sein, wenn wir eine solche Bemerkung *über R's* [= Regers] Musik gemacht haben. Wir begriffen & begreifen heute noch mehr Ihre *Erregung*, da wir Ihre *Verbitterung* nun würdigen können, wenn Sie auch uns *unschuldig* traf. (...) Und trotzdem wäre es nicht zu einer so grossen Erregung von uns gekommen, wenn wir nur Ihnen gegenüber gestanden wären. (...) – Wirklich geärgert habe ich mich nur, das versichere ich Ihnen, *über Jal...tz* [= Jalowetz?] *Ironie*, spöttische Miene etc. Es ist Ihnen dies sicher entgangen. Aber für uns gab es darin keine Täuschung, *das schwöre ich Ihnen*. Und nur diesem galt „das geht zu weit“ von mir. (...) Aber wenn ich trotzdem sagen muss „Ihr Zorn ist *der* Zorn Ihr Spott ist *der* Spott?! Was sollen mir diese Zörnchen, diese Spöttchen?! Ich fand: da gab's nichts mehr hinzu[zu]fügen!<sup>909</sup>

---

<sup>905</sup> Ebd.

<sup>906</sup> Smaragda Eger-Berg an Arnold Schönberg, o.D. [Februar 1915]; ASC, ID: 19746.

<sup>907</sup> Vgl. Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 06.02.1915; ÖNB, F21.Berg.681/12.

<sup>908</sup> Smaragda Eger-Berg an Arnold Schönberg, o.D. [Februar 1915]; ASC, ID: 19746.

<sup>909</sup> Ebd. Auf Arnold Schönbergs „Zorn“ rekurrierte sie in ihrem Brief mehrfach, u.a.: „Aber wenn man sich *Ironie, Hohn, Heftigkeit von Arnold Schönberg* gefallen lässt, so wird man schon wissen, warum man so ‚character-voll‘ ist. – Immerhin ist es dann freier Wille. (...) Sie werden es nicht für notwendig von uns finden zu sagen: entschuldigen Sie, dass wir nur von Ihnen nehmen, was nur Sie uns geben können und sei es ein echter grosser Zorn!“ ebd.

Den Dirigenten und Komponisten Heinrich Jalowetz, obwohl drei Jahre älter, bezeichnete die Musikerin schlichtweg als „*jungen Mann*“, den sie und ihre Partnerin „vielleicht zur Ordnung gewiesen“ hätten, wenn er nicht Arnold Schönbergs Freund wäre. In diesem Konflikt, der sich offenbar darum drehte, was von Max Regers Musik zu halten wäre, beharrte Smaragda Eger-Berg zum einen zwar darauf, zu den Anhänger:innen von Arnold Schönbergs Musik zu gehören, andererseits aber, ihre Meinung auch dann vertreten zu dürfen, wenn sie einmal „nicht ganz mitgehen“ könne:

Wenn die dicke angefressene Masse Ihre Musik so liebte, wie z.B. wir, dann hätte Ihre Seele wieder ihre liebe Fröhlichkeit & Sie würden Ihren Freunden nicht misstrauisch gegenüber sein, was höchstens einmal ein „nicht *ganz* mitgehen können“ ist od. besser gesagt: „ein *noch* nicht *ganz* mitgehen können“. <sup>910</sup>

Die Gelegenheit zur Aussprache nutzte sie auch, um ihn auf seine Launenhaftigkeit aufmerksam zu machen. Zwar habe sie überreagiert, dies sei aber auch durch ihre „Lebenskämpfe“ als „schutzlos stehende Frauen“ bedingt; aufgrund ihrer Überarbeitung könnten sie seinen „Heftigkeiten“ nicht immer so standhalten, wie sie es gerne wollten:

Daß wir bei solcher Fühlung zu Ihrer Persönlichkeit selbstverständlich auch Alles, so z.B. Ihre manchmal etwas sehr *heftige Art* verstehen, d.h. zu verstehen versuchen, werden Sie mir glauben. – Aber auch, daß es manchmal hart *ankommt*, wenn die eigenen Nerven durch die Lebenskämpfe arg mitgenommen sind. Wir müssen uns als 2 schutzlos stehende Frauen durchhauen, müssen alles selbst denken u. tun & es geht vieles nicht so, wie man möchte. Dass man dadurch eine etwas *selbstständige Härte* bekommt, ist vielleicht nicht immer sympathisch, aber durchaus notwendig. – Wir haben so für unsere Existenz so Manches erreicht & können nicht ablassen. Dies nur nebenbei – denn es ist sehr uninteressant – nur um Ihnen zu sagen, daß wir deshalb auch hinreichend „nervös“ sind & daher manchmal gewissen Dingen, wie z.B. Ihren samstägigen & sonntägigen Heftigkeiten nicht standhalten können, wie wir es gerne möchten. <sup>911</sup>

---

<sup>910</sup> Ebd.

<sup>911</sup> Ebd. Das Antwortschreiben Arnold Schönbergs wurde kurz vor Drucklegung der vorliegenden Arbeit vom Arnold Schönberg Center Wien (Stargardt Collection) erworben und datiert auf den 16.02.1915; die Digitalisate finden sich in der Quellenvorstellung „Aus dem Archiv – Neuerwerbung“ (06.07.2020) auf der Seite des Arnold Schönberg Centers in Wien; URL: <https://www.schoenberg.at/index.php/de/news-sp-1233479798/1879-aus-dem-archiv-neuerwerbung> (25.07.2020). Arnold Schönbergs Antwort zeigt eine durchaus konstruktive Auseinandersetzung mit Smaragda Eger-Bergs Versöhnungsversuch, über den er festhielt, es sei ihm „sehr angenehm, daß Sie mir geschrieben haben, denn damit ist der erste und wichtigste

Neben Arnold Schönbergs Launenhaftigkeit kritisierte Smaragda Eger-Berg außerdem seine Einstellung gegenüber Geld.<sup>912</sup> Ihrer Ansicht nach überschätze er deutlich die finanziellen Möglichkeiten seiner Freunde, vor allem aber die Alban Bergs, wie Smaragda Eger-Berg ihrem Bruder gegenüber darlegte:

Ich habe immer den Eindruck, daß er [= Arnold Schönberg] es nicht begreift, daß Ihr vom Sparen sprecht (...). – Er überschätzt Eure Einkünfte oder verlangt, daß Helene *auch* direkte Opfer bringt. Es ist so lächerlich – das sind doch lediglich *Gefühls*sachen. Er kann doch nicht *verlangen*, daß man in einer „Kanalröhre“ wohnt & Zwiebel frisst, damit er sich seine 6 Zimmerwohnung erhalten kann!! – Ihr, seine Freunde, habt ihn riesig verwöhnt, *aus Bedenken, seine Gunst zu verlieren* u. jetzt wo Ihr nicht könnt, wegen des Kriegs, ist er empört. Blutsauger, wie manche Frauen!<sup>913</sup>

In der Wendung, Arnold Schönberg sei ein „Blutsauger, wie manche Frauen!“ wird bereits Smaragda Eger-Bergs charakteristische, fraglos objektivierende Einstellung gegenüber vieler ihrer Geschlechtsgenossinnen deutlich. Diese Haltung zeigte sich auch in ihren wenig schmeichelhaften Beschreibungen der weiblichen Familienmitglieder Arnold Schönbergs. Insbesondere die in ihren Augen zweifelhafte Attraktivität der Tochter Gertrud „Trude“ Schönberg erfuhr ihre Aufmerksamkeit: „Trude ist

---

Schritt getan, diese Angelegenheit zu ordnen.“ Über die Meinungsverschiedenheit sei er „gar nicht zornig“, sondern nur „im höchsten Grad verwundert“ gewesen. Unter anderem zweifelte er an Smaragda Eger-Bergs Version, dass Heinrich Jalowetz – von dem als „jungen (32jährigen!) Mann (Familienvater)“ zu sprechen ihn offensichtlich befremdete – Schuld an ihrem Wutausbruch gehabt habe, da dieser „die ganze Zeit still“ gewesen sei: „Im Gegenteil, wenn man daran denkt, daß Sie dann weiter sagten: ‚Es sind in der letzten Zeit zu viele *Ungezogenheiten* (!!!) vorgekommen!“, so könne sich ihr Unmut eigentlich nur auf ihn bezogen haben. Und: Warum sollte Heinrich Jalowetz gerade über sie ironisch lächeln, „noch dazu, wo ich Sie in seiner Gegenwart eben sehr gelobt habe!!!!“ Abschließend hielt er fest: „Ich hoffe, Sie werden nun eingesehen haben, dass Ihre Empfindlichkeit und Nervosität mir gegenüber wirklich nicht nötig ist. Eine weitere Aussprache oder Erklärung können wir dann leicht unterlassen. Und wenn Sie dann *bald wieder zu uns kommen*, werde ich ohne Weiteres stillschweigend annehmen, dass Sie mir Recht gegeben haben und dann soll alles wieder in Ordnung sein.“

<sup>912</sup> Über Arnold Schönbergs finanzielle Situation erkundigte sie sich immer wieder, beispielsweise: „Stehen ihre Geldangelegenheiten momentan wieder ein bisschen gesichert? – *Schreibe mir darüber bitte. (Diskretion natürlich!!)*“, Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 30.05.1915; ÖNB, F21.Berg.681/15. Ein anderes Mal schrieb sie ihrem Bruder über seinen Lehrer: „Schrecklich seine Geldkalamität! Wenn es so traurig steht, dann macht bitte Euren ganzen Einfluss geltend, daß er seine grosse Wohnung kündigt. – Er müsste nämlich jetzt kündigen und im October ausziehen. Wenn er dies nicht tut, *muß* ein grässlicher pekuniärer Zusammenbruch kommen. Er ist wahnsinnig, wenn er es nicht tut.“ dies., 09.06.[1915]; F21.Berg.681/16.

<sup>913</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 28.06.[1915]; ÖNB, F21.Berg.681/18.

furchtbar bleichsüchtig & studiert den ganzen Tag – zur Jungfrau ‚erblüht‘? Von ‚Schön‘ keine Spur. Ich wollte, ich wäre in meinem Leben nur solchen ‚schönen‘ Frauen begegnet!“<sup>914</sup> Ähnlich wenig hielt sie offenbar von Modegeschmack und Figur Mathilde Schönbergs:

May hatte u.a. die nicht sehr lohnende Beschäftigung Frau Schönberg bei Auswahl eines Kostüms behilflich zu sein. – Blau wäre vielleicht am ehesten zu ihrem Teint gegangen, sie kaprizierte sich aber auf modebraun & was sagt Englands Mode zu *der* Figur. – Weiss Gott, ich bin nicht boshaft, aber wenn ich an einem Weibe Schönheit liebe, so umfange ich ebenso in Verehrung des Mannes Gedankenwelten!<sup>915</sup>

Diese Art Aussagen Smaragda Eger-Bergs finden sich nicht nur bei Mathilde und Gertrud Schönberg; auch äußerte sich die Musikerin einmal über die Diät ihrer Lebensgefährtin, wiederum fraglos unverblümt: „May macht eine Kefyr-Abmagerungskur. Es ist ja wurscht, wie man in die Hölle kommt, muss es da durchaus dick sein?! Ich bin halt einmal oberflächlich – nennen mich die Berliner Gassenjungen auch ‚Jesus‘.“<sup>916</sup>

∗

Ihre freimütige Art scheint dem Verhältnis zwischen Smaragda Eger-Berg und Arnold Schönberg wenig abträglich gewesen zu sein. Seine Briefe an sie, soweit erhalten, sind vielmehr ausgesprochen herzlich, humor- und respektvoll. Dies ist deswegen hervorhebenswert, da er ihrem Bruder Alban Berg nicht unbedingt immer in der wertschätzendsten Weise schrieb. Arnold Schönbergs oft sehr kritische Briefe thematisierten dabei nicht nur die künstlerischen Leistungen seines Schülers, sondern auch seine „Lebenseinstellung und -führung“.<sup>917</sup> Alban Berg wurde immer wieder, so Christopher Hailey, „Zielscheibe vernichtender Angriffe eines Mannes, der sich das Recht nahm, sich in nahezu jede Angelegenheit seines Schülers einzumischen.“<sup>918</sup> Arnold Schönberg kritisierte Alban Bergs unleserli-

---

<sup>914</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 06.03.1915; ÖNB, F21.Berg.681/14. Ähnlich berichtete sie, Schönbergs seien „mit Kind und Kegel (der Kegel ist die ‚schöne‘ Trude)“ unterwegs gewesen; dies., 29.03.[1915]; F21.Berg.681/3.

<sup>915</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 05.02.[1914]; ÖNB, F21.Berg.681/109. Sie bemerkte wegen des „etwas langen & ‚ausgiebigen‘ Besuch[s]“ bei Wertheim außerdem: „Von Schönbergs Geldern wird nicht mehr viel da sein.“ ebd.

<sup>916</sup> Ebd.

<sup>917</sup> Rosemary Hilmar im Katalog zur Ausstellung *Alban Berg. 1885–1935*, Ausstellung der Österreichischen Nationalbibliothek, zusammengestellt von Rosemary Hilmar, Wien 1985, S. 55.

<sup>918</sup> Christopher Hailey: „Wo Berg zu Hause war: Sein Leben an der Peripherie“ in: *Alban Berg und seine Zeit* (= Große Komponisten und ihre Zeit), hg. von Anthony

che Schrift, seinen Briefstil bis hin zu seiner angeblich nachlässigen Kleidung, er erklärte ihn für „faul, schlampig, untätig, einen zu langsamen Arbeiter oder ausschließlich mit seinen Krankheiten beschäftigt (...), finanziell und emotional zu abhängig von seiner Mutter und der Familie seiner Frau und gefangen in deren belanglosem Geschwätz und sozialen Ansprüchen“.<sup>919</sup> Alban Berg wiederum legte in seinen Briefen bis in die beginnenden zwanziger Jahre, so Rosemary Hilmar, „immer wieder den Ton der Unterwürfigkeit an den Tag, immer wieder spricht daraus die versteckte Befürchtung, Schönberg könnte an ihm Kritik üben. Berg lebte und dachte geradezu im Sinne Schönbergs.“<sup>920</sup>

Dass Smaragda Eger-Berg Arnold Schönberg derart selbstbewusst entgegentrat, könnte also auch durch die ausgesprochene Unterwürfigkeit und bedingungslose Loyalität motiviert worden sein, die ihr Bruder seinem Lehrer gegenüber an den Tag legte – vielleicht hatte sie den Eindruck, die Interessen ihres Bruders (insbesondere, was dessen finanzielle Aufopferung betraf) durchsetzen zu müssen, weil er es selbst nicht vermochte. Dies hing sicherlich damit zusammen, dass ein Verlust der Gunst Arnold Schönbergs für Smaragda Eger-Berg weit weniger folgenreich gewesen wäre als für ihren Bruder.<sup>921</sup> Möglicherweise war ihr, die von ihrer Partnerin Marya Delvard später einmal als ein „Contradictionsgeist“ bezeichnet werden würde, überdies die „geradezu protoreligiöse Anbetung“<sup>922</sup> suspekt, mit der Alban Berg seinen Lehrer bedachte. Sicher ist jedoch, dass Arnold Schönbergs Autorität ihrem Bruder „unumstößlich und uneinge-

---

Pople, aus dem Englischen von Susanne Gänshirt und Ute Henseler, Laaber 2000, S. 31–51, hier: S. 41.

<sup>919</sup> Ebd. Constantin Floros bemerkt über die „abgöttische Verehrung“ Alban Bergs für seinen Lehrer: „Schönberg war ihm sowohl in künstlerischer als auch in menschlicher Hinsicht das größte Vorbild. (...) Schönberg beriet ihn in der Tat viele Jahre lang in vielen Lebensfragen. Er gab ihm Ratschläge, wie er seine Zeit einteilen und wie er Briefe schreiben sollte. Das tat er mitunter in einer Weise, die Berg verletzen mußte. Trotzdem hielt dieser ihm sein Leben lang die Treue, und ein Leben lang setzte er sich für seinen Lehrer ein.“ Constantin Floros: „Alban Berg und die Wiener Moderne“ in: *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse. Umwelt. Wirkungen* (= Studien zu Politik und Verwaltung, Band 46), hg. von Jürgen Nautz und Richard Vahrenkamp, 2. Auflage, Wien 1996, S. 607–618, hier: S. 609.

<sup>920</sup> Hilmar 1978, S. 54.

<sup>921</sup> Noch über die Zeit um 1920 konstatiert Christopher Hailey, dass Alban Bergs Bekanntheit „wohl noch hauptsächlich in seiner Verbindung zu Schönberg begründet [lag].“ Hailey 2000, S. 39.

<sup>922</sup> Daniel Ender: „... mit einer so ganz tiefen Verehrung verbundenen Scheu ...“ Alban Berg und seine Zeitgenossen“ im Katalog zu Ausstellung *Berg, Wittgenstein, Zuckermandl. Zentralfiguren der Wiener Moderne*, hg. von Bernhard Fetz, Literaturmuseum der Österreichischen Nationalbibliothek Wien, Wien 2018, S. 9–25, hier: S. 13.

schränkt“<sup>923</sup> galt und dies deutliche Auswirkungen auf das Verhältnis der Geschwister Berg zueinander hatte.

### Im Fokus: Geschwister – Distanzierung und Loyalitätskonflikte

In die enge, nahezu symbiotische Beziehung der Kindheits- und frühen Jugendjahre von Alban Berg und Smaragda Eger-Berg hielten Spannungen Einzug. Nachdem sie in ihrer gemeinsam verbrachten Jugend zusammen musiziert, sich über Kunst ausgetauscht hatten und Smaragda Eger-Berg ihren Bruder in dieser Zeit als ihren „einzigen Freund“ und „Vertrauten“ angesehen hatte,<sup>924</sup> konstatierte sie nun um 1912 eine emotionale Distanzierung. Zuvor war der Konflikt zwischen den Geschwistern bei der gemeinsamen Sommerfrische auf dem Berghof eskaliert, wie Alban Berg Arnold Schönberg mitteilte: Die „Flut von Gehässigkeit, die diesen Sommer auf uns (meine Frau u. mich) niedergieng“,<sup>925</sup> habe zu einem Bruch zwischen ihm und seiner Schwester geführt. Smaragda Eger-Berg legte in einem Schreiben an ihren Bruder, durch das sie eine Versöhnung anregen wollte, ihre Sicht dar, warum es zu derartigen „geistigen“ Zerwürfnisse[n]“<sup>926</sup> gekommen war. Sie machte die von ihr festgestellte Entfremdung an mehreren Punkten fest – Alban Berg habe sie während ihres Aufenthaltes in München nicht besucht, ihr Noten, die sie gebraucht hätte, nicht geliehen und sich hämisch bzw. desinteressiert bezüglich ihrer Korrepetition geäußert:

Vielleicht kann man aber Dinge wie, dass Du mich damals in München nicht besuchtest oder wenigstens auswärts *viel* mit mir zusammen zu sein trachtetest, oder die Noten-Affaire, Du könntest gerade diese Noten mir nicht borgen, weil Du sie gerne hättest, Dein Uninteresse für meine Dinge wie Korrepetitionen, für die Du nur hämische Worte fandest, nicht ganz vergessen – & vielleicht erst, wenn das Leben uns einmal das Gegenteil beweist – das kann aber ein Leben dauern – und dann wissen wir’s nicht mehr! – Sich aber deshalb böse zu sein, ist vielleicht wirklich unrichtig.<sup>927</sup>

Neben diesen angeführten Kritikpunkten wog für sie eines jedoch viel schwerer – die emotionale Distanzierung ihres Bruders:

---

<sup>923</sup> Rode 1988, S. 63.

<sup>924</sup> Vgl. Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, o.D. [um 1904?]; THM, AM60960BaM&AM26379BaM.

<sup>925</sup> Alban Berg an Arnold Schönberg, 06./07.10.1912; Brand/Hailey/Meyer 2007a, S. 292.

<sup>926</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 06.03.1913; ÖNB, F21.Berg.681/1.

<sup>927</sup> Ebd.

Ich weiss, wo Dein Herz & Deine Freundschaft steht. Helene – Schönberg & Webern – Das ist viel & es kann „ganz aufrichtig“ nicht noch mehr da sein. – *Meine* „Hochmomente“ sind ganz selten! Aber wir haben uns miteinander entwickelt & noch sind Entwicklungen in uns möglich, die uns trotz allem interessieren müssten. (...) Also mein Wunsch nach Versöhnung drückt keineswegs den rein konventionellen Wunsch „vor der Welt gut Kind zu spielen“ aus, sondern den Gedanken, dass wir den Wandlungen in uns nicht zürnen können – wenigstens nicht lange.<sup>928</sup>

Bereits die Länge der Antwort ihres Bruders (der Briefentwurf umfasst 56 Seiten) lässt Rückschlüsse auf die emotionale Bedeutsamkeit der Geschwisterbeziehung zu, worauf Alban Berg auch selbst hinwies: „jedenfalls soll Dir die Länge meiner Antwort ein Symptom sein für die Größe meines Verlangens, Deinem ersten getanem Schritt würdig entgegenzukommen“.<sup>929</sup> Es wird dabei klar, wie eng die Bindung zwischen beiden empfunden wurde, wenn Alban Berg ausführte: „Es gab keine Runde, die wir nicht gemeinsam verbrachten, keine Gebiete menschlichen Wissens, das wir nicht stundenlang besprachen, dem wir uns nicht – eingehend – tagelang widmeten“.<sup>930</sup>

Alban Berg wies in seinem Antwortschreiben die Vorwürfe seiner Schwester vehement zurück und hob dabei auch seine „vollständige Ahnungslosigkeit einer tieferen Verstimmung, zu einer Zeit, als Du sie schon längst konstatiertest“,<sup>931</sup> hervor. Über die Beweggründe für die Distanzierung zeigte er sich ähnlich ratlos: „Grund unserer Trennung weißt Du angeblich auch nicht, und niemand weiß ihn außer Gott.“<sup>932</sup> Jedoch erinnerte er seine Schwester an die Art, wie beide in der Vergangenheit mit derartigen Situationen umgegangen waren, mit „vollständig erklärenden versöhnenden Aussprache[n] wie sie zwischen uns oft in den schwersten Krisen unserer Freundschaft stattgefunden hatten“, und fragte sie:

Glaubst [du], daß wir uns auch in rein gedanklicher Weise zusammen entwickelt hätten, wenn unsere Seelen nicht im Einklang gewesen wären und daß (...) eine weitere Entwicklung ohne Einklang, das mehr wäre als ein lasches Gespräch etwas, das das Hirn produziert u. nicht vom Herzen kommt, überhaupt einen Sinn hat. (...) [G]laubst Du, daß wir unsern Wandlungen zürnen würden, (...) wenn die Sache nicht tiefer läge als in den Zellen der Hirns[?]<sup>933</sup>

---

<sup>928</sup> Ebd.

<sup>929</sup> Alban Berg an Smaragda Eger-Berg (Briefentwurf), o.D. [Ende Februar/Anfang März 1913]; Qu. Kat. 29, S. 65.

<sup>930</sup> Ebd., S. 61.

<sup>931</sup> Ebd., S. 60.

<sup>932</sup> Ebd., S. 64.

<sup>933</sup> Ebd.

Ähnlich wie seine Schwester lehnte Alban Berg die „Erzielung eines *conventionellen* Zustands“ vehement ab: „Nein! Das ist nicht der Weg, den unsere Versöhnung gehen könnte (wie es nicht der Weg war, auf dem unsere Liebe wuchs u. gedieh[.]“.<sup>934</sup> Zu ihren Vorwürfen jedoch hatte er durchaus andere Ansichten und nahm Punkt für Punkt zu diesen Stellung. Bezüglich der „Noten Angelegenheit“ verteidigte er sich, dass er die „von Dir gewünschten Noten, wovon, wie sich dann herausstellte, kaum die Hälfte freilich benötigt wurde“,<sup>935</sup> von einer Leihanstalt statt aus eigenem Bestand schicken ließ und verwies auf seine „persönliche Schrulle, eine Pedanterie“, nicht gerne Bücher zu verleihen. Auch hinsichtlich des Vorwurfs, er habe Smaragda Eger-Bergs Korrepetition geringgeschätzt, vertrat er eine andere Meinung. Er erinnerte sie an ein „längeres Gespräch um die Correp[e]tition irgendeines Jemandes, dessen Gesang *Du u. ich* hämisch beurteiltest“, woraufhin er den Standpunkt vertreten habe, „daß man die besten Sänger unterbrechen müßte u. ihnen vieles zeigen müßte, denn solche Leute unterscheiden in ihrer Schlamperei oft nicht einmal einen punktierten Rhythmus von einer Triole.“<sup>936</sup> Überdies verwies er auf ihre „oft zur Schau getragene eigene Geringschätzung der Werke u. der Spieler, mit denen Du Dich doch nicht aus Vergnügen abgabst“,<sup>937</sup> und betonte, dass er selbst es oft bedaure, im Gegensatz zu ihr nicht einen solchen Erwerb zu haben, der immerhin ein „schönes Taschengeld“ abwerfe.

In diesem Zuge rief er jedoch auch ihre divergierenden Ansichten über künstlerisches Handeln auf, insbesondere bezüglich des Unterrichtens: Alban Berg warf Smaragda Eger-Berg vor, „hämische Bemerkungen“ darüber gemacht zu haben, dass er „menschliche“ Beziehungen zu seinen Schülern unterhielt, während sie die „Wahlverwandschaft“ für die einzig authentische menschliche Bindung hielt:

Ich glaube auch nicht, daß Du über meine Lektionen, über die ich mich nie lustig machte, wenigstens bei einigen talentierten u. fleißigen Schülern doch sehr ernst nehme, mehr Interesse hattest. Gezeigt hast Du es wenigstens nicht; im Gegentheile warst Du es, die hämische Bemerkungen machtest, daß ich zu einigen, die liebe Menschen sind, andere Beziehungen hatte als nur unterrichtende. (...) Damals sagtest Du, daß Du froh seist, daß Du von Deinen Schülern nichts erführest, daß Du zu ihnen nicht die geringsten Beziehungen hättest, daß es überhaupt keine anderen Beziehungen gäbe als die der Wahlverwandschaft u. alles andere Schwindel sei.<sup>938</sup>

---

<sup>934</sup> Ebd., S. 65.

<sup>935</sup> Ebd., S. 61.

<sup>936</sup> Ebd.

<sup>937</sup> Ebd.

<sup>938</sup> Ebd.

Bezüglich Smaragda Eger-Bergs zentralem Kritikpunkt – das Desinteresse an ihr sowie die emotionale Distanzierung – ging Alban Berg zum Gegenangriff über und warf seiner Schwester vor, dass vielmehr *sie* es sei, die kein Interesse an seinen Angelegenheiten habe, da sie sein Bemühen um Arnold Schönberg nicht verstehen könne bzw. wolle:

(...) daß damals mein Interesse für Schönberg alles andere überwog, beweist aber nicht meine Interesselosigkeit für Deine Angelegenheiten. (...) daß Ihr Euch dabei ‚überflüssig‘ vorkommt – oder wie May am Berghof sagte, wie zwei Backfisch oder dgl., war mir so, als ich das hörte ein Beweis, dass Du schon damals kein Interesse u. Verständnis mehr von meinen Angelegenheiten hattest. (...) Wenn sich in der Angelegenheit des Noten u. Bücherverleihens irgend eine Interesselosigkeit ausspricht, so ist es die *Deine*, für meine Anschauung u. Prinzipie in der Sache, die Du nicht verstehst, (...) ebenso wie es Dein Unverständnis, Dein Nicht-mitgehen mit meiner mich damals ruheberaubenden Sorge um Schönbergs Existenz ist u. Deine hämischen Bemerkungen über die Beziehung zu meinen Schülern.<sup>939</sup>

Tatsächlich blieb Arnold Schönberg ein Punkt, der weiterhin für Konflikte sorgen sollte: Um 1915 waren die Geschwister erneut zerstritten. Alban Berg glaubte, sein Lehrer sei deswegen mit seiner Arbeit unzufrieden gewesen, weil Smaragda Eger-Berg und May Keller „gehässige und lügnerische Berichte“ über ihn verbreitet hätten, wie er gegenüber Arnold Schönberg festhielt:

Auf der Amsterdamer Reise merkte ich zum 1. mal, daß Sie mit mir unzufrieden sind. Durch später bei [Erwin] Stein u. [Anton] Webern eingeholten nähern Aufschluß wurde mir auch der Grund Ihrer Unzufriedenheit klar. Damals konstatierten Sie an mir ein „Zurückgehn“, ein „Nachlassen“ in künstlerischer Beziehung. Durch gehässige und lügnerische Berichte meiner Schwester u. deren Freundin mußten Sie zu der Anschauung kommen, daß an diesem Nachlassen eine vollständige Abhängigkeit von meinen u. meiner Frau Angehörigen schuld sei. Eine Abhängigkeit, die mich zu täglichen Kartenpartien u. was weiß ich verpflichtete. Das war natürlich erlogen.<sup>940</sup>

Dieser Konflikt zog sich durch mehrere Korrespondenzen – u.a. Erwin Stein kam in einem Brief an Alban Berg darauf zu sprechen und riet ihm: „Auch die Sache mit den beiden Frauen solltest Du nicht anders verfolgen, als ihnen Deine Meinung ins Gesicht sagen. Sonst entstehen Tratschereien und bei denen zieht immer der bessere Teil den Kürzeren. Als

---

<sup>939</sup> Ebd., S. 60 und 63.

<sup>940</sup> Alban Berg an Arnold Schönberg, o.D. [Ende November 1915]; Brand/Hailey/Meyer 2007a, S. 609.

Strafe, daß er sich in so was eingelassen hat.“<sup>941</sup> Die angeblichen Gerüchte waren noch im Juni 1918 Thema im Briefwechsel des Ehepaares Berg. Als Alban Berg seiner Frau berichtete, dass Arnold Schönberg nun seine Analyse der *Gurre-Lieder* (1914) gelobt hätte, nachdem sein erstes Urteil durch die „Feindseligkeiten“ getrübt gewesen sei, was „damit endigte daß Schönberg immer weniger von mir hielt“,<sup>942</sup> antwortete diese: „Siehst, haben also *wirklich* die 2 Weiber in B. [= Berlin] die Schönbergs damals verhetzt!“<sup>943</sup> und schlug vor, dies Johanna Berg zu erzählen. Alban Berg antwortete abschlägig:

Tratschereien der 2 Weiber in B. [= Berlin] sind nicht aufzuwärmen. Ich habe darüber ja nichts neues u. nichts anderes erfahren, als ich ohnehin wußte. Damals hat doch übrigens alles über mich getratscht u. Böses gesagt. (...) Wir sind damals zu tief im Sumpf der Familien aufgegangen. Heute haben wir die besten Geister u. Köpfe auf *unserer* Seite!!<sup>944</sup>

Unabhängig davon, ob Smaragda Eger-Berg und May Keller tatsächlich negative Gerüchte in die Welt gesetzt hatten oder nicht – ein Brief der Musikerin legt nahe, dass sie häufig von Arnold Schönberg nach dem Lebensstil ihres Bruders und dessen Frau befragt wurde: „*Sch.* hat uns schon oft in die grösste Verlegenheit durch diesbezügl. Anspielungen, Fragen, was Ihr mit Eurem Einkommen nur macht etz. gesetzt.“<sup>945</sup>

Alban Bergs engagierte Vorwürfe, Smaragda Eger-Berg würde seine Sorge um Arnold Schönberg nicht verstehen wollen, sowie seine Kritik an ihren divergierenden Einstellungen gegenüber Schüler:innen zeigen jedoch auch, wie sehr ihm am Verständnis seiner Schwester gelegen war. Während Smaragda Eger-Berg die prinzipielle Begeisterung für Arnold Schönbergs Musik teilte und sich hier weiterhin mit ihrem Bruder auf der Ebene einer geistig-künstlerischen Verbundenheit befand, stieß Alban Bergs Lehrer in der restlichen Familie Berg weder als Person noch als Komponist auf sonderliche Begeisterung. Neben Johanna Berg, die in erster Linie sein Benehmen kritisierte,<sup>946</sup> bezog sich auch Charly Berg in

---

<sup>941</sup> Erwin Stein an Alban Berg, 24.07.1914; H. Knaus/Leibnitz 2009, S. 82.

<sup>942</sup> Alban Berg an Helene Berg, 10.06.1918; Qu. Kat. 55, S. 508.

<sup>943</sup> Helene Berg an Alban Berg, o.D. [13.06.1918]; Qu. Kat. 55, S. 520.

<sup>944</sup> Alban Berg an Helene Berg, 15.06.1918; Qu. Kat. 55, S. 526.

<sup>945</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 28.06.[1915]; ÖNB, F21.Berg.681/18.

<sup>946</sup> Johanna Berg war der Meinung, dass Arnold Schönberg zu viele – vor allem finanzielle – Ansprüche an Alban Berg stellte. Bezüglich einer möglichen Aufführung der *Gurre-Lieder* in den USA konstatierte sie: „jedenfalls lieber Alban – kann ich Dir nur dringendst anrathen, dem Schönberg keine zu großen Hoffnungen zu machen; Du weißt ja wie der Mann ist, daß er wo möglich im Falle eines Mis[s]-erfolges – *Euch* verantwortlich machen würde, weil Ihr ihn durch Eure Mittheilungen von anderen Plänen abgehalten habt. (...) [A]ußerdem sind seine Ansprüche so maßlos.“ Ähnlich reagierte sie auf einen Konflikt Anton Weberns mit Arnold

einem ironischen Kommentar auf die in seinen Ohren anscheinend wenig wohlklingende Musik des Komponisten: „Wir haben schrecklich viel Ratten wohl zum los werden. Ich hoffe nun, dass wenn Du Schönbergs Klavierstücke mitbringst – von der Plage los zu werden.“<sup>947</sup>

### 3.2 Zurück in Wien: Netzwerke – Elitismus – Kulturrezeption

#### Rückkehr nach Österreich, Verkauf des Berghofs, Berufsausstieg und ein Haus in Küb

1919 kehrte Smaragda Eger-Berg nach Österreich zurück. Spätestens mit Beginn des Ersten Weltkrieges hatte sie sich nach einer Rückkehr gesehnt und einen Umzug erwogen (siehe Kap. III.3.1); zudem fiel mit dem Wegzug Arnold Schönbergs 1915 aus Berlin eine wichtige Bezugsperson weg. Den konkreten Ausschlag zur Rückkehr in die Heimat gab jedoch ein anderes Ereignis, das mit dem Landgut der Familie Berg zu tun hatte: Im September 1919 hatte Smaragda Eger-Berg und Alban Berg ein anonymes Schreiben erreicht, das die Geschwister über den schlechten Zustand des Familiengutes Berghof informierte. Allein die Tatsache, dass Smaragda Eger-Berg den daraufhin verfassten Brief in Schönschrift schrieb (der einzige überhaupt von ihr erhaltene Brief in Schönschrift!), May Keller ausgeschrieben „Maria“ nannte und den an ihren Bruder gerichteten Brief mit vollem Namen „Smaragda von Eger-Berg“ unterzeichnete, veranschaulicht die Brisanz der Materie: Ihr Erbe und damit ihre finanzielle Absicherung war in Gefahr,<sup>948</sup> sodass sie befand, „Maria u. ich haben uns also entschlossen *so schnell als möglich hier abzurüsten* (für ganz)“.<sup>949</sup>

Nachdem Smaragda Eger-Berg und ihre Lebensgefährtin vorübergehend einige Monate auf dem Berghof gelebt hatten, bis dessen Verkauf

---

Schönberg: „Du kannst Dir eine Lehre daraus ziehen! Es ist das Lied von der ausgepressten Citrone, die man wegwirft.“ Johanna Berg an Alban Berg, 18.07.1917 und 23.09.1918; ÖNB, F21.Berg.552/59 und /79.

<sup>947</sup> Charly Berg an Alban Berg, 20.05.1919; Qu. Kat. 35, S. 229.

<sup>948</sup> Das Testament war anscheinend so geändert worden, dass Charly Berg bevorteilt gewesen wäre. Smaragda Eger-Berg war dementsprechend aufgebracht und schrieb an Alban Berg: „Du kannst dir vorstellen, wie sehr ich erschrocken bin!!! – Ich appelliere an unsere alte Freundschaft, Alban, und habe das Vertrauen zu dir, daß Du mir *auf rascheste Weise* Mitteilung machst, wie ich mich in der ganzen Sache zu verhalten habe und auch was Du vorhast darin zu tun.“ Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 10.09.1919; ÖNB, F21.Berg.681/27. Alban Berg schrieb daraufhin einen 30 Seiten langen Brief an seine Schwester und sicherte ihr seine Freundschaft und „schleunigste Aufklärung“ zu; vgl. Alban Berg an Helene Berg, 18./19.09.1919; Qu. Kat. 55, S. 712.

<sup>949</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 24.09.1919; ÖNB, F21.Berg.681/28.

abgewickelt war, erwarben sie 1920 für 60.000 Kronen ein Haus in Küb am Semmering,<sup>950</sup> das ihnen dreierlei bot: Natur, Nähe zu Wien<sup>951</sup> und Anschluss an die Wiener Kreise. Denn: der Semmering war *der* „Zufluchtsort der High Society bei Nervenzusammenbrüchen, Grippe, Ärger im Büro oder zu Hause“.<sup>952</sup> Namhafte Künstler:innen und kulturelle Akteur:innen waren vor Ort, insbesondere auch viele Frauen, darunter Alma Mahler-Werfel, Eugenie Schwarzwald und Lilly Lieser.<sup>953</sup> Der Semmering erschien, so Hanna Hacker, daher auch „als ein von Frauen wunschbesetzter Ort, an dem nicht nur Beziehungen aktualisiert, sondern auch Utopien konkretisiert und ein Stück weit realisiert wurden.“<sup>954</sup>

Durch die Nähe zu Wien nutzten Smaragda Eger-Berg und May Keller das Haus nicht nur zum Sommeraufenthalt, sondern zudem immer wieder unter dem Jahr, was auch dadurch begründet war, dass sie sich in Wien die Wohnung in der Linken Wienzeile 118 mit Smaragda Eger-Bergs Mutter Johanna Berg teilten.<sup>955</sup> Ursprünglich hatten sie zwar überlegt, sich nach einer größeren Wohnung umzusehen, jedoch kollidierten ihre Vorstellungen mit den hohen Preisen. Schon auf der Suche nach einem „angemessenen“ Sommerhaus hatten sie sich bei einer Besichtigung in Mödling und in der vorderen Hinterbrühl davon überzeugt, „dass unter ½ Million nichts anständiges zu haben ist – Semmering soll ganz unerschwinglich sein & die Vororte Wiens nur mehr Millionenobjekte.“<sup>956</sup>

---

<sup>950</sup> Vgl. hierfür den Kaufvertrag des Hauses, das am 17.08.1920 für 60.000 Kronen an Smaragda Eger-Berg übergang; vielen Dank an Herwig Knaus für die Einsicht in das Dokument.

<sup>951</sup> Der Semmering war mit der Bahn in weniger als zwei Stunden erreichbar; vgl. Lisa Fischer: *Liebe im Grünen. Kreative Sommerfrischen im Schwarzatal und am Semmering*, Wien 2014, S. 17.

<sup>952</sup> Hacker 2015, S. 319. Hacker bezieht sich hier auf Ludwig Hirschfeld: *Das Buch von Wien. Was nicht im „Baedeker“ steht* (1927).

<sup>953</sup> Zur kulturellen Elite in den Orten entlang des Schwarzatals (u.a. Gloggnitz, Payerbach, Breitenstein, Semmering) vgl. L. Fischer 2014.

<sup>954</sup> Hacker 2015, S. 319.

<sup>955</sup> Dass dies nicht immer ganz unproblematisch war, geht aus einem Brief der Mutter hervor, in dem sie die Pläne Smaragda Eger-Bergs und May Kellers erwähnte, im Herbst 1924 nach Italien zu reisen, „da sie keine Wohnung in Wien haben, & bei mir wenig Platz, (...) so suchen sie heuer diesen Ausweg, um nicht den ganzen Winter in diesem kalten, windigen Ort hier [= Küb] leben zu müssen!“ Johanna Berg an Helene Berg, 14.08.1924; ÖNB, F21.Berg.1653/19.

<sup>956</sup> Diese Besichtigung, bei der sie in Mödling übernachteten, lief jedoch nicht ganz vorfallsfrei: „Um 5 Minuten nach ½ 11<sup>h</sup> begann aber unser Zimmer zu marschieren – Hunderte, was sag ich! Tausende von Wanzen in allen Grössen – so kratzten wir bis ½ 5<sup>h</sup> in der früh. May bekam Herzzustände infolge der Anstrengung. Um 4h sprang May aus dem Bett mit einem energischen ‚Nicht Weiter‘ u. nachdem wir sämtliche Kleidungs & Wäschestücke auf die Strasse herunterbeutelten, verliessen wir das edle Gebäude um ½ 5<sup>h</sup> – Für diese schöne Nacht nahm uns das Stubenmädchen 40 K ab. Nun kam das Entsetzlichste: die Jagd nach einer Tasse Kaffee. Wir

Ihr in Berlin immer wieder aufkommender Wunsch, nach Wien zurückzuziehen, zeigt Smaragda Eger-Bergs tiefe Verwurzelung in ihrer Heimat. Doch hatte sich das Wien, in das sie zurückkehrte, während ihrer Abwesenheit grundlegend gewandelt: Eine freiere Sexualmoral, ein buntes, wildes Leben hielt Einzug. Obwohl sich dieses auf den ersten Blick mit dem Lebensentwurf ihrer Jugend deckte, nahm Smaragda Eger-Berg an der „Amüsierwut“ und „Vergnügungskultur, die das Ablenkungsbedürfnis der durch den Kriegsschock und die politischen und sozialen Umwälzungen der Nachkriegszeit erschütterten und verunsicherten Bevölkerung bediente“,<sup>957</sup> jedoch nicht mehr teil und verbrachte abgesehen von Konzertbesuchen in Wien die meiste Zeit auf dem Land.

Ein Grund hierfür mag darin liegen, dass die Reduktion des habsburgischen Reiches tiefe Spuren hinterlassen hatte und die etablierte Ordnung, in die Smaragda Eger-Berg hineingeboren war, zerstört war. Somit hatte der Krieg, so Lisa Fischer, „nicht nur ein Vielvölkerreich beendet, sondern auch an den überkommenen Werten und Normen gerüttelt. Nicht zuletzt hatte er die ökonomischen Grundlagen vieler bürgerlicher Familien zerstört. Alte Reiche verarmten, und neue Reiche erschienen auf dem spiegelglatten Parkett der Inflation.“<sup>958</sup> Auch die künstlerischen Kreise hatten sich nach dem Krieg deutlich verändert: Gustav Klimt, Egon Schiele, Kolo Moser und Otto Wagner starben 1918, Peter Altenberg ein Jahr später – die Verbindungen innerhalb der Szene waren „lockerter und offener geworden.“<sup>959</sup> Das Wien, das Smaragda Eger-Berg 1912 verlassen hatte, gab es nicht mehr.

Stattdessen hielt eine, wie Stefan Zweig sie nannte, „wilde, anarchische, unwahrscheinliche Zeit“<sup>960</sup> Einzug, in der Grenzüberschreitungen und Experimente nicht mehr Sache von einzelnen Pionierinnen einer kulturellen Elite waren, sondern weibliche Nonkonformität für viele möglich und sichtbar wurde. Nicht nur das Gewicht des Schönberg-Kreises innerhalb der Wiener Kultur hatte abgenommen;<sup>961</sup> auch die Boheme der

---

wanderten von Hotel zu Hotel, von Café zu Café – endlich um ½ 9<sup>h</sup> (also nach 4 Stunden) bekamen wir den ersehnten Kaffee! Dann waren wir den ganzen Tag in der Hinterbrühl, lagerten auf Wiesen & schliefen sogar ein – Ja, wenn man eine Reise tut!!“ Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 24.07.[1920]; ÖNB, F21.Berg.3468/2.

<sup>957</sup> Severit 1999, S. 163.

<sup>958</sup> L. Fischer 2007, S. 106.

<sup>959</sup> Ebd., S. 109.

<sup>960</sup> Zweig 2017, S. 323. „Auf allen Gebieten begann eine Epoche wildesten Experimentierens, die alles Gewesene, Gewordene, Geleistete mit einem einzigen hitzigen Sprung überholen wollte“, ebd.

<sup>961</sup> Vgl. Hailey 2000, S. 44.

1920er Jahre unterschied sich grundlegend von der der Jahrhundertwende und stand statt wenigen „freien Geistern“, „aus Protest Entwurzelten“ und „freiwillig Abseitigen“<sup>962</sup> nun auch Akteur:innen offen, die nicht aus der relativ homogenen Trägerschicht der Wiener Moderne stammten.

Vor dem Hintergrund, dass Smaragda Eger-Berg sich immer vom „normalen Philister“ und der „angefressenen Masse“ abzusetzen versuchte, ist zu fragen, ob sie nun – da weibliche Homosexualität und Grenzüberschreitung plötzlich sichtbarer waren – ihre Besonderheit als „geistig höchst stehende Lesbierin“ nicht mehr gegeben sah und dieser Umstand mit ihrem elitären Anspruch kollidierte. Sollte dies zutreffen, wäre es ihr damit ähnlich wie Else Lasker-Schüler (1869–1945) ergangen, die zur Jahrhundertwende aufgrund ihrer ostentativen Exzentrizität einen angesehenen Status in der Berliner Bohème hatte und die durch die veränderte gesellschaftliche Situation vor ein Identitätsproblem gestellt war: Sie, „vordem als Abweichende und Fremde wahrgenommen, verliert, wie die Bohème insgesamt, ihren Ausnahmestatus und wird in den dynamischen, in seiner Vielfalt an Alternativen verwirrenden Raum modernen Lebens integriert.“<sup>963</sup> Die Rebellion, die transgressiv handelnden Frauen um die Jahrhundertwende noch einen Sonderstatus verschafft hatte, verlor ihre Schärfe – Provokation war alltäglich geworden.

∗

Smaragda Eger-Bergs Rückzug auf das Land ging außerdem mit einer vorübergehenden Aufgabe ihres Berufs als Korrepetitorin einher. Dies hing maßgeblich mit ihrer schlechten physischen Verfassung zusammen, da, wie Alban Berg festhielt, seine Schwester „doch ihrer Kränklichkeit halber nicht erwerbsfähig ist“.<sup>964</sup> Bereits in den Berliner Jahren hatte Smaragda Eger-Berg mit diversen Krankheiten zu kämpfen. Nicht nur litt sie unter Zahnschmerzen und Darmproblemen, sondern vor allem unter Würmern, die anstrengende Behandlungen und eine strenge Diät erforderten.<sup>965</sup> Ihre Mutter Johanna Berg klagte gegenüber Alban Berg, dem

---

<sup>962</sup> Dies konstatierte Erich Mühsam über die Bohème der Nachkriegszeit, vgl. Mager-ski 2015, S. 182.

<sup>963</sup> Ebd., S. 189.

<sup>964</sup> Alban Berg an Alice Berg (Briefentwurf), 23.04.1921; Qu. Kat. 29, S. 31.

<sup>965</sup> Hierüber berichtete sie immer wieder an ihren Bruder, u.a.: „Seit einigen Tagen geht es mir gesundheitlich auch nicht hervorragend, eine Cur für meine Würmer hat mich sehr angestrengt & wg strengster Diät habe ich Gedärm- Magenschmerzen“; „Es geht mir nicht gut, bin auch sehr mit Stunden überanstrengt“; „Gesundheitl. geht es mir schlecht. wieder Darmkatarrh & Schwächen“; „Wie du gehört haben wirst, war ich sehr schwer grippekrank, darum habe ich alles vernachlässigt“, Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 05.02.[1914], 14.02.[1917], 31.03.1917 sowie 13.11.1918; ÖNB, F21.Berg.681/109, /22, /23 und /26. Wegen Darmproblemen

seine diversen Angeschlagenheiten ebenfalls immer wieder zu schaffen machten, es sei „einfach entsetzlich, daß Ihr Beide, meine Jüngsten solche Schwächlinge seid.“<sup>966</sup>



Abb. 26: Alban Berg: Karikatur seiner Schwester, um 1922.

Smaragda Eger-Berg selbst betonte 1920, sie sei eine „eigentlich immer sehr schwächliche kränkliche Frau“<sup>967</sup> gewesen und nun „*todeserschöpft & könnte auch gar nicht mehr kämpfen.* (...) ich bin sehr sehr müde u.

---

war Smaragda Eger-Berg auf eine spezielle, kostspielige Diät angewiesen: „Also wenn möglich Eier, *weisses Mehl, Butter, Milch?*, Marmelade (ohne Süsstoff! nur Zucker – höchst wichtig) *echten Kaffee* (seit der Grippe mein Heilmittel) u. was es halt sonst auch an Derberem zu essen gibt. Wenn es auch teuer ist, scheue die Kosten nicht – es muss ja sein.“ dies., 28.09.1919; F21.Berg.681/29. Ihre Zahnprobleme thematisierte u.a. May Keller an Alban Berg, 18.07.1930; Qu. Kat. 35, S. 247.

<sup>966</sup> Johanna Berg an Alban Berg, 10.08.1917; ÖNB, F21.Berg.552/62. Sie nannte ihre Tochter daher auch „ein ernstes Sorgenkind!“ dies., 22.08.1916; F21.Berg.552/53.

<sup>967</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 24.09.1919; ÖNB, F21.Berg.681/28.

kampf-unfähig“.<sup>968</sup> Ihre Erschöpfung nach den arbeitsreichen Jahren in Berlin war sicherlich auch durch geschlechtsspezifische Umstände bedingt: Anders als der Großteil der Männer, die – wie beispielsweise Alban Berg – auf eine Partnerin zurückgreifen konnten, die ihnen den Haushalt führte und den Rücken freihielt, sodass sie sich ungestört ihrem Beruf widmen konnten, erledigten berufstätige Frauen die damals sehr zeitaufwändige und körperlich anspruchsvolle Hausarbeit zusätzlich zu ihrem Beruf alleine bzw. mit Hilfe eines oder zweier Dienstmädchen.

Durch die Krankheit und Überarbeitung veränderte sich das Selbstbild der Musikerin: Smaragda Eger-Berg sprach von sich selbst mit gerade einmal vierunddreißig Jahren als einer „alten Frau, eines ziemlich unfähigen Trampels“.<sup>969</sup> Auch ihr Bruder Alban Berg konstatierte an seiner Schwester deren „hochgradige[n] (...) Egoismus, (...) gepaart mit einer *schweren Manie* des Absperrens u. der Angst vor Bestohlen werden, des Hypochonders u. der greisenhaften Lebensführung u. =anschauung.“<sup>970</sup> Dass er seine Schwester für alles andere als junggeblieben hielt, wird besonders anhand einer Karikatur deutlich, die er von seiner Schwester anfertigte (siehe Abb. 26). Warum diese sich mit gerade einmal Mitte dreißig bereits als „alt“ empfand, mag sich zumindest teilweise durch die Kultur der Wiener Moderne, die immerhin eine Jugendkultur war, erklären – möglicherweise fühlte sich Smaragda Eger-Berg gegenüber der neuen „modernen“, deutlich veränderten Welt nun „alt“ und ihr nicht mehr gewachsen.

\*

Im Zuge der Debatte über die Zukunft des Familiengutes Berghof wurde außerdem deutlich, dass sich die Beziehung zwischen Alban Berg und Smaragda Eger-Berg weiter verändert hatte: Alban Berg, der sich inzwischen immer mehr als Komponist etablierte, empfand eine eindeutige Hierarchie zwischen seiner und ihrer Tätigkeit. Schon während ihrer Berliner Zeit hatte Smaragda Eger-Berg ihrem Bruder vorgeworfen, abwertend über ihre Korrepetition geurteilt zu haben. Wenn er dies auch deziidiert zurückwies (siehe Kap. III.3.1), so hatte er sich tatsächlich nicht immer schmeichelhaft über das Musizieren seiner Schwester geäußert: So schrieb er beispielsweise einmal darüber, dass nebenan „Smaragda etwas am Clavier vortrommelt“,<sup>971</sup> oder erzählte, dass bei ihr und Hermann Berg

---

<sup>968</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 29.11.1919; ÖNB, F21.Berg.681/32.

<sup>969</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 28.09.1921; ÖNB, F21.Berg.681/43.

<sup>970</sup> Alban Berg an Helene Berg, 10.02.1920; Qu. Kat. 56, S. 97.

<sup>971</sup> Alban Berg an Helene Berg, o.D. [Frühjahr 1908?]; Qu. Kat. 54, S. 116.

„sämtliche Operetten u. Songs abgedroschen u. abgesungen“<sup>972</sup> würden. Diesen eher als Momentaufnahmen zu wertenden Kommentaren standen nun jedoch weitaus tiefgreifendere Argumentationen gegenüber.

Im Rahmen einer Diskussion über finanzielle Möglichkeiten konstatierte Alban Berg gegenüber seiner Frau, er sei zwar materiell ärmer als seine Schwester, aber doch „*so reich* gegen Smaragda! *Dich* u. die Musik (die wirkliche!)“.<sup>973</sup> Dass er – offenbar im Gegensatz zu Smaragda Eger-Berg – im Besitz der „wirklichen“ Musik sei, blieb nicht die einzige Äußerung, mit der Alban Berg das musikbezogene Handeln seiner Schwester wertend kommentierte. Als es um die Frage nach der Bewirtschaftung des Berghofes ging, äußerte Alban Berg sein Unverständnis darüber, dass einerseits Smaragda Eger-Berg diese Aufgabe nicht übernehmen wolle sowie andererseits seine Familie in Betracht zog, dass *er* sich des Familienguts annehmen könnte. Alban Berg schien erstaunt, dass seine Familie den Unterschied nicht verstehe zwischen „eines für *Smaragda* immerhin *möglichen* Lebens und *meines* Lebens hier. Smaragda, die (...) schließlich *ihr* gewohntes Leben – bis auf das leicht zu entbehrende Stundenroboten [= Klavier-/Korrepetitionsstunden] – ganz gut weiterführen kann. Ich, dessen *vollständiges Sein* ausgelöscht wäre“.<sup>974</sup> Seine Ansicht, Smaragda Eger-Bergs Arbeit sei „leicht zu entbehren“, während die Aufgabe seiner Arbeit den Identitätsverlust, die Auslöschung seines „vollständigen Seins“ zur Folge hätte, deckte sich keineswegs mit dem Selbstbild der Musikerin. Diese schrieb ihm: „[E]s müsste Dir doch Genuss sein, ein geistiges Leben führen zu können – (...) während ich z.B. sehr leide, meinen musikal. Beruf in Berlin aufgeben zu müssen der traurigen Verhältnisse halber“.<sup>975</sup>

\*

---

<sup>972</sup> Die entsprechende Situation beschrieb er folgendermaßen: „Das Klavier [am Berghof] ist halbwegs spielbar, wird aber von mir wie erwähnt, fast gar nicht verwendet. – Smaragda u. Herman begleiten ihre Orgien darauf, indem sämtliche Operetten u. Songs abgedroschen u. abgesungen werden. Aber selbst dazu fehlt ihnen das richtige Temperament. Jeder Praterspieler könnte sie belehren! *Darum* war gestern Abend ein großer Streit, bis *ich* ihnen zeigte, wie solches Zeug zu spielen ist. – Traust Du mir zu, daß ich das zustande brachte?!“ Alban Berg an Helene Berg, 02.08.1909; Qu. Kat. 54, S. 395.

<sup>973</sup> Alban Berg an Helene Berg, o.D. [20.01.1920?]; Qu. Kat. 56, S. 46.

<sup>974</sup> Alban Berg an Helene Berg, 16.02.1920; Qu. Kat. 56, S. 110f. May Keller habe ihm zufolge Interesse am Erwerb des Berghofes gehabt, aber „Smaragda ist so dumm u. will *nichts* davon wissen ob wohl sie dadurch doch zeitlebens außer jeder Sorge wäre.“ ders., o.D. [20.01.1920?]; ebd., S. 46.

<sup>975</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 14.09.1920; H. Knaus 2016, S. 109.

Bereits in ihrer Kindheit hatte Smaragda Eger-Berg den besonderen Stellenwert hervorgehoben, den die Natur für sie innehatte. Ihre Naturaffinität ähnelte dabei der ihres Bruders Alban Berg, der, so Constantin Floros, „in der Natur ein Sinnbild für das Ursprüngliche, Unverdorbene und Hintergründige erblickte und sie dem täglichen Leben und den Institutionen der Gesellschaft entgegenstellte, an denen er vieles auszusetzen hatte.“<sup>976</sup> Vergleichbares lässt sich auch für Smaragda Eger-Berg festhalten. Im Fremdenbuch des Berghofes, den sie noch wenige Jahre vor ihrem Tod rückblickend als ihren „Kindheitstraum“<sup>977</sup> bezeichnete, hatte sie im Sommer 1907 zwei Gedichte verfasst, in denen sie eine idealisierte Natur als ruhig, friedlich, still und lebensfroh der „kalten“ Großstadtwelt voller „Lüge“ gegenüberstellte und den Landaufenthalt als Rückzugsort vor der leidvollen Realität der „Verlassenen“ zeichnete:

*An meinen lieben Berghof  
Ankunft*

Dies Häuschen hier im grünen Wald  
Ist doch mein liebster Aufenthalt –  
Ist meines müden Herzens Ziel  
Hier wird es ruhig, friedlich, still.

Hier athmet alles Lebensfreude:  
„Die Berge und der blaue See  
Hier fühlt man nichts von seinem Leide,  
Hier ahnt man nichts von seinem Weh’–

Hier zieht poetisch hold Vergessen,  
In jede Seele ein – – –  
Denn – die *Natur* so unermessen  
Lässt auch Verlass’ne nicht allein!

*Abschied vom „Berghof“*

Da der Sommer jäh’ nun endet  
Ist die Welt in großer Trauer –  
Dass sich alles, alles wendet  
Deutet uns ein Herbstesschauer

Und die Tropfen auf die Bäume  
Wie sie fallen nass und kalt,  
Dass vorbei die Sommerträume  
Und der Winter nahet bald

Und vorbei die Sommerfreud  
Die so friedlich, die so schön  
Und hinein ins Winter-Leid  
Muss die arme Menschheit geh’n

Um zu lernen, um zu streben  
War der Sommer viel zu schön  
Genießen nur und leben  
Berghof, ach, auf Wiederseh’n!

Ach, auf Wiederseh’n ihr Wiesen,  
Ach, auf Wiederseh’n du See,  
Werd’ den schönen Frieden missen  
Wenn ich in die Großstadt geh’!

<sup>976</sup> Floros 1992, S. 68.

<sup>977</sup> Smaragda Eger-Berg an Elga Ludwig, 01.02.1949; Literaturarchiv Marbach (= LAM); Nachlass Emil Ludwig, A: Ludwig 83.295/2.

Und ihr Berge, die so hoch  
Und die „Welt“ so eng und klein  
Möchte lieber bleiben doch  
Als ein Großstadt-Kind zu sein!

Glaubt mir: all' das Großstadtleben  
Ist nur Lüge – trüb und kalt  
Würde gern' die „Lüge“ geben  
für den „wahren“ grünen Wald.<sup>978</sup>

Die Hinwendung zur Natur genoss Smaragda Eger-Berg auf dem Land sichtlich: Nach ihrer Rückkehr nach Österreich schrieb sie ihrem Bruder regelmäßig über die Schönheit der Natur: „*Draussen* ist es herrlich schön, immer muß ich an Gerhardt Hauptmanns Winterballade denken – alles in Schnee“.<sup>979</sup> Das Wetter beeinflusste sie dabei auch in ihrem häuslichen Musizieren: „Hier trotz Kälte & Sturm Vieles in Blüte & Frühling. Zum Débussyspielen die rechte Stimmung.“<sup>980</sup>

### Leben in Küb: Freizeitkultur, Netzwerke, Reisen und Elitismus

Das Leben in Küb war im Vergleich zu Smaragda Eger-Bergs Leben in Berlin, das sich durch eine ausgefüllte berufliche Tätigkeit und eine rege Teilnahme am kulturellen Leben auszeichnete, in vielerlei Hinsicht eine deutliche Veränderung. Im Vordergrund stand die Arbeit an Haus und Garten, der Genuss der Natur, die private Kulturrezeption, Reisen sowie die Pflege und Erweiterung bestehender Netzwerke. „Von uns“, so schrieb sie denn auch an ihren Bruder Alban Berg, „ist nicht viel zu berichten – zwischen Büchern & Klavierspiel & sonst Einerlei: Die Auto-Tour nach Mariazell war die einzige Bewegung in unserm Leben“.<sup>981</sup> Im Gegensatz zu ihren Jugendjahren, in denen Affären, Konzertbesuche, psychische Krisen und Skandale aufeinanderfolgten, konstatierte sie nun: „Erlebt haben wir rein gar nichts.“<sup>982</sup> Die Zeit in Küb bezeichnete Smaragda Eger-Berg kurz vor ihrem Tod noch als „glückliche (...) Jahre“<sup>983</sup>

---

<sup>978</sup> Unter den Gedichten steht die Unterschrift „Smaragda. Sommer, Juli, August 1907“, Fremdenbuch des Berghofs; WBR, H.I.N. 204583.

<sup>979</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 29.11.1919; ÖNB, F21.Berg.681/32. Im Jahr darauf, kurz vor Weihnachten, schrieb sie: „Also hier ist *herrliches* Wetter!! Ganz fester Schnee, windstill, kalt aber ganz klar seit heute wunderbare Mondnächte.“ dies. an Alban und Helene Berg, 23.12.1920; F21.Berg.3468/3.

<sup>980</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 06.05.1922; ÖNB, F21.Berg.681/47.

<sup>981</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 25.06.1924; ÖNB, F21.Berg.681/44.

<sup>982</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 26.07.1929; ÖNB, F21.Berg.681/70.

<sup>983</sup> Smaragda Eger-Berg an Elga Ludwig, 01.02.1949; LAM, A: Ludwig 83.295/2.

und tatsächlich schien durch den Rückzug aufs Land schnell eine Verbesserung ihres Gesundheitszustands einzutreten, worüber Alban Berg an seine Frau berichtete: „Smaragda sieht gut aus u. ist wenig nervos u. selbst May scheint ausgeglichener.“<sup>984</sup>

Der neue Lebensentwurf war mit einem grundlegenden Rollenwandel für beide Frauen verbunden, der ihnen nun andere Fähigkeiten abforderte. May Keller beispielsweise konstatierte: „ich bilde mich immer mehr zur Krankenpflegerin, Köchin, Gärtnerin, Haarschneiderin, Raseurin, Anstreicherin ect. ect. [sic] heraus.“<sup>985</sup> Spätestens ab dem Kauf des angrenzenden Grundstückes 1926 gab es viel Arbeit im Garten – sie lebten, wie Smaragda Eger-Berg ausführte, „wie Miniatur-Landwirte. Der neue Garten wird ganz fertiggestellt (ausser den im Frühjahr zu setzenden Obstbäumen)“.<sup>986</sup> Im Zentrum stand jedoch der Genuss der Umgebung: Im Winter rodelten sie,<sup>987</sup> im restlichen Jahr unternahmen sie regelmäßige Ausflüge und Wanderungen, oft mehrere Stunden zu Fuß, beispielsweise auf die Rax, ein Bergmassiv in der Nähe:

Wir haben's wieder mit grossen Fuss-Wanderungen. Gestern waren wir zu Fuss nach Payerbach Station, dann mit dem *Autobus* (...) zur Raxbahn – oben zufuss ins Otthaus – zufuss über Thonberg, Knapenhof, Edlach bis zu uns – 6 Stunden gegangen. Oben auf der Rax war enormes Nebel- und Wolkentreiben & kalt wie im Oktober.<sup>988</sup>

Auf der Rax waren sie auch, als die dortige Seilbahn (die „Raxbahn“) eröffnet wurde, wie Smaragda Eger-Berg an Alban Berg berichtete: „Der erste öffentliche Tag. (...) Wir sind natürlich dabei!! Das Ganze ist herrlich & müsst Ihr auch sehen!“<sup>989</sup> Ihre zahlreichen Ausflüge unternahmen sie ab Ende der 1920er Jahre – von der allgemeinen Begeisterung ergriffen – auch mit dem Auto. May Keller machte den Führerschein, sie kauften ein Auto und reisten damit in die nähere und weitere Umgebung.<sup>990</sup> Diese Entwicklung stieß bei Smaragda Eger-Bergs älterem Bruder Charly Berg

---

<sup>984</sup> Alban Berg an Helene Berg, 14.06.1921; Qu. Kat. 56, S. 165. Dies galt offenbar auch für Johanna Berg: „Mama geht's gesundheitlich *sehr gut*. Sie macht kolossale Wege u. Steigungen.“ ebd.

<sup>985</sup> Smaragda Eger-Berg und May Keller an Alban Berg, 22.07.1926; ÖNB, F21.Berg.681/56.

<sup>986</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 23.10.1926; ÖNB, F21.Berg.681/61. Der angrenzende Acker wurde am 07.08.1926 erworben.

<sup>987</sup> So berichtete sie: „Wir haben *fabelhaftes* Wetter *prächtiger Schnee* (...). – Heute haben wir schon fest gerodelt“, Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 30.12.1927; ÖNB, F21.Berg.681/67.

<sup>988</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 09.08.[1926]; ÖNB, F21.Berg.681/54.

<sup>989</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 10.06.1926; ÖNB, F21.Berg.681/52.

<sup>990</sup> Beispielsweise berichtete sie von einer Tour in die Wachau, „1 Tag 5 Stunden, 1 Tag 7 Stunden Fahrt. Ein fabelhafter (der letzte schöne) Tag in herrlichen Herbstfarben.“ Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 10.10.1929; ÖNB, F21.Berg.681/71.

auf wenig Gegenliebe – er gestand gegenüber Alban Berg, dass er „ganz entsetzt“ sei: „Die zwei Frauen schauen beide aus, wie Papa sagte, ‚wie die Katze unter dem Schweif‘. May, jetzt in ihrer neuen Pose als Rennfahrerin, mit den Gubernal-Lederhandschuhen, ihrer herrschenden Stimme und dem weitblickenden Blick, wäre direkt zum wälzen komisch, – wenn es nicht so gefährlich wäre.“<sup>991</sup>

Die Reiselust der beiden Frauen schloss auch Fahrten ins Ausland ein. Im September 1926 machte das Paar eine Italienreise;<sup>992</sup> Smaragda Eger-Berg kündigte an: „Wir sagen Euch auf oesterreichischem Boden Lebewohl. Heut geht’s nach Wien & am Mittwoch nach *Venedig* (ca. 3 Tage), *Verona* (1 Tag), *Merano* (ca. 2 Tage) & wieder nach Wien“.<sup>993</sup> Von der Reise zeugt auch eine Postkarte vom Stilfserjoch bei Meran, auf der die Serpentina der Passstraße abgebildet sind, auf die Smaragda Eger-Berg notierte: „Hier herauf per Auto!! (...) diese höchste Pass Strasse Europas!!“<sup>994</sup> Im November trafen sie in Venedig Alma Mahler-Werfel und freuten „sich wohl über diese Begegnung“,<sup>995</sup> wie Johanna Berg festhielt. Auch im darauffolgenden Mai machten die Frauen eine lange Reise über Frankreich und die Schweiz, wie sie Helene Berg eröffneten:

Leider kann ich Dir von jetzt ab keine Adresse mehr geben, weil wir immer auf der Walz sind: San Sebastian, Bordeaux, Genf, Bern etc. In ca. 8–10 Tagen dürften wir ganz abgeklappert nach Wien kommen & wird dann gleich das Telefon (...) bei Euch ertönen. Wir haben sehr viel *Interessantes* gesehen. Manches Schöne, wenn auch nicht in der Fülle wie in Italien. Aber *leben* nur in Wien oder Paris. Nun geht es wieder weiter – dh. ein Stückchen schon Euch entgegen. –<sup>996</sup>

---

<sup>991</sup> Charly Berg an Alban Berg, 11.10.1930; H. Knaus/Leibnitz 2009, S. 188. Charly Berg verwies u.a. auf einen Unfall May Kellers, der sich kurz zuvor ereignet hatte; von diesem hatte er „gehört, indem mich ein Freund anrief und mir mitteilte, dass meine Schwester (er glaubte eben es sei meine Schwester, die am Volant sass) einen schweren Unfall hatte. Ich habe infolgedessen sofort damals Smaragda angerufen und mich erkundigt, doch beruhigten mich beide lachend; es sei gar nichts passiert.“ ebd., S. 189.

<sup>992</sup> Bereits in den Jahren 1918 und 1923 hatten sie derartiges geplant, 1918 die Reise jedoch vermutlich nicht angetreten, Johanna Berg zufolge „erstens wegen der Unsicherheit, dann wegen der jedenfalls erhöhten Kosten, & drittens – da die Lebensmittel im Preise steigen – so wird es vielleicht besser sein, – die Ersparnisse, die für eine Reise bestimmt waren, für diese Eventualität aufzubewahren.“ Johanna Berg an Alban Berg, 07.07.1918; ÖNB, F21.Berg.552/72. Über die Reisepläne im September 1923 vgl. dies. an Helene Berg, 28.07.1923; F21.Berg.1653/15.

<sup>993</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 20.09.1926; ÖNB, F21.Berg.681/58.

<sup>994</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 30.09.1926; ÖNB, F21.Berg.681/59.

<sup>995</sup> Johanna Berg an Alban und Helene Berg, 26.09.1926; ÖNB, F21.Berg.552/200.

<sup>996</sup> Smaragda Eger-Berg und May Keller an Helene Berg, 19.05.1927; ÖNB, F21.Berg.1726/7.

Von dieser Reise sandten sie erst eine Karte vom Sterbehaus Petrarca in Fontaine de Vaucluse<sup>997</sup> sowie kurz darauf eine weitere Karte vom Jungfrauojoch in den Berner Alpen aus 3457 Metern Höhe („Die Beine schlottern, aber sonst geht es uns gut“).<sup>998</sup> Bruder Charly kommentierte den Lebensstil des Paares nicht ohne Ironie: „Unsere Damen sind jetzt in Venedig, reisen dann nach Meran und auf meinem Rat vielleicht über die Dolomitenstrasse von Bozen nach Innichen. Nobel geht die Welt zu Grund!“<sup>999</sup>

\*

Das Landleben, das private Musizieren (s.u.) sowie die Ausflüge, Reisen und Autotouren waren jedoch nicht die einzigen Charakteristika der „Küber Jahre“: Darüber hinaus pflegten und erweiterten Smaragda Eger-Berg und May Keller ihre bestehenden Netzwerke, die sich einerseits aus Kontakten zu Sängerinnen, andererseits aus Teilen des Schönberg-Kreises zusammensetzten. Zu Arnold Schönberg persönlich hatte Smaragda Eger-Berg nach der Rückkehr in ihre Heimat eher losen Kontakt.<sup>1000</sup> 1920 berichtete sie über einen Kurzbesuch: „Vormittags eine kurze ‚Visite‘ bei Frau D<sup>r</sup> Webern (er war nicht zuhause (...)) nachher auch eine kurze Visite bei Schönbergs, sie waren, erst 12<sup>h</sup> schon beim Mittagsfrass, er sah schlecht aus, weil im Magen indisponiert (überfressen?!) Der [Max] Deutsch war auch da.“<sup>1001</sup> Dass sie sich jedoch weiterhin als Teil des Schönberg-Kreises empfand, geht u.a. daraus hervor, dass sie und May Keller nach einer Aufführung von Alban Bergs *Wozzeck*-Stücken unter dem Dirigat von Heinrich Jalowetz auf einer Karte mit Paul Stefan, dem Ehepaar Berg, Egon Wellesz, u.v.a. als Arnold Schönbergs „alte Garde“ unterschrieben: „Heut ist, liebster Freund, einmal Deine alte Garde beisamm, die Dich innigst grüßt“.<sup>1002</sup>

---

<sup>997</sup> Vgl. Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 01.05.1927; ÖNB, F21.Berg.681/64.

<sup>998</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 24.05.1927; ÖNB, F21.Berg.681/65.

<sup>999</sup> Charly Berg an Alban Berg, 24.09.1926; ÖNB, F21.Berg.548/55.

<sup>1000</sup> U.a. gratulierten Smaragda Eger-Berg und May Keller ihm per Telegramm zum Geburtstag: „dem verehrten meister die besten wuensche zum geburtstag“, Smaragda Eger-Berg und May Keller an Arnold Schönberg, 13.09.1924; ASC, ID: 18957. Weitere Kontakte gingen aus Briefen Alban Bergs an Arnold Schönberg hervor, so z.B. „Liebster Freund, ich habe Dir längere Zeit nicht geschrieben; teils weil durch den Besuch meiner Schwester wir (indirekt) von einander gehört haben“, Alban Berg an Arnold Schönberg, 13.03.1926; Brand/Hailey/Meyer 2007b, S. 253.

<sup>1001</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 24.07.1920; ÖNB, F21.Berg.3468/2.

<sup>1002</sup> Alban Berg u.a. an Arnold Schönberg, 13.03.1926; Brand/Hailey/Meyer 2007b, S. 256f. Unterschrieben haben neben May Keller, Smaragda Eger-Berg und dem Ehepaar Berg u.a. Ernst Bachrich, Marie Frischauf, Heinrich Jalowetz, Olga No-

Wenn sich der direkte Kontakt zu Arnold Schönberg auch nicht mehr so intensiv wie zuvor darstellte, zeigen viele Freundschaften Smaragda Eger-Bergs, wie verwurzelt sie in seinen Kreisen war. So war sie beispielsweise mit der Schwester Erwin Steins befreundet, der Theosophin Paula Kemperling (1878–1952), die sie auch in Küb besuchte.<sup>1003</sup> Bei Erwin Stein (1885–1958) war Smaragda Eger-Berg auch zusammen mit Erika Stiedry-Wagner, wie sie ihrem Bruder berichtete: „dort war es recht nett. Er zeigte mir Dein Manuskript zur Lulu.“<sup>1004</sup> Die Sängerin und Schauspielerin Erika Stiedry-Wagner, mit der Smaragda Eger-Berg die zumindest dokumentiert längste Freundschaft verband, war (ähnlich wie Alban und Helene Berg) häufig in Küb zu Besuch. Sie tauschte sich mit Smaragda Eger-Berg auch über ihre Pläne aus, vom Schauspiel zum Gesang zu wechseln.<sup>1005</sup> Durch Erika Stiedry-Wagner kam Smaragda Eger-Berg wiederum auch mit weiteren kulturell Handelnden in Kontakt, so u.a. mit ihrer Schwester, der Malerin Martha Wagner-Schidrowitz,<sup>1006</sup> und ihrem Mann, dem Dirigenten Fritz Stiedry. Zusammen mit ihrem Besuch unternahmen Smaragda Eger-Berg und May Keller viele Ausflüge in die Gegend, worüber Johanna Berg berichtete:

Heute war p. Auto mit S & M. & Erika Wagner & deren Cousine im Preiner Gscheid. Die Beiden kamen gestern an, & sollte eine Rax Parthie zu Stande kommen – die aber erst heute in Angriff genommen wurde! (...) Sie giengen den Schlangenweg hinauf, wollen im Karl Ludwig Haus – heute Nacht bleiben, & morgen die Plateau Wanderung bis zum Ottohaus machen; dann Mittwoch Nachmittag den Törlweg herunter & Abends wollen sie wieder zu Hause sein – d.h. S & M. Erika soll schon in Wien auftreten!<sup>1007</sup>

---

vakovic, Rudolf Polnauer, Paul Stefan, Gisa Sternfeld-Pappenheim, Erika Stiedry-Wagner, Käthe Travnicek, Rudolf Weirich sowie Egon und Emmy Wellesz.

<sup>1003</sup> Über einen viertägigen Besuch Paula Kemperlings berichtete Johanna Berg, vgl. Johanna Berg an Alban und Helene Berg, 30.06.1922; ÖNB, F21.Berg.552/118. Mit ihr besuchte Smaragda Eger-Berg auch eine „Herakles“-Aufführung; vgl. Smaragda Eger-Berg an Alban und Helene Berg, 19.01.1929; ÖNB, F21.Berg.681/68.

<sup>1004</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 17.08.19[34?]; ÖNB, F21.Berg.681/87.

<sup>1005</sup> U.a. überlegte sie bezüglich des Singens, „dass ich auf keinen Fall mit dem Spielen aussetze, sondern versuche nebenbei zu studieren – bis man mit Bestimmtheit sagen kann, dass was draus wird“; weiterhin berichtete sie über ihre Erfolge als Schauspielerin, über ihre Tochter Jeska, und übersandte Kritiken ihrer Stücke („vielleicht interessiert es Dich – bitte aber zu retourneren“), Erika Stiedry-Wagner an Smaragda Eger-Berg, 06.11.19[14?]; WBR, H.I.N. 203828.

<sup>1006</sup> Martha Schidrowitz malte wohl auch Smaragda Eger-Berg; vgl. Johanna Berg an Alban Berg, 23.08.1923; ÖNB, F21.Berg.552/144. Auch umgekehrt besuchte Smaragda Eger-Berg das Ehepaar Schidrowitz, vgl. Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, o.D. [Bruchstück]; ÖNB, F21.Berg.681/90 und /97.

<sup>1007</sup> Johanna Berg an Helene Berg, 16.06.1925; ÖNB, F21.Berg.1653/25. Preiner Gscheid: Passhöhe an der Grenze zwischen Niederösterreich und der Steiermark.

Über Erika Stiedry-Wagner lernte Smaragda Eger-Berg auch das Ehepaar „Jannowec“ kennen, womit vermutlich das Ehepaar Janowitz gemeint war – der Komponist, Pianist und Kapellmeister Otto Janowitz (1888–1965) sowie seine Frau Lia Janowitz (1898–1988).<sup>1008</sup> Gemeinsame Bekannte waren außerdem die Schauspielerin und Sängerin Paula Fleischmann<sup>1009</sup> und die Altistin Jessyka Koettrik.<sup>1010</sup> Letztere ruhte sich nach ihrem Misserfolg als „Carmen“ 1923 in Küb aus – ihre Interpretation war von Elsa Bienenfeld im *Neuen Wiener Journal* folgendermaßen kommentiert worden: „Eine Norwegerin, Fräulein Kötrik, sang die Carmen. Schon die ersten Takte überraschten. So falsch, teils infolge mangelnder Musikalität, teils infolge schlechter Stimmbildung, hat man schon lange in diesem Hause nicht singen gehört. Es wirkte geradezu ansteckend.“<sup>1011</sup> Über ihren Besuch berichtete Johanna Berg demnach auch: „Gesungen hat sie nichts – Smaragda hat sie dazu nicht engagirt – weil sie ihrem Gesange nicht zuviel zutraut!“<sup>1012</sup>

Mit den befreundeten Sängerinnen tauschte sich Smaragda Eger-Berg intensiv über das kulturelle Leben aus und agierte hierbei vielfach als Verbindungsglied zwischen ihnen und ihrem Bruder Alban Berg: So gab sie Pläne und Neuigkeiten der Sängerinnen an Alban und Helene Berg weiter und wurde ihrerseits von Freundinnen über Erfolge und Aufführungen der Werke Alban Bergs – z.B. durch übersandte Zeitungsausschnitte – informiert.<sup>1013</sup> Auch machte sie ihren Bekanntenkreis mit der Musik ihres Bruders vertraut, beispielsweise, als sie Frida Leider 1921 Auszüge aus Alban Bergs *Wozzeck* vorspielte.<sup>1014</sup>

---

<sup>1008</sup> Diese waren zu Besuch bei ihnen: „Pfungsten haben wir recht lustig verbracht. Erika [Stiedry-Wagner] & die Jannowec waren 2½ Tage bei uns – Wetter war schlecht. Mit der Jannowec haben wir uns recht angefreundet.“ Smaragda Eger-Berg an Helene Berg, 08.06.19[27]; ÖNB, F21.Berg.1726/5. Von ihnen erhielten sie auch Kartengrüße „aus Alt-Aussee, wo sie uns auffordert dort bissel hinzufahren“, dies. an Alban Berg, 26.07.1929; F21.Berg.681/70. Schließlich kündigten sie sich per Telegramm bei Alban Berg an, „besuchen euch sonntag abend 5. oktober eine stunde mit jannowec“; dies., 03.10.1930; F21.Berg.681/115.

<sup>1009</sup> Johanna Berg nannte sie eine „Freundin der Erika Wagner“, Johanna Berg an Alban und Helene Berg, 17.02.1925; ÖNB, F21.Berg.552/156. Smaragda Eger-Berg erwähnte sie immer wieder, u.a. „Mit Paula Fleischmann bin ich oft zusammen“, Smaragda Eger-Berg an Helene Berg, 05.02.[1932?]; ÖNB, F21.Berg.1726/4.

<sup>1010</sup> Jessyka Koettrik, Altistin, sang u.a. bei der Uraufführung des *Wozzeck* 1925 in Berlin die Rolle der Margret.

<sup>1011</sup> B.E. [= Elsa Bienenfeld] im *Neuen Wiener Journal*, 20.06.1923, S. 10.

<sup>1012</sup> Johanna Berg an Helene Berg, 09.07.1923; ÖNB, F21.Berg.1653/16.

<sup>1013</sup> Smaragda Eger-Berg berichtete ihrem Bruder beispielsweise von diversen Plänen Erika Stiedry-Wagners sowie Fritz Stiedrys, vgl. Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 11.07.1934; ÖNB, F21.Berg.681/84. Ihrerseits wurde sie u.a. von Jessyka Koettrik „durch einen besonders lieben Brief“ über den *Wozzeck*-Erfolg in Berlin informiert; dies., 19.01.1929; F21.Berg.681/68.

<sup>1014</sup> Vgl. Rieger 2016, S. 24.

Vermutlich auch auf dem Semmering kam Smaragda Eger-Berg mit der Reformpädagogin Eugenie Schwarzwald in Kontakt. Diese besaß am Grundlsee das Erholungsheim „Seeblick“, wo Smaragda Eger-Berg und May Keller einige Zeit im Sommer 1930 verbrachten.<sup>1015</sup> Smaragda Eger-Berg berichtete über das Ehepaar Schwarzwald: „Genia (Eugenie) las einmal abends vor, aus eigenen & fremden Sachen, sehr begabt – Henny (Dr. Schwarzwald) gieng viel spazieren mit uns, spielte Rummy etz.“<sup>1016</sup> Insgesamt befand sie: „Die Grundlsee Wochen waren recht originell“, wenn auch die Luft in Küb „1000mal besser“ sei und im Heim „sehr einfach alles, stellenweise primitiv, aber rein & das Essen gesund“ war. Landschaftlich sei es „fabelhaft schön“ – besonders der See, weswegen sie „permanent gebadet“ hätten – jedoch sei es im Heim selbst sehr lärmend, „umsomehr da 50% mindestens (ich glaube es sind 70–80%) Juden sind & noch dazu Intellektuelle, die sehr viel reden.“<sup>1017</sup>

Das strenge Alkoholverbot in Eugenie Schwarzwalds Heim<sup>1018</sup> umging Smaragda Eger-Berg jedoch direkt: Trotz Kälte gab es im Haus „nur ca. 3 Öfen, aber unsre Whiskyflasche allerdings im *eigenen Zimmer* (das Heim wird streng alkoholfrei geführt) rettete uns einigermassen vom äussern & innern Erfrierungstod.“<sup>1019</sup> Diese Whiskyflasche habe ihr wiederum neue Bekannte verschafft: „Am letzten Tag hatten wir etliche Besucher in unserm Zimmer, die unsern Whisky austranken.“<sup>1020</sup> Darunter sei eine Polizeipräsidentenfamilie aus „Recklinghausen“ (daß es überhaupt so etwas gibt!)“ gewesen sowie die Kunsthistorikerin und Ehefrau des Revolutionärs Karl Liebknecht, Sophie Liebknecht (1884–1964): „Übrigens eine sehr gescheite Person, mit der wir viel verkehrten, so ziemlich die einzig nennenswerte künstlerische Persönlichkeit dort.“<sup>1021</sup> Außerdem habe sie den Pianisten und Komponisten James Simon (1880–1944) aus Berlin getroffen, wie sie ihrem Bruder berichtete:

Klavier spielt er *fabelhaft* – er spielte fast täglich am Abend vor. Er war 3mal im Wozzeck & seine Frau schrieb sehr begeistert über die

---

<sup>1015</sup> Zum Erholungsheim vgl. L. Fischer 2007, S. 136. Vom Grundlsee aus sandten Smaragda Eger-Berg, May Keller, Eugenie Schwarzwald und eine unbekannt Person Grüße an Alban Berg, 27.06.1930; ÖNB, F21.Berg.681/72.

<sup>1016</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 20.07.1930; ÖNB, F21.Berg.681/73.

<sup>1017</sup> Ebd.

<sup>1018</sup> Lisa Fischer konstatiert: „Eugenie Schwarzwald als Verfechterin des Antialkoholismus hatte es sich zur Devise gemacht, sowohl in ihren Gemeinschaftsküchen als auch ihren Ferienheimen keinen Alkohol auszuschenken.“ L. Fischer 2007, S. 136.

<sup>1019</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 20.07.1930; ÖNB, F21.Berg.681/73.

<sup>1020</sup> Ebd.

<sup>1021</sup> Ebd. Smaragda Eger-Berg nannte sie „Sonja Liebknecht“.

Wein-Arie in Königsberg. Er schickt Dir Grüße – Kennst du ihn?? Seine Kompositionen?!! Mir dämmert etwas davon bei der Gemeiner gehört zu haben, daß sie schauerhaft sind! – Aber sonst ist er ein ganz lieber, gebildeter Mensch.<sup>1022</sup>

In ihrer typisch freimütigen Art berichtete Smaragda Eger-Berg auch über weitere Besucher:innen des Heimes. So amüsierte sie sich u.a. über Friederike „Fritzi“ Lindberg (1900–1987), eine Kabarett­sängerin, die Mitglied der Gesangsgruppe „Singing Babies“ war,<sup>1023</sup> sowie über eine nicht namentlich genannte schwedische Malerin, die sich im Institut Zeileis<sup>1024</sup> behandeln ließ, wo die Therapeuten Valentin Zeileis und später Fritz Zeileis mit der „Hochfrequenz-Therapie“ arbeiteten:

Die Frau von Helge Lindberg (sie ist jetzt Kabarett­sängerin) war auch ein paar Tage dort & verbrannte sich im Bad à la Ägypterin. Dann eine schwedische Malerin, die direkt von Zeileis kam (sie wackelte mit dem Kopf, womit hat sie früher gewackelt, bevor sie beim Zeileis war?). Beim Anblick des romantischen Kammer-Sees [= Kammersee in der Steiermark] sagte sie, sie spricht schlecht deutsch, „Das möchte ich malen à la Böcklin u. nennen ‚Das letzte Mensch‘ [.]“<sup>1025</sup>

∗

Smaragda Eger-Bergs Freundes- und Bekanntenkreis setzte sich aus einer relativ homogenen Gruppe von Berliner und Wiener Künstler:innen bzw. kulturell affinen Menschen einer gehobenen Schicht zusammen, die Smaragda Eger-Bergs Hochschätzung von Kunst und Kultur sowie ihre „modernen“ Ansichten teilten. Von Menschen anderer Schichten, insbesondere dem „Proletariat“, suchte sich die Musikerin dezidiert abzugrenzen. Die später von Alban-Berg-Biograph:innen zuweilen getätigte Aussage,

---

<sup>1022</sup> Ebd. Hätten James Simons Kompositionen im Schönberg-Kreis als „schauerhaft“ gegolten, wäre das nicht sehr verwunderlich: Der jüdische Komponist, Pianist und Musikwissenschaftler, der später in Auschwitz ermordet wurde, studierte u.a. bei Max Bruch und kann stilistisch zu den Spätromantikern gezählt werden.

<sup>1023</sup> Vgl. Wolfgang Schneidereit: *Discographie der Gesangsinterpreten der leichten Muse von 1925 bis 1945 im deutschsprachigen Raum. Eine Discographie mit biographischen Angaben in 3 Bänden*, Band 3, Norderstedt 2019, S. 1355. Die „Singing Babies“ wurden vermutlich Anfang 1930 von Edmund Fritz gegründet, tourten international und wirkten in Filmen mit. Später traten sie auch als „The Seven Singing Sisters“ oder „Wiennese Seven Singing Sisters“ auf. Fritzi Lindberg, geb. als Friederike Schlichter, war verheiratet mit dem finnischen Opernsänger Helge Igor Lindberg (1887–1928).

<sup>1024</sup> Das Institut Zeileis, in dem sich auch Marya Delvard mit der elektrophysikalischen Therapie behandeln ließ, existiert bis heute; zu seiner Geschichte vgl. die Website; URL: <https://zeileis.at/institut/#geschichte> (16.10.2019).

<sup>1025</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 20.07.1930; ÖNB, F21.Berg.681/73.

Smaragda Eger-Berg wäre – vermutlich ob ihrer teils fortschrittlichen Selbstverwirklichung – „sozialrevolutionär gesinnt“<sup>1026</sup> gewesen, lässt sich keineswegs bestätigen. Im Gegenteil: Smaragda Eger-Berg, die von Kindesbeinen an Hauspersonal gewohnt war, deren desolate Arbeits- und Lebenssituation sie nicht im geringsten problematisierte,<sup>1027</sup> unterschied sich bezüglich Klagen über die „Dienstbotenmiseren“ und ihren Ärger über das „Proletariat“ nicht merklich von ausdrücklich bürgerlichen Ansichten, wie sie beispielsweise ihre Mutter Johanna Berg vertrat.<sup>1028</sup> Diese konstatierte beispielsweise, das angrenzende Grundstück in Küb vor allem deswegen gekauft zu haben, „da es sonst in die Hand eines Proletariers, also einer unangenehmen Nachbarschaft, gefallen wäre.“<sup>1029</sup> Ähnlich äußerte sich auch Smaragda Eger-Berg: Bereits bei einem „herrlichen Ausflug“ 1919 nach Werder an der Havel klagte sie über den „Plebs“, der „besoffen“ von den Obstweinen war.<sup>1030</sup> Hatte sie sich bezüglich ihrer Berliner Wohnsituation schon über den „Proletarierlärm“ beschwert, der in ihrer Wohnung hörbar war,<sup>1031</sup> kritisierte sie auch die Lage der Wiener Wohnung in der Linken Wienzeile: „Wenn sie wenigstens in einer möglichen Gegend wäre, dass der Sommer nicht gerade in einem Arbeiter-Viertel verbracht werden müsste!“<sup>1032</sup>

---

<sup>1026</sup> Monson 1989, S. 49.

<sup>1027</sup> Ihr Neffe Erich A. Berg beschrieb die desolate Wohnsituation der Knechte und Mägde des Berghofs, die in winzigen, feuchten Räumen hausten, während die Familie Berg auf dem Landgut lebte; vgl. E.A. Berg 1980, S. 178.

<sup>1028</sup> So beispielsweise Smaragda Eger-Bergs Äußerung, die Dienstmädchen bedürften doch „sehr der Leitung“ May Kellers; Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 24.07.1920; ÖNB, F21.Berg.3468/2. Johanna Berg, die die Dienstmädchen oft mit Namen wie „Landtratsch“ bedachte, wurde noch deutlicher: „diese L.[udern] – sind alles Comunisten – obwohl sie nichts zum beißen haben, arbeiten wollen sie nichts –!“ Johanna Berg an Alban Berg, 10.05.1925; ÖNB, F21.Berg.552/168; vgl. auch dies. an Helene Berg, 14.08.1924; F21.Berg.1653/19.

<sup>1029</sup> Vgl. Briefzitat Johanna Bergs in Charly Berg an Alban Berg, 26.05.1926; H. Knaus 2016, S. 162. Johanna Berg bemerkte außerdem über einen Ausflug nach Kirchberg am Wechsel: „Wie Schade, daß man an diesen herrlichen Plätzen unsern Mittelstand ganz vermisst! Nur die verhasste Juden Gesellschaft & das ebenso [verhasste] Proletariat – das sauft & gröhlt“, Johanna Berg an Alban und Helene Berg, 06.06.1922; ÖNB, F21.Berg.3452/44.

<sup>1030</sup> Sie schrieb: „das kleine idyllische Städtchen Werder – alljährlich zur *Baumblüte* ist dort ein gr. Fest – *weite Ländereien* nichts als blühende Obstgärten in weiss & rosa – dazu das Wasser, Werder liegt an der Havel – schade dass der Plebs so besoffen von den übrigens sehr guten *Obstweinen* war.“ Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, o.D. [1919]; ÖNB, F21.Berg.681/105.

<sup>1031</sup> Sie schrieb: „bei offenem Fenster kommt Proletarierlärm herein“, Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 28.06.[1915]; ÖNB, F21.Berg.681/18.

<sup>1032</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 24.07.1920; ÖNB, F21.Berg.3468/2. Im VI. Bezirk wohnten vor allem Arbeiter und Gewerbetreibende; vgl. H. Knaus 2016, S. 240.

Smaragda Eger-Bergs Elitismus betraf jedoch nicht nur soziale, sondern auch musikalische Anschauungen. In einer Diskussion mit Arnold Schönberg hatte sie von der „dicke[n] angefressene[n] Masse“<sup>1033</sup> gesprochen, die sie als Gegensatz zu den Schönberg-Anhänger:innen empfand. Dass sie es nicht jedem zutraute, die Musik ihrer Kreise zu verstehen, wird auch in einem Brief über eine anstehende Aufführung des *Pierrot lunaire* in Regensburg deutlich. Die Stadt hielt Smaragda Eger-Berg offenbar für eine Provinz, in der es weder Musiker:innen noch Menschen, „die etwas mit Musik anfangen können“, gebe:

In Regensburg soll ja die Aufführung d. Pierrot sein. – Wie werden sich wohl die Regensburger verhalten – Gibt es da überhaupt Musiker?! Oder Menschen, die etwas mit Musik anfangen können?! Ists nicht nur die Grenzstation von Oesterr. & Deutschland? Man kann sich das gar nicht vorstellen.<sup>1034</sup>

Die elitäre Haltung der Musikerin schlug sich neben der Abgrenzung vom Proletariat und ihrem avantgardistischen Kunstverständnis auch in einer bürgerlichen Anspruchshaltung nieder. Bereits bei Geschenkbesorgungen, die Alban Berg im Auftrag seiner Schwester tätigen sollte, ermahnte diese ihn stets, nicht an der Qualität zu sparen: „2 Bocksbeuteln Magdalenen-Thränen (Tiroler Wein – beste Sorte)“,<sup>1035</sup> „Ich nehme an, daß ein schönes Theater-Billet ihr [= Johanna Berg] am meisten Freude bereitet. Ich möchte aber daß Du ihr einen guten Sitz kaufst“,<sup>1036</sup> oder: „*feinste Chocolate-Bonbons* mit bester Füllung (...) *beste Qualität*“.<sup>1037</sup> Diese Einstellung hatte Alban Berg schon früh an seiner Schwester ebenso wie an seiner Mutter kritisiert: Beide vertrügen nur die feinsten Speisen und bräuchten, wie er an seine Frau schrieb, „Theater u. Konzert nur in den besten Sitzen. Hie u. da kleine Reisen u.s.w. Du kennst ja diese ästhetischen (Pfuui Teufel.) Ansichten.“<sup>1038</sup>

Smaragda Eger-Bergs Anspruchsdanken spiegelt beispielsweise auch ein hierfür sehr charakteristischer Brief wider, in dem die Musikerin Alban Berg 1915 – über eine Rückkehr nach Wien nachdenkend – mit der Wohnungssuche beauftragte. Nicht irgendeine Wohnung in einem beliebigen

---

<sup>1033</sup> Smaragda Eger-Berg an Arnold Schönberg, o.D. [Februar 1915]; ASC, ID: 19746.

<sup>1034</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, o.D. [1914?]; ÖNB, F21.Berg.681/111.

<sup>1035</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 30.05.1915; ÖNB, F21.Berg.681/15.

<sup>1036</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 24.03.1918; ÖNB, F21.Berg.681/25.

<sup>1037</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 18.02.1915; ÖNB, F21.Berg.681/13.

<sup>1038</sup> Alban Berg an Helene Berg, 16.02.1920; Qu. Kat. 56, S. 110. Er führte aus: „Mama ‚verträgt‘, wie sie auch jetzt betont u. dartut, eigentlich nur Fleisch, Eier, (...) feine Gemüse u. all das in großen Quantitäten. Plus Alkohol. Also kein Erdapfel z. Bsp. keine Milch Sma[ra]gda verträgt nur die *leichtesten* (also feinsten) Speisen, muß *weißes* Brot u. Butter haben kann unmöglich Dinge aus dunklerem Mehl od. dgl Bohnen etc essen.“ ebd., S. 109f.

Stadtbezirk kam in Frage, sondern nur „neue Häuser“, möglichst mit „Fahrstuhl“ in den besseren bis besten Gegenden Wiens:

Mein Wunsch geht also dahin: Sieh Dich in *Hietzing* um, was solche Ateliers *Miete kosten*. Nur *neue Häuser* mit *menschenmöglichem Aufzug* kommen in Betracht. Am liebsten mit *Fahrstuhl*. *Penzing* käme auch in Erwägung. Auch *Unter* od. *Ober St. Veit*, wo's halt frei ist & *möglichst viel Luft*. Nach Berlins breiten Strassen kann man nicht in der Stadt in Wien leben, so kommen nur die äusseren Bezirke in Betracht.<sup>1039</sup>

Ähnlich hoch waren Smaragda Eger-Bergs Ansprüche später beim geplanten Autokauf. Auch hier schienen sich nur die „modernsten Modelle“ mit den „allerbesten Errungenschaften“ zu eignen:

Wir legen uns daher ein sehr gutes & elegantes Auto an, haben schon einen Berg von Prospekten, eine ganze Menge sind persönlich mit ihren Autos gekommen & kommen im Preis für uns in Betracht *Turiner Fiat, Citroen, Praga, Renault*; natürlich die modernsten Modelle (1930) mit allerbesten Errungenschaften.<sup>1040</sup>

Diese Einstellung hatte Folgen für die Finanzen der Musikerin. Wie Herwig Knaus darlegt, verbrauchte Smaragda Eger-Berg beispielsweise im Jahr 1928 „etwa 1.650 Schilling im Monat: Ein zu der Zeit für eine Person durchaus gehobener Lebensstandard, der etwa dem ihrer Freundin May entspricht.“<sup>1041</sup> Darin, dass Smaragda Eger-Berg weiterhin recht großzügig lebte, Freund:innen zu sich einlud und damit einen Lebensstil pflegte, den sie sich zu diesem Zeitpunkt strenggenommen nicht mehr leisten konnte, wird auch das Bemühen deutlich, trotz des sich stetig verringernenden finanziellen Kapitals ihren standesgemäßen Status in der sozialen Hierarchie aufrechtzuerhalten.

### Private Kulturrezeption und Hausmusik

Smaragda Eger-Berg arbeitete während ihrer Jahre in Küb nicht als Korrepetitorin. Das heißt keineswegs, dass sie sich nicht künstlerisch und kreativ mit Musik auseinandersetzte. Sie war, ebenso wie in den Jahren zuvor, äußerst interessiert an Kultur und tauschte sich auch weiterhin über Musiziertes, Gehörtes, Gesehenes und Gelesenes aus. Durch die Nähe von Küb zu Wien war das Leben eine Kombination aus ländlicher Idylle mit privatem Musizieren und regelmäßigen Aufenthalten in Wien mit Konzertbesuchen und kulturellen Veranstaltungen. Wie eminent wichtig diese

---

<sup>1039</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 18.02.1915; ÖNB, F21.Berg.681/13.

<sup>1040</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 09.08.1930; ÖNB, F21.Berg.681/74.

<sup>1041</sup> H. Knaus 2016, S. 184.

kulturelle Teilhabe war, ist offensichtlich: Als Smaragda Eger-Berg einmal gezwungen war, länger in Küb zu bleiben als erwartet, schrieb sie ihrem Bruder: „Nach Musik fang’ ich an, schon grosse Sehnsucht zu haben! Nun heisst es noch ausharren“.<sup>1042</sup>

In Küb musizierte Smaragda Eger-Berg viel alleine sowie mit ihren Gästen – beispielsweise probierte Erika Stiedry-Wagner Lieder von Arnold Schönberg, die sie später aufführen wollte, zunächst mit Smaragda Eger-Berg.<sup>1043</sup> Der Großteil des Musizierens entfiel jedoch auf das Vierhändigspiel mit ihrer Partnerin May Keller.<sup>1044</sup> Zusammen spielten sie u.a. Werke von Antonín Dvořák und Anton Bruckner, Arnold Schönbergs *Gurre-Lieder*, außerdem Ludwig van Beethoven und Igor Strawinsky. Über letztere schrieb die Musikerin an ihren Bruder: „Strawinskys ‚Sacre du Printemps‘ haben wir nun fest geübt – als wahres Labsal aber die Beethoven Sinfonien, nie eine kleinliche Sentimentalität, nie ein Nachlassen – nur so möchte ich das Leben sehen.“<sup>1045</sup>

Neben dem Vierhändigspiel musizierte Smaragda Eger-Berg auch alleine viel auf dem Klavier. In Berlin hatte sie Alban Berg aufgefordert, ihr ein paar ihrer Noten zurückzuschicken, die er von ihr hatte („*Moscheles: Übungen, Bach Inventionen* etc.“).<sup>1046</sup> In Küb erarbeitete sie sich vor allem aktuelle Werke (besonders Opern) am Klavier – eine Praxis, die sie beispielsweise mit Alma Mahler-Werfel teilte.<sup>1047</sup> Neben Franz Schrekers *Der ferne Klang* und Richard Strauss’ *Intermezzo*<sup>1048</sup> wollte sie auch Alexander

---

<sup>1042</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 23.10.1926; ÖNB, F21.Berg.681/61.

<sup>1043</sup> Vgl. Johanna Berg an Alban Berg, 12.06.1922; ÖNB, F21.Berg.3452/46.

<sup>1044</sup> Bereits 1913 erwähnte Johanna Berg das Vierhändigspiel ihrer Tochter und deren Partnerin: „Wir (...) genießen nebenbei Musik Gurelieder [sic], sonstige schöne Sachen von Bruckner & Dworzak“. Vgl. außerdem: „Smaragda & Maria spielen Clavier! was, weiß ich nicht!“ „S.&M. spielen eben Clavier, & ich sitze in meinem Zimmer! sehr angenehm!“ Johanna Berg an Alban und Helene Berg, 25.06.1913, 25.12.1919 und 23.08.1922; ÖNB, F21.Berg.552/5, /99 und /124.

<sup>1045</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 03.07.1926; ÖNB, F21.Berg.681/53. Ihr Beethoven-Spiel kommentierte auch Mutter Johanna Berg: „Ich genieße auch viel durch S&M. 4 händiges Spiel, – Beethoven!! Das ist herrlich, man vergißt die dreckige Welt dabei!“ Johanna Berg an Alban und Helene Berg, 26.06.1926; ÖNB, F21.Berg.552/195.

<sup>1046</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, o.D.; ÖNB, F21.Berg.681/101.

<sup>1047</sup> Vgl. Susanne Rode-Breyman: „Nachlassverwalterinnen im Austausch. Alma Mahler-Werfel und Helene Berg“ in: *Erinnerung stiften. Helene Berg und das Erbe Alban Bergs*, hg. von Daniel Ender/Martin Eybl/Melanie Unsel, Wien 2018, S. 66–77, hier: S. 74.

<sup>1048</sup> Hierüber berichtete Johanna Berg: „Smaragda spielte auch Schreckers Oper, der Ferne Klang! recht schön – aber viele Wiederholungen – meiner Ansicht!“ sowie über *Intermezzo*: „S. spielt viel, ich horchte zu! Dabei höre ich doch manches Neue! Wozek haben wir ganz durchstudiert, der gefällt mir jetzt sehr gut, wenn ich auch nicht alles verstehe! Das kommt schon noch. Momentan spielt S. das *Intermezzo* v. St. [Strauss] ein drolliger Text! Wie kann man sich so ins Familienle-

Zemlinskys *Der Zwerg* spielen und bat Alban Berg darum, sie mit neuem Notenmaterial zu versorgen:

Ich wäre Dir sehr dankbar, lieber Alban, wenn Du mir 1–2 Notenbände bei Eurem Kommen nach Küb mitbringen könntest. Also: den 1. Band Beethovenquartett (4händig) und vielleicht, wenn Du sie kurze Zeit entbehren kannst, *Zemlinskys neue Oper ‚der Zwerg‘* oder wie sie heißt, oder sonst eine *Neuerscheinung 2hdg.*, die ich noch nicht von dir entliehen habe. Es ist nur für den allerersten Anprall, weil wir doch erst später nach Wien fahren & uns selbst Noten mitbringen.<sup>1049</sup>

Neben Theaterbesuchen – sie sah u.a. in Salzburg Hugo von Hofmannsthal's *Jedermann*<sup>1050</sup> – ging Smaragda Eger-Berg außerdem gerne und oft („[f]ast täglich“) ins Kino, so vermutlich auch 1929 in die *Lulu*-Verfilmung.<sup>1051</sup> Konzerte, die Smaragda Eger-Berg besuchte, waren u.a. Gustav Mahlers *VIII.*, die erste Symphonie von Ernst Krenek (zusammen mit Rudolf Ploderer) sowie ein Konzert mit Stücken von Maurice Ravel und Modest Mussorgsky („Ravel-Konzert (...) ich fand Alles, auch das neue Klavierkonzert, sehr leer & oberflächlich, nur der Mussorgsky war schön“).<sup>1052</sup> Ihre Urteilsfreude bei Aufführungen teilte sie mit ihrer Lebensgefährtin May Keller, wie deren ausführlicher Konzertbericht über Egon Wellesz' *Die Bakchantinnen* verdeutlicht. Ihre Kritik über das Stück, dem Alban Bergs Schüler Willi Reich Langeweile, Orchesterbrei, einen unverständlichen Text und eine fernliegende Handlung attestierte,<sup>1053</sup> zeigt, dass auch May Keller sich musikalisch kompetent gab und sich zweifelsohne als urteilsfähig empfand:

---

ben hineinsehen lassen! Musik ist ja theilweise sehr schön!“ und: „Smaragda spielt viel Clavier – jetzt das ganze Intermezzo. Musik recht hübsch – aber der Inhalt – blödsinnig!“ Johanna Berg an Alban Berg, 25.12.1919, 05.04.1925 und 20.04.1925; ÖNB, F21.Berg.552/99, /164 und /166.

<sup>1049</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 02.07.1921; ÖNB, F21.Berg.681/42.

<sup>1050</sup> Vgl. Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 02.08.1931; ÖNB, F21.Berg.681/76.

<sup>1051</sup> *Die Büchse der Pandora* (1929), Regie: Georg W. Pabst. Smaragda Eger-Berg schrieb: „Fast täglich waren wir im Kino, morgen hoffen wir die Uraufführung der Lulu v. Wedekind im Kino zu sehen“, Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 28.02.1929; ÖNB, F21.Berg.681/69.

<sup>1052</sup> Smaragda Eger-Berg an Helene Berg, 05.02.[1932?]; ÖNB, F21.Berg.1726/4. Johanna Berg zufolge hatten Smaragda Eger-Berg und May Keller „jeden Abend etwas andres vor! (...) Freitag M.[ahler]s VIII“, Johanna Berg an Alban Berg, 19.12.1923; ÖNB, F21.Berg.3452/49. Über den Besuch von Kreneks erster Symphonie berichtete Rudolf Ploderer: „Gestern hat Scherchen mit einem ad hoc zusammengestellten Orchester Kreneks erste S. mit gutem Gelingen aufgeführt. Ich habe dazu mit einiger Mühe Deiner Schwester und mir den gemeinsamen Eintritt erzwungen“, Rudolf Ploderer an Alban Berg, 28.09.1932; ÖNB, F21.Berg.1195/81.

<sup>1053</sup> Vgl. Willi Reich an Alban Berg, 22.06.1931; Steiger 2008, S. 437f.

Egon Wellesz Opernpremiere. Gesellschaftsbild, ausverkauftes Haus, Sterbenshitze, äußerer rauschender Erfolg, Freundestreffen im Imperial. Wellesz hat sich sehr über Albans Brief gefreut. Dass man eine so *große Arbeit* hervorbringt und alles höchst unwichtig ist; man könnte weinen. Aber nein, ich habe ja gar nicht geweint – Todeslangeweile und maßlose Ermüdung das genoß ich ausgiebigst. Es ist das unpersönlichste Kunstwerk was ich je erlebt, man hört sehr viel Wagner – – – – – bis Alban und Gerade da verweilt er ganz anschniegender und steigert ‚seinen‘ Orgelpunkt ins grandiose. Bühnenbilder wunderschön. – Er ist so gar kein Theatermensch, das beweist der Stoff seines Buches. – [Anton] Webern traf ich in einer Loge, [Erwin] Stein, [Julius] Schloß, [Rudolf] Bollnauer [= Polnauer] (...). Uebrigens gab die Pauly [= Rosa Pauly-Dresen] in jeder Beziehung eine ganz unerhörte Leistung, Chöre waren sehr gut, alle andern Solisten mäßig bis schlecht, [Clemens] Krauss langweilig – entsprechend.<sup>1054</sup>

Wie in ihrer Jugend lieb sich Smaragda Eger-Berg von ihrem Bruder Alban Berg auch weiterhin Literatur, darunter ein Buch von Marcel Proust sowie Thomas Manns *Zauberberg*, den sie „mit grossem Interesse“<sup>1055</sup> las. Smaragda Eger-Berg selbst hatte – so schrieb es ihre Mutter Johanna Berg – „eine kleine aber gediegene Bibliothek, die mir aber zum Theil zu geistreich ist!“<sup>1056</sup> Die Musikerin las außerdem Theodore Dreisers *Schwester Carrie* (1929; „sehr schwach“),<sup>1057</sup> Johann Wolfgang von Goethes *Faust II* sowie – ein Geschenk ihres Bruders – Adolf Loos’ *Ins Leere gesprochen*; außerdem besaß sie Romain Rollands *Ludwig van Beethoven* sowie Emil Ludwigs *Wagner oder die Entzauberten*.<sup>1058</sup>

✱

<sup>1054</sup> May Keller an Alban Berg, 21.06.1931; Qu. Kat. 35, S. 247. Sie besuchte die Premiere am 20.06.1931.

<sup>1055</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 09.08.[1926]; ÖNB, F21.Berg.681/54. Zuvor hatte sie ihren Bruder ermahnt: „Vergesst nicht den ‚Zauberberg‘ u. ‚Proust‘, wir sind mager an spannender Lektüre.“ dies. und May Keller, 22.07.1926; F21.Berg.681/56.

<sup>1056</sup> Johanna Berg an Alban Berg, 25.12.1919; ÖNB, F21.Berg.552/99.

<sup>1057</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 26.07.1929; ÖNB, F21.Berg.681/70.

<sup>1058</sup> Vgl. Romain Rolland: *Ludwig van Beethoven*, Zürich 1918 mit Eintragung ihres Namens; ÖNB, F21.Berg.3558. Den Band Emil Ludwigs hatte Smaragda Eger-Berg, wie sie später an dessen Witwe berichtete, „leider durch Kriegsumstände eingebüsst, den mir der liebe Verblichene selbst geschenkt hatte!“ Smaragda Eger-Berg an Elga Ludwig, 08.04.1949; LAM, A: Ludwig 83.295/3. Zum Buch von Adolf Loos vgl. Johanna Berg an Alban Berg, 25.05.1923; ÖNB, F21.Berg.552/133.

Einen besonderen Stellenwert nahmen in Smaragda Eger-Bergs Kulturrezeption die Werke ihres Bruders ein. Alban Berg war durch seinen *Wozzeck*-Erfolg (UA 1925) inzwischen ein etablierter und erfolgreicher Komponist, dessen Werdegang seine Schwester und ihre Partnerin May Keller intensiv mitverfolgten (letztere plante sogar, von ihrem Kapital den Klavierauszug des *Wozzeck* mitzufinanzieren).<sup>1059</sup> Beide nahmen großen Anteil am Schaffen des Komponisten: Sie erkundigten sich immer wieder nach seinen Erfolgen, gratulierten, verfolgten die Kritiken seiner Stücke in der Zeitung und äußerten ihr Interesse an seinem Arbeitsprozess (beispielsweise: „Daß deine Arbeit so schön weiterrückt ist ja riesig erfreulich, Alban“).<sup>1060</sup> Mehrfach betonten Smaragda Eger-Berg und May Keller, wie gerne sie den *Wozzeck* sehen würden:

Also hoffentlich können wir bald einmal die ganze Aufführung der Oper erleben & auch irgendwo, wo es für uns erreichbar ist! Du wirst jetzt sicher grosse Freude & Impuls zur Weiterarbeit haben – denn irgendwo innerlich frisst doch der Wurm, wenn unverstanden bleibt, was man zu sagen hat. Sogar für den uneitelsten Menschen.<sup>1061</sup>

Schließlich besuchten sie im Februar 1926 die Aufführung des *Wozzeck* unter der Leitung Erich Kleibers an der Berliner Staatsoper, wonach sie sichtlich bewegt ein Radiogramm an Alban Berg sandten: „Volles Haus waermster Beifall tieferschuettert gruessen Smaragda May“.<sup>1062</sup> Auch an

---

<sup>1059</sup> May Keller, die den während der Inflation deutlich stabileren Schweizer Franken besaß, war durchaus begütert. Johanna Berg zufolge soll sie 1921 über sechs Millionen Kronen verfügt haben, vgl. Johanna Berg an Alban Berg, 19.09.1921; ÖNB, F21.Berg.552/113. Bezüglich des Klavierauszuges hatte Alban Berg an Arnold Schönberg geschrieben, dass sich „die Freundin meiner Schwester, May Keller, bereit erklärt [hat,] den Auszug *stechen zu lassen*.“ Alban Berg an Arnold Schönberg, 17.07.1922; Brand/Hailey/Meyer 2007b, S. 169. Mehr ist über die Beteiligung May Kellers nicht bekannt.

<sup>1060</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 17.06.[1926?]; ÖNB, F21.Berg.681/112. Außerdem schrieb sie beispielsweise: „Wir sind ja, könnt Ihr Euch denken, sehr begierig vom Künstlerischen zu hören“; sie erwarte einen „genauen Konzertbericht“ und betonte: „Auf Dein Wiener Konzert freuen wir uns schon riesig! ditto Proben!“ Sie seien „in Gedanken herzlichst bei Eurer Premiere & *wünschen Euch alles Gute!*“ und gratulierten zu Konzerterfolgen „allerherzlichst & wünsche Dir & Helene viel künstlerisch & menschlich angenehmes – Emotionen schönster Art“, dies., 28.02.1929, 22.03.1927, 11.12.[1925?] und 23.10.1926; F21.Berg.681/69, /62, /108 und /61.

<sup>1061</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 25.06.1924; ÖNB, F21.Berg.681/44.

<sup>1062</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, Radiogramm aus Berlin-Schöneberg, 23.02.1926; ÖNB, F21.Berg.681/51. Für den Besuch dieses Konzertes hatte Alban Berg in ihrem Auftrag Erich Kleiber kontaktiert, um für Smaragda Eger-Berg und May Keller „zwei gute Karten“ zu erhalten; Alban Berg an Erich Kleiber,

den *Symphonischen Stücken aus der Oper Lulu* zeigte Smaragda Eger-Berg sichtlich Interesse: „Ich habe mit Freude gesehen, daß die *Lulu*-Stücke in Wien (ich glaube März) aufgeführt werden & kann ich's gar nicht erwarten, etwas daraus zu hören.“<sup>1063</sup>

Smaragda Eger-Berg spielte außerdem die Werke ihres Bruders: Als Alban Berg ihr den Klavierauszug des *Wozzeck* zusandte, kommentierte sie zunächst, dieser „scheint sehr schwer zu spielen zu sein – doch ist meine Routine darin durch mein regelmässiges Spielen & Notenlesen hier in Küb noch ein wenig gewachsen – so hoffe ich es zu zwingen“.<sup>1064</sup> Zusammen mit ihrer Partnerin erarbeitete sie sich in der folgenden Zeit das Werk, wie ihre Mutter berichtete: „S & M. spielen & singen den *Woczek* fleißig, ich lerne ihn also auf diesen Weg kennen – was mich sehr freut!“<sup>1065</sup> Auch seine Konzertarie *Der Wein* (1929) studierten beide zusammen ein – May Keller schrieb nach Erhalt der Noten: „Unser Klavier ist gestimmt – nun geht es mit äußerstem Interesse zum Studium der Arie – tausend herzlichen Dank.“<sup>1066</sup>

### Intermezzo: Die Affäre mit Alice Berg als Reminiszenz an alte Zeiten

Die scheinbare Idylle in Küb – das häusliche Musizieren, die Ausflüge in die Natur und das Landleben mit ihrer Partnerin – wurde im ersten Jahr direkt durch ein Erlebnis verschattet, das in seiner Dramatik an die Jugendjahre Smaragda Eger-Bergs erinnerte: Mitten in der Trauerzeit um ihren verstorbenen Bruder Hermann Berg begann die Musikerin eine Affäre mit dessen Witwe Alice Berg. Dieses Ereignis lässt sich jedoch nicht als eine Fortsetzung Smaragda Eger-Bergs libertärer Haltung in der Jugend deuten – im Gegenteil: Zum einen wird deutlich, dass ihr Umfeld nicht mehr bereit war, erneut die psychischen Krisen der Musikerin aufzufangen; zum anderen geschah ihr promiskuitiver Lebensstil der Jugendzeit vor dem Hintergrund eines familiär gesicherten Haushaltes – nun hinge-

---

09.02.1926; Steiger 2013, S. 49. Dort trafen sie auch Arnold Schönberg wieder, vgl. Alban Berg an Arnold Schönberg, 13.03.1926, Brand/Hailey/Meyer 2007b, S. 253.

<sup>1063</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 25.09.1934; ÖNB, F21.Berg.681/91.

<sup>1064</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 27.12.1922; ÖNB, F21.Berg.681/66.

<sup>1065</sup> Johanna Berg an Alban Berg, 27.02.1925; ÖNB, F21.Berg.552/159. Vgl. auch dies., 10.03.1925; F21.Berg.552/161.

<sup>1066</sup> May Keller an Alban Berg, 18.07.1930; Qu. Kat. 35, S. 247; auch Smaragda Eger-Berg sandte ihren „Allerinnigsten Dank Alban für die Wein-Arie! Wegen meinem verfluchten Zahnweh konnte ich noch nichts spielen, kannst ja denken wie gespannt wir darauf sind & hoffe ich demnächst meinen Eindruck davon schreiben zu können“, Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 20.07.1930; ÖNB, F21.Berg.681/73.

gen stand ihr gemeinschaftlicher Lebensentwurf mit May Keller auf dem Spiel.

Als Hermann Berg am 22. Februar 1921 in Florida verstarb, reiste die frisch verwitwete Alice Berg im Sommer nach Wien und Küb. Nach gemeinsamen Ausflügen mit May Keller und Smaragda Eger-Berg geschah das jedoch schier Unglaubliche, das Johanna Berg ihrem Sohn Alban Berg berichtete:

Also – die Sache ist die – S. – hat sich von M. getrennt – & liebt in wahnsinniger Weise – A. – A. erwiedert diese Liebe, ob in demselben Maaßstabe – weiß ich nicht – sie selbst auch nicht – da sie doch weiß, daß sie eine Normalfrau ist – & wenn der richtige Mann käme? – na – das brauche ich Euch nicht des Langen & Breiten zu erklären. (...) Die Sache geht schon länger her, & hat M. deshalb mit S. viel Streit gehabt. A. hat es nur mehr als Spielerei aufgefasst, bis sie den Ernst der Sache – durch den Bruch Ss mit M. vollends auffaßte.<sup>1067</sup>

Die Situation schien alle Beteiligten überrascht zu haben, am meisten wohl Alice Berg, die Alban Berg gestand: „Ich kann es nicht fassen, aber ich liebe Smaragda, zum Entsetzen meiner Mutter, die hier ist, zum Zweifeln an der Haltbarkeit von *Deiner* Mutter Seite, zum größten Unglück Mays und zu Smaragdas und meinem Glück oder Unglück.“<sup>1068</sup> Dabei scheint zumindest Johanna Berg weniger von der Tatsache beunruhigt gewesen zu sein, dass ihre Tochter und ihre Schwiegertochter ein Verhältnis begannen, sondern eher, dass Alice Berg im Gegensatz zu Smaragda Eger-Berg eine „Normalfrau“ war, und damit, so vermutete sie, „keine sichere Liebe – für so einen leidenschaftlichen Menschen“.<sup>1069</sup> Sowohl sie als auch Smaragda Eger-Berg selbst zweifelten daran, dass Alice Bergs Leidenschaft ihre bevorstehende Rückreise nach Amerika überdauern würde.<sup>1070</sup>

Smaragda Eger-Berg reagierte auf diese belastende Situation wie in ihrer Jugendzeit mit einem ostentativen Ausleben ihres Leidens: einer durch-

---

<sup>1067</sup> Johanna Berg an Alban und Helene Berg, 21.08.1921; ÖNB, F21.Berg.552/109. Sie habe es übernommen, die Familie über die neue Situation zu informieren, da ihre Tochter „physisch & moralisch so herunter“ sei, dass sie sich selbst nicht „dazu aufraffen“ könne; ebd. Später berichtete sie, die Trennung von May Keller sei „soweit endgültig erfolgt“, dies. an Helene Berg, 10.09.1921; F21.Berg.1653/11.

<sup>1068</sup> Alice Berg an Alban Berg, 25.08.1921; Qu. Kat. 35, S. 245.

<sup>1069</sup> Johanna Berg an Alban und Helene Berg, 21.08.1921; ÖNB, F21.Berg.552/109. Insbesondere machte sie sich Sorgen, „ob diese Leidenschaft nicht ein großes Unglück für sie ist – weil ich A. nicht für die Richtige halte, obwohl ich sie als Tochter *sehr* gerne habe. Sie ist ein aufrichtiger Charakter, – aber – ob sie es immer mit S. halten wird – & welches Elend dann für diese!!“ ebd.

<sup>1070</sup> Alice Berg musste zunächst nach Amerika zurückfahren, bevor sie – so plante sie es zumindest – sich in Berlin niederlassen wollte, um dort mit Smaragda Eger-Berg zusammenzuziehen, vgl. Johanna Berg an Helene Berg, 10.09.1921; ÖNB, F21.Berg.1653/11.

weinten Nacht, einem „heftigen hysterischen Anfall“<sup>1071</sup> (sie verfiel dabei sogar in „Starrkrämpfe“)<sup>1072</sup> sowie einem verzweifelten Brief an Alban und Helene Berg, den sie mit „Eure tieftraurige Smaragda“ unterzeichnete. Sie sei durch die Ereignisse der letzten Wochen „vollkommen gebrochen“ und könne „überhaupt nichts mehr sein, als stundenweise weinen.“<sup>1073</sup> Sogar der Kunstgenuss sei aufgrund der schwierigen Lage nicht aushaltbar, wie sie festhielt: „Ich hab’ von früher her 1 Billet in die 8. Mahler – aber ich glaube nicht dass ich’s aushalten werde & hinausstürzen muß.“<sup>1074</sup> Sie klagte:

Ja, meine Lieben ich habe zu viel Leiden mitgemacht, die Ehescheidung von einer 10jähr. Beziehung von der armen vollkommen gebrochenen May, der entsetzliche Abschied von meiner heissgeliebten Alice weit übers Meer – so viel Leid & Schmerz, das Stärkere zu Boden gerissen hätte. Ich bin schwer im Gemüte krank, spiele vor Mama nach Möglichkeit Komödie, was soll ich die alte Frau aufregen & helfen kann sie mir doch nicht !! (...) Am liebsten läge ich mich in ein Sanatorium & überliesse mich. Aber 1. scheue ich das viele Geld, eine wirkliche Hilfe kann es ja doch nicht sein, es gibt nur ein Heilmittel ‚Alice‘ oder Betäubungen wie Pyramidon, Brom, die ich ohnehin anwende nach Möglichkeit. Wie ich’s aushalte, weiss ich wirklich nicht, betet für mich!!<sup>1075</sup>

Ihre Familie reagierte jedoch alles andere als alarmiert: Alban Berg weigerte sich trotz Bitten seiner Mutter und Alice Bergs, seiner Schwester in ihrer labilen Lage beizustehen,<sup>1076</sup> wohl auch, weil er dies in seiner Jugend bereits erschöpfend getan hatte. Johanna Berg gestand gegenüber Helene Berg: „Weißt Du liebe Helene, es ist eigentlich doch drollig, – daß ich jetzt, wo ich pecuniär gesichert bin – wieder Sorgen anderer Art haben muß – notabene – durch ein Kind, daß in Folge ihrer 36 Jahre, doch über

---

<sup>1071</sup> Johanna Berg an Alban Berg, 02.09.1921; ÖNB, F21.Berg.552/110.

<sup>1072</sup> Alice Berg beschrieb diese wie folgt: „Oh, wie entsetzlich daneben zu stehen, die Ursache zu sein, zu lieben und nicht helfen zu können. Mein armes Lieb hat Zustände, die dem Wahnsinn und der Lebensgrenze nahe sind. Sie verfällt in absolute Starrkrämpfe, bewußtlos, das arme Herz hält so viel Lieb und Leid nicht aus.“ Alice Berg an Alban Berg, 01.09.1921; Qu. Kat. 35, S. 245.

<sup>1073</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban und Helene Berg, 16.09.1921; ÖNB, F21.Berg.681/45.

<sup>1074</sup> Ebd.

<sup>1075</sup> Ebd.

<sup>1076</sup> Vgl. u.a. Johanna Berg an Alban Berg, 02.09.1921; ÖNB, F21.Berg.552/110 sowie Alice Bergs inständiges Bitten („Darum *bitte bitte* kommt nach Wien vor meiner Abreise, damit ich Smaragda in eurem lieben Schutz lassen kann.“) sowie ihre enttäuschte Reaktion auf Alban Bergs Absage („Ich bin sehr bitter enttäuscht, ich gestehe es. Hatte so fest auf Dich gerechnet.“), Alice Berg an Alban Berg, 01.09.1921 und 12.09.1921; Qu. Kat. 35, S. 245f.

das hinaus sollte sein! Giebt es das nochmals auf der Welt?“<sup>1077</sup> Zukünftig wolle sie sich lieber aufs Alleinsein einstellen: „Auf S. kann ich mich ja doch nicht verlassen.“<sup>1078</sup>

Auch Smaragda Eger-Berg wurden wenig später offenbar die Konsequenzen ihres Handelns klar, wie sie gegenüber ihrem Bruder und dessen Frau eingestand: „Ihr vergesst, daß May bis jetzt doch die praktisch führende Hand war & nun alles in den Händen einer alten Frau, eines ziemlich unfähigen Trampels, also immerhin so Manches in meinen Händen liegt.“<sup>1079</sup> Das Leben, das sie sich zusammen mit May Keller aufgebaut hatte, wog schlussendlich schwerer und beide fanden nach kurzer Zeit wieder zusammen. Bereits wenig später kommentierte Alice Berg ihrerseits die Affäre mit den Worten, es sei „damals *alles alles* verkehrt“ gewesen und ihr „heute unbegreiflich.“<sup>1080</sup> Jahre später, inzwischen wieder verheiratet und am Starnberger See wohnend, versuchte sie in einem Brief an Alban Berg, den Kontakt zur Familie Berg wiederaufzunehmen. Es sei alles, so schrieb sie, „so eigenartig gekommen, ich bin dadurch auch ganz von Euch losgelöst worden, wenigstens räumlich. Smaragdas und meine Schwärmerei derzeit haben den Anstoss dazu gegeben.“<sup>1081</sup> Auf Alice Bergs familiären Kontaktversuch reagierte Smaragda Eger-Berg eher lapidar; ihr Bruder solle hier ganz nach seinem Gutdünken handeln: „Man hat fast nie wirkliche Freunde, aber auch sehr selten ganz gefährliche Feinde. Lauwarm lebt jeder sein kleineres oder grösseres Ich.“<sup>1082</sup>

#### 4 „[S]IE [HAT] IHRE VOLLE FREIHEIT IMMER ALS IHR HEILIGSTES GUT ANGESEHEN“. VERÄNDERUNGEN, VERARMUNG UND DIE BEDEUTUNG DES MUSIKBERUFS

Während ihrer Lebensjahre in Küb lebte Smaragda Eger-Berg mehrere Jahre nur von ihrem Kapital. Durch Fehlspekulationen, Fehlinvestitionen und die (nach dem Tod der Mutter 1926) wegfallende monatliche Unterstützung verlor sie zunehmend ihre Existenzgrundlage. Zudem destabilisierte sich ihre private Situation durch die Trennung von ihrer langjähri-

---

<sup>1077</sup> Johanna Berg an Helene Berg, 10.09.1921; ÖNB, F21.Berg.1653/11. Fehler Johanna Bergs; Smaragda Eger-Berg wurde am nächsten Tag erst 35 Jahre alt.

<sup>1078</sup> Ebd.

<sup>1079</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 28.09.1921; ÖNB, F21.Berg.681/43. Sie war zudem besorgt um May Keller, „deren berühmte Hindenburg Energie durch das furchtbare Unglück, das sie betroffen, ganz zusammengebrochen“ sei, ebd.

<sup>1080</sup> Alice Berg an Alban Berg, 30.11.1921; H. Knaus 2016, S. 127.

<sup>1081</sup> Alice Berg (verh. Ruckert) an Alban Berg, 01.03.1928; Qu. Kat. 35, S. 246.

<sup>1082</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, [01.04.1928]; ÖNB, F21.Berg.681/98.

gen Lebenspartnerin May Keller. Ihre Entscheidung zu Beginn der 1930er Jahre, in Folge der Weltwirtschaftskrise wieder beruflich tätig zu werden, fiel damit in eine Zeit, in der die Arbeitssuche eminent erschwert war. Smaragda Eger-Berg verarmte schließlich vollständig und musste von ihren Brüdern Alban und Charly Berg unterstützt werden, deren eigene finanzielle Situation sich ebenfalls verschlechterte. Nach dem Tod Alban Bergs 1935 gelang Smaragda Eger-Berg zwar ein beruflicher Wiedereinstieg als Korrepetitorin, jedoch dominierte in ihren Briefen der Folgezeit (soweit sie erhalten sind) das Gefühl der Isolation sowie der finanziellen und ideellen Verluste.

Smaragda Eger-Bergs finanzieller Abstieg stellte kein Einzelschicksal dar. Wie bereits der Blick auf ihr näheres Umfeld zeigt, waren auch für andere Künstler:innen der Zeit Fragen der Existenzsicherung und der Möglichkeit zur künstlerischen Partizipation, aber auch die Notwendigkeit zur Flexibilität zentral. Im Rahmen von Smaragda Eger-Bergs Verarmung wird auch immer wieder der bürgerliche Habitus verhandelt, wenn in den Diskussionen um Einsparungsmöglichkeiten von der Frage nach kultureller Teilhabe oder auch der Unverzichtbarkeit eines Dienstmädchens ihr Verhaftetsein im Bürgertum deutlich wird. Zugleich wird die erzwungene schrittweise Abkehr vom gewohnten Lebensstandard offenbar – in der Bereitschaft, den geliebten Flügel zu vermieten, über die zumindest vordergründig erklärte Absicht, das Telefon zu kündigen, bis hin zur Erklärung, auch „Unter-Arbeit“ zu verrichten und als Gesellschafterin tätig zu werden.

Anhand der beiden letzten Lebensjahrzehnte Smaragda Eger-Bergs können vor allem drei soziohistorische Aspekte herausgearbeitet werden: Die schwierige Situation der „Zurückbleibenden“, deren (bei Smaragda Eger-Berg vornehmlich jüdisches) Umfeld nach Russland oder in die USA emigrierte; die prekäre Lebenssituation alleinstehender Frauen und speziell Musikerinnen, die häufig ohne Absicherung für minimales Gehalt arbeiteten, sowie schließlich auch die Frage nach der Bewertung musikkulturellen Handelns, da für Smaragda Eger-Berg wie für viele andere Künstlerinnen der Wiener Moderne mangels geschaffener Werke keine Faktoren der „Biographiewürdigkeit“ griffen, wodurch sich die Rezeption ihres Lebens posthum auf ihre Schwesternrolle beschränkte. Bei Smaragda Eger-Berg waren es zunächst Veränderungen in ihrem privaten Umfeld, durch die äußere Einflüsse – der Einbruch der Wirtschaftskrise sowie die Zeit der Machtergreifung der Nationalsozialisten und die Kriegszeit – nicht mehr abgefedert werden konnten, und sie zusehends in eine finanzielle und soziale Misslage geraten ließen. Ähnlich wie andere Künstlerinnen ihres Umfeldes reagierte sie auf die Veränderung ihrer Lebenssituation mit Flexibilität und spätestens nach dem Tod ihres Bruders Alban Berg mit dem Willen zur Durchhaltefähigkeit. Die Korrepetition, in den Berliner

Jahren noch ein „Zuverdienst“, war nun der „doppelte Boden“, der ihr zumindest einen geringen Lebensstandard sowie weiterhin den Kontakt zu anderen Künstler:innen ermöglichte.

#### 4.1 Schritte in den finanziellen Abstieg

##### Private Veränderungen

Die Destabilisierung von Smaragda Eger-Bergs privater Situation fiel mit einer allgemeinen finanziellen Schiefelage zusammen. Schon in der ersten Hälfte der 1920er Jahre musste sie sich zeitweise in ihrem Lebensstil einschränken. Dass die Situation nicht mehr so war wie zuvor, lag auch daran, dass ihre Mutter Johanna Berg als Immobilienbesitzerin im Zuge der Inflation große finanzielle Verluste erlitt und über die Jahre hinweg ihren Realitätenbesitz verkauft hatte.<sup>1083</sup> Durch Smaragda Eger-Bergs und Johanna Bergs Dollarkonten waren beide jedoch lange Zeit relativ geschützt und Johanna Berg unterstützte ihre Tochter ebenso wie ihre anderen Kinder ihr Leben lang finanziell. Hinzu kamen ihre Investitionen in das Landhaus in Küb. Vorwürfe ihrer Söhne (insbesondere von Charly Berg), sie würde damit Smaragda Eger-Berg bevorteilen, verbat sich Johanna Berg und rechtfertigte die finanzielle Hilfe gegenüber ihrer Tochter folgendermaßen: „Frauen – können nicht so verdienen wie Männer weshalb man ihnen helfen muß, & das thue!!! ich gerne.“<sup>1084</sup> Sie betonte: „Ich brauche für sie keine Extrazuwendungen, da sie sparsam wie ihre ganze Natur – mit ihren recht bescheidenen Einkünften doch auskommt! – Deshalb auch möchte ich mir diese Angriffe *verbitten*, die sie wahrlich nicht verdient!“<sup>1085</sup>

Smaragda Eger-Bergs Verhältnis zu ihrer Mutter, das offenbar zuvor nicht immer spannungsarm gewesen war, verbesserte sich im Laufe der Jahre. Über ihre Beziehung in Smaragda Eger-Bergs Jugendjahren ist wenig bekannt – die Musikerin bezog sich in ihren frühen Briefen lediglich auf eine existierende Entfremdung von ihrer Mutter (siehe Kap. III.1.1).

---

<sup>1083</sup> Im Sommer 1922 war die Nachkriegsinflation auf ihrem Höhepunkt. Die Lebenshaltungskosten betragen „mehr als das Vierzehntausendfache der Vorkriegszeit“, Kat. Ausst. 1985a, S. 708. Stefan Zweig erinnerte sich: „Am grotesksten entwickelte sich das Mißverhältnis bei den Mieten, wo die Regierung zum Schutz der Mieter (welche die breite Masse darstellten) und zum Schaden der Hausbesitzer jede Steigerung untersagte. Bald kostete in Österreich eine mittelgroße Wohnung für das ganze Jahr ihren Mieter weniger als ein einziges Mittagessen; ganz Österreich hat eigentlich fünf oder zehn Jahre (denn auch nachher wurde eine Kündigung untersagt) mehr oder minder umsonst gewohnt.“ Zweig 2017, S. 314.

<sup>1084</sup> Johanna Berg an Alban Berg, 19.03.1925; Qu. Kat. 35, S. 204.

<sup>1085</sup> Ebd.

Zur Zeit ihrer Hochzeit erwähnte sie Anna Bahr-Mildenburg gegenüber das Unverständnis ihrer Mutter für ihre Schauspielambitionen und äußerte sich abwertend über Johanna Bergs Ansicht, Frauen würden im Moment der Verliebtheit bzw. Eheschließung ihr künstlerisches Interesse verlieren (siehe Kap. III.2.1). Trotz alledem schien Johanna Berg mit der Zeit Verständnis oder zumindest Toleranz für den „unbürgerlichen“ Lebensentwurf ihrer Tochter aufgebracht zu haben. Schon im Zuge des Testamentsbriefes 1910 hatte Smaragda Eger-Berg Bezug darauf genommen, dass Johanna Berg ihre damalige Partnerin Anita Suñen offenbar akzeptiert hatte – und auch zu May Keller baute Johanna Berg ein enges, wenn auch nicht immer konfliktarmes Verhältnis auf. Sie bezeichnete sie hierbei nicht nur als ihre Tochter, sondern verteidigte sie auch vor ihren Söhnen. So betonte sie gegenüber Alban Berg: „Du hast Helene, Charly hat Stefi – & so muß man Smaragda ihre Freundin May gönnen!“<sup>1086</sup> May Keller Sorge außerdem „gut für Smaragda & jetzt auch für mich! Ich bin ihr recht dankbar dafür – besonders für ihre Sorge für Smaragda, die gewiß in guten Händen ist!“<sup>1087</sup> Selbst bei Smaragda Eger-Bergs Affäre mit Alice Berg (siehe Kap. III.3.2) war Johanna Berg nicht empört ob des unbürgerlichen Verhaltens ihrer Tochter, sondern vielmehr besorgt, da Alice Berg ja – im Gegensatz zu Smaragda Eger-Berg – eine „Normalfrau“ war.

In den Berliner Jahren war zudem der Stolz Johanna Bergs auf ihre Tochter deutlich geworden, wenn sie deren berufliche Etablierung in Briefen an Alban Berg hervorhob (siehe Kap. III.3.1). Zugleich erwähnte Smaragda Eger-Berg jedoch auch „grobe Briefe“, die ihr ihre Mutter „oft ganz grundlos“<sup>1088</sup> nach Berlin geschrieben habe. Während des Konflikts um den Berghof konstatierte sie über Johanna Berg dann auch wenig schmeichelhaft: „Dumm war sie ja immer & schwach, wenn auch herrisch.“<sup>1089</sup> Seit der Rückkehr Smaragda Eger-Bergs nach Österreich und durch das Zusammenleben mit Johanna Berg wurde das Verhältnis zu ihrer Mutter deutlich enger – auch, da das Paar (insbesondere May Keller) die Führung des Haushaltes übernahm.<sup>1090</sup> Aus den Briefen Johanna Bergs an Alban Berg lässt sich weiterhin schließen, dass sie das häusliche Musizieren ihrer Tochter sehr genoss und dass ihr Engagement während der Jahre in Kùb zudem die zahlreichen Besuche von künstlerisch tätigen bzw. interessierten Freund:innen und Bekannten Smaragda Eger-Bergs ermöglichte. Johanna Bergs finanzielle und mentale Unterstützung ist also als relevanter Faktor für den Lebensentwurf ihrer Tochter zu sehen. Als dementspre-

<sup>1086</sup> Johanna Berg an Alban Berg, 21.09.1925; Qu. Kat. 35, S. 207.

<sup>1087</sup> Johanna Berg an Alban Berg, 11.06.1925; ÖNB, F21.Berg.552/171. Sie betonte: „May pflegt mich, & ich habe eine Tochter an ihr“, ebd.

<sup>1088</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 21.12.1919; ÖNB, F21.Berg.681/40.

<sup>1089</sup> Ebd.

<sup>1090</sup> Vgl. Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 01.11.1925; ÖNB, F21.Berg.681/50.

chend schwerer Einschnitt ist der Tod Johanna Bergs am 19. Dezember 1926 zu werten: Für Smaragda Eger-Berg fiel damit nicht nur eine wichtige Bezugsperson weg, sondern es fehlten nun auch in finanzieller Hinsicht die monatlichen Unterstützungen sowie die situationsgebundenen Zuschüsse bei Investitionen und Anschaffungen.

Dies trat bereits drei Jahre später offen zutage: Nach dem Zusammenbruch der *Allgemeinen österreichischen Boden-Creditanstalt* im Oktober 1929 war die österreichische Wirtschaft völlig zusammengebrochen.<sup>1091</sup> Smaragda Eger-Berg, die ebenso wie ihre Lebensgefährtin Aktien besaß, verlor durch die Weltwirtschaftskrise die Hälfte ihres Kapitals „über Nacht“.<sup>1092</sup> Ihr verbliebenes Kapital wollte sie nicht riskieren – für Spekulationen sei sie „zu alt und zu jung“.<sup>1093</sup> Stattdessen wollte sie versuchen, die Verluste „durch *Arbeit* zu ersetzen“.<sup>1094</sup> Im Versuch, die finanziellen Verluste einzudämmen, wuchs die Bereitschaft von Smaragda Eger-Berg und May Keller zur Flexibilität: Sie wollten ein großes Zimmer in der Wiener Wohnung vermieten (eventuell mit Verpflegung); sie bauten das Küber Haus so um, „so daß wir im Haus 3–4 Personen unterbringen könnten mit *Frühstück*“, beides „eventuell mit Klavierbenützung“.<sup>1095</sup> Dass Smaragda Eger-Berg inzwischen bereit war, ihr Klavier potentiellen Mieter:innen zur Verfügung zu stellen, gibt Auskunft über ihre angespannte finanzielle Lage – immerhin hatte sie 1919 ihren Bruder noch gebeten, seinen eigenen Flügel auf den Berghof zu transportieren, da sie ihm den ihren nicht borgen könne, denn: „1. brauchen wir ihn selbst sehr viel & zu den *verschiedensten Zeiten* (also ganz unregelmäßig) u. 2. bin ich auf mein Klavier rein ekelhaft!! – du weißt ja unter welchen Opfern wir dieses uns erstanden haben u. wenn du ‚zu kräftig‘ komponieren würdest“.<sup>1096</sup>

Neben der Vermietung hatten die Frauen noch weitere Pläne: May Keller wollte sich fortbilden und überlegte, in der inneren Stadt einen

---

<sup>1091</sup> Das österreichische Bruttonationalprodukt sank zwischen 1929 und 1933 um 22%; zur Weltwirtschaftskrise siehe auch Fritz Weber: „Die Weltwirtschaftskrise“ im Katalog zur Ausstellung *Traum und Wirklichkeit. Wien 1870–1930*, 2. Auflage, Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Künstlerhaus 1985, Wien 1985, S. 692–696.

<sup>1092</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 09.08.1930; ÖNB, F21.Berg.681/74.

<sup>1093</sup> Ebd. Sie wollte ihr Kapital in Holland, der Schweiz und in Österreich verteilen. „Die Prozente sind trostlos für mich, aber so sehr ich einerseits auf jedes ½ % angewiesen wäre, kann ich andererseits unmöglich solange ich keine Verdienstmöglichkeit habe, mein kleines Kapital durch Speculation von hohen Prozenten riskieren.“ ebd.

<sup>1094</sup> Ebd.

<sup>1095</sup> Ebd.

<sup>1096</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 16.12.1919; ÖNB, F21.Berg.681/35.

Teesalon zu eröffnen.<sup>1097</sup> Über ihre fraglos gewagten Pläne echauffierte sich Charly Berg in einem Brief an Alban Berg: „Es muss ein Lokal sein, von mindestens 3 grossen Zimmern und Nebenraeumen (was das kostet in dieser Lage an Abloese oder Goldzins!). Dieses Lokal muss auf das ‚*Vornehmste!*‘ eingerichtet sein‘ (was das nun kostet?!) erstklassiges Personal – Punktum.“ Er befand: „Das ist schon nicht mehr Groessenwahn, – das ist ausgesprochener Irrsinn.“<sup>1098</sup> Neben diesen Investitionsplänen ging May Keller auch das Thema Führerschein und Autokauf engagiert an, um – wie Smaragda Eger-Berg berichtete – „mit der Zeit zuerst *unter Bekannten sehr preiswerte* Fahrten machen zu können“,<sup>1099</sup> wofür selbstverständlich zunächst eine neue Garage gebaut werden musste.<sup>1100</sup> Der Autokauf stellte sich ähnlich wie andere Investitionen rückblickend als Fehlentscheidung heraus. Charly Berg hatte dies schon 1930 vorausgesehen, als er Alban Berg von den Plänen May Kellers berichtete, bezahlte Autofahrten anbieten zu wollen: „Wer jetzt in Wien das Geld hat, ausgerechnet mit May Gesellschaftsreisen zu machen, das ist eine Frage, die sie sich scheinbar nicht vorlegt.“<sup>1101</sup>

\*

Das zweite einschneidende Ereignis neben dem Tod der Mutter war die Destabilisierung der jahrzehntelangen Verbindung zwischen May Keller und Smaragda Eger-Berg. 1931 hatte die Musikerin Marya Delvard wiedergetroffen, die sie aus ihrer Jugendzeit kannte (siehe Kap. III.2.2), und stand mit der Diseuse nun in einem vermutlich intimen Verhältnis. Die genaue Konzeption der Beziehung lässt sich im Zeitraum zwischen Smaragda Eger-Bergs Wiederaufnahme des Kontaktes zu Marya Delvard 1931 und der endgültigen Trennung von May Keller durch deren Emigration 1934 nicht eindeutig charakterisieren. Einerseits fallen in diese Zeit zahlreiche Beziehungsbriefe Marya Delvards, andererseits hielten Smaragda Eger-Berg und May Keller weiterhin viel und engen Kontakt. Erst mit May Kellers Emigration und Smaragda Eger-Bergs Verarmung konstatierte die Musikerin einen endgültigen Abschluss mit der Partnerin, mit der sie über zwanzig Jahre ihres Lebens geteilt hatte. Doch hatte die Trennung von May Keller nicht nur Folgen auf emotionaler Ebene: Sie bedeutete zudem eine große Umstellung für Smaragda Eger-Berg, da May Keller

---

<sup>1097</sup> Sie wollte „Maschinschreiben, Buchhaltung etc. lernen, Sprachen vervollkommen“, Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 09.08.1930; ÖNB, F21.Berg.681/74.

<sup>1098</sup> Charly Berg an Alban Berg, 16.07.1930; ÖNB, F21.Berg.548/98.

<sup>1099</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 09.08.1930; ÖNB, F21.Berg.681/74.

<sup>1100</sup> Hierfür erkundigten sich beide nach Alban Bergs Meinung zu Wellblechgaragen, vgl. ebd.

<sup>1101</sup> Charly Berg an Alban Berg, 16.07.1930; ÖNB, F21.Berg.548/98.

bislang den Großteil der Haushaltsführung übernommen hatte und die Musikerin selbst, wie ihre Mutter über sie konstatierte, „nie eine besondere Hausfrau“<sup>1102</sup> gewesen war.

Aufgrund der finanziellen Probleme und der Trennung wurde das Haus in Küb verkauft.<sup>1103</sup> May Keller hatte in Küb inzwischen die Leitung des Kinderferienheims und der Reformschule „Haus in der Sonne“ in Zusammenarbeit mit Eugenie Schwarzwald übernommen, geriet jedoch auch hier aufgrund der schlechten wirtschaftlichen Lage in eine finanzielle Krise.<sup>1104</sup> Schlussendlich war May Keller derart „von Schulden geteilt“,<sup>1105</sup> dass Charly Berg gar das Gerücht äußerte, sie werde steckbrieflich verfolgt, wodurch „ihr Aufenthalt in Wien wenn nicht gar Oesterreich, unmöglich“<sup>1106</sup> wäre. Durch den Misserfolg mit ihrer Pension wurde jedoch zugleich May Kellers Angebot hinfällig, nach der Trennung finanziell für Smaragda Eger-Berg zu sorgen.<sup>1107</sup> In ihren Briefen bat May Keller ihre frühere Partnerin, ihr zu vertrauen: „Ich hoffe mit grösster Zuversicht das Beste und kann den Tag nicht abwarten, Dir neuerdings

---

<sup>1102</sup> Johanna Berg an Helene Berg, 24.03.1925; ÖNB, F21.Berg.1653/24. Bereits bei der kurzzeitigen Trennung von May Keller wegen Alice Berg (siehe Kap. III.3.2) wollte Smaragda Eger-Berg das Haus in Küb nicht behalten, „da sie den Trouble des Haushaltes nicht leiden wollte“, dies., 10.09.1921; F21.Berg.1653/11.

<sup>1103</sup> Vgl. Kaufvertrag Küb; vielen Dank an Herwig Knaus für die Einsicht in das Dokument.

<sup>1104</sup> Über die Eröffnung der Feriensiedlung in Küb am 12.07.1931 berichtete *Der Wiener Tag*, 25.06.1931, S. 7. May Keller annoncierte auch: „Kinderferien in Küb am Semmering. Das ‚Haus in der Sonne‘ (Leitung Frau May Keller) nimmt noch Knaben und Mädchen im Alter von 7 bis 12 Jahren auf. Auskünfte und Anmeldungen (...) in der Schwarzwaldschen Wohlfahrtskanzlei“, *Neue Freie Presse*, 24.05.1932, S. 6. Im Sommer 1931 berichtete May Keller noch: „Im Heim geht alles ausgezeichnet – Ich bin sehr froh eine ausgiebige Tages und gelegentlich auch Nacharbeit zu haben.“ Später geriet sie jedoch „durch die allgemein sehr bedenkliche Krise in eine äußerst schwierige Situation“ und bat Alban Berg um ein Darlehen von 1000 Schilling, was dieser jedoch ausschlug; May Keller war von dieser „radikale[n] Absage“ spürbar getroffen; vgl. May Keller an Alban Berg, 10.08.1931, 22.06.1934 und 24.06.1934; Qu. Kat. 35, S. 248. Smaragda Eger-Berg hielt diese Absage für die richtige Entscheidung: Die Geschäfte seien so oder so nicht zu retten gewesen, u.a., da „infolge politischer Verhältnisse *schlechtesten* Fremdenverkehr“ sei und May Keller „in ihrer bekannten Art Alles zu grosszügig gemacht“ habe; Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 08.07.1934; ÖNB, F21.Berg. 681/83. Zum „Haus in der Sonne“ vgl. L. Fischer 2014, S. 87–111.

<sup>1105</sup> Charly Berg an Alban Berg, 26.08.1934; Qu. Kat. 35, S. 240. Smaragda Eger-Berg schrieb an Alban Berg: „May lässt seit 10 Tagen nichts von sich hören, ist beleidigt (...). Vielleicht ist sie schon eingesperrt – sie hat in der Schweiz schon die 5. Adresse.“ Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 10.10.19[34]; ÖNB, F21.Berg. 681/102.

<sup>1106</sup> Charly Berg an Alban Berg, 29.09.1934; ÖNB, F21.Berg.548/143.

<sup>1107</sup> Vgl. Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 17.08.19[34?]; ÖNB, F21.Berg.681/87.

meine grosse Freundschaft zu beweisen. Bitte gedulde Dich & vertraue Deiner May“.<sup>1108</sup>

Rückblickend bewertete Smaragda Eger-Berg die gewagten Pläne von ihr und ihrer Lebensgefährtin sowie ihren Rückzug aus dem Arbeitsleben als einen Fehler. Für die finanzielle Misere machte sie jedoch vor allem May Keller und deren groß angelegte Pläne verantwortlich. Nach dem Verlust der Hälfte ihres Vermögens – nachdem ihr mit 6% Zinsen angelegtes Kapital in Amerika gekündigt wurde und nur zu 1,5% Zinsen in der Schweiz angelegt werden konnte – hätte man, so schrieb sie Alban Berg, direkt das Haus in Küb verkaufen sollen und „v.a. billiger leben (resp. ganz klein). Da kamen aber Mays Verschwenderzeiten – Die falsche Spekulation mit Auto-Beruf, das *falsch postierte* Geld in *May's Pension* & schließlich auch *mein Privatleben* jahrelang.“<sup>1109</sup> Immerhin sei seit Johanna Bergs Tod „eine *schöne Anzahl Jahre* *vergangen* & wenn man *vom Kapital leben* muß, vergeht es eben“.<sup>1110</sup> Mindestens ebenso belastend wie ihre finanzielle Missslage schien die Enttäuschung über die gescheiterte Partnerschaft gewesen zu sein. Besonders übel nahm Smaragda Eger-Berg May Keller, dass diese rückblickend die emotionale Implikation der Partnerschaft mit der Aussage in Frage stellte, zehn oder zwölf Jahre, „so sagt sie wörtlich, mir den *Dienstboten* gespielt [habe] & die *Pflegerin*, da ich sehr krank war“.<sup>1111</sup> Smaragda Eger-Berg sei daher, so konstatierte sie entschieden, mit May Keller „gründlichst *menschlich* fertig“.<sup>1112</sup>

\*

Durch den Tod der Mutter, die Trennung von May Keller sowie deren Verschuldung war Smaragda Eger-Berg nun vermehrt auf den Rückhalt ihrer Brüder angewiesen. Jedoch war es im Laufe der Jahre zwischen den Berg-Geschwistern immer wieder zu Streitereien und Spannungen gekommen, in denen sich nicht nur das veränderte Verhältnis zwischen Sma-

---

<sup>1108</sup> May Keller an Smaragda Eger-Berg, o.D.; ÖNB, F21.Berg.3526/4.

<sup>1109</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 06.09.[1934?]; ÖNB, F21.Berg.681/104.

<sup>1110</sup> Ebd. Trotz alledem betonte Smaragda Eger-Berg, May Keller sei mit ihrem eigenen Vermögen „*ebenso verschwenderisch & prablerisch*“ umgegangen und habe zudem nicht nur Geld, sondern auch „eine *sehr grosse Arbeitskraft*“ in Küb gesteckt; weiterhin habe Smaragda Eger-Berg zwei Jahre von der väterlichen Erbschaft May Kellers gelebt, ebd.; vgl. auch dies., 17.08.19[34?]; F21.Berg.681/87.

<sup>1111</sup> Ebd. Eine Bekannte hatte, so Smaragda Eger-Berg, ihr überdies berichtet, dass May Keller dieser noch „in den Eintrachts=Jahren in Küb“ gesagt habe: „Meine ganze *Jugend* habe ich für das Haus Berg ‚geopfert‘ & *was hab ich schon davon!!*“ ebd.

<sup>1112</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 02.10.1934; ÖNB, F21.Berg.681/92. Ähnlich hatte sie dies schon kurz zuvor ausgedrückt: „Ich möchte keinen Feind an ihr haben, aber *menschlich* ist sie für mich erledigt – leider“, dies., 08.07.1934; F21.Berg.681/83.

ragda Eger-Berg und Alban Berg deutlich niederschlug, sondern auch ein seit jeher schwieriges Verhältnis zu ihrem Bruder Charly Berg.

Eine historiographische Annäherung an die Beziehung zwischen den Geschwistern sollte jedoch stets aus kritischer Distanz erfolgen. Jede emotionale Bindung birgt die Gefahr potentieller Erschütterungen und folglich emotionaler Reaktionen; dementsprechend kam es auch in der Familie Berg immer wieder dazu, dass regelrechte Abrechnungen verfasst, Beziehungen für „erledigt“ oder „beendet“ erklärt oder Familienmitglieder in drastischer Weise diffamiert wurden. Exemplarisch hierfür kann ein Brief Helene Bergs aus der Zeit der Krise um das Familiengut Berghof stehen, in dem weder ihre Schwiegermutter noch ihr Schwager Charly Berg mit seiner Frau Stefi sonderlich schmeichelhaft wegkam. Sie schrieb:

Man muss schauen wenn kein anderer Ausweg bleibt, die Alte [= Johanna Berg] eventuell über den Winter zu ihnen nach Berlin [= Smaragda Eger-Berg und May Keller] zu bringen! (...) Auch damit sie ein *ordentliches gemäßigtes Leben führt* u. nicht durch Saufereien *frühzeitig eingeht*. Wenn sie den langen Winter auf Bergh. bleibt hat sie doch nichts als ‚Fressen u. Saufen‘, *verblödet* sodass die 2 [= Charly und Stefi Berg] dann für den Rest ihres Vermögens, Schmuckes, etc. leichtes Spiel haben!!<sup>1113</sup>

Diversen Abhandlungen über „zerstörte Verhältnisse“ und Abrechnungen „für alle Zeiten“ folgen jedoch zeitlich eng wiederum recht empathische Briefe oder Aufträge für Besorgungen. Beispielsweise Charly Berg konstatierte mehrfach, keinerlei Verhältnis zu seiner Schwester und vor allem zu ihrer von ihm wenig geschätzten Freundin May Keller zu haben, schrieb beiden jedoch zur gleichen Zeit: „hoffe Euch beide gesund und bin mit vielen herzlichen Küssen von meiner Familie & mir Euer Bruder Charly“.<sup>1114</sup>

Ebendies lässt sich auch für Smaragda Eger-Berg und Alban Berg beobachten: Trotz der Aushandlungen über ihr Geschwisterverhältnis in der Berliner Zeit und Alban Bergs Vorwürfe, seine Schwester habe „lügnerische Berichte“ über ihn verbreitet (siehe Kap. III.3.1), kam er zuverlässig ihren Anweisungen und Bitten nach; sah sich nach Wohnungen um, be-

---

<sup>1113</sup> Helene Berg an Alban Berg, o.D. [20.09.1919?]; Qu. Kat. 55, S. 716f. Ein Beispiel für eine Abrechnung ist ein Brief Charly Bergs an Alban Berg, in dem er „zur Tat“ schritt, „um mit Dir, Alban und Deiner Frau Abrechnung für alle Zeiten zu halten, aber nicht aus einem kläglichen Rest von Schamgefühl, sondern um Dich und Deine Frau ganz zu entlarven, das ganze schändliche Treiben aufzudecken. (...) Ich habe Wochen benötigt um dieses mir für den ersten Moment Unfassbare zu entwirren und habe jetzt wo ich fertig damit bin einen Blick in 2 Menschenseelen getan der mich erschauern macht.“ Charly Berg an Alban Berg, 12.11.1919; H. Knaus 2016, S. 81.

<sup>1114</sup> Charly Berg an Smaragda Eger-Berg, 05.07.1927; Anhang zu ders. an Alban Berg, 05.07.1927; ÖNB, F21.Berg.548/66.

sorgte Geschenke und sandte ihr Noten zu.<sup>1115</sup> Smaragda Eger-Berg und ihre Lebensgefährtin nahmen wiederum regen Anteil an seinem Schaffen, übersandten Zeitungsausschnitte,<sup>1116</sup> luden Alban und Helene Berg regelmäßig ein und bedankten sich beispielsweise für die „glücklichen harmonischen Weihnachten“, die sie gemeinsam verbracht hatten.<sup>1117</sup>

Smaragda Eger-Berg konstatierte jedoch nach dem Tod Alban Bergs, er sei der „geliebte Freund ihrer Kindheit“<sup>1118</sup> gewesen. Es wird also nicht erst rückblickend klar, dass sich ihre Beziehung im Erwachsenenalter verändert hatte. Nach den Jahren in Berlin, in denen beide bereits eine Entfremdung festgestellt hatten, bemerkte Alban Berg 1920 gegenüber seiner Frau: „Der Verkehr mit den 2 jungen Frauen – ist, wenn man auch unwillkürlich viel miteinander spricht, doch nur ein ganz oberflächlicher. Es gibt eigentlich außer die Verurteilung Charlys *keine* Berührungspunkte zwischen uns!“<sup>1119</sup> Später bezeichnete er sie schlicht als „[e]igentümliche Menschen“.<sup>1120</sup>

Insbesondere May Keller, die offenbar eine sehr engagierte, bisweilen resolute Art an den Tag legte, gab immer wieder Anlass für Auseinandersetzungen. Auf der einen Seite nannte Alban Berg sie zwar in einer Reihe mit seinen Geschwistern und berichtete auch vielfach sehr anerkennend über ihr Engagement und Können;<sup>1121</sup> andererseits kritisierte er an ihr ihre „ewige (...) Rechthaberei, Alles Besserwissen, bei der aber auch nie was

---

<sup>1115</sup> So schrieb sie beispielsweise: „Bitte sei so lieb & schenke Mama zu Ostern irgend-etwas was ihr Spass macht in unserem Namen“ oder: „Die Noten sind in bester Ordnung angekommen. Vielen Dank“, Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 31.03.1917 und 06.03.1918; ÖNB, F21.Berg.681/23 und /24.

<sup>1116</sup> Z.B. sandte sie ein „paar Zeitungsausschnitte die Euch vielleicht Spaß machen.“ Smaragda Eger-Berg an Alban und Helene Berg, 28.02.1929; ÖNB, F21.Berg.681/69.

<sup>1117</sup> Im gleichen Brief lud sie Helene Berg auch zu sich ein: „Wenn Helene Sehnsucht bekommt, soll sie ihr Bündel schnüren & herauskommen!!“ Smaragda Eger-Berg an Alban und Helene Berg, 30.12.1927; ÖNB, F21.Berg.681/67.

<sup>1118</sup> Smaragda Eger-Berg an Marya Delvard (Briefentwurffragment), o.D. [nach 1935]; ÖNB, F21.Berg.3547/1.

<sup>1119</sup> Alban Berg an Helene Berg, 23.01.1920; Qu. Kat. 56, S. 51.

<sup>1120</sup> Alban Berg an Helene Berg, 25./26.05.1922; Qu. Kat. 56, S. 243.

<sup>1121</sup> So schrieb er bei einer Nachricht, diese „allen meinen Geschwistern (auch Hermann u. selbstverständlich auch May) bekannt zu geben“, Alban Berg an Johanna Berg, 20.12.1919; Qu. Kat. 55, S. 725. Über die Bewirtschaftung des Berghofes bemerkte er: „Ich habe natürlich *gar nicht das* Zeug dazu. *May natürlich ja!*“ ders. an Helene Berg, 22./23.01.1920; Qu. Kat. 56, S. 48. Dass May Keller von der Familie Berg als dezidiert kompetent wahrgenommen wurde, zeigte sich auch darin, dass Charly Berg bei dem Streit um das Familiengut die Papiere zum Berghof an May Keller übergeben musste, vgl. Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 19.12.1919; ÖNB, F21.Berg.681/36.

herauskommt“.<sup>1122</sup> Eine „Szene“, wie sie May Keller Alban Berg zufolge immer wieder verursachte,<sup>1123</sup> hielt Soma Morgenstern in seinen Erinnerungen fest. Der Anekdote nach habe Alban Berg bei der Einladung eines nicht näher benannten Würdenträgers Smaragda Eger-Berg und May Keller, die als „Ehepaar“ auftraten, nicht eingeladen, woraufhin diese derart empört gewesen seien, dass ein Familienstreit bevorstand:

Smaragda nahm das zum Anlaß, Alban eine spießige Gesinnung vorzuwerfen. Alban fühlte sich so gekränkt, daß er beschloß, mich zur Schlichtung dieses Streits zur Hilfe zu rufen. Smaragda war das recht, denn sie hatte volles Vertrauen in meine Vorurteilslosigkeit. Nicht so Frau Keller. Ich verteidigte natürlich Alban und sagte ihr, daß es geradezu grotesk wäre, just ihm eine spießige Gesinnung vorzuwerfen. Schließlich trieb sie mich in die Enge mit persönlichen Fragen: ob ich sie und Smaragda nicht eingeladen hätte in so einem Fall. Ich sagte ihr: nicht, wenn ich gerade einen Gemeinderat zu Gast hätte. Schließlich setzte sie mir so zu und verrannte sich so weit, mich zu fragen, ob ich sie beide auch in dem Fall nicht eingeladen hätte, wenn Smaragda ein Mann wäre. Diesen albernen Einfall quittierte ich mit einem ostjüdischen Sprichwort: „Wenn die Großmutter Räder hätte, wäre sie eine Kalesche“. Smaragda, die der Mann im Duo war, war aber keinesfalls der lesbische Typ, den sie in Berlin ‚kesser Vater‘ nennen. Sie war von zarter, kleiner Gestalt, eine Dame durchaus. Sie hatte einen guten Sinn für Humor, und so löste sich das Gericht über Alban in Heiterkeit auf.<sup>1124</sup>

1925 listete Alban Berg in einer großen Abrechnung an Smaragda Eger-Berg die Kränkungen der vorangegangenen Jahre auf. Nicht nur störte er sich an dem Kommunikationsverhalten seiner Schwester und ihrer Partnerin (dass ihm beide zu spät oder gar nicht antworteten bzw. zu Erfolgen gratulierten), sondern auch an diversen „Szenen“ und Ansichten (da sich Smaragda Eger-Berg und May Keller offenbar als Bohemiens verstanden, Alban und Helene Berg hingegen als „Gesellschaftsmenschen“ sahen).<sup>1125</sup>

---

<sup>1122</sup> Alban Berg an Helene Berg, 10.02.1920; Qu. Kat. 56, S. 97. May Kellers Arbeitskraft bzw. -wut bezeichnete er dementsprechend als „eine Art Hysterie, neben der zu leben *unmöglich* ist – (für mich wenigstens)“, ders., 14./15.01.1920; ebd., S. 29.

<sup>1123</sup> An seine Mutter legte Alban Berg beispielsweise dar, dass May Keller ihm zum wiederholten Mal „eine unerhörte Szene gemacht“ habe, und, da dies nicht die einzige, sondern „eine von Dutzend im Verlauf von 2, 3 Jahren war (...) hab ich sie diesmal nicht wie bisher ohne Konsequenzen daraus zu ziehen hingenommen, sondern habe mich beleidigt zurückgezogen“, Alban Berg an Johanna Berg (Briefentwurf), o.D. [März 1925]; Qu. Kat. 29, S. 41.

<sup>1124</sup> Morgenstern 1995, S. 291.

<sup>1125</sup> Diese Vorwürfe sind größtenteils nicht mehr kontextualisierbar, seien jedoch in Auszügen angeführt, um einen Eindruck dieser von Alban Berg erstellten „Liste“ von Vorwürfen zu geben: „Klavier kaufen. Ein solcher Scherm Sommer. | Weihnachten Wozzeck Geschenk. | 1923 Neujahr Hinaus zitieren wegen Verschwen-

Diese Konfliktsituation spiegelt auch Alban Bergs Reaktion auf die (zu spät) erhaltene Gratulation zu seinem *Wozzeck*-Erfolg in Frankfurt wider:

Liebe Smaragda, ich danke Dir herzlichst für den Brief und für Eure Glückwünsche zu Frankfurt und zu meinem Namenstag. Freilich wundert es mich, daß Ihr eine persönliche Verständigung meines ‚Erfolgs‘ erwartet habt. 1. Nach Euren jahrzehnte langen Zweifeln an meiner Musik u. der gleichen= Interesselosigkeit meiner Musik gegenüber; 2. Nach dem vollständigen Schweigen mit dem Ihr mein Berliner u. Salzburger Konzert übergangen habt, (...) obwohl ich Euch sogar von dort persönlich geschrieben hatte, 3. Nach der Art wie Ihr auf meinen Preis reagiert habt! (...) Kommt dazu, daß ich es satt hab mich alle ¼ Jahr einem Affront v. Eurer Seite auszusetzen od. bei jeder Zusammenkunft mit Euch mich von May wie ein Schuljunge abkanzeln zu lassen[.]<sup>1126</sup>

Alban Berg folgerte daraus, dass es ihm unmöglich sei, mit seiner Schwester und ihrer Partnerin zu verkehren. Johanna Berg warnte im Juli 1924 ihren Sohn, dass er damit auch „den letzten Faden“ abschneide, „der Euer geschwisterliches Band knüpfte“.<sup>1127</sup> Denn auch der Mutter war die Entfremdung ihrer Kinder nicht entgangen: „Da Du so viele Freunde hast, entbehrt Du mich nicht – ebenso – wie Du Deine Schwester längst – entbehrt hast! Ihr habt Euch als Kinder sehr gerne gehabt, das ist aber längst vorbei – ich glaube nicht – bei Smaragda – sondern nur bei Dir!“<sup>1128</sup> Trotz aller Distanzierung finden sich jedoch weiterhin auch sehr vertraute

---

dung. | Zumutung eines Broterwerbs | 1924 Küber Besuch. Serie von Skandalen (...) ‚Auf‘ Wird’s einmal | Abschied | den ganzen Sommer darauf *keine Zeile!*? | Kein Gruß (trotz meiner) erst auf meinem Textbuch | Weder Berliner Erfolg | Noch Salzburg (...) | *Schwarzmann* scene | *Wagner* scene | Frankfurt 8 Tage vergehn lassen u. dann noch Vorwurf (...) *Taktlose Bemerkungen* wie ‚Ihr habt’s aber *Glück!*‘ (nach dem 10 Jahren Unglück, nicht konstatiert wurden) | *Oder* ‚Gesellschaftsmenschen‘ (zum Unterschied von den Bohemiens)“, Alban Berg an Smaragda Eger-Berg (Briefentwurf), o.D. [1925]; Qu. Kat. 35, S. 118.

<sup>1126</sup> Alban Berg an Smaragda Eger-Berg (Briefentwurf), o.D. [Juli 1924]; H. Knaus/Sinkovicz 2008, S. 247f. Smaragda Eger-Berg und May Keller hatten acht Tage nach der Frankfurter Aufführung gratuliert und überdies geschrieben, dass sie „es bedeutend lieber gehabt hätten, auch persönlich an uns gerichtet von Deinen *Wozzeck*-Erfolgen zu hören“, Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 25.06.1924; ÖNB, F21.Berg.681/44.

<sup>1127</sup> Johanna Berg an Alban Berg, 06.07.1924; ÖNB, F21.Berg.3452/60.

<sup>1128</sup> Johanna Berg an Alban und Helene Berg, 21.06.1925; ÖNB, F21.Berg.552/173. Gegenüber Helene Berg erinnerte sie sich: „Alban & Smaragda haben als Kinder doch so harmoniert – könnte es jetzt nicht wieder gut werden?“; dies. an Helene Berg, 01.07.1925; F21.Berg.1653/27. Tatsächlich erfolgte kurz darauf eine Aussöhnung, vgl. u.a. Alban Berg an Johanna Berg (Briefentwurf), 03.11.1925; Qu. Kat. 29, S. 46.

Briefe, sowohl von Alban Berg<sup>1129</sup> als auch von Smaragda Eger-Berg, die beispielsweise betonte: „Ich freue mich überhaupt sehr & innigst, daß ihr diesen Winter in Wien seid, denn ihr habt mir den letzten Winter doch sehr gefehlt.“<sup>1130</sup>

\*

Selbst diese Spannungen können jedoch nicht überdecken, dass die Beziehung zwischen Smaragda Eger-Berg und ihrem Bruder Alban Berg trotz aller Meinungsverschiedenheiten grundsätzlich sehr viel enger war als ihr Verhältnis zu Charly Berg. Dies hing sicherlich auch damit zusammen, dass die Musikerin immer wieder betonte, die „Wahlverwandtschaft“ über jede andere Bindung, vor allem auch über die Familie, zu stellen. So konstatierte Smaragda Eger-Berg bei einem Streit Alban Bergs mit seiner Schwägerin: „Der ganze Brief atmet diese gekränkte Familienliebe aus, die mir persönlich immer zum Speiben war, weil sie im Grunde der gerade Gegensatz zur Wahlverwandtschaft, Achtung vor dem höchsteigenen Leben seiner Mitmenschen ist“.<sup>1131</sup> Während sie mit ihrem Bruder Alban Berg über das gemeinsame künstlerische Interesse, die Liebe zur Musik sowie die Zugehörigkeit zu einer Gruppe mit avantgardistischem Kunstverständnis und „fortschrittlichen“ Weltanschauungen verbunden war, ergaben sich zum kaufmännisch tätigen Charly Berg jenseits der familiären Bindung kaum Überschneidungen.

Zu dem Umstand, dass Smaragda Eger-Bergs Verhältnis zu Charly Berg nie derart eng und vertraut wie das zu Alban Berg gewesen war (schon in der Kindheit hatte sie betont, dass sie eigentlich nur mit diesem aufgewachsen sei), kam hinzu, dass die Geschwisterbeziehung durch den Streit um das Familiengut Berghof 1919/20 stark gelitten hatte.<sup>1132</sup> Als die

---

<sup>1129</sup> So beispielsweise: „Tausend Dank, liebe Smaragda, für Deine Glückwünsche (...). Du hast gewiß (...) viel zu erzählen zum Unterschied von uns, deren Einsiedlerleben mit ein paar Worten umrissen ist: Eis, Schnee, Arbeit, Vogelfüttern, Radio. Alles Liebe Dir u. Mme Delvard von uns! Dein Alban!“ Alban Berg an Smaragda Eger-Berg, 10.02.1934; ÖNB-Han, 483/8–4 Han.

<sup>1130</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 25.09.1934; ÖNB, F21.Berg.681/91.

<sup>1131</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 03.07.1926; ÖNB, F21.Berg.681/53.

<sup>1132</sup> Alban Berg und Smaragda Eger-Berg warfen ihrem Bruder vor, er hätte das Vermögen der Mutter am Berghof verlebt und sie zu einer Testamentsänderung gedrängt, die ihn gegenüber der anderen Geschwister bevorteilte. Der Konflikt eskalierte derart, dass Alban Berg nicht nur einen „vollständigen Bruch“ zwischen seinem Bruder und sich konstatierte, sondern sogar eine Ehrenbeleidigungsklage gegen seine Schwägerin Stefi Berg vor Gericht brachte. Smaragda Eger-Berg plädierte für eine private Austragung des Konflikts: Wenn Charly Bergs „Unehrlichkeiten“ öffentlich würden, könnte er beruflich nicht mehr Fuß fassen, und – „da ihn Mama ja doch nicht verhungern lässt“ – bedeute dies nur wieder neue Sorgen. Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 12.12.1919; ÖNB, F21.Berg.681/34; vgl. au-

Musikerin 1919 aus Berlin zum Berghof kam, erstattete sie an Alban Berg Bericht, dass Charly Berg das Familiengut nicht nur sehr schlecht führe, sondern es „allergrößter Betrug“ sei:

(...) daß er, seine Frau samt Erik [= Erich A. Berg] hier *glänzend leben*, dabei *grenzenlos faul* sind (wirklich täglich erst um 9h aufstehen & den ganzen Tag nur *spielen* statt streng arbeiten). Zu der *absoluten Talentlosigkeit* dieser 3 Schmarotzer kommt also das nicht gutzumachende Verbrechen böseartigste Faulheit – Ausnützung, *Wurzerei im grössten Stil* – daß dies alles den Berghof verlottern & unsere pekuniären Verhältnisse ganz herunterbringen muß ist selbstverständlich!<sup>1133</sup>

Drastisch befand sie: „Daß Mama ihn trotzdem als ‚Sohn‘ liebt, das können wir nicht ändern (schließlich verzeiht eine Mutter auch einem Mörder) (...). Für mich ist die ganze Familie Charley Berg menschlich vollkommen gerichtet. ditto für May!“<sup>1134</sup> Smaragda Eger-Berg und May Keller beeinflussten Johanna Berg offenbar dahingehend, dass diese Charly Berg die Geschäfte entzog.<sup>1135</sup> Charly Berg selbst empfand sich insbesondere nach diesem Konflikt als „krassen Außenseiter“<sup>1136</sup> der Familie.

Dieses Gefühl verstärkte sich im Laufe der 1920er Jahre offenbar: Charly Berg fühlte sich durch das enge Verhältnis zwischen Johanna Berg und Smaragda Eger-Berg zunehmend zurückgesetzt und seiner Mutter entfremdet; er reagierte darauf mit Vorwürfen finanzieller Art, die Johanna Berg jedoch konsequent zurückwies.<sup>1137</sup> Zudem entging ihm auch die

---

ßerdem Alban Berg an Hermann Berg (Briefentwurf), o.D. [Dezember 1919]; Qu. Kat. 29, S. 28ff. Für Details zum Berghof-Konflikt vgl. H. Knaus/Sinkovicz 2008, S. 164–181.

<sup>1133</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 10.12.1919; ÖNB, F21.Berg.681/33. Ihrer Mutter warf sie vor, empfänglich für „Charleys Judasmässigen Gemüts-Ton [zu sein] (...) während mich & May diese schlechte Provinz-Bühne direkt *ekelt*. (...) *Wir verkehren absolut nicht mit ihm u. seiner Familie u. lehnen jede Anfreundung seinerseits ab.*“ ebd.

<sup>1134</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 19.12.1919; ÖNB, F21.Berg.681/36.

<sup>1135</sup> Vgl. ebd.

<sup>1136</sup> Charly Berg an Alban Berg, 26.08.1934; Qu. Kat. 35, S. 236. Neben dem Verhältnis zu seiner Schwester, deren Vorgehen er noch zu verstehen meinte, da sie ihre Existenz sichern musste („Dass ich im Selbsterhaltungstribe zu weit gieng will & kann ich nicht leugnen, die Einwürfe Smaragdas entbehren nicht der Gerechtigkeit“), hatte auch das Verhältnis zu Alban Berg stark gelitten; Charly Berg an Alban Berg, 12.11.1919; H. Knaus 2016, S. 85. Ein nicht gerade enges Verhältnis der Brüder legt auch ein Bericht Soma Morgensterns nahe, der festhielt, Alban Berg habe ihm seinen Bruder Charly Berg „jahrelang unterschlagen. Eines Tages erschien er unangesagt, und Alban war es sichtlich unangenehm, uns bekannt machen zu müssen.“ Morgenstern 1995, S. 291f.

<sup>1137</sup> Vgl. u.a. Johanna Berg an Alban Berg, 19.03.1925; ÖNB, F21.Berg.552/163. Charly Berg warf ihr vor, sie würde zu viel Geld verbrauchen und zu viel in das Haus in

wesentlich engere Bindung seiner Schwester zu Alban Berg nicht. In einem Brief an seinen Bruder stellte Charly Berg fest, dass Smaragda Eger-Berg und May Keller es „auch weiterhin nicht der Muehe wert finden, *sich ueberhaupt noch nach mir zu erkundigen*, sondern ausschliesslich den Verkehr mit Dir kultivieren wollen.“<sup>1138</sup> Seine Schwester habe er bei ihren Aufhalten in Wien, von denen sie ihn nie informiert habe, zweimal auf der Straße getroffen, woraufhin er „sie jedesmal eingeladen habe, doch zu mir zu kommen, was sie bis dato nicht machte.“<sup>1139</sup> Seit dem Tod Johanna Bergs sei er also „weder mit May noch Smaragda in irgendwelchem auch noch so losem Verkehr“<sup>1140</sup> gestanden. Dass Charly Berg an seiner Schwester ihr Desinteresse an seiner Familie kritisierte, hing sicherlich auch damit zusammen, dass das Familienleben für ihn einen hohen Stellenwert hatte – anders als für Smaragda Eger-Berg. Die Musikerin schrieb 1934 an Alban Berg nach der Taufe ihres Großneffen Peter, dem Enkel Charly Bergs: „Charley ist ganz & gar Großpapa vollkommen seelig!! Sonderbares Leben für einen Outsider, der ich halt immer bleibe.“<sup>1141</sup>

### Wiedereinstieg in den Beruf: Flexibilität, Netzwerke und Zusammenarbeit mit Marya Delvard

Auch bedingt durch ihre schwierige finanzielle Situation wollte Smaragda Eger-Berg Anfang der 1930er Jahre ihren Beruf als Korrepetitorin wieder aufnehmen.<sup>1142</sup> Damit bemühte sie sich jedoch just zu einem Zeitpunkt um Arbeit, an dem sich das Musikleben radikal geändert hatte. Denn auch das kulturelle Leben Wiens litt unter der Weltwirtschaftskrise – wie sehr, lässt sich anschaulich anhand eines Konzertberichts der Musikerin illustrieren:

---

Küb investieren (wodurch Smaragda Eger-Berg ihren Geschwistern gegenüber be-  
vorzuegt wäre). Über die Entfremdung klagte er in einem Brief an Alban Berg, seine  
Mutter „hat mich schon 1 Monat Stefy 4 Monate & Erich ich weiss nicht wie  
lange nicht gesehen. sie sehnt sich aber nach S. & M. (...) es ist ja zwecklos – sie  
ist für mich so gut wie tot & ich kann es nicht ändern denn sie selbst will es nicht  
anders“, Charly Berg an Alban Berg, 28.09.1926; ÖNB, F21.Berg.548/56.

<sup>1138</sup> Charly Berg an Alban Berg, 09.09.1931; ÖNB, F21.Berg.548/117.

<sup>1139</sup> Ebd.

<sup>1140</sup> Charly Berg an Alban Berg, 26.08.1934; Qu. Kat. 35, S. 236.

<sup>1141</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 02.10.1934; ÖNB, F21.Berg.681/92.

<sup>1142</sup> U.a. sandte sie offenbar eine Arbeitsanfrage an Marie Gutheil-Schoder, die ihr  
antwortete: „Ich weiß nicht ob ich Ihrem Anliegen Erfüllung geben kann, denn  
ich selbst bin mit langjährigen Correpetitoren versehen, aber ich habe mir auf alle  
Fälle Ihre Adresse vermerkt und will Sie gerne empfehlen, gegebenen Falles viel-  
leicht selbst einmal Ihnen eine Aufforderung zu event. Aushilfe schicken.“ Marie  
Gutheil-Schoder an Smaragda Eger-Berg, 03.09.1931; WBR, H.I.N. 203499.

Ich habe von verschiedenen Seiten gehört, daß die Volksoper sehr schlecht steht – ihre Sänger nicht zahlen können etc., wahrscheinlich wird sie bald pleite gehen. – Sonst nichts Neues. Toscanini Wagner-Abend hörte ich im Radio bei Schidrowitzens [= Martha und Leo Schidrowitz] – & nach endlosen Monaten hatte ich einmal einen Orgelsitz (den billigsten) im Breisach-Konzert. Dort traf ich [Josef] Polnauer & wir sassen zusammen den ganzen Abend, auf seinen Rat recht gut – 2. Reihe Seite Galerie – *es war hundeleer, höchstens 1/5 besetzt* – trostlos – Man fürchtet bei dem Verkauf Absetzen dieser Konzerte. – Krenek war recht schwach – konnte sich mit Mühe 2x verbeugen. – *Kleinster* Achtungserfolg. – Dagegen Mozart & Bruckner sehr schön. – In der Pause war eine grosse Störung – angeblich ein Blasinstrument zerbrochen (wahrscheinlich Lohnstreitigkeiten). So dauerte das Konzert bis gegen 11h – Breisach hatte nach der Bruckner stürmischen Applaus.<sup>1143</sup>

Im September 1933 verkündete Smaragda Eger-Berg noch recht hoffnungsvoll, sie habe „Freunde, nähere & weitere Bekannte mobilisiert“,<sup>1144</sup> um an Arbeit zu kommen. Aufgrund der angespannten wirtschaftlichen Situation verlief ihre Suche nach Engagements jedoch äußerst desillusionierend, wie besonders einige Briefe im Sommer/Herbst 1934 zeigen („Beruflich leider noch nichts“, „Beruflich *vorläufig* noch nichts“, „Meine Situation hat sich ja leider inzwischen nicht geändert. *Beruflich gar nichts*“).<sup>1145</sup> Trotz hohen Einsatzes zeitigte ihr Engagement keinen Erfolg, wie sie frustriert berichtete: „*Beruflich* habe ich (um mich kennenzulernen!) 2 Aristokratinnen durch die Hueber [= Olga Hueber-Mansch]

---

<sup>1143</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 10.10.19[34]; ÖNB, F21.Berg.681/102. Das Programm war: Ernst Kreneks *Orchestervariationen* op. 69, W. A. Mozarts *Konzert für zwei Klaviere und Orchester in Es-Dur* und Anton Bruckners *III. Symphonie*. Dieser Bericht Smaragda Eger-Bergs deckt sich bezüglich der Aufführungssituation mit der Rezension im *Neuen Wiener Journal*: „Ist es die politische Katastrophe des Abends, die die erwartungsvolle Stimmung, die einer Krenek-Premiere sonst vorangeht, in nervöse Depression verwandelt? Sind es die leeren Reihen des großen Musikvereinsssaals, die einer außerordentlichen Schar junger, sympathischer begeisterter Musiker die Freude am Musizieren zu vergällen scheint?“ Wie das *Journal* bemerkt, sind Freikarten diesmal nicht ausgegeben worden: „Bedauerlicherweise macht sich das Ergebnis entsprechend fühlbar. Leere Bänke sind die Folge, vor denen niemand musizieren kann, und junge Menschen, die sich erst durchsetzen wollen, erst recht nicht...“ Smaragda Eger-Bergs Urteil, der Krenek sei „recht schwach“, teilte das *Journal* nicht, sondern nannte es eines von „Kreneks besten Werken“; o. V.: „Paul Breisach dirigiert. Orchesterkonzert mit neuer Musik“, *Neues Wiener Journal*, 10.10.1934, S. 10.

<sup>1144</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 12.09.[1933?]; ÖNB, F21.Berg.681/106. Da sie „in Wien wieder meinen Beruf als Korrepetitorin aufnehmen“ wolle, hatte sie „Schritte zu tun, Briefe, Besuche etc.“ ebd.

<sup>1145</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 28.08.1934, 16.09.1934 und 02.10.1934; ÖNB, F21.Berg.681/88, /89 und /92.

umsonst bei Thees etz begleitet (sonst 2–3 Proben) anschliessend daran nichts gewonnen.“<sup>1146</sup> Mit ihrer erfolglosen Arbeitssuche war Smaragda Eger-Berg kein Einzelfall: Theophil Antonicek konstatiert, dass „Legionen von Musiklehrern – einst ein blühender Beruf – in Notlage [gerieten], weil die Zahl derer, die sich Musikunterricht leisten konnte, radikal zurückging.“<sup>1147</sup>

Da die wirtschaftliche Situation derart schwierig war und folglich der Markt für freischaffende Musikerinnen umso angespannter, gewannen zugleich die Netzwerke von Künstlerinnen an Bedeutung. Smaragda Eger-Berg versuchte dementsprechend, auch Kontakte aus ihrer Jugendzeit zu aktivieren: „Ich tue ja Alles, um beruflich irgendwie hineinzukommen, knüpfe alte Bekanntschaften an – war schon paarmal mit Lina Loos zusammen – sie kennt viele Menschen, Czokor, Friedell etz. & wieder andere Künstlerkreise & es spricht sich herum.“<sup>1148</sup> Die Musikerin war nun nicht mehr nur für etablierte Sänger:innen oder deren Schüler:innen tätig, sondern begleitete auch Bekannte und Freundinnen sowie begüterte, kulturell interessierte Frauen, die gerne sangen, so beispielsweise die Immobilienbesitzerin und Malerin Edith Czizek-Stengel.<sup>1149</sup> Diese bestätigte ihr für die Zeit von 1931 bis 1936 für das gemeinsame Musizieren in Wien und in ihrem Sommerhaus am Mattsee bei Salzburg: „Fr. S. v. Eger-Berg hat mit mir des öftern Opern etz. correpetiert. Sie ist in diesem Fache ganz hervorragend tüchtig u. ich kann sie jedem Sänger allerwärmstens empfehlen.“<sup>1150</sup>

---

<sup>1146</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 27.03.1935; ÖNB, F21.Berg.681/96.

<sup>1147</sup> Theophil Antonicek: „Kurz vor dem ‚Anschluss‘ – Die Situation der Künstler im Licht der staatlichen Unterstützungspraxis“ in: *Beiträge '90. Österreichische Musiker im Exil* (= Beiträge der Österreichischen Gesellschaft für Musik, Band 8), Kassel 1990, S. 11–21, hier: S. 11.

<sup>1148</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 25.09.1934; ÖNB, F21.Berg.681/91.

<sup>1149</sup> Edith Czizek-Stengel, im Adressbuch *Lehmann* als Villenbesitzerin verzeichnet (vgl. *Lehmann* 1933, S. 212), fertigte u.a. ein Portrait von Alban Berg an, das in E.A. Berg 1976 auf S. 237 abgedruckt ist; vgl. zu diesem auch E.A. Berg 1985, S. 154. Die *Reichspost* konstatierte über eine ihrer Ausstellungen: „Die Kunststadt Wien beherbergt nur wenige Künstlerinnen, welche die im Grunde männliche Kunst des Porträtierens pflegen. Edith Czizek-Stengel, von Ausstellungen des Künstlerhauses her bekannt, nimmt unter ihnen wohl den ersten Rang ein.“ *Reichspost*, 02.12.1928, S. 12.

<sup>1150</sup> Abschrift des Arbeitszeugnisses im Anhang zu: Smaragda Eger-Berg an Joseph Marx, 22.03.1938; ÖNB-Han, Autogr. 812/1–1 Han. Zum Kontakt siehe auch die Grußkarte von Edith Czizek-Stengel an Smaragda Eger-Berg, 17.02.1934; ÖNB, F21.Berg.3534. Dass Smaragda Eger-Berg beispielsweise im Juni/Juli 1931 am Mattsee war, belegen verschiedene Korrespondenzen. U.a. sandte Alban Berg ihr „Alles Liebe von See zu See!“ Alban Berg an Smaragda Eger-Berg am Mattsee, 25.06.1931; ÖNB-Han, Han 483/8–2. Die Musikerin schrieb zwei Wochen später vom Mattsee: „bin nur mehr paar Tage hier“, Smaragda Eger-Berg an Alban Berg,

Eine Verbindung von Freundschaft und Arbeit zeichnete die Zusammenarbeit mit der Sängerin Sophie Redlin aus, einer Konzertsängerin aus Stettin.<sup>1151</sup> Mit dieser arbeitete Smaragda Eger-Berg nicht nur, sondern – wie sie an Alban Berg berichtete – „zeige ich ihr ausser den Korrepetitionsstunden die Umgebung Wiens etz.“<sup>1152</sup> Auch nach der Zeit der Zusammenarbeit blieben die Künstlerinnen noch mehrere Jahre in Kontakt.<sup>1153</sup> Smaragda Eger-Berg korrepetierte für die Sängerin im Zuge deren Teilnahme am *Internationalen Wettbewerb für Gesang und Klavier* 1932 und 1933, wie Sophie Redlin ihr bescheinigte:

Während meines Aufenthaltes in Wien zum Internationalen Gesangs Wettbewerb hatte ich den grossen Vorzug S. v. Eger-Berg als Korrepetitorin für mich zu gewinnen. Fr. v. Egers *künstlerische Souveränität*, die sich mit Sachlichkeit u. liebenswürdiger Geduld eint & die dem Künstlerischen ebenso wie dem technischen Gehalt bis aufs Letzte nachgeht, hat mich ganz ausserordentlich gefördert, so dass unsre Zusammenarbeit von unschätzbarem Wert für mich gewesen ist.<sup>1154</sup>

Von welch „unschätzbarem Wert“ die Arbeit mit Smaragda Eger-Berg für Sophie Redlin war, hob auch eine gemeinsame Bekannte der beiden Künstlerinnen hervor. Edith Riezler aus Stettin, die die Musikerin offenbar von früher kannte, rekurrierte auf den Erfolg der Zusammenarbeit für

---

06.07.1931; ÖNB, F21.Berg.681/78. Auch Marya Delvard hielt sich dort auf; vgl. u.a. Marya Delvard an Smaragda Eger-Berg, o.D.; ÖNB, F21.Berg.3525/20.

<sup>1151</sup> Sophie Redlin zog später von Stettin zusammen mit ihrer Schwester Betty Redlin in das oberfränkische Leutershausen, wo letztere eine Apotheke eröffnete. Auf der Website der sich heute noch in Familienbesitz befindenden Apotheke ist die Geschichte der Familie Redlin skizziert. Sophie Redlin etablierte demnach in Leutershausen einen Mittelpunkt für musikalisch Interessierte und erteilte vielen Bürgerkindern, v.a. „höheren Töchtern“, Klavierunterricht; vgl. die Website der Apotheke Leutershausen; URL: [https://apotheker-leutershausen.com/ueber\\_uns/](https://apotheker-leutershausen.com/ueber_uns/) (16.10.2019).

<sup>1152</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 06.05.1933; ÖNB, F21.Berg.681/79.

<sup>1153</sup> Ende der 1930er Jahre sandte ihr Sophie Redlin zum Geburtstag ein Buch mit dem Vermerk, „dass ich mit immer gleicher Anhänglichkeit an Dich denke“ und unterzeichnete in „alter Liebe und Anhänglichkeit“. Sie wolle Smaragda Eger-Berg außerdem besuchen: „Ich hoffe doch sehr, dass ich vielleicht im Sommer auf ein paar Wochen nach Wien kommen kann, Dir Dein kleines Zimmer abmieten kann und mit Dir arbeiten kann“, Sophie Redlin an Smaragda Eger-Berg, 18.09.193[...] [nach 1937]; ÖNB, F21.Berg.3540. Vermutlich im darauffolgenden Jahr kündigte sie sich für einen zweiwöchigen Aufenthalt an: „Nun fehlt mir noch Deine frdl. Zusage, und dann kann ich zum Arbeiten kommen! Ich freue mich ungemein auf Dich u. auf die Grossstadt. Deine Sophie“, dies., 22.07.193[...] ; F21.Berg.3537.

<sup>1154</sup> Abschrift des Arbeitszeugnisses im Anhang zu: Smaragda Eger-Berg an Joseph Marx, 22.03.1938; ÖNB-Han, Autogr. 812/1–1 Han. Sophie Redlin erhielt beim Wettbewerb ein „Diplom“, vgl. Schlussbericht des Wettbewerbs 1933; danke an Simone Bornemann für die Einsicht in das Dokument.

Sophie Redlin und stellte Smaragda Eger-Berg zudem Schülerinnen in Aussicht, sollte sie ihr Weg nach Stettin führen:

Meine liebe Frau von Eger, Die alten Zeiten wurden wach, bei Frl. Redlin's Berichten! – Nun hoffe ich *sehr*, bald von Ihnen selbst zu hören, über Ihr Ergehen, Ihre Pläne! – Ist's wahr, daß Sie vielleicht nach Berlin kommen wollen!?! Es wäre wunderschön, und ich hoffe dann fest, Ihr Weg führt Sie nach Stettin, und zu uns, wo Sie Heim u. Herz offen finden, und mein Mann sich heut schon freut, Sie endlich persönlich kennen zu lernen! – (...) ich hoffe Ihnen noch einige Schülerinnen weisen zu können, wenn Sie erst einmal hier sind (...). – *Wie* beglückend die Arbeit mit Ihnen für Frl. R. war, wunderte mich nicht.<sup>1155</sup>

Nicht nur Sophie Redlin profitierte offenbar sehr von der Arbeit mit Smaragda Eger-Berg. Dass sie, wie bereits in Berlin, auch für englischsprachige Künstler:innen korrepetierte, legt das Zeugnis des britischen Konzertsängers Edward Forsyth von 1932 nahe. Dieser schrieb, er freue sich, ihr schriftlich mitzuteilen, „how much pleasure and profit I have found in working with you. Not only that you are a good and accurate musician but and this is of special importance to us foreigners, you are very quick to notice and correct mistakes either of pronunciation or style in German Lieder“.<sup>1156</sup> Smaragda Eger-Berg war außerdem für einen Monat als Solokorrepetitorin an der Volksoper beschäftigt, wo sie „sich in dieser Eigenschaft *gut bewährt*“<sup>1157</sup> habe, wie ihr der Opernchef Walter Herbert bescheinigte.

\*

Ein besonders hohes Maß an Verquickung von Privatem und Beruflichem stellte sicherlich die Zusammenarbeit Smaragda Eger-Bergs mit Marya

---

<sup>1155</sup> Edith Riezler an Smaragda Eger-Berg, o.D.; ÖNB, F21.Berg.3541. Edith Riezler (geb. Pauly) und ihr Mann, der Museumsdirektor und Musikwissenschaftler Walter Riezler, wohnten in Stettin und wollten Smaragda Eger-Berg und May Keller offenbar 1926 in Küb besuchen, wie Smaragda Eger-Berg an ihren Bruder schrieb: „anfangs September kommen *vielleicht* Museumsdirektor Riezler & Frau a. Stettin zu uns auf paar Tage heraus“ sowie kurz darauf: „Sonst sind wir besuchslos, denn auch Riezler aus Stettin hat nichts mehr von sich hören lassen, also dürften sie kaum kommen“, Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 17.08.1926 und 02.09.1926; ÖNB, F21.Berg.681/55 und /57.

<sup>1156</sup> Abschrift des Arbeitszeugnisses im Anhang zu: Smaragda Eger-Berg an Joseph Marx, 22.03.1938; ÖNB-Han, Autogr. 812/1–1 Han. Zu Edward Forsyth konnten keine weiteren Informationen ermittelt werden.

<sup>1157</sup> Am 29.02.1936 wurde „bestätigt, dass Fr. S. v. Eger-Berg für die Zeit vom 1. November 1935 bis 30. November 1935 als *Solokorrepetitorin* an der *Volksoper* beschäftigt war“, ebd.

Delvard dar. Beide kannten sich aus Smaragda Eger-Bergs Jugendjahren und trafen sich spätestens 1931 bei der Aufführung des *Jedermann* in Salzburg wieder.<sup>1158</sup> Seitdem waren sie ein Paar und Smaragda Eger-Berg konstatierte beispielsweise in einem Brief an Alban Berg: „Daß ich die Delvard *sehr* liebe & ihr *tieft anhänglich* bin, leugne ich keineswegs.“<sup>1159</sup> Wenn sich auch über weite Strecken die Art der Beziehung nicht fassen lässt (u.a. weil Smaragda Eger-Berg immer noch viel Zeit mit May Keller verbrachte), lässt sich ihre musikalische Zusammenarbeit etwas klarer umreißen. Für den Zeitraum von 1931 bis 1937 hielt Marya Delvard für Wien und Paris fest: „S. v. Eger-Berg hat mich des öftern begleitet. Ebenfalls studierte ich meine *ernsten* sowie *heitern* Lieder mit ihr ein. Selten habe ich *so viel Sicherheit, Rhythmus, Empfinden* & höchstes musikalisches Verständnis begegnet [sic]. Ich staunte über *so viel Können* & kann sie nur wärmstens empfehlen.“<sup>1160</sup>

Das Repertoire Marya Delvards zeichnete sich zur Zeit der Jahrhundertwende durch eine große Bandbreite aus und reichte von verschiedensten französischen Volks-, Bauern- und Revolutionsliedern bis hin zu Brettliedern von Frank Wedekind. Eine Reihe französischer Lieder gab sie außerdem mit ihrem damaligen Gesangspartner und Ehemann Marc Henry heraus.<sup>1161</sup> Auch mit Smaragda Eger-Berg spielte sie diese Lieder, nachdem sich u.a. in Marya Delvards Nachlass Noten mit Eintragungen finden, die von Smaragda Eger-Berg stammen; die Korrepetitorin markierte darin beispielsweise, an welchen Stellen sie die Melodie mitspielen sollte.<sup>1162</sup>

Smaragda Eger-Berg begleitete die Diseuse auch bei Konzerten in Wien. So ist ein Programm des „Chansons und Balladen-Abend Marya Delvard“ erhalten, der am 2. April 1932 im großen Saal der Ottakringer Volkshochschule stattfand. Bei diesem sang Marya Delvard, von Smaragda Eger-Berg begleitet, Chansons sowie kabarettistische Lieder.<sup>1163</sup> Über

<sup>1158</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 02.08.1931; ÖNB, F21.Berg.681/76.

<sup>1159</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 17.08.19[34?]; ÖNB, F21.Berg.681/87.

<sup>1160</sup> Abschrift des Arbeitszeugnisses im Anhang zu: Smaragda Eger-Berg an Joseph Marx, 22.03.1938; ÖNB-Han, Autogr. 812/1–1 Han.

<sup>1161</sup> Vgl. Wacks 2007, S. 124f. Beispielsweise erschienen 1910–1912 drei Bände von *Vieilles chansons de France, avec accompagnement de piano ou de guitare*, hg. von Marya Delvard und Marc Henry, Band I-III, Leipzig 1910–1912.

<sup>1162</sup> Eintragungen Smaragda Eger-Bergs wie „Vorspiel“, „Schluss-spiel“, „letzte Strophe mitspielen Melodie“ oder „Zwischen- und Nachspiel“ finden sich beispielsweise in den Chansons „La dernière gavotte“ und „J’ai peur de Toi!“; MM, De D 8. Von der Zusammenarbeit der beiden Musikerinnen zeugt auch ein Heft in Smaragda Eger-Bergs Nachlass mit Auflistungen von Chansons nach Kategorien in Marya Delvards Schrift (beispielsweise „Dix vieilles chansons de France“ oder „Huit chansons légères et galantes“); vgl. Heft „Chansons françaises“; ÖNB, F21.Berg.3559.

<sup>1163</sup> U.a. Lieder auf Texte von Hanns von Gumppenberg oder Hans Hyan; außerdem spielte die Berliner Pianistin Gisela Springer Werke von Rameau, Debussy und

einen weiteren Konzertabend, „Marya Delvard: Der Montmatre und seine Chansons“ am 18. März 1934 im Volksbildungshaus der Wiener Urania, konstatierte das *Neue Wiener Journal*, dass der Name Marya Delvard „die Erinnerung an die längst verrauschten Zeiten des Wiener künstlerischen Kabarett“ erweckt habe und das Publikum dankbar gewesen sei, „daß sie für einen kurzen Abend wieder die Erinnerung an echte Kabarettkunst aufleben ließ.“<sup>1164</sup> Über ein ähnliches Konzert im Wiener Frauenklub im November 1934 wurde ebenfalls berichtet – den Zeitungsausschnitt hob Smaragda Eger-Berg auf:

*Marya Delvard im Wiener Frauenklub.* Im Wiener Frauenklub fand kürzlich der erste der drei zu einem Delvard-Zyklus vereinigten Empfänge statt. Kerzenbeleuchtung an kleinen Tischen tauchte den Raum in warmes Licht. Marya Delvard, die bekannte französische Diseuse, sorgte als originelle und amüsante Conférencière für die richtige Stimmung. Programmgemäß gab es deutsche und französische Darbietungen. (...) Den Höhepunkt des Abends aber bildeten die reizenden halb gesungenen, halb geplauderten Liedchen, sowie die ergreifend zum Ausdruck gebrachten ernstesten Vorträge der Delvard, die die Zuhörer hinriß, auf dem Klavier feinfühlig von Frau v. Eger-Berg begleitet.<sup>1165</sup>

Ihre Zusammenarbeit hatten Smaragda Eger-Berg und Marya Delvard 1932 zu verstetigen versucht. Sie überlegten, ein Kabarett zu gründen, entweder in Wien oder in Paris, wie aus einem Brief Marya Delwards hervorgeht:

Nun hör zu! [Blanche] Petain ist nicht abgeneigt, später *alles* zu verkaufen u. in Wien z.B. sich mitbeteiligen – – – Einen prachtvollen Holländer, etwas Occult u. Mystisch, Freund einer inländischen Journalistin (mehr *einsame* Menschen) mit herzlicher Stimme praktischer Geschäftsmann augenblick.[lich] in Berlin, würde *sehr gerne* mitmachen – Du, ich, der Sänger, Pétain als Fabrikantin v. Likören u. radebrechende Conférencière in einem gepachteten Lokale, alles *Hausarbeit* ich als künstlerischer „Hausdrache“, wie man sich *beliebt* mich zu nennen – – was meinst Du – ?<sup>1166</sup>

---

Ravel; vgl. Programm zum Konzert „Chansons und Balladen-Abend Marya Delvard“, vielen Dank an Dagmar Schilling für die Einsicht in das Dokument.

<sup>1164</sup> *Neues Wiener Journal*, 19.03.1934, S. 4. Smaragda Eger-Bergs Begleitung ist auf einer Ankündigungskarte für das Konzert verzeichnet: „*Marya Delvard: Der Montmatre und seine Chansons.* (...) Am Klavier: S. v. Eger. | In französischer Sprache. Erklärung der Liedertexte in deutscher Sprache.“ Karte mit Konzertankündigung; MM, MDe D 3.

<sup>1165</sup> Zeitungsausschnitt, 15.11.1934; ÖNB, F21.Berg.3557.

<sup>1166</sup> Marya Delvard an Smaragda Eger-Berg, o.D. [um 1932]; ÖNB, F21.Berg.3525/21. Auf diesen Plan kam Marya Delvard auch in einer biographischen Notiz zu sprechen: „1932 J'[ai] essayé de fonder à Paris un cabaret artistique et littéraire,

Dieser nicht realisierte Plan zeigt exemplarisch die Flexibilität, mit der Marya Delvard versuchte, sich neue Tätigkeitsbereiche zu erschließen. Ihre Zeiten als erfolgreicher Star des Kabarett waren in den 1930er Jahren lange vorbei – über weite Strecken verdiente sie ihr Geld damit, als reisende Musikerin durch kleine (Kur-)Orte zu ziehen und Konzerte zu geben. Auch hier begleitete Smaragda Eger-Berg sie immer wieder, so bei einem Abend im Gasthaus Tirolerhof in Gallspach.<sup>1167</sup> Marya Delvard konnte sich offenbar dieses Leben auch gemeinsam mit Smaragda Eger-Berg vorstellen – zumindest in der Theorie: „wir hätten es anders einrichten können, wenn Du... sei nicht böse... *anders* wärest! Man hätte überall in allen Kurorten *reisen* können, etwas da bleiben u. einen Abend organisieren, die Kosten wären überall herausgekommen – Gallspach, Gmunden, Ischl, Traunsee, Schallerbach, Gastein etc. etc.“<sup>1168</sup>

Was Marya Delvard mit „wenn Du (...) *anders* wärest“ meinte, wird anhand der – leider nur einseitig erhaltenen – Briefkorrespondenz ersichtlich, in der die beiden Künstlerinnen ihre durchaus unterschiedlichen Nähe- und Partnerschaftsbedürfnisse verhandelten. Marya Delvard fühlte sich sichtlich überfordert von der „leidenschaftlichen“ Art Smaragda Eger-Bergs: ihrer Eifersucht („Du hast ja *nur* Deine grosse Eifersucht, arme Smaragda, die alles andere tötet“),<sup>1169</sup> ihrer Impulsivität („Du hast nie gelernt Dich zu beherrschen“)<sup>1170</sup> und schließlich ihrer Renitenz („Du bist mir gegenüber immer ein Contradictionsgeist gewesen“).<sup>1171</sup> Überdies nahm sie ihr übel, dass Smaragda Eger-Berg sie, die selbst von den „Ernstesten u. Hochstehenden Geister[n]“ ernstgenommen wurde, nicht ernst nahm: „Du nahmst mich nicht ernst und *das* zu allem andern kränkte

---

d'accord avec des artistes et poètes autrichiens, pour travailler au rapprochement intellectuel des deux pays. Mais, sans protection, me heurtant à des difficultés et surtout au mercantilisme de certains exploiters, j'ai abandonné cette idée qui m'a coûté beaucoup“, Marya Delvard: Notiz; MM, MDe D 4. Blanche Pétaïn trat unter dem Pseudonym „Camille Semond“ mit Marya Delvard auf und arbeitete für sie als Sekretärin.

<sup>1167</sup> Auf einer Karte vom Institut Zeileis berichtete sie über das Konzert im Gasthof Tirolerhof: „Jetzt geht es in paar Tagen heimwärts. Delvard, ihre Schülerin & ich (Begleitung) gaben hier einen erfolgreichen Abend“, Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 02.10.1933; ÖNB, F21.Berg.681/80.

<sup>1168</sup> Marya Delvard an Smaragda Eger-Berg, o.D.; ÖNB, F21.Berg.3525/20.

<sup>1169</sup> Marya Delvard an Smaragda Eger-Berg, o.D.; ÖNB, F21.Berg.3525/28. Außerdem verlange Smaragda Eger-Berg „immernoch (entschuldige) despotisch *alles* für Dich“, ebd.

<sup>1170</sup> Marya Delvard an Smaragda Eger-Berg, o.D.; ÖNB, F21.Berg.3525/25. „Bin ich bei Dir bist Du unglücklich und streitsüchtig – bin ich weg, bist Du ebenfalls unglücklich“; „Du sehnst etwas herbei – -, wenn Dus hast interessiert es Dich nicht mehr – nur dann kommst du darauf wenn Du es wieder verlieren könntest! Das musst Du bekämpfen, Liebling.“ dies., o.D.; F21.Berg.3525/24 und /26.

<sup>1171</sup> Marya Delvard an Smaragda Eger-Berg, o.D.; ÖNB, F21.Berg.3525/25.

mich so unsagbar. (...) Dass ich zum Bösen Spiel oft gute Miene machte, und guten Muts u. guter Dinge war, hatte mit den ‚Leichtigkeiten‘ wie Du oft sagtest nichts zu tun“.<sup>1172</sup> Auf den Vorwurf der unterstellten „Leichtigkeiten“ kam sie auch in einem anderen Brief zu sprechen: „Du hast so manche Dulcinea von *nab* u. fern angedichtet – u. mich beschriebst Du im ‚Berghof‘ schon – ‚deine Leichtigkeiten u. Nichtigkeiten‘ – – So falsch hast Du mich verstanden!“<sup>1173</sup>

Marya Delvard erinnerte Smaragda Eger-Berg daran, dass diese gesagt hätte: „Von dem Menschen den *ich* liebe, verlange ich *alles, alles!*“<sup>1174</sup> – eine Ansicht, von der sie, wie sie schrieb, überfordert sei. Insbesondere kritisierte sie Bemerkungen Smaragda Eger-Bergs wie „Du wirst bald frei, ich werde Dich bald meiner Gegenwart befreien!“<sup>1175</sup> die nicht wenig an die fatalistischen Äußerungen eines Peter Altenbergs erinnern (siehe Kap. III.2.2). Der leidenschaftlichen, aufopfernden Liebe Smaragda Eger-Bergs wollte Marya Delvard eine geistige entgegensetzen: „Was *ich* Dir geben wollte ist himmelweit grösser als *das* was Du für *Dein Alles* hältst! Bis jetzt (Du sagtest es selbst) nahmst Du die Frau für das was Du sie brauchtest – – Haser! Hast Du in Deinen starken Gefühlen zu mir nicht etwas *anderes* empfunden?“<sup>1176</sup> Dass Smaragda Eger-Berg den Wünschen ihrer Partnerin nachkommen wollte, legt ein Briefentwurf nahe: In diesem schrieb sie von dem „Thier“ in mir, daß ich so schmerzlich überwinden musste um (aber dies ist schon lange her) zu jener *grossen tiefen* unendlichen Liebe zu Dir zu gelangen!“<sup>1177</sup>

---

<sup>1172</sup> Ebd.

<sup>1173</sup> Marya Delvard an Smaragda Eger-Berg, o.D.; ÖNB, F21.Berg.3525/19.

<sup>1174</sup> Marya Delvard an Smaragda Eger-Berg, 19.06.1931; ÖNB, F21.Berg.3525/3.

<sup>1175</sup> Marya Delvard an Smaragda Eger-Berg, o.D.; ÖNB, F21.Berg.3525/26. Sie fügte hinzu: „Das ist so dumm u. damit bessert man nichts, im Gegenteil!“ ebd.

<sup>1176</sup> Marya Delvard an Smaragda Eger-Berg, o.D.; ÖNB, F21.Berg.3525/29. Marya Delvard versuchte, die Musikerin auf Abstand zu halten. Aus Paris schrieb sie ihr: „Würde dir nicht raten herzukommen – sowas von Autos i.d. Strassen, da bekäm meine arme kl. Smaragda Tag u. Nacht Platzangst. (...) Es würde mich freuen, wenn Du, ohne Anstrengung, etwas Dich beschäftigen würdest“, und wies sie an, nicht immer „Express auf Express“ zu schicken. Immer wieder betonte sie, Smaragda Eger-Berg müsse lernen, alleine sein zu können und sich aus ihrer Unselbstständigkeit zu befreien („*Manne* Dich etwas, Liebste!“). Umgedreht empfand Smaragda Eger-Berg Marya Delwards Kosennamen als erniedrigend: „Nicht spotten über meine Kosennamen ‚Kleinchen, Baby...‘ ich thus nicht mehr, da Du das für erniedrigend etc. hält[t]st – Du bist sehr empfindlich u. nicht immer gerecht mit mir, Smaragda“, dies., 31.05.1931, o.D. und 19.06.1931; F21.Berg.3525/1, /26 und /3.

<sup>1177</sup> Smaragda Eger-Berg an Marya Delvard (Briefentwurf), o.D. [nach 1935]; ÖNB, F21.Berg.3547/1. Sie bat: „Gib mir endlich vollkommene Absolution meiner Sünden, indem Du nur mehr an das *Gute, Liebevollte, um Dich Besorgte* denkst & das Andere durchstreichst!!! Befreie mich von den schwarzen Wolken der

Die Zusammenarbeit mit Bekannten und Partnerinnen konnte die schlechte Arbeitssituation Smaragda Eger-Bergs jedoch nicht vollends auffangen: Sie musste nun nicht mehr, wie zuvor, gemeinsam mit einer Partnerin nur etwas zu der monatlichen familiären Unterstützung hinzuverdienen, sondern ihren Lebensunterhalt mehr oder weniger alleine aufbringen. Zwar sei sie, so hob sie gegenüber Alban Berg hervor, trotz nervlich schlechter Verfassung „arbeitsfreudig & fähig“<sup>1178</sup> und konstatierte: „Arbeit wäre mir die grösste Genugtuung & Befriedigung“.<sup>1179</sup> Diese zu finden, erwies sich jedoch als alles andere als leicht.

Im Gegensatz zu seiner Schwester hatte sich Alban Berg im Wiener Musikleben spätestens seit dem Erhalt des Kunstpreises der Stadt Wien (1924) einen Namen machen können. Dementsprechend bat Smaragda Eger-Berg ihren Bruder, sie weiterzuempfehlen: „Der Name ‚Alban Berg‘ kann mir heute sehr helfen & für das Weitere werde ich sorgen (was ja meine Zeugnisse bestätigen), so daß Alban mit gutem Gewissen eine Empfehlung verantworten kann. Ausserdem bin ich *sehr billig* (sozusagen unterm Preis), was bei den stieren Zeiten auch eine Attraction bedeutet!“<sup>1180</sup> Dass Smaragda Eger-Berg tatsächlich „sehr billig“, womöglich sogar zu billig arbeitete, kritisierte auch ihre Partnerin Marya Delvard, die ihr empört schrieb: „Sag mal! Hoffentlich gibst Du nicht *alle* Tage der Baronin Cz. [= Edith Czizek-Stengel] Stunden für 50 S. das wäre eine Ironie und eine Preisdrückerei den andern Künstler[n] gegenüber! Alles was Recht ist, dann wenigstens das Essen dazu! Gut kann man sein aber nicht blöd!“<sup>1181</sup>

Alban Berg empfahl seine Schwester auf ihre Bitte hin beispielsweise an Robert Kolisko, den Kapellmeister der Volksoper Wien,<sup>1182</sup> sowie 1933 als Begleiterin für den *Internationalen Wettbewerb für Gesang und Klavier*. In seinem Schreiben gab er an, dass seine Empfehlung nicht nur verwandtschaftlich, sondern auch künstlerisch begründet wäre, und er besonders von den Fähigkeiten Smaragda Eger-Bergs im Blattlesen überzeugt sei:

---

Reue. (...) Denke an die Last meines Lebens & ich war doch auch liebevoll zu Dir.“ ebd.

<sup>1178</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 11.07.1934; ÖNB, F21.Berg.681/84.

<sup>1179</sup> Ebd.

<sup>1180</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 12.09.[1933?]; ÖNB, F21.Berg.681/106.

<sup>1181</sup> Marya Delvard an Smaragda Eger-Berg, o.D. [1932]; ÖNB, F21.Berg.3525/22.

<sup>1182</sup> Vgl. Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 10.08.1934; ÖNB, F21.Berg.681/86. Robert Kolisko (1891–1974), Dirigent; studierte bei Alexander Zemlinsky, Arnold Schönberg, Franz Schreker; ab 1934 an der Volksoper Wien.

Es handelt sich um Folgendes: meine Schwester, Frau Smaragda von Eger, die seit ca. 20 Jahren Korrepetitorin + Begleiterin ist (sie besitzt glänzende Zeugnisse hierfür aus Berlin + Wien) möchte beim Intern. Wettbewerb für Gesang sehr gerne als eine der vielen Begleiterinnen Verwendung finden + ich soll diese ihre Bewerbung möglichst unterstützen. Ich tue dies gern (obwohl sie meine Schwester ist), weil ich von ihren diesbezüglichen hervorragenden Qualitäten (namentlich Blattlesen!) *überzeugt* bin! (...) Das diesbezügliche Gesuch meiner Schwester mit einer großen Anzahl von glänzenden Referenzen liegt längst bei der Einreichungsstelle des Intern. Wettbewerbs + es wurde, wie ein Brief des dortigen Sekretariats vom 13. März zu entnehmen ist, ihr „Angebot *vorgemerkt*“. Es bedarf also nur mehr der Entscheidung seitens des „Exekutivkomitees“ das, im günstigsten Sinn zu beeinflussen, nicht nur meinem verwandtschaftlichen Verhältnis sondern auch meiner künstlerischen Überzeugung entspricht.<sup>1183</sup>

Doch selbst Alban Bergs Empfehlung konnte bei der angespannten wirtschaftlichen Situation nur bedingt helfen. Smaragda Eger-Berg war zunehmend zur Flexibilität gezwungen, wie aus einem Schreiben an ihren Bruder hervorgeht: „Am liebsten wäre mir, Du könntest mir *Arbeit* verschaffen: Ich kann, wie du weißt *correpetieren*, könnte als *Gesellschafterin* zu einer Dame gehen mit Musik, Englisch, Deutsch, Französisch (dh. nicht Unterricht Vorlesen aber Conversation geht schon)“.<sup>1184</sup> Sichtlich frustriert konstatierte sie:

Weisst Du, ich mache ja jede *Unter-Arbeit* (sog. Einpauken – ich habe so jahrelang mit einem Kapellmeister in Berlin gearbeitet. Ich habe eingepaukt, um ein sehr kl. Honorar & er hat seine Schüler behalten. – Aber auch bei kleinsten Honoraren macht es dann die Menge Stunden aus[]) – Bitte überleg’ Dir Sänger & Gesangsmeister & schreib schon gleich *jetzt*. (denn es gibt oft Sänger die auch [im] Sommer arbeiten wollen & wenn es nicht zu weit ist wegen des Fahrgeldes gehe ich auch mit in die Sommerfrische.[]) Ich gin-ge auch als *Klavierspieler* in eine *Kapelle*, in *Tanzschulen* – Alles was Blattspielen bedingt, Rhythmus, etz.<sup>1185</sup>

---

<sup>1183</sup> Alban Berg an Georg Maliniak vom Exekutivkomitee des *Wettbewerbs für Gesang & Klavier*, 18.04.1933; Qu. Kat. 29, S. 141. Seine Schwester hatte ihn zuvor aufgefordert: „Liebster Alban! – Also bitte vergiss mich nicht & auch nicht die *Anmeldung* für *mich* am 10. ds. zur Begleitung beim *Gesangswettbewerb*. (...) Berufe Dich bitte bei Deiner Empfehlung nochmals auf meine Referenzen“, Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 06.05.1933; ÖNB, F21.Berg.681/79. Selbst konnte Smaragda Eger-Berg nicht am Wettbewerb teilnehmen, da das Höchstalter bei 30 Jahren lag, vgl. Prospekt des Wettbewerbs; danke an Simone Bornemann für die Einsicht in das Dokument.

<sup>1184</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 08.07.1934; ÖNB, F21.Berg.681/83.

<sup>1185</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 25.07.[1934?]; ÖNB, F21.Berg.681/103.

Diese schlechte Berufssituation Smaragda Eger-Bergs war alles andere als ein Einzelfall. Ihre Probleme – die Schwierigkeiten bei der Arbeitssuche, die fehlende finanzielle Absicherung und insbesondere die schwierige Arbeitssituation während der Sommermonate – teilte sie mit vielen Musikerinnen und Musikpädagoginnen. Die Musiklehrerin Adele Hönigsberg (1873–1910) hatte in der Zeitschrift *Neues Frauenleben* wesentliche Gründe für die Verarmung von Musikpädagoginnen genannt, die ebenso für Korrepetitorinnen gelten konnten:

Die Ursachen für die ungünstige Lage der Privatlehrerinnen sind: die schlechte Entlohnung, bedingt durch die große Konkurrenz vergleichsmäßig vorgebildeter Lehrkräfte, wobei die bestqualifizierten unter der Wucht des An[ge]botes schlechtqualifizierter ihre Anforderungen herabsetzen müssen; das kurze Arbeitsjahr, welches häufig nur von Oktober bis Mai zählt, so daß die Erwerbslosigkeit durchschnittlich vier bis fünf Monate dauert und die Privatlehrerin nötigt, den Lebensunterhalt eines Jahres in sieben bis acht Monaten zu erwerben; die Unsicherheit des Einkommens durch häufiges Absagen und Nichtbezahlen abgesagter Stunden, durch Entlassung ohne Kündigungsfrist und durch die Unmöglichkeit, schnellen Ersatz für diesen Ausfall zu finden; das Fehlen jeder gesetzlichen Regelung dieser Verhältnisse und der Mangel jeder sozialen Fürsorge.<sup>1186</sup>

Olga Hueber-Mansch, Smaragda Eger-Bergs frühere Klavierlehrerin, hatte mit ihren Kolleginnen Rosa Lutz (1867–1928) und Marie von Grünzweig (1892–1938) den *Club der Wiener Musikerinnen* gegründet, ein Verein, der Musikerinnen organisierte und in Notsituationen unterstützte.<sup>1187</sup> Sie war es auch, die Smaragda Eger-Berg riet, dort Mitglied zu werden – ein Vorschlag, der dieser jedoch wegen der Beiträge Sorgen bereitete, wie sie Alban Berg mitteilte: „Die Hueber hat mir geraten wegen Correpitations-Stunden in den Club für Musikerinnen Oesterreichs einzutreten. Das kostet in 6 Monaten nur S. 3.- aber auch diese muß ich heute zahlen.“<sup>1188</sup>

---

<sup>1186</sup> Adele Hönigsberg in: *Neues Frauenleben*, zit. nach Hauer 2003, S. 83f.

<sup>1187</sup> Der Verein wurde 1888 als *Musikpädagogischer Verein der Musiklehrerinnen* eingetragen; durch Krankenunterstützungs-, Pensions- und Urlaubsgeldfonds sollten Musikpädagoginnen in ihren Notlagen unterstützt werden. 1934 wurde die Umbildung des Vereins zum *Club der Wiener Musikerinnen* beschlossen. Der Club wurde mit dem Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich aufgelöst (Wiedergründung 1947); vgl. Wosnitzka 2012, S. 135–139.

<sup>1188</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 10.10.19[34]; ÖNB, F21.Berg.681/102. Zu Olga Hueber-Mansch hatte Smaragda Eger-Berg offenbar zumindest sporadisch Kontakt; diese sandte beispielsweise anlässlich des Todes von Johanna Berg ein Kondolenzschreiben; vgl. Olga Hueber-Mansch an Smaragda Eger-Berg, 04.01.1927; WBR, H.I.N. 204224.

## Bedürftigkeit und Unterstützung durch Alban und Charly Berg

Aufgrund der finanziellen Probleme und der beruflichen Schwierigkeiten war Smaragda Eger-Berg im Sommer 1934 erstmals so weit, dass sie Alban Berg um eine monatliche finanzielle Unterstützung bat. Was zunächst nur als Überbrückung für die Sommermonate August und September gedacht war,<sup>1189</sup> verstetigte sich. Auch weiterhin fragte sie nach Geld und Unterstützung und bat: „bitte lasse mich nicht ganz hängen“, „Lasse mich nicht im Stich, Alban“ oder: „Ich bitte Dich noch einmal in *grosser Verzweiflung*, nicht achtlos an meinem Schicksal vorbeizugehen“.<sup>1190</sup> Er sei ihre einzige Hilfe – „Bei Freunden kann ich nichts mehr erbetteln, denn sie könnten teils, teils wollen sie nicht.“<sup>1191</sup>

Smaragda Eger-Berg war nicht die einzige kulturelle Akteurin der Wiener Jahrhundertwende, die sich in einer solchen Misslage befand. Auch beispielsweise für Lina Loos war durch den Verkauf des elterlichen Kaffeehauses „eine wesentliche finanzielle Stütze weggefallen. Die bürgerliche Sicherheit war zerbrochen. Sie war nun vollkommen auf ihre eigene ökonomische Absicherung angewiesen.“<sup>1192</sup> Ähnlich wie Smaragda Eger-Berg war auch die Schauspielerin bald abhängig von Essenspaketen und Sendungen, die ihre Not jedoch nur mildern konnten.<sup>1193</sup>

---

<sup>1189</sup> So hatte sie angekündigt: „Nun handelt es sich eben in 1. Linie um die Sommermonate August & auch noch einen Theil zum September (denn vor October geht nichts los meistens) daß ich diese überstehe.“ Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 25.07.[1934?]; ÖNB, F21.Berg.681/103.

<sup>1190</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 29.10.1934, 09.04.[1935?] und 27.03.1935; ÖNB, F21.Berg.681/94, /99 und /96. Im Herbst 1934 bat sie beispielsweise: „Grund meines heutigen Briefs ist Dich herzlich zu bitten mir für den 15. ds. wieder etwas zu schicken. Ich hatte im October von Dir 50.- von Charley 50.-, davon für Zins 67.- Reinigungsgeld 4.50 (also 71.-) – So hatte ich für das Leben nur S. 30. – Ich muss dringendst eine kl. Reparatur an meinem Petroleumöferl (6 S.) zahlen. Jetzt kommt der Tod Arnötis (die *alte Frau Arnöti starb gestern*) Ich muß wenigstens ein billiges Bouquet geben. Also wie soll ich das machen? Also bitte schicke mir etwas, denn ich weiss Gott nicht, wie ich es machen soll!!!“ dies., 10.10.19[34]; F21.Berg.681/102.

<sup>1191</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 09.04.[1935?]; ÖNB, F21.Berg.681/99. Dies klingt auch aus einem Brief an Hilda Steuermann-Merinsky heraus: „Ich muß mir mein notdürftigstes Leben bei Bruder & Freunden erbetteln“, dies. an Hilda Steuermann-Merinsky, 16.03.1935; H. Knaus/Sinkovicz 2008, S. 416.

<sup>1192</sup> L. Fischer 2007, S. 107.

<sup>1193</sup> Vgl. ebd., S. 157. Auch Smaragda Eger-Berg erhielt Lebensmittelsendungen. Ihrem Bruder dankte sie für „das liebevolle Lebensmittelpaket, das mir selbstverständlich gute Dinge leistet“, Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 28.08.1934; ÖNB, F21.Berg.681/88.

Bedenkt man, dass es in früheren Zeiten Smaragda Eger-Berg war, die ihren Brüdern Geld geliehen hatte,<sup>1194</sup> scheint es mehr als verständlich, wie sehr sie unter der Abhängigkeit von ihren Geschwistern litt. Sie war, so schrieb sie, mit ihren „Nerven ganz herunter (...). Das ganze Leben ist mir verhasst & ich leide sehr darunter, irgendjemandem (also Euch!) eine Last zu sein & kann nichts anders tun, als bis zur Entbehrung zu gehen, bis irgend ein ‚Wunder‘ passiert.“<sup>1195</sup> Ihren achtundvierzigsten Geburtstag benannte sie als den „traurigste[n] Geburtstag meines Lebens!“<sup>1196</sup> und konstatierte: „In seinem eigenen schweren Dasein geht alles andere Schicksal nur traumhaft an einem vorbei.“<sup>1197</sup> Auch durch die Trennung von May Keller fühlte sie sich „sehr machtlos & tiefst deprimiert, denn ausser der wirtschaftl. pekuniären Lage spielt auch noch die menschliche Enttäuschung mit, so daß ich eh nur mehr Haut & Knochen bin & bei 48 kg gelandet bin.“<sup>1198</sup> Deswegen, so betonte sie gegenüber ihrem Bruder, hungere es sie „nach Arbeit, um wieder meine Unabhängigkeit wenigstens einigermassen zu empfinden.“<sup>1199</sup> Für die Hilfen und Weiterempfehlungen Alban Bergs versuchte sie sich zu revanchieren, indem sie Werbung für seinen Unterricht machte oder ihm neue Kontakte zu vermitteln suchte.<sup>1200</sup>

Beide Brüder waren sich prinzipiell einig, dass sie für die Versorgung Smaragda Eger-Bergs aufkommen müssten.<sup>1201</sup> Jedoch stand ihre eigene Situation ebenfalls nicht mehr zum Besten: Alban Bergs Einnahmen hatten sich mit dem Rückgang der Aufführungen seit 1933 reduziert, da seine

---

<sup>1194</sup> Vgl. u.a. ihren Brief von 1919, als sie für eine Reise ihr geliehenes Geld von Alban Berg zurückforderte und dabei auch einen Betrag, den sie Charly Berg geliehen hatte, erwähnte; vgl. Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, o.D. [1919]; ÖNB, F21.Berg.681/105.

<sup>1195</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 02.10.1934; ÖNB, F21.Berg.681/92.

<sup>1196</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 16.09.1934; ÖNB, F21.Berg.681/89.

<sup>1197</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 11.07.1934; ÖNB, F21.Berg.681/84.

<sup>1198</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 17.08.19[34?]; ÖNB, F21.Berg.681/87.

<sup>1199</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 25.09.1934; ÖNB, F21.Berg.681/91.

<sup>1200</sup> So schrieb sie ihm: „Du kannst Dir wohl vorstellen, daß ich wohin ich nur komme verbreite, daß Du diesen Winter wieder Deinen Unterricht aufnimmst & wäre ich sehr glücklich, wenn ich mich Dir dadurch ein bisschen revanchieren könnte.“ Zudem kündigte sie an: „Dieser Tage wirst Du einen Brief von Dr Liess bekommen. Er möchte gerne in London vor der Lulu-Aufführung im Radio einen Vortrag halten, *einfübrenden Vortrag* & möchte die Sache mit dir besprechen!! Ich sagte ihm, Du kämest (...) nach Wien – dann kann er Dir ja seine Wünsche unterbreiten. (...) Apropos soll ich z.B. bei Dr. *Hueber* verbreiten, daß Du diesen Winter den *Unterricht aufnimmst* – sie kennt jedenfalls massenhaft Menschen & spricht von Dir mit allergrösster Verehrung & Wertschätzung. *Sage mir das im nächsten Schreiben bitte.*“ Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 25.09.1934 und 07.10.1934; ÖNB, F21.Berg.681/91 und /93.

<sup>1201</sup> Charly Berg konstatierte: „Wir sind uns ja einig, dass wir Smaragda als Brueder helfen muessen“, Charly Berg an Alban Berg, 29.09.1934; ÖNB, F21.Berg.548/143.

Werke nun als „entartet“ galten,<sup>1202</sup> weswegen er gegenüber seiner Schwester auch betonte, nicht noch mehr tun zu können und auch nicht zu wissen, wie lange er sie monatlich mit 100 Schilling unterstützen könne.<sup>1203</sup> Seine eingeschränkte Hilfsfähigkeit war auch dadurch bedingt, dass sich Charly Berg von ihm Geld geliehen hatte, nun jedoch nicht zurückzahlen konnte, da er (ähnlich wie seine Schwester) zu Beginn der Weltwirtschaftskrise investiert hatte. Im Gegensatz zu dieser, der es seiner Meinung nach „mit ihrer weiblichen Schwäche gelungen ist, mit Hilfe der so sehr protegierten May Keller in so kurzer Zeit ihr grosses Hab und Gut restlos loszuwerden“,<sup>1204</sup> sah Charly Berg für seine Situation die „Missgunst der Zeit“<sup>1205</sup> verantwortlich. Charly Berg bekannte: „rund herausgesagt, habe ich keinen Kreuzer Kapital“<sup>1206</sup> und reagierte auf Alban Bergs Aufforderungen zur Rückzahlung dementsprechend nüchtern: „Ich habe es einfach nicht. (...) Was kann man da machen, ich habe auch nichts mehr zu versetzen, unser Schmuck ist laengst im Versatzamt und ich bringe mit Muehe und Not die Zinsen dafuer auf.“<sup>1207</sup>

Wenn er auch prinzipiell seine Bereitschaft zur Unterstützung seiner Schwester betonte, erinnerte Charly Berg immer wieder daran, dass er den Lebensstil Smaragda Eger-Bergs schon lange kritisiert hatte.<sup>1208</sup> Folglich drückte er sein Unverständnis aus, wenn nun „von den irrsinnigen Orgien, Gastereien“ gesprochen werde, „dass sich da niemand gefunden hat, der diesem Spuk noch rechtzeitig ein Ende bereitet haette, eventuell mich krassen Aussenseiter damals zur Hilfe gerufen haette, wo noch etwas fuer

---

<sup>1202</sup> Vgl. Rudolf Stephan im Kat. Ausst. 1985b, S. 10. Dementsprechend schrieb ihm Smaragda Eger-Berg: „Es ist verzweifelnd, daß Alles (auch Deine Abrechnung) so scheusslich steht!!“ und beteuerte: „Für das was Du für mich tust, bin ich Dir von ganzem Herzen dankbar & weiss daß es Dir ein Opfer bedeutet. *Daß es zu wenig zu leben ist dafür kannst du nichts*, das weiss ich.“ Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 09.04.[1935?] und 27.03.1935; ÖNB, F21.Berg.681/99 und /96.

<sup>1203</sup> Vgl. Alban Berg an Smaragda Eger-Berg, 31.03.1935; WBR, H.I.N. 152441.

<sup>1204</sup> Charly Berg an Alban Berg, 13.11.1934; ÖNB, F21.Berg.548/146.

<sup>1205</sup> Ebd.

<sup>1206</sup> Charly Berg an Alban Berg, 27.02.1934; H. Knaus 2016, S. 209.

<sup>1207</sup> Charly Berg an Alban Berg, 26.08.1934; Qu. Kat. 35, S. 238. Charly Berg hatte sich von seinem Bruder eine umfangreiche Summe geliehen und in den Alkoholhandel investiert. Anfang 1934 gestand er: „Faktum und Wahrheit ist, dass ich trotz 1–3/4-jaehriger Taetigkeit in den Alkoholsachen noch keinen Heller daran verdient habe“; ders., 27.02.1934; ÖNB, F21.Berg.548/125.

<sup>1208</sup> So z.B.: „Wer zahlt denn eigentlich diese Fahrt nach Venedig und den italienischen Seen, noch dazu mit einem Schofför!“ Charly Berg an Alban Berg, 11.10.1930; H. Knaus/Leibnitz 2009, S. 188f. Auch 1930 fürchtete Charly Berg, „dass Smaragda ihr Geld los wird. Ich weiss nicht, ob es nicht doch besser waer wenn wir *gemeinsam* mit Smaragda sprechen wuerden.“ ders., 16.07.1930; H. Knaus 2016, S. 194.

Smaragda zu retten war“.<sup>1209</sup> Im Gegensatz zu Alban Berg habe er kaum Kontakt zu seiner Schwester gehabt und könne sich „keinen Vorwurf machen, dass ich meiner Schwester irgendwelche Gastereispesen gemacht haette, um das Ende zu beschleunigen.“<sup>1210</sup> Smaragda Eger-Berg beschwerte sich bei Alban Berg, dass Charly Berg „gar nichts“ für sie tue, und seine Frau Stefi Berg zudem immer wieder darauf verweise, „der ‚Lieblingsbruder‘ soll für mich sorgen.“<sup>1211</sup> Charly Berg hingegen bat sie offenbar im März 1935 darum, ihn nur noch über Telefon bzw. Dienstmädchen zu verständigen und „von Besuchen in meinem Geschaefit vorderhand abzu- sehen, da meine Frau (...) gegen sie [= Smaragda Eger-Berg] aufgebracht ist und ich eine Debatte vermeiden will“.<sup>1212</sup> Er warf seiner Schwester vor: „dass Du Dich nicht um einen Groschen um mich und meine einstweilen doch noch naechsten Angehoerigen (wenn Sie Dich auch nichts angehen) scherst, das ist mir laengst leider bereits zu gut bekannt.“<sup>1213</sup>

\*

Um die finanzielle Situation seiner Schwester zu verbessern, fertigte Charly Berg zunächst mit ihr eine Aufstellung der monatlich anfallenden Kosten an. Entrüstet schrieb er an Alban Berg: „209,50 [Schilling.] Dies der Betrag, den sich Smaragda ohne eigentlich[e] Lebenskosten monatlich vorstellt!“<sup>1214</sup> Zusammen mit den Kosten für die Lebenshaltung läge der Betrag bei 300 Schilling, was Charly Berg für eine alleinstehende Person als „geradezu absurd“<sup>1215</sup> bezeichnete, verglichen mit den 400 Schilling, mit der seine eigene Familie durchkommen müsse.<sup>1216</sup> Dementsprechend

---

<sup>1209</sup> Charly Berg an Alban Berg, 26.08.1934; Qu. Kat. 35, S. 236.

<sup>1210</sup> Ebd. Er schrieb: „Immer wieder wird hervorgehoben, dass Du es nicht vergessen duerftest, mit Smaragda und May ein[en] gesellschaftlich viel intimeren Verkehr unterhalten zu haben und wenn ich auch alles was jetzt geschwaetzt wird, nicht einschaezte, so wird doch immer wieder betont, dass Deinerseits resp. Eurerseits eine Verpflichtung vorliege, fuer so Vieles Revanche zu bieten.“ ebd., S. 239.

<sup>1211</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 27.03.1935; ÖNB, F21.Berg.681/96.

<sup>1212</sup> Charly Berg an Alban Berg, 05.04.1935; H. Knaus 2016, S. 227f.

<sup>1213</sup> Charly Berg an Smaragda Eger-Berg, 05.04.1935; Anhang zu Charly Berg an Alban Berg, 05.04.1935; ÖNB, F21.Berg.548/148. Alban Berg gegenüber schrieb er, dass ihn Smaragda Eger-Bergs „100%ige[r] Materialismus keineswegs“ überrasche und ihr „Ansinnen, meine bedrohliche Lage zu einer haltlosen zu machen, *nicht einen Moment* [wundert]. Denn ich weiss es ganz genau, dass sich Smaragda nicht anders als frueher, den Teufel um mich und meine nächsten Angehoerigen schert, dass sie nur Geld sehen will und wenn ich es stehlen muesste und dafuer eingesperrt wuerde.“ ebd.

<sup>1214</sup> Charly Berg an Alban Berg, 26.08.1934; Qu. Kat. 35, S. 234.

<sup>1215</sup> Ebd., S. 237.

<sup>1216</sup> „In welchem Verhältnis stehen also, lieber Alban, nur allein die aufgestellten Kosten Smaragdas zu dem Standard einer 5-koepfigen Familie!“ ebd., S. 238.

verlangten beide Brüder von Smaragda Eger-Berg Einsparungen: Sie solle ihr Telefon aufgeben, ihr Dienstmädchen kündigen und ihre Dreizimmerwohnung gegen eine kleine Wohnung tauschen.

Obwohl Smaragda Eger-Berg immer wieder ihr Bestreben betonte, ihr Leben „auf ein Existenzminimum herunterzudrücken“,<sup>1217</sup> verstand sie unter diesem Existenzminimum offenbar etwas anderes als ihre Brüder. Weiterhin versuchte sie einen Lebensstandard hochzuhalten, der nicht mehr möglich war. Frustriert schrieb sie: „Ich kann nicht mehr tun, als nicht nur sparen, sondern wirklich *sehr schlecht leben – schwach nähren* – & alles Andere existiert überhaupt nicht mehr“.<sup>1218</sup> Nur durch ihre Kontakte zu Bekannten und Freund:innen waren seltene Konzertbesuche oder zumindest Radiohören möglich.<sup>1219</sup> Viele ihrer Wertsachen versteigerte sie, konnte jedoch die Erlöse nur nutzen, um wiederum andere Besitztümer aus dem Pfandleihhaus auszulösen.<sup>1220</sup> Trotz aller Nöte entzog sie sich jedoch den detaillierten Fragen Charly Bergs<sup>1221</sup> und verteidigte ihre Ansprüche: Das Telefon wollte sie „wegen Schüler[n]“<sup>1222</sup> behalten; ihr Dienstmädchen koste nur ein „*Bettelgehalt* & ist unendlich klein im Essen“,<sup>1223</sup> mache ihr jedoch das Kleiderputzen und Nähen sowie das Teppichklopfen und die große Wäsche, die sie „leider mit 48 kg Gewicht bei besten Willen nicht selbst waschen *kann*“.<sup>1224</sup> Auch eine andere Wohnung sei keine Einsparung, da sie wegen ihrer Darmerkrankung selbst kochen können müsse. Eine Zimmervermietung schließlich verbat der Hausherr unter Androhung der Kündigung.<sup>1225</sup> Smaragda Eger-Berg bestand ihren Brüdern gegenüber auf ihre Handlungsfreiheit und erklärte: „Also zum

---

<sup>1217</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 06.09.[1934?]; ÖNB, F21.Berg.681/104.

<sup>1218</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 09.04.[1935?]; ÖNB, F21.Berg.681/99.

<sup>1219</sup> Erika Stiedry-Wagner ermögliche ihr „so kleinste Verschönerungen – einmal eine Konzertkarte (ich komme ja gar nirgends mehr hin). Ich kann dort Radio hören & so in der Art.“ ebd.

<sup>1220</sup> „Die Versteigerung meiner letzten ‚kleinen‘ Sachen (Silberkorb, Broncen) ist miserabel ausgefallen“ und vom Erlös dieses Verkaufs habe sie „auch paar Sachen vom Dorotheum damit auszulösen!“ Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 09.04.[1935?] und 27.03.1935; ÖNB, F21.Berg.681/99 und /96.

<sup>1221</sup> Charly Berg schrieb hierzu an seinen Bruder: „Wo ist das Erbe Hermann’s (\$ 20.000.-) (...). Man muss sich fragen, wo ist dieser herrliche Schmuck Mamas, von dem ich noch aus der Zeit des Depots desselben in der Wiener Bankvereinsfiliale eine Aufstellung besitze, hingekommen?? (...) Dies sind alles Fragen, die Smaragda unbeantwortet laesst! (...) *Das Auto kaufte Smaragda um eigenes Geld, den Verkaufspreis teilte sie mit May*, wie hoch derselbe war, erinnert sie sich nicht mehr!“ Charly Berg an Alban Berg, 26.08.1934; Qu. Kat. 35, S. 235.

<sup>1222</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 10.08.1934; ÖNB, F21.Berg.681/86.

<sup>1223</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 08.07.1934; ÖNB, F21.Berg.681/83.

<sup>1224</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 06.09.[1934?]; ÖNB, F21.Berg.681/104.

<sup>1225</sup> Vgl. Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 28.08.1934; ÖNB, F21.Berg.681/88.

Ende: ich werde meine Existenz *auf Ärmste* einstellen. Dies verspreche ich. Die Form muß man einem bald 50jährigen Menschen überlassen“.<sup>1226</sup>

Besonders offensichtlich wurden diese Aushandlungen über Einsparungen und Ansprüche bei einem Versorgungsplan, den Alban Berg vorlegte, und durch den er die finanzielle Existenz seiner Schwester sichern wollte. Smaragda Eger-Berg sollte zur Kosteneinsparung bei Charly Berg mittags und abends mitessen und ihre Wäsche mitwaschen lassen – ein Plan, von dem Alban Berg selbst vermutete, dass er für beide Geschwister „ein *persönliches* Opfer bedeuten [mag]“.<sup>1227</sup> Smaragda Eger-Berg bezeichnete diesen Plan, wie aus einem späteren Schreiben Alban Bergs hervorgeht, als „Einschränkung der persönlichen Freiheit“, „Kuratell“, „Erniedrigung“,<sup>1228</sup> und erklärte, wie Charly Berg weitergab, „dass sie ihre volle Freiheit immer als ihr heiligstes Gut angesehen habe und schon aus diesem Grunde mit dem Projekt nicht konform gehe.“<sup>1229</sup>

Nach dieser dezidierten Ablehnung seines Finanzierungsplans brach Alban Berg im Frühjahr 1935 den Kontakt zu seinen Geschwistern ab. Briefe Smaragda Eger-Bergs ließ er ungeöffnet retournieren. Sie litt offenbar sehr unter dem Kontaktabbruch, umso mehr, da ihr insbesondere seit der Trennung von May Keller viel am Umgang mit Alban und Helene Berg lag. Beispielsweise im Herbst 1934 freute sie sich auf ein Wiedersehen mit beiden und konstatierte: „Menschenverkehr, natürlich nur lieber Menschenverkehr ist Alles was ich mir noch vom Leben gerettet habe“.<sup>1230</sup> Hinzu kam, dass Charly Berg ihr die Schuld dafür gab, dass sich Alban Berg, „nicht zuletzt dank der Gestaltung Deiner Lage“,<sup>1231</sup> auch von ihm abgewandt hatte. Smaragda Eger-Bergs Zustand verschlechterte sich zusehends, sodass Charly Berg seinem Bruder „[t]rotzdem Du es nicht fertig

---

<sup>1226</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 06.09.[1934?]; ÖNB, F21.Berg.681/104.

<sup>1227</sup> Alban Berg an Charly Berg, o.D. [1934]; Qu. Kat. 34, S. 18. Alban Bergs Beitrag mit 75 Schilling sollte die Kosten für Wohnung, Hausmeister und Steuern abdecken, und Charly Berg würde in etwa die gleiche Summe für u.a. Elektrisches, Heizung und Telefon bezahlen. Charly Bergs Mehrtätigkeit bezüglich Wäsche und Mahlzeiten sollte als Abzahlung seiner Schuld bei Alban Berg angerechnet werden.

<sup>1228</sup> Alban Berg an Erika Stiedry-Wagner, o.D. [Ende September 1935]; Qu. Kat. 34, S. 205.

<sup>1229</sup> Charly Berg an Alban Berg, 05.04.1935; H. Knaus 2016, S. 227. Zuvor hatte er seinem Bruder erklärt: „Diese ganze, von Dir wohlueberlegte und in allen Details beruecksichtigte Aktion fuer Smaragda, hat einen Kapitalfehler, und der ist, dass Du mit Zahlen rechnest, *die nicht existieren*.“ ders., 13.11.1934; ÖNB, F21.Berg.548/146.

<sup>1230</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 02.10.1934; ÖNB, F21.Berg.681/92. Zum Kontaktabbruch vgl. Charly Berg an Alban Berg, 05.04.1935; H. Knaus 2016, S. 226.

<sup>1231</sup> Charly Berg an Smaragda Eger-Berg, 05.04.1935; Anhang zu ders. an Alban Berg, 05.04.1935; ÖNB, F21.Berg.548/148.

brachtest mir auf meinen Brief zu antworten“, mitteilte, dass ihre gemeinsame Schwester „phys. & psych. fertig ist & halte *ich* es in ihrem meinem & Deinem Interesse für nötig dass wir uns sehen – sonst würde ich bestimmt *nicht* schreiben.“<sup>1232</sup> Die Musikerin selbst klagte in einem Brief an die Pianistin Hilda Steuermann-Merinsky: „Alban tut das Allernotwendigste & der Andere gar nichts. Ich bin am Ende & der Verzweiflung preisgegeben.“<sup>1233</sup>

Im Zuge ihres Existenzkampfes ergriff schließlich Smaragda Eger-Bergs langjährige Freundin Erika Stiedry-Wagner die Initiative und wandte sich im Oktober 1935 an Alban Berg in einem Brief, den sie auch an Freund:innen und Bekannte verschickte und in dem sie zwei Anliegen verfolgte: Zum einen wollte sie eine Annäherung der Geschwister erwirken und appellierte an Alban Berg, dass er „auch wieder seelisch ihr Bruder“<sup>1234</sup> werden solle. Zum anderen konstatierte sie: „Jedenfalls sind wohl alle Bekannten sehr erstaunt u. es wird sehr beredet, daß zwei Brüder ihre einzige Schwester in solchem Zustand lassen.“<sup>1235</sup> Erika Stiedry-Wagner betonte, Smaragda Eger-Berg könne „absolut nicht weiter u. ihr Leben ist in Gefahr – entweder sie geht an Entkräftung zu Grunde oder sie tut sich was an.“<sup>1236</sup> Ihr zu helfen sei vielleicht nicht angenehm für einen „schaffenden Künstler“, das tragische Ende und „die Peinlichkeit, daß die Schwester Alban Bergs betteln gehen muß“,<sup>1237</sup> jedoch noch schlimmer: Der Arzt, zu dem die gemeinsame Freundin Paula Fleischmann sie geschickt habe, hätte schwere Unterernährung festgestellt, woraufhin Martha Wagner-Schidrowitz und Erika Stiedry-Wagner ihr mit Essen und Kleidung halfen. Im Winter hätte Smaragda Eger-Berg blutige Frostbeulen an den Händen gehabt, sodass „sie kaum spielen konnte!“<sup>1238</sup> Erika Stiedry-Wagner fragte: „Wieso kann man einem armen anständigen unschuldigen Menschen, der nur durch Weltfremdheit und Unerfahrenheit

---

<sup>1232</sup> Charly Berg an Alban Berg, 08.05.1935; ÖNB, F21.Berg.548/149a. Obwohl sich auch Charly Bergs Situation weiter verschärfte, gab er an, seiner Schwester weiterhin Naturalienunterstützung zuzusenden: „Ich kann dir versichern, dass folglich fuer Smaragdas schlechtes Aussehen (Unterernaehring?) andere Ursachen vorhanden sind, als ein Mangel von Sendungen von Lebensmittel meinerseits.“ ders., 01.10.1935; F21.Berg.548/150.

<sup>1233</sup> Smaragda Eger-Berg an Hilda Steuermann-Merinsky, 16.03.1935; H. Knaus/Sinkovicz 2008, S. 416f.

<sup>1234</sup> Erika Stiedry-Wagner an Alban Berg, 23.09.1935; H. Knaus/Leibnitz 2009, S. 161.

<sup>1235</sup> Ebd. In einem späteren Schreiben konstatierte sie, dass nur die „fast 30 jährige Bekantschaft“ ihr das Recht gegeben habe, sich einzumischen; Erika Stiedry-Wagner an Alban Berg, o.D. [Oktober 1935]; H. Knaus/Leibnitz 2009, S. 162.

<sup>1236</sup> Erika Stiedry-Wagner an Alban Berg, 23.09.1935; H. Knaus/Leibnitz 2009, S. 160.

<sup>1237</sup> Ebd.

<sup>1238</sup> Ebd., S. 161.

ins Unglück gekommen ist so weh tun. – Was hätte sie im umgekehrten Fall für Sie alles getan?!<sup>1239</sup>

Als Antwort – da sich Erika Stiedry-Wagner seiner Meinung nach „ganz in Unkenntnis von dem wahren Sachverhalt“<sup>1240</sup> befände – legte ihr Alban Berg in einem ausführlichen Schreiben seine finanzielle Situation dar, um zu zeigen, dass die Höhe seiner monatlichen Unterstützung eigentlich jetzt bereits seine Leistungsfähigkeit übersteige.<sup>1241</sup> Erika Stiedry-Wagner sollte stattdessen seine Geschwister überzeugen, seinem vorgelegten Finanzierungsplan (s.o.) zuzustimmen.<sup>1242</sup> Dem Argument, Smaragda Eger-Berg sei durch Weltfremdheit ins Unglück gekommen, widersprach er jedoch vehement: „Bei ihren geistigen Qualitäten, mußte ihr schon seit Jahren die Gefahr eines vollständigen Debacles, das durch die gemeinsame Lebensführung mit May über kurz oder lang unabwendbar war, und auch ihre Umgebung voraussah – ich glaube, auch Sie gnädige Frau!, ... klar gewesen sein.“<sup>1243</sup> Die engagierten Ausführungen, mit denen Alban Berg auf die Vorwürfe der Freund:innen und Bekannten Smaragda Eger-Bergs reagierte, kommentierte Bruder Charly Berg trocken mit dem Verweis auf Alban Bergs Auto sowie sein 1932 erworbenes Sommerhaus am Wörthersee: „Trotz Deines dialektisch so ausgezeichneten Exposé’s ‚An Alle ...‘ bist Du, lieber Alban, von den 3 Geschwistern heute noch der wirtschaftlich staerkste, weil es sich bei Dir letzten Endes nicht *um das – nackte Leben kaempfen* – handelt.“<sup>1244</sup>

---

<sup>1239</sup> Ebd.

<sup>1240</sup> Alban Berg an Erika Stiedry-Wagner, o.D. [Ende September 1935]; Qu. Kat. 34, S. 204.

<sup>1241</sup> Dieses Schreiben war eine ergänzte Fassung des Verteidigungsrundbriefs „Allen denen, die nicht einsehen wollen“, in dem Alban Berg 1934 detailliert seine finanzielle Situation dargelegt hatte; vgl. H. Knaus 2016, S. 219–222. Damit reagierte er auf damals schon vorgebrachte Vorwürfe, da, wie er Soma Morgenstern berichtete, „es auch heute schon in Wien heißen soll – bei sogenannten ‚Freunden‘ –, ‚ich lasse meine Schwester verhungern‘. Nun, solange *ich* nicht verhungere wird es auch bei meiner Schwester nicht dazu kommen.“ Alban Berg an Soma Morgenstern, 23.10.1934, zit. nach Morgenstern 1995, S. 272.

<sup>1242</sup> Alban Berg an Erika Stiedry-Wagner, o.D. [Ende September 1935]; Qu. Kat. 34, S. 205.

<sup>1243</sup> Ebd.

<sup>1244</sup> Charly Berg an Alban Berg, 13.11.1934; H. Knaus 2016, S. 223. Schon zuvor hatte er angemerkt, dass die finanzielle Situation Alban Bergs im Gegensatz zu seiner und der Smaragda Eger-Bergs nicht existentiell sei: „Dein wirklich mit grosser Muehe aufgestelltes langes Elaborat an Alle die, die nicht einsehen wollen, etc. etc. habe ich nicht deshalb fuer ueberfluessig gehalten, weil es niemand was angeht, sondern im Gegenteil, weil Du und kein Mensch mit den besten Worten es Allen denen, die es nicht einsehen wollen, einreden wirst, dass ein Auto und eine Villa *keine Luxusgegenstaende* sind.“ ders., 29.09.1934; ÖNB, F21.Berg.548/143.

## 4.2 Letzte Lebensjahrzehnte, Tod und Rezeption

### Tod Alban Bergs, Emigration des Netzwerkes und Isolation

Smaragda Eger-Bergs Bruder Alban Berg verstarb in der Nacht vom 23. auf den 24. Dezember 1935 im Alter von fünfzig Jahren an einer Blutvergiftung. Dieser Todesfall war und ist auch im Hinblick auf die erhaltenen Quellen ein einschneidender Moment in der Biographie der Musikerin: Die zwei Lebensjahrzehnte bis zu ihrem eigenen Tod sind eklatant lückenhaft dokumentiert; viele Aspekte ihres Lebens nach dem Tod ihres berühmten Bruders bleiben unscharf. Klar ist, dass die 1930er Jahre weiterhin von großen Entbehrungen geprägt waren. May Keller, die inzwischen zu ihrer Freundin, der Pianistin Hilda Steuermann-Merinsky (1898–1988), nach Moskau gezogen war und dort arbeitete, bedauerte, dass Smaragda Eger-Berg „gar keine Stunden finden“<sup>1245</sup> könne und ihr Gesundheitszustand derart schlecht sei. Das Angebot, zu ihr nach Moskau zu kommen, wo ihre frühere Lebensgefährtin für sie sorgen könne, lehnte Smaragda Eger-Berg jedoch offenbar ab, nachdem May Keller schrieb: „Schade, dass Du nicht herkommen willst“.<sup>1246</sup> Nach 1936 sind keine Briefe mehr aufzufinden; die Gründe dafür sind unklar. In ihrem letzten Brief hatte May Keller noch geschrieben: „Natürlich werde ich immer an Dich denken und Du wirst regelmässig von mir hören.“<sup>1247</sup>

Smaragda Eger-Bergs Arbeitssituation verbesserte sich auch in den ersten Jahren nach dem Tod Alban Bergs offenbar nicht. 1936 korrepetierte sie in einem Konzert mit zeitgenössischer Musik aus Österreich, in dem Lily Bara, Gerda Redlich und Friedrich Fritsch sangen.<sup>1248</sup> Abgesehen von solchen kurzzeitigen Engagements beschränkte sich ihre Arbeit allem Anschein nach weiterhin auf Korrepetitionsarbeiten für Bekannte. 1938 richtete Smaragda Eger-Berg daher ein Bittschreiben an den Komponisten und Musikpädagogen Joseph Marx (1882–1964). Von ihm als einflussreiche Persönlichkeit im Wiener Musikleben der Zeit erhoffte sie sich Hilfe. Smaragda Eger-Berg verwies in ihrem Bittbrief nicht nur auf ihre Arbeitszeugnisse, Sprachkenntnisse und günstigen Arbeitspreise, sondern auch zweimal auf ihren Arier-Nachweis, den sie ihm vorlegen könne. Dass sie

---

<sup>1245</sup> May Keller an Smaragda Eger-Berg, 26.10.1936; ÖNB, F21.Berg.3526/2. Die Pianistin Hilda Steuermann-Merinsky war von 1922 bis 1927 mit dem Pianisten und Schönberg-Interpreten Eduard Steuermann (1892–1964) verheiratet.

<sup>1246</sup> May Keller an Smaragda Eger-Berg, 07.08.1936; WBR, H.I.N. 204556.

<sup>1247</sup> May Keller an Smaragda Eger-Berg [aus Moskau], 26.10.1936; ÖNB, F21.Berg.3526/2.

<sup>1248</sup> Dies belegt eine Veranstaltungsankündigung für ein Konzert im Rahmen der Volksheimwoche: „Sonntag, den 22. November, ‚Oesterreichische Komponisten der Gegenwart‘ (Ausführende: Lily Bara (Sopran), Gerda Redlich (Alt), Friedrich Fritsch (Bariton), Smaragda v. Eger-Berg (Begleitung).)“ *Gerechtigkeit*, 19.11.1936, S. 12.

sich hingegen mit keinem Wort auf Alban Berg bezog, hing vermutlich damit zusammen, dass dessen Musik nun als „entartet“ gebrandmarkt war, und einer Hilfe vermutlich eher abträglich als förderlich gewesen wäre.<sup>1249</sup>

Hochverehrter Herr Direktor!

Ersuche Sie herzlichst um Berücksichtigung meines Ansuchens. Wie Sie, sehr verehrter Meister, aus meinen Referenzen-Abschriften ersehen, bin ich eine sehr tüchtige Korrepetitorin (f. Oper u. Konzert) und *Begleiterin* mit langjähriger Erfahrung. Ich bin schon seit Jahren in schwer bedrängten Verhältnissen, die sich aber in der allerletzten Zeit schwerst zugespitzt haben. – Ich wäre Ihnen nun, hochverehrter Meister, von ganzen Herzen dankbar, wenn Sie irgend etwas durch Ihre gütige Empfehlung für mich tun könnten. Meinen *Arier-Nachweis kann ich Ihnen an Hand meiner Papiere erbringen*. Wenn es auch vorläufig in der Akademie nicht möglich ist, so geht es vielleicht privat mir durch Ihre gütige Fürsprache Arbeitsmöglichkeiten in meinem Gebiete zu verschaffen. Ausser Korrepetition käme auch Kammermusik & dergl. in Betracht. Ich arbeite *äusserst billig*. Meine letzten Stunden-Honorare waren S. 1.50 p. Stunde, so dass im Anbetracht meines Könnens dies schon ein Plus bedeutet. Selbstverständl. correpetiere ich *in u. ausser Haus*. Ihre Künstlerseele wird es sicher nicht böse auffassen, dass ich mich im schwersten Existenzkampf an Sie gewandt habe. In dieser Erwartung begrüsse ich Sie verehrungsvollst & bin jederzeit zu einer persönl. Vorstellung, zur Vorlegung *meiner Papiere, die meinen Arier-Nachweis* erbringen, sowie meiner *Original-Zeugnisse* bereit. Ihre ergebene Smaragda v. Eger-Berg  
Sprachen beherrsche ich ausser deutsch auch französisch & englisch, auch in diesen Correpetieren<sup>1250</sup>

Wie sich Smaragda Eger-Berg gegenüber dem nationalsozialistischen Regime verhielt, lässt sich nicht mehr nachvollziehen; ihre Beschwerden über jüdische Freund:innen und Bekannte nahmen jedoch, soweit erhalten, primär Bezug auf ihre eigene Verarmung. Denn, während sie selbst Stück für Stück Einschränkungen in ihrem Lebensstandard vornahm, war ihr jüdisches Umfeld – zumindest ihrer Ansicht nach – im In- und Ausland (vorerst noch) finanziell besser aufgestellt. Hilda Steuermann-Merinsky gegenüber klagte sie: „Sie haben schliesslich eine Professur in Moskau erhalten, immerhin eine solide Basis, aber ich hänge in der Luft.“<sup>1251</sup>

---

<sup>1249</sup> Joseph Marx galt während der Zeit des Nationalsozialismus „als der österreichische Komponist der Moderne schlechthin. Das war, als Schönberg, Berg und Webern vergessen waren, an der Universität ‚über einen Juden‘ nicht promoviert werden konnte“, Gerhard Scheit und Wilhelm Svoboda: *Treffpunkt der Moderne. Gustav Mahler, Theodor W. Adorno, Wiener Traditionen*, Wien 2010, S. 144.

<sup>1250</sup> Smaragda Eger-Berg an Joseph Marx, 22.03.1938; ÖNB-Han, Autogr. 812/1–1 Han.

<sup>1251</sup> Smaragda Eger-Berg an Hilda Steuermann-Merinsky, 16.03.1935; H. Knaus/Sinkovicz 2008, S. 416.

Im Vergleich zu den „Juden“ empfand sich Smaragda Eger-Berg, die sich sonst nie als der Kirche sonderlich zugeneigt gezeigt hatte, plötzlich als „Christin“ und beschwerte sich über die mit ihr befreundeten Ehepaare Stiedry und Schidrowitz, dass es diesen – ganz im Gegenteil zu ihr selbst – „Allen sehr gut geht *wirtschaftlich*. Sie lassen sich nichts abgehen.“<sup>1252</sup> Ähnlich wie ihre Mutter Johanna Berg, die bei Familienstreitigkeiten immer wieder auf den ihrer Meinung nach stärkeren Zusammenhalt in jüdischen Familien verwiesen hatte,<sup>1253</sup> glaubte auch Smaragda Eger-Berg, ein „Sippenwesen“ bei ihren jüdischen Freund:innen zu beobachten: „Jedenfalls lebt jedes Mitglied dieser Familie viel viel besser als ich es z.B. kann – & sie gönnen nichts dem Christen – Alles nur für sich und ihre Sippe.“<sup>1254</sup> Als sie hörte, dass Alban Berg das Ehepaar Schidrowitz, das den Bergs Geld schuldete, verklagt hatte, verwies sie zwar auf ihren inneren Konflikt (immerhin war sie mit dem Ehepaar befreundet), erklärte jedoch zugleich: „Erika verdient sehr schön – Film z.B., Stiedry verdient sehr – Sie sprechen von teuersten ausgiebigsten Sommerplänen – fahren zu dritt: Erika, Jessyka [Koettrik] & Paula Fleischmann nach Russland. – Kurz – diese Rasse geht nicht unter. Wir müssen uns wehren.“<sup>1255</sup>

In Smaragda Eger-Bergs Umfeld war das antisemitische bzw. nationalsozialistische Denken jedoch weitaus ausgeprägter. Bereits ihre Mutter Johanna Berg hatte vielfach darauf verwiesen, dass „die Juden“ an diversen Preissteigerungen schuld seien.<sup>1256</sup> Marya Delvard behauptete, dass bislang die „aryschen Künstler“ gegenüber den jüdischen das Nachsehen gehabt hätten und nun beruflich etwas für sie „abfallen“ könne.<sup>1257</sup> Und Anna Bahr-Mildenburg, mit der Smaragda Eger-Berg in den 1940er Jahren zusammenarbeitete (s.u.), erklärte bereits 1933 öffentlich ihre ausdrückliche Sympathie mit den Nationalsozialisten: „Ich kann ruhig behaupten, dass mein ganzes Leben eine Erfüllung dessen ist und war, was unser Führer

<sup>1252</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 25.09.1934; ÖNB, F21.Berg.681/91.

<sup>1253</sup> Beispielsweise: „In den Judenfamilien helfen die Söhne der Mutter zu einem sorgenlosen glücklichen Alter – mir wird ein Vorwurf gemacht – weil ich mein Geld ausgabe !!!“ Johanna Berg an Alban Berg, 19.03.1925; Qu. Kat. 35, S. 204.

<sup>1254</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 25.09.1934; ÖNB, F21.Berg.681/91.

<sup>1255</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 09.04.[1935?]; ÖNB, F21.Berg.681/99.

<sup>1256</sup> Beispielsweise befand sie: „Dank der Juden Invasion in Mariazell & Umgebung sind die Preise so hoch“ oder: „Alles, was Miethbar ist, haben ja die Juden & die Preise sind maßlos!“ Johanna Berg an Alban Berg, 03.08.1920 und 12.08.1920; ÖNB, F21.Berg.3452/12 und /13.

<sup>1257</sup> Vgl. Marya Delvard an Smaragda Eger-Berg, 29.04.1938; WBR, H.I.N. 204548. Weiterhin beklagte sich die Diseuse über einen gemeinsamen Bekannten namens „Aslan“ (womöglich Raoul Aslan, 1886–1958, Schauspieler und später Direktor am Wiener Burgtheater): „der könnte auch etwas tun, für uns beide – Paula war doch sehr von ihm protegiert – ihre Stelle sollte damals ich bekommen – Aber da am neuen Cons. [= Konservatorium] alles jüdisch war, hatten die Aryer das nachsehen.“ ebd.

heute als erste Bedingung für die Gesundung unseres Volkes verkündigt.“<sup>1258</sup> Derart politische, aktiv sympathisierende Aussagen sind von Smaragda Eger-Berg nicht bekannt.

\*

Über Smaragda Eger-Bergs familiäre Verhältnisse und Partnerschaften der letzten zwei Lebensjahrzehnte ist nur wenig dokumentiert. Bezüglich der Partnerschaften mag dies auch damit zusammenhängen, dass der Nationalsozialismus in Österreich eine „enorme Bedrohung und Gefährdung“<sup>1259</sup> für homosexuelles Leben darstellte, ganz zu schweigen von der desaströsen psychischen und materiellen Situation lesbischer Frauen in Wien ab den frühen 1930er Jahren. Marya Delvard, mit der Smaragda Eger-Berg zum Zeitpunkt von Alban Bergs Tod offenbar noch zusammen war, emigrierte 1936 gemeinsam mit ihrer Schülerin und Sekretärin Blanche Pétain nach Poitiers in Westfrankreich. Ob sie, wie Helene Berg in einem Kommentar festhielt, Smaragda Eger-Berg „sofort“ nach Alban Bergs Tod verlassen hatte,<sup>1260</sup> ist nicht klar; beide Frauen blieben aber bis kurz vor Smaragda Eger-Bergs Tod in Kontakt.<sup>1261</sup> Dass Smaragda Eger-Bergs Erleben stark von ihren Erinnerungen an die gemeinsame Zeit geprägt war, zeigt sich u.a. in einem Briefentwurf, der vermutlich an die Diseuse gerichtet war: Die Musikerin berichtete darin über eine hysterische ungarische Opernsängerin, mit deren amerikanischem Schüler („wahr-

---

<sup>1258</sup> Einen Brief mit diesem Text hatte die Sängerin im Mai 1933 an die Wand ihres Unterrichtsraumes geheftet; Willnauer 2006, S. 461. Auch das Arbeitszeugnis für Smaragda Eger-Berg unterzeichnete die Sängerin mit „Heil Hitler“; vgl. Anna Bahr-Mildenburg: Arbeitszeugnis für Smaragda Eger-Berg, o.D. [nach 1942]; WBR, H.I.N. 203452. Zum Antisemitismus in Wien siehe außerdem Jonny Moser: „Antisemitismus und Zionismus im Wien des Fin de Siècle“ im Katalog zur Ausstellung *Traum und Wirklichkeit. Wien 1870–1930*, 2. Auflage, Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Künstlerhaus 1985, Wien 1985, S. 260–265.

<sup>1259</sup> Vgl. Hacker 2015, S. 400; zur materiell und psychisch desaströsen Situation vieler lesbischer Frauen in Wien seit den 1930er Jahren vgl. ebd., S. 334f., sowie zur Verfolgung homosexueller Männer und Frauen in Österreich (Denunziationen, Hausdurchsuchungen, Postkontrollen, gezielte Fahndungen in Freundes- und Bekanntenkreisen bis hin zur drohenden Deportation ins KZ), vgl. Kat. Ausst. 2005, S. 158–169.

<sup>1260</sup> Helene Berg versah einen Brief Smaragda Eger-Bergs mit dem Kommentar „nach Albans Tod verließ sie Smaragda sofort!“ vgl. Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 17.08.19[34?]; ÖNB, F21.Berg.681/87.

<sup>1261</sup> 1953 verwies sie auf Gottes Unterstützung, auf die Zeitlosigkeit des Geists („Es gibt überhaupt kein Alter – Geist ist ewig jung!“) und äußerte die vage Hoffnung auf ein Wiedersehen („Vielleicht sieht man sich doch noch einmal wieder!“), Marya Delvard an Smaragda Eger-Berg, 16.05.1953; WBR, H.I.N. 204549.

scheinl. den einzigen<sup>1262</sup>) sie arbeitete und ihn vor der Musiklehrerschaft begleitete: „im Clubfrauen-Verein Dreihufeisengasse, wo ich auch Dich begleitete – – o, dieses Wien – alles voll Erinnerung & Sehnsucht nach Dir – Wie möchte ich heraus aus diesem Wien deshalb!!!“<sup>1263</sup>

Einen Hinweis auf eine weitere amouröse Verbindung geben zwei Briefe einer unbekanntes Absenderin aus Mariazell von 1937 und 1938.<sup>1264</sup> Diese schrieb Smaragda Eger-Berg, sie habe nach ihrer Ankunft in Mariazell „einen langen Spaziergang gemacht und Dich sehr dabei vermisst“.<sup>1265</sup> Im darauffolgenden Jahr kam sie auf „Thränen, Herzweh, Schlaflose Nächte“<sup>1266</sup> zu sprechen, die Smaragda Eger-Berg wegen ihr habe – sie wies die Musikerin aber darauf hin, dass sie das nicht umbringen würde: „auch das kann man in Deinen feinen Zügen lesen. Das ist (...) auch dasjenige, was ungeahnte Kräfte in Dir erweckt – fühlst Du es nicht? Hab’ das Vertraun zu Deiner Seele Stärke, Kraft und Schönheit!“<sup>1267</sup> Über eine Zeichnung Smaragda Eger-Bergs führte die unbekanntes Absenderin sichtlich schwärmerisch aus:

Ich hab überdies auch mal an Deine Zeichnung gedacht und staune wie ein Mensch, der das anscheinend zeichnen *kann* Dich *so* zeichnet. Man müsste ihm sagen, was ich Dir vor Jahren schrieb, Du nicht bekommen hast: Das Leben hat Dein Antlitz, vor Jahren schon ein herrliches Juwel, in wundersame feine Facetten umgeschliffen, vergeistigt und verklärt; man meint, daß die Erscheinung aus einer anderen Welt, aus anderen Sphären in Nichts zerfließt, um von wo sie kam zurückzukehren – Aber bitte natürlich noch lange, lange nicht!<sup>1268</sup>

Ähnlich unscharf wie ihre Partnerschaften in den letzten Jahren muss auch Smaragda Eger-Bergs Verhältnis zu ihrer Familie bleiben. Charly Berg riet seiner Schwester 1937, zum Mittagessen zu einem öffentlichen Tisch zu gehen;<sup>1269</sup> inwieweit er sie nach Alban Bergs Tod weiterhin finanziell unterstützte bzw. wie eng die Geschwister in Kontakt standen, ist

---

<sup>1262</sup> Smaragda Eger-Berg: Notizzettel-Fragment; ÖNB, F21.Berg.3547/3.

<sup>1263</sup> Ebd.

<sup>1264</sup> Die Abschiedsformel im ersten Brief ist „Es küsst Dich innigst Deine (...) [Unterschrift unleserlich]“, Unbekannt an Smaragda Eger-Berg, 19.01.1937; ÖNB, F21.Berg.3539/1.

<sup>1265</sup> Ebd.

<sup>1266</sup> Unbekannt an Smaragda Eger-Berg, 21.01.1938; ÖNB, F21.Berg.3539/2.

<sup>1267</sup> Ebd.

<sup>1268</sup> Unbekannt an Smaragda Eger-Berg, 19.01.1937; ÖNB, F21.Berg.3539/1.

<sup>1269</sup> Vgl. Charly Berg an Smaragda Eger-Berg, 30.04.1937; ÖNB, F21.Berg.3466. Dass er seiner Schwester offenbar schon zuvor eine Möglichkeit zum Mittagessen vermittelt hatte, geht aus einem früheren Brief hervor; vgl. Charly Berg an Smaragda Eger-Berg, 21.01.1937; vielen Dank an Dagmar Schilling für die Einsicht in das Dokument.

unklar. Wenig mehr ist über das Verhältnis zu ihrer Schwägerin Helene Berg bekannt. Bereits zu Lebzeiten Alban Bergs finden sich widersprüchliche Hinweise zu ihrer Freundschaft; auf der einen Seite gab es offenbar (besonders über finanzielle Dinge) unterschiedliche Meinungen,<sup>1270</sup> auf der anderen Seite betonte Smaragda Eger-Berg wiederholt, wie wichtig ihr der Kontakt zu Alban *und* Helene Berg sei, und hatte letztere auch immer wieder nach Küb eingeladen. Verzerrend kommt hinzu, dass Alban Berg in Familienkonflikten Helene Berg oft als Mittlerin einsetzte und ihr Briefe diktierte, die sie an seine Geschwister bzw. Mutter schreiben sollte, wodurch sich häufig nicht trennen lässt, welche Äußerungen und Vorwürfe tatsächlich von Helene Berg selbst stammten und wo sie nur als „Sprachrohr“ ihres Ehegatten fungierte.<sup>1271</sup> Nach Alban Bergs Tod klagte Helene Berg jedoch gegenüber Alma Mahler-Werfel über die „Geld abnehmenden“ Verwandten,<sup>1272</sup> die Alban Bergs Leben in den letzten Jahren schwer gemacht hätten. Trotzdem, so hielt es zumindest Soma Morgenstern fest, ging sie zusammen mit Smaragda Eger-Berg zu der Ausstellung über „Entartete Kunst“, um ein Blumenbouquet an Alban Bergs Bild zu heften.<sup>1273</sup> Ein letzter Brief von Marya Delvard von 1953 – ein Jahr vor

---

<sup>1270</sup> So schrieb Helene Berg beispielsweise: „Smaragda hat eben Deinen Brief zurückgeschickt natürlich schäbig wie immer mussten *wir* das Porto dafür zahlen!“ Helene Berg an Alban Berg, o.D. [18.11.1912?]; Qu. Kat. 55, S. 39. Zudem ist in einem Brief Charly Bergs an Alban Berg von 1934 eine Stelle, in der es um die Versorgung Smaragda Eger-Bergs geht, stark übermalt worden, möglicherweise von Helene Berg. In dieser nachträglich zensierten Passage hatte Charly Berg konstatiert, dass er erleben musste, dass seine Frau nach und nach ihren Besitz opferte, um die Unterstützung für Smaragda Eger-Berg mit aufzubringen, und angefügt: „Ich habe kein Recht, Dir zu raten, ob und wer Dir dabei helfen kann. (...) Smaragda deutet es wie mir scheint, an, dass der Mangel an Unterstuetzungsfähigkeit nicht an Dir, sondern mehr an Helene laege“, Charly Berg an Alban Berg, 26.08.1934; ÖNB, F21.Berg.548/139.

<sup>1271</sup> So u.a. „Liebe Smaragda – nach Deinen letzten Vorfällen fürchte ich mich Deinen Brief aufzumachen. (ich liege seit 4 Tagen hatte einen Nervenzusammenbruch) u. schicke deshalb ihn Dir zurück! auch können wir uns nicht vorstellen, dass eine weitere Korrespondenz einen Zweck hat“; Alban Berg; Briefentwurf für Helene Berg an Smaragda Eger-Berg, o.D. [Juni 1925]; Qu. Kat. 29, S. 59.

<sup>1272</sup> Helene Berg an Alma Mahler-Werfel, o.D. [Mai 1936]; Steiger 2008, S. 511.

<sup>1273</sup> Dies habe ihm Helene Berg erzählt; vgl. Morgenstern 1995, S. 364. Die Propagandaausstellung „Entartete Musik“, die 1938 als musikalisches Pendant zur Münchener Ausstellung „Entartete Kunst“ in Düsseldorf zu sehen war, wurde neben Weimar und München auch in Wien gezeigt. Eröffnet wurde die Wiener Ausstellung am 06.05.1939 im Künstlerhaus, vgl. Albrecht Dümling: „Entartete Musik“ – zu den Ausstellungen in Wien, Düsseldorf, Weimar 1937–1939“ in: *Beiträge '90. Österreichische Musiker im Exil* (= Beiträge der Österreichischen Gesellschaft für Musik, Band 8), Kassel 1990, S. 85–93, hier: S. 89f. In der Ausstellung waren der „Jude Arnold Schönberg, der ‚Vater des Atonalismus‘“ ebenso vertreten wie Alban Berg, denn: „Auf dem Gebiet der musikalischen Dramatik hat diese zum Prinzip

dem Tod Smaragda Eger-Bergs – könnte wiederum als ein Indiz für ein verschlechtertes Verhältnis gewertet werden. Marya Delvard riet der Musikerin, sich „über solche minderwertige Kreaturen wie ‚Helene Berg‘ (die doch nur der Erbschaft wegen und durch *Albans* Name u. Genius Leute prahlen kann)<sup>1274</sup> nicht aufzuregen, und ermahnte sie: „Du mit Deinem Talent und dem Bewusstsein, dass Alban Dich immer sehr gern hatte, darfst (...) nicht vergessen – Du bist die Schwester und sie ist immer die Fremde.“<sup>1275</sup> Dass Helene Berg außerdem die Todesanzeige ihres Schwagers Charly Bergs, der am 22. Mai 1952 starb,<sup>1276</sup> nicht jedoch die ihrer Schwägerin Smaragda Eger-Berg unterzeichnete, könnte ebenso auf einen Dissens zwischen den beiden Frauen hindeuten – vor dem Hintergrund der lückenhaften Quellenlage muss dies alles jedoch Spekulation bleiben.

\*

Die Machtergreifung sowie die Zeit des Nationalsozialismus hatten für die Netzwerke Smaragda Eger-Bergs weitreichende Folgen. Ihre (ehemaligen) Partnerinnen May Keller und Marya Delvard emigrierten nach Moskau bzw. Poitiers; darüber hinaus waren jedoch auch ihre jüdischen Freund:innen geflohen: Paula Kemperling nach Sri Lanka, Erika Stiedry-Wagner ebenso wie Arnold Schönberg in die USA, wohin auch Paula Fleischmann mithilfe des Ehepaars Stiedry auszuwandern versuchte.<sup>1277</sup>

---

erhobene Unnatur vielleicht im ‚Wozzek‘ [sic] von Alban Berg, diesem grauenhaften psychoanalytischen Zerrbild in der Gestalt einer Oper, ihren Höhepunkt gefunden. Die Richtung hat sich eigentlich bald totgelaufen, wenn man von den Nichtskönnern, die hier einen bequemen Tummelplatz für ihre stümperhaften, oder herausfordernd frechen Kuriositätenprodukte fanden, absieht.“ Hermann Hübner: „Entartete Musik“. Sonderschau in der Ausstellung ‚Entartete Kunst‘“, *Wiener Neueste Nachrichten*, Mai 1939; Zeitungsausschnitt in Watznauers Sammlung von Materialien über Alban Berg; WBR, Mappe 204585.

<sup>1274</sup> Marya Delvard an Smaragda Eger-Berg, 16.05.1953; WBR, H.I.N. 204549.

<sup>1275</sup> Ebd.

<sup>1276</sup> Vgl. Todesanzeige von Charly Berg; ÖNB, F21.Berg.3082.

<sup>1277</sup> Vgl. die Aktennotiz von Mai 1942 über Paula Fleischmann (Ausbildung als Stimmtherapeutin, Tätigkeit an Theatern in Düsseldorf, Köln, Berlin und Wien), deren „Verbleib in Deutschland aufgrund der politischen Verhältnisse unmöglich“ sei, und die von Fritz Stiedry ein Affidavit hatte, d.h. eine Bürgschaft von US-Staatsbürgern für Emigranten als Voraussetzung für die Erteilung eines Visums; allerdings verzeichnet die Notiz über die finanzielle Situation: „small amount of money but not enough to last long“, zit. nach Stefan Drees und Horst Weber: *Quellen zur Geschichte emigrierter Musiker. 1933–1950, II: New York*, München 2005, S. 92. Ob die Emigration gelang, lässt sich bei der momentanen Quellenlage schwer einschätzen; jedoch findet sich ein Eintrag für eine Paula Fleischmann mit dem Geburtsdatum 27.05.1882 und einer Wohnadresse in Wien II, Herminengasse 14/4 in der Opferdatenbank von 1943 für das KZ Theresienstadt; vgl. die Daten-

Für Smaragda Eger-Berg konnte also dasselbe gelten wie für ihre Zeitgenossinnen Lina Loos und Ea von Allesch: Die Zeit ab 1930 war ein, wie Lisa Fischer es nennt, „kontinuierliches Abschiednehmen“.<sup>1278</sup> Hier kam zudem die umgekehrte Seite der Massenemigration zum Tragen – denn: auch „die alten Orte und Gruppen [wandeln sich] durch die Abwanderung ihrer Mitglieder.“<sup>1279</sup> In Österreich wohnen zu bleiben, während das Netzwerk zerfiel, war also ein Stück weit ebenso mit Isolation und Vereinsamung verbunden wie die Emigration selbst.<sup>1280</sup>

Es verwundert demnach nicht, dass sich die Selbstwahrnehmung Smaragda Eger-Bergs mit der ihrer emigrierten Freundinnen in vielerlei Hinsicht deckte. May Keller bat Smaragda Eger-Berg aus Moskau: „Schreibe einmal über unsere Freunde: Paula ect. ect. [sic] Ich lebe hier ganz allein. Für Menschen habe ich ja gar keine Zeit. Nun es hat auch so zu gehen.“<sup>1281</sup> Man müsse, so charakterisierte sie ihre Lebenseinstellung, „durchstreichen, wie Strindberg sagt.“<sup>1282</sup> Erika Stiedry-Wagner thematisierte dabei auch das Älterwerden: „Ja – man muß sich daran gewöhnen daß es sich um einen herum lichtet!“<sup>1283</sup> Wenn Smaragda Eger-Berg auch mit einzelnen Freundinnen weiter in Briefkontakt stand, konnte dies nicht überdecken, dass ihr Netzwerk aus früheren Tagen nicht mehr existierte.

Dementsprechend präsent waren die Themen „Verlust“ und „Einsamkeit“ für die Musikerin. Vielfach verwies sie auf ihre Schicksalsschläge der letzten Jahre, in denen sie ihr Kapital, ihr Haus in Küb, ihre Partnerin und ihren Bruder verloren hatte: „Irdisches Gut – Alles – Besitz & Schönheit

---

bank der Holocaust-Opfer; URL: [https://www.holocaust.cz/de/opferdatenbank/opfer/50096-paula-fleischmann/\(16.10.2019\)](https://www.holocaust.cz/de/opferdatenbank/opfer/50096-paula-fleischmann/(16.10.2019)).

<sup>1278</sup> L. Fischer 2007, S. 141.

<sup>1279</sup> Andreas Gestrich und Marita Krauss: „Zurückbleiben: Der vernachlässigte Teil der Migrationsgeschichte“ in: *Zurückbleiben. Der vernachlässigte Teil der Migrationsgeschichte* (= Stuttgarter Beiträge zur historischen Migrationsforschung), hg. von dens., Stuttgart 2006, S. 9–24, hier: S. 9.

<sup>1280</sup> Severit konstatiert für Ea von Allesch: „Die Verhaftungs- und Emigrationswellen, die auf die Annexion Österreichs folgten, hatten den Freundeskreis aus Kaffeehaus-Tagen zersprengt. Viele der ehemaligen Weggefährten und -gefährtinnen Ea von Alleschs konnten erst in letzter Minute vor den Nazis fliehen. Egon Friedell beging Selbstmord, als seine Verhaftung bevorstand.“ Severit 1999, S. 219.

<sup>1281</sup> May Keller an Smaragda Eger-Berg, 26.10.1936; ÖNB, F21.Berg.3526/2.

<sup>1282</sup> May Keller an Smaragda Eger-Berg, 07.08.1936; WBR, H.I.N. 204556.

<sup>1283</sup> Erika Stiedry-Wagner an Smaragda Eger-Berg, aus den USA, Brieffragment, o.D. [nach 1946]; ÖNB, F21.Berg.3538/3. Für den Hinweis zur Datierung herzlichen Dank an Claudia Maurer-Zenck. Erika Stiedry-Wagner sandte Smaragda Eger-Berg nach Alban Bergs Tod weiterhin Briefe und Sendungen, so u.a.: „L.S. Herzliches Gedenken zum neuen Jahr! Ich hoffe Du hast inzwischen noch 2 Sendungen bekommen? Die nächste im Januar *persönlich* zu kommen zum 20. – freue mich Dich zu sehen – Deine Erika“, Erika Stiedry-Wagner an Smaragda Eger-Berg, aus Moskau, 21.01.[?].1936[?]; ÖNB, 3538/2.

(Küb), Desillusion eines Freundes (May) den geliebten Freund meiner Kindheit (Alban)“.<sup>1284</sup> Wehmütig schrieb sie beispielsweise an ihre Bekannte, die Schriftstellerin Elga Ludwig: „Was es bedeutet ein so schönes u.v.a. so geliebtes Heim zu verlieren, davon weiss ich ein Lied zu singen, da ich Alles verlor, Mein Kindheitstraum, den Berghof am Ossiachersee etz etz. & zum Schluss mein Häuschen in Küb a. Semmering, wo ich eine Anzahl glücklicher Jahre mit meiner Freundin verlebte“.<sup>1285</sup> Deutlich artikulierte sie ihr Gefühl der Isolation: „Ich führe ein schweres, bitterschweres Leben – viele schwere Arbeit – und allein & einsam. Bekannte en masse – aber Alle sind meiner Seele fremd. Ich acceptiere Güte & Hilfe, weil ich sie brauche & bin dafür dankbar – aber diese grenzenlose Herzenseinsamkeit – – –“.<sup>1286</sup> Aus diesem Gefühl der Einsamkeit heraus formulierte sie gegenüber Freund:innen und Bekannten auch immer wieder die Sorge, in Vergessenheit zu geraten. Beispielsweise an Anna Bahr-Mildenburg schrieb sie: „Ich bin traurig, so lange nichts von Ihnen gehört zu haben – – Hoffentlich vergessen Sie mich nicht ganz. Rufen Sie mich bitte doch mal an – Wäre glücklich, Ihre liebe Stimme wenigstens einmal per Telefon zu hören.“<sup>1287</sup>

Offenbar versuchte Smaragda Eger-Berg, alte Kontakte – so zu Anna Bahr-Mildenburg – wie auch zuvor eher flüchtige Bekanntschaften aus dem Schönberg-Kreis wieder aufleben zu lassen bzw. zu vertiefen. 1936 unterschrieb sie mit u.a. Erwin Ratz, Erwin Stein und Anton Webern auf einem Radiogramm, das Otto Klemperer von der Aufführung nach einer Webern-Sinfonie an Arnold Schönberg sandte.<sup>1288</sup> Auch zur Komponistin und Schönberg-Schülerin Vilma von Webenau, die Smaragda Eger-Berg vermutlich bereits von den frühen Konzerten ihres Bruders kannte, hatte sie nun Kontakt.<sup>1289</sup> Weiterhin war sie in späteren Jahren mit der Schwes-

<sup>1284</sup> Smaragda Eger-Berg an Marya Delvard (Briefentwurffragment), o.D. [nach 1935]; ÖNB, F21.Berg.3547/1.

<sup>1285</sup> Smaragda Eger-Berg an Elga Ludwig, 01.02.1949; LAM, A: Ludwig 83.295/2.

<sup>1286</sup> Smaragda Eger-Berg an Marya Delvard (Briefentwurffragment), o.D. [nach 1935]; ÖNB, F21.Berg.3547/1.

<sup>1287</sup> Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, 28.11.1943; THM, AM26391BaM. Nahezu identisch schrieb sie an Elga Ludwig: „Hoffentlich haben Sie mich nicht ganz vergessen“, Smaragda Eger-Berg an Elga Ludwig, 24.09.1948; LAM, A: Ludwig 83.295/1.

<sup>1288</sup> „Very successful performance suite webern sinfonie congratulations [David] Bach | (...) [Erwin] Ratz | [Josef] Polnauer | Greissler [= Felix Greissle] | Apostel [= Hans Apostel] | Smaragda [Eger-Berg] | [Ludwig] Zenk | [Anton] Webern | [Louis] Krasner | (...) [Erwin] Stein | [Otto] Klemperer“, Otto Klemperer an Arnold Schönberg, Radiogramm, 17.10.1936; ASC, ID: 13132.

<sup>1289</sup> Diese musste eine Verabredung mit ihr verschieben, wofür sie sich zunächst jedoch Smaragda Eger-Bergs Adresse durch Olga Hueber-Mansch, die sie u.a. durch den *Club der Wiener Musikerinnen* kannte, besorgen musste. „Ich hoffe aber, daß Sie sich dann bald einmal ansagen werden. Mit besten Grüßen Vilma v. Webenau“, Vilma von Webenau an Smaragda Eger-Berg, 15.04.1946; ÖNB, F21.Berg.3535.

ter des Dirigenten Erich Kleiber, Elisabeth Kleiber (1889–1973), „sehr gut befreundet“.<sup>1290</sup> Ihr Netzwerk setzte sich also weiterhin aus dem in Österreich verbliebenen Teil des erweiterten Zweite-Wiener-Schule-Kreises sowie aus Sängerinnen zusammen.<sup>1291</sup>

Ende der 1940er Jahre, anlässlich des Todes von Emil Ludwig – einem der großen Biographen des 20. Jahrhunderts – nahm Smaragda Eger-Berg Kontakt zu seiner Witwe, der Schriftstellerin Elga Ludwig, auf.<sup>1292</sup> Das Ehepaar Ludwig kannte Smaragda Eger-Berg offenbar aus ihrer Jugendzeit – vermutlich waren sie die „hündischen ‚Ludwigs‘“,<sup>1293</sup> auf die Peter Altenberg 1910 so eifersüchtig gewesen war. Emil und Elga Ludwig waren für fünf Jahre „vor den Unholden“ in die USA emigriert und wohnten nun wieder in Ascona.<sup>1294</sup> In den Briefen Smaragda Eger-Bergs an Elga Ludwig dominiert der Ton der Nostalgie – den Tod Emil Ludwigs, von dem sie aus der Zeitung erfahren hatte, beklagte die Musikerin: „Wie so alle lieben Freunde aus schöner alter Zeit gehen müssen, hat mich sehr traurig gemacht & nun tauchen in lieber Erinnerung die so schön verbrachten Stunden mit Ihnen Beiden auf.“<sup>1295</sup> Sie denke, so schrieb sie, „viel, viel an Sie, liebste Frau Elga & an so schöne verflossene Zeiten.“<sup>1296</sup> Smaragda Eger-Berg, die „zwar viel älter, aber *einigermassen* gesund geblieben“<sup>1297</sup> sei, lebte trotz ihrer inzwischen deutlich verbesserten Arbeitssituation (s.u.) immer noch auf einem sehr geringen Lebensstandard. Eine

---

<sup>1290</sup> Smaragda Eger-Berg an Elga Ludwig, 01.02.1949; LAM, A: Ludwig 83.295/2. Elisabeth Kleiber arbeitete als Volksschullehrerin und war u.a. auch mit Helene Berg befreundet, vgl. Steiger 2013, S. 326. Ihr Bruder Erich Kleiber hatte die Uraufführung des *Wozzeck* in Berlin dirigiert.

<sup>1291</sup> Auch Personen, die in den 1940er/50er Jahren erstmals in Quellen auftauchen, sind diesen Kategorien zuzuordnen, so beispielsweise die Gesangspädagogin Annemarie Martensen, die 1951 „Viele Grüße und viel Glück im Neujahr“ übersandte, und hoffte, dass es Smaragda Eger-Berg gut gehe und sie sich bald einmal wiedersehen; Annemarie Martensen an Smaragda Eger-Berg, 04.01.1951; ÖNB, F21. Berg.3532.

<sup>1292</sup> Emil Ludwig (1881–1948), Schriftsteller und Biograph; Elga Ludwig, geb. Wolff, Schriftstellerin.

<sup>1293</sup> Peter Altenberg an Smaragda Eger-Berg, o.D. [1909/10]; WBR, H.I.N. 224998.

<sup>1294</sup> Elga Ludwig schrieb: „Der Tod lässt also alte ganz verstummte Saiten in einigen Herzen neu erklingen? Wie schade, dass Sie nicht einmal dem *Lebenden* ein Zeichen gaben, sie kannten doch unsre alte Adresse, die nie sich änderte, wenn wir auch vor den Unholden 5 Jahre nach Amerika uns verzogen.“ Elga Ludwig an Smaragda Eger-Berg, 02.10.1948; ÖNB, F21. Berg.3531/1.

<sup>1295</sup> Smaragda Eger-Berg an Elga Ludwig, 24.09.1948; LAM, A: Ludwig 83.295/1. „Wie oft habe ich an Euch, Ihr Lieben, gedacht & mir immer gewünscht von Euch, Ihr Lieben, zu hören. Die Möglichkeit, daß Ihr in Ascona seid, kam mir merkwürdigerweise nicht in den Sinn. Nun las ich hier im *W<sup>z</sup> Courier* die traurige Nachricht, daß Ihr lieber guter Mann in verhältnismässig viel zu jungen Jahren gestorben sei.“ ebd.

<sup>1296</sup> Smaragda Eger-Berg an Elga Ludwig, 03.07.1949; LAM, A: Ludwig 83.295/4.

<sup>1297</sup> Smaragda Eger-Berg an Elga Ludwig, 24.09.1948; LAM, A: Ludwig 83.295/1.

Einladung Elga Ludwigs nach Ascona schlug sie dann auch mit dem Verweis auf ihre prekäre Existenz aus:

Wie gerne würde ich Ihrer Einladung Folge leisten & Sie besuchen – aber, aber, ich sage Ihnen die Wahrheit, ich lebe schon seit vielen Jahren im wahren Sinne des Wortes von der Hand in den Mund, dh. von meinem Klavierspiel & den mûhseeligen Correpetitionen, also ist an die *kleinste Reise selbst* nicht zu denken, *schon lange lange* nicht!! Wie ich dies speziell in dem Falle beklage, können Sie sich denken, denn in dieser paradiesischen Natur mit Ihnen beisammen sein ist eben nur – ein Traum.<sup>1298</sup>

Smaragda Eger-Bergs Nostalgie, ihre Erinnerung an die alte Zeit in Wien wurde von ihrer Korrespondenzpartnerin geteilt. Auch Elga Ludwig erinnerte sich an die Zeit, in der Smaragda Eger-Berg noch die bewunderte kulturelle Akteurin in den Wiener Kreisen war: „Nie haben wir aufgehört mit liebevoller Erinnerung Ihrer Schönheit und Begabung, Ihres inneren Feuers zu gedenken. Oft erzählte ich Freunden von Ihnen, wenn von Ihrem berühmten Bruder gesprochen wurde.“<sup>1299</sup>

### Korrepetition: Künstlerische und pädagogische Erfolge

Nach dem Tod ihres berühmten Bruders war Smaragda Eger-Berg auf sich selbst zurückgeworfen und konnte auch in den darauffolgenden Jahren zunächst beruflich nicht Fuß fassen. Dies verbesserte sich jedoch offenbar zu Beginn der 1940er Jahre, sodass sie zunehmend in ihren Beruf als Korrepetitorin zurückfand: Während der Kriegsjahre, 1943, berichtete sie an Anna Bahr-Mildenburg bereits, sie sei „an Arbeit etwas überlastet, wenigstens zeitweise.“<sup>1300</sup> Im Krieg, so schrieb sie später an ihre Bekannte Elga Ludwig, sei „Gott sei Dank (...) auch meine Wohnung verschont geblieben, so daß ich meinen Beruf, das Correpetieren mit Sängern, wieder fortsetzen konnte.“<sup>1301</sup> Sie konstatierte: „Künstlerisch, pädagogisch habe ich gute Erfolge zu verzeichnen.“<sup>1302</sup> Einen – natürlich nur lückenhaften – Eindruck ihrer Korrepetitionstätigkeiten kann ihr Schüler:innenverzeichnis geben, das aus den 1940er Jahren stammt.<sup>1303</sup>

---

<sup>1298</sup> Smaragda Eger-Berg an Elga Ludwig, 01.02.1949; LAM, A: Ludwig 83.295/2.

<sup>1299</sup> Elga Ludwig an Smaragda Eger-Berg, 02.10.1948; ÖNB, F21.Berg.3531/1.

<sup>1300</sup> Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, 28.11.1943; THM, AM26391BaM.

<sup>1301</sup> Smaragda Eger-Berg an Elga Ludwig, 24.09.1948; LAM, A: Ludwig 83.295/1. Ihr erging es damit besser als beispielsweise Lina Loos, deren Wohnung während des Krieges geplündert wurde; vgl. L. Fischer 2007, S. 161.

<sup>1302</sup> Smaragda Eger-Berg an Elga Ludwig, 24.09.1948; LAM, A: Ludwig 83.295/1.

<sup>1303</sup> Smaragda Eger-Berg: „Schüler-Verzeichnis“, o.D.; ÖNB, F21.Berg.3555. Ein „Wasserbauer, Rudolf, Sänger, 16. Redtenbacherg. 45“ findet sich im *Adressbuch von*

Name	Stunden p. Woche/ Correpetition	Unterschrift/Adresse
I. Stephanie Otte	3 Stunden = 9 S.	Stephanie Otte, XI. Simm.[eringer] Hauptstr. 234
II. Hans Erlacher, Opernsänger	3 Stunden = 9 S.	Hans Erlacher, VII. Bez. Apollogasse 7/10
III. Wilhelm Kral	2 Stunden = 6 S.	Kral Wilhelm, Wien II., Taborstr. 48/20
IV. Rudolf Wasserbauer	3 Stunden 15 S.	Wasserbauer Rud., Wien 16, Redtenbacherg. 45/13
V. Elfriede Kellner	2 Stunden 10 S.	Elfriede Kellner. Wien III Blattg. 3 (...)
VI. Josef Siebeneichler	3 Stunden 9.-	Jf. Siebeneichler, Wien I. Zelinkagasse 6
VII. Frida Bergauer	3 Stunden 9.-	Friedl Bergauer, Wien IV, Schelleing. 20/12
VIII. Irene Gistingner	5 Stunden 25.-	Irene Gistingner, Wien V. Jahng. 4/3 (...)
IX. Joszy Winkler	2 Stunden S. 6'-	Winkler Joszi, 12., Zenogasse 3/11
X. Fritzi Hödl	2 Stunden S. 6'-	Fritzi Hödl, 2. Venedigerau 3
XI. Maria Karba, Soubrette	2 Stunden S. 6	Maria Karba. Wien 16, Brunneng. 39

Zum Großteil der Sänger:innen, die Smaragda Eger-Berg auch ihre „singenden Kücken“<sup>1304</sup> nannte, lässt sich aufgrund der schlechten Quellenlage während der Kriegsjahre wenig ermitteln. Jedoch bestanden sicherlich auch hier wieder einzelne freundschaftliche Verbindungen: Ihre Schülerin Fritzi Hödl nannte Smaragda Eger-Berg „eine gute Freundin“<sup>1305</sup> und auch von Hans Erlacher sind ein Autogramm sowie eine Karte aus Kärnten an

---

Wien, 1949, S. 1820, ebenso wie „Hödl, Friederike, Sängerin, 2. Venediger-Au 2“, ebd., S. 588. „Kral, Wilhelm, Sänger, 7., Stiftg. 31“ ist im *Adressbuch von Wien* 1953, S. 874 verzeichnet. Die anderen aufgeführten Personen lassen sich weder im *Lebmann* 1942 (bzw. in früheren Ausgaben) noch im *Adressbuch für Wien* 1949 und später finden. Zwischen 1942 und 1949 erschien kriegsbedingt kein Adressbuch für Wien.

<sup>1304</sup> Smaragda Eger-Berg an Elga Ludwig, 08.04.1949; LAM, A: Ludwig 83.295/3. Sie fügte an: „es sind auch 40 Jährige dabei“, ebd.

<sup>1305</sup> Smaragda Eger-Berg an Elga Ludwig, 03.07.1949; LAM, A: Ludwig 83.295/4.

die „Musikpädagogin“ Smaragda Eger-Berg erhalten.<sup>1306</sup> Die Lebens- und Arbeitssituation ihrer Schüler:innen war jedoch alles andere als leicht, wie Smaragda Eger-Berg ihrer Bekannten Elga Ludwig berichtete: „Bei dem Mangel an Opernhäusern bei uns, werden eben fast keine Engagements gezeitigt & so verlieren die Studierenden den Mut am Studium, was für mich natürlich nicht günstig wirkt.“<sup>1307</sup> Unter den Sänger:innen, die, um Saalmieten zu sparen, Hauskonzerte veranstalteten, seien jedoch ein „paar prachtvolle Stimmen“.<sup>1308</sup>

Neben ihrem eigenen Unterrichten bzw. Korrepetieren war Smaragda Eger-Berg außerdem für Anna Bahr-Mildenburg in deren Darstellungskursen tätig. Zu der Sängerin hatte sie ihr Leben lang – wenn auch über weite Strecken vermutlich nur lose – Kontakt gehalten. Als Hermann Bahr an Demenz erkrankte, richtete sie 1933 an Anna Bahr-Mildenburg ein Beileidsschreiben: „Möge Ihnen Gott Kraft geben & v.a. in Ihrer Kunst, die Sie nun auch Ihren Schülern geben, die Stärke finden, auch diesen Kummer & dies Leiden zu überwinden.“<sup>1309</sup> Sie betonte überdies weiterhin ihre „aufrichtige (...) Ergebnisheit“ und „große (...) Verehrung“<sup>1310</sup> der Sängerin gegenüber. Diese war 1942 für Sonderkurse an der Reichshochschule für Musik in Wien verpflichtet worden<sup>1311</sup> und hielt ihren Unterricht (auch während des Krieges) bis kurz vor ihrem Tod am 27. Januar 1947 aufrecht.<sup>1312</sup> Das genaue Datum, ab wann Smaragda Eger-Berg die Korrepetition in ihrem Unterricht übernahm, ist nicht bekannt.<sup>1313</sup>

---

<sup>1306</sup> Vgl. Autogrammkarte von Hans Erlacher, Februar 1944 sowie dessen „recht liebe Grüße“ aus Kärnten; Hans Erlacher an Smaragda Eger-Berg, Mai 1953; ÖNB, F21.Berg.3536/1 und /2.

<sup>1307</sup> Smaragda Eger-Berg an Elga Ludwig, 08.04.1949; LAM, A: Ludwig 83.295/3. Um „die teuren Saalmieten zu sparen, machen die Konzertsänger sog. ‚Hauskonzerte‘ etz etz. Was kann man machen?! Man darf seine Energien nicht verlieren & wieder einmal ‚durchhalten‘“, ebd.

<sup>1308</sup> Smaragda Eger-Berg an Elga Ludwig, 03.07.1949; LAM, A: Ludwig 83.295/4. Sie bemerkte: „nur ist es jetzt sehr schwer mit Engagements & das nimmt den jungen Leuten sehr ihren Mut“, ebd.

<sup>1309</sup> Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, 21.12.1933; THM, AM26390BaM.

<sup>1310</sup> Ebd. Auch zu ihrem 71. Geburtstag gratulierte sie der Sängerin und wünschte: „V.a. bleiben Sie recht gesund & noch recht recht lange Ihren Schülern erhalten.“ dies., 28.11.1943; AM26391BaM.

<sup>1311</sup> Dies gab *Das kleine Volksblatt* bekannt: „Ihre Kurse umfassen ‚Geste und Gebärde‘, also musikdramatische Darstellung, und werden auch für Nichtstudierende zugänglich sein.“ Maria Branowitzer-Rodler: „Was ihr hört, müßt ihr sehen“. Kammersängerin Bahr-Mildenburg hält in Wien Kurse“, *Das kleine Volksblatt*, 12.04.1942, S. 9.

<sup>1312</sup> Vgl. Willnauer 2006, S. 466.

<sup>1313</sup> Für den Kurs stellte die Reichshochschule für Musik einen „versierten Klavierbegleiter“. Ein Name findet sich im entsprechenden Sonderakt (Personalakt Anna Bahr-Mildenburg, mdw-Archiv) jedoch nicht.

Offenbar arbeitete sie zunächst mit einzelnen Schüler:innen Anna Bahr-Mildenburgs, da sie 1943 der Sängerin schrieb, sie sei „so gerne mal als Zuhörer:in bei Ihrem Curs zugegen gewesen – (...) hätte doch sehr gerne meine Kücken, z.B. *Frl Nussbaum* in Ihrem Fortschritte gesehen“. <sup>1314</sup> Anna Bahr-Mildenburg bescheinigte der Musikerin die Zusammenarbeit in ihrem mit „Heil Hitler“ unterschriebenen Arbeitszeugnis: „Frau Smaragda Eger Berg hat bei mir die Klavierbegleitung beim Darstellung[s]unterricht meiner Schüler schon vor längerer Zeit übernommen u. wird auch weiterhin auf diese Weise tätig sein.“ <sup>1315</sup>

Dass Smaragda Eger-Berg auch nach dem Tod Anna Bahr-Mildenburgs weiterhin mit Sänger:innen arbeitete, berichtete Soma Morgenstern, der die Musikerin 1950 in Wien wiedertraf. <sup>1316</sup> Ob allerdings Smaragda Eger-Berg, wie sich Erich A. Berg zu erinnern meinte, „[n]och in den frühen fünfziger Jahren (...) Sängern der Hauptpartien der Oper ‚Lulu‘ zu Erfolg [verhalf], so der Lulu im ‚Teatro Fenice‘, Lydia Styx, [und] dem Alwa Hans Lebert“, <sup>1317</sup> kann beim momentanen Forschungsstand weder bejaht noch verneint werden. Zumindest eine Unterstützung Hans Leberts (1919–1993) wäre nicht unwahrscheinlich – dieser war der Neffe Helene Bergs und seine Stimme Smaragda Eger-Berg durchaus bekannt: Als er ihr Mitte der 1930er Jahre zwei Schubertlieder vorsang, hatte Smaragda Eger-Berg ihrem Bruder Alban Berg sichtlich begeistert berichtet: „Hast Du ihn schon singen gehört? Der hat ja eine Mords=Stimme – Helden=Bariton beurteile ich“. <sup>1318</sup>

---

<sup>1314</sup> Smaragda Eger-Berg an Anna Bahr-Mildenburg, 28.11.1943; THM, AM26391BaM. Dass Anna Bahr-Mildenburg auch Zuhörer:innen zuließ, geht aus ihrer eigenen Beschreibung ihrer Kurse hervor: „Meine Wiener Kurse (...) fußen, genau so, wie ich es in meinen Wagner-Bearbeitungen tue, streng auf Dichtung und Musik. Musik muß zur Gebärde werden. Ich will keine große Schülerzahl, denn das Thema erfordert, daß ich mich mit jedem einzelnen eingehend beschäftige. Den Darstellungsstudien lasse ich immer eine Art rhythmischen Kurs vorausgehen. Keine Bewegung darf unbegründet sein, keine Wald- und Wiesengebärde anezogen werden: so erst entsteht allmählich das Persönliche. (...) Meine Schüler müssen sich, und darauf lege ich größten Wert, von allem Anfang an das Publikum gewöhnen, nur so verlieren sie ihre Befangenheit. Es werden deshalb zu meinem Unterricht auch Zuhörer mit Einlaßscheinen zugelassen.“ Fritz Skorzeny: „Müssen ist die größte Gnade des Menschen. Gespräch mit Kammersängerin Professor Bahr-Mildenburg“, *Neues Wiener Tagblatt*, 05.10.1942, S. 3.

<sup>1315</sup> Anna Bahr-Mildenburg: Arbeitszeugnis für Smaragda Eger-Berg, o.D. [nach 1942]; WBR, H.I.N. 203452.

<sup>1316</sup> Vgl. Morgenstern 1995, S. 364f.

<sup>1317</sup> E.A. Berg 1985, S. 72f.

<sup>1318</sup> Smaragda Eger-Berg an Alban Berg, 17.08.19[34?]; ÖNB, F21.Berg.681/87. Sie hörte Hans Lebert, als sie bei Helene Bergs Schwester Anna Lebert zum Tee war; vgl. ebd.; Ende der 1930er Jahre bezog sich auch eine unbekannte Briefpartnerin auf Hans Lebert, wenn sie an Smaragda Eger-Berg schrieb: „Ich freue mich mit

In Smaragda Eger-Bergs Briefen der Zeit fällt immer wieder auf, wie sehr die Musikerin die Notwendigkeit zur Arbeit, aber auch zur Improvisation, zum Durchhalten und Energien-Zusammenhalten betonte. So schrieb sie beispielsweise an Elga Ludwig: „Und so wurstle ich mich durch – leicht ist es nicht, aber es muss eben gehen“.<sup>1319</sup> Besonders zu schaffen machten ihr ihre „geschwächten Augen & der Abstrapaziertheit dieser durch das viele Notenlesen“<sup>1320</sup> – ein Problem, das sie schon zu Beginn der 1930er Jahre hatte.<sup>1321</sup> Von Problemen und Einschränkungen ließ sie sich jedoch nicht aufhalten: „Was kann man machen?! Man darf seine Energien nicht verlieren & wieder einmal ‚durchhalten‘“.<sup>1322</sup>

Diese Flexibilität sowie große Arbeitskraft bis ins hohe Alter lässt sich auch bei anderen Frauen in Smaragda Eger-Bergs direktem Umfeld beobachten. Fast alle hoben die Notwendigkeit zur Arbeit hervor. Marya Delvard, die offenbar mit 78 Jahren noch Unterricht gab,<sup>1323</sup> konstatierte beispielsweise: „Bin so sehr mit Gedanken Lebensunterh.[alt] etc. beschäftigt. Ja, wir müssen doch weiterleben u. alles zahlen! Also arbeiten, wo Arbeit ist.“<sup>1324</sup> May Keller war in Moskau zwar finanziell offenbar gut aufgestellt,<sup>1325</sup> stand aber unter hoher Arbeitsbelastung: Nach eigener Aussage gab sie monatlich „250 Stunden in 3 Instituten; ausserdem studiere ich, denn [19]38 muss ich das Staatsexamen ablegen, um mir meine Stellungen hier zu festigen und einer leichteren Zukunft entgegenzuge-

Dir über Hans L.[eberts] Erfolg und hoffe, daß Du mir über die Freischütz Auf-führung berichtest. Es müßte doch schon mit allen Teufeln zugehen, wenn aus dieser Bombenstimme nicht etwas ganz besonderes würde.“ Unbekannt an Smaragda Eger-Berg, 21.01.1938; ÖNB, F21.Berg.3539/2.

<sup>1319</sup> Smaragda Eger-Berg an Elga Ludwig, 24.09.1948; LAM, A: Ludwig 83.295/1. Ähnlich: „man wurstelt sich eben mühselig durch.“ dies., 08.04.1949; A: Ludwig 83.295/3.

<sup>1320</sup> Ebd.

<sup>1321</sup> Damals schrieb sie: „Ich möchte Euren Brief gerne ausführl. beantworten, nur schreibe ich soviel beruflich (so viele *negative* Arbeit macht ganz krank), daß meine Augen die sehr schwach geworden sind (musste mir ein sehr scharfes Glas f. Weitsichtige anschaffen) etwas schonen muß“, Smaragda Eger-Berg an Alban und Helene Berg, 08.08.1934; ÖNB, F21.Berg.681/85.

<sup>1322</sup> Smaragda Eger-Berg an Elga Ludwig, 08.04.1949; LAM, A: Ludwig 83.295/3.

<sup>1323</sup> Sie habe, wie sie angab, vorübergehend nur wenige Schüler:innen, da sie „etwas Ruhe“ brauche; vgl. Marya Delvard an Smaragda Eger-Berg, 16.05.1953; WBR, H.I.N. 204549.

<sup>1324</sup> Marya Delvard an Smaragda Eger-Berg, 22.12.1936; ÖNB, F21.Berg.3525/17. Auch in einem anderen Brief betonte sie: „Vorläufig ist das wichtigste, arbeiten!“ dies., 29.04.1938; WBR, H.I.N. 204548.

<sup>1325</sup> Sie schrieb: „Wenn Du nur hier wärst, könnte ich gut für Dich sorgen.“ May Keller an Smaragda Eger-Berg, 26.10.1936; ÖNB, F21.Berg.3526/2.

hen.“<sup>1326</sup> Frühere Themen wie Reisen, Treffen und Kulturrezeption traten in den Korrespondenzen in den Hintergrund. Trotz ihres Engagements reichte das Verdiente für viele jedoch häufig kaum zum Leben: Ähnlich wie Smaragda Eger-Berg verarmten auch eine Vielzahl anderer Pianistinnen und Musikschaffender, auch solche, die etabliert waren.<sup>1327</sup>

Was jedoch offenbar bestehen blieb, war ein Zusammengehörigkeitsgefühl der Künstlerinnen untereinander. Ein solches vermittelt u.a. der Briefkontakt Smaragda Eger-Bergs mit Elga Ludwig, die nach dem Tod ihres Mannes Emil Ludwig gezwungen war, ihr Haus in Ascona aufzugeben. Smaragda Eger-Berg versuchte durch ihre Kontakte, ihr einen neuen Besitzer zu vermitteln, der aus ihren Kreisen stammte, da „so ein Juwel lieber in künstlerische Hände kommen [soll], *wenn überhaupt?!!*“<sup>1328</sup> Elga Ludwig reagierte mit ihrem Dank auf diese Hilfe ebenfalls mit dem Verweis auf die seelische Verbindung von Künstler:innen: „Wie anders reagieren Künstler auf solche menschlichen Dinge als Geschäftsleute.“<sup>1329</sup>

### Letzte Jahre und Tod

Ein letzter Bericht über Smaragda Eger-Berg stammt von Soma Morgenstern, der über seinen Wienbesuch von 1950 rückblickend berichtete, er hätte sich bei Helene Berg nach Smaragda Eger-Berg erkundigt: „Smaragda war noch da. Ich habe sie in derselben Woche wiedergesehen. Das letzte Mal hatte ich sie beim Begräbnis von Alban gesehen. Sie gab noch immer Musikunterricht, war ganz weißhaarig geworden und sah noch immer Alban so ähnlich, daß es mir schmerzlich war, sie anzusehen.“<sup>1330</sup> Laut Verlassenschaftsabhandlung war Smaragda Eger-Berg vor ihrem Tod im Altersheim der Stadt Wien in Lainz, wo im Jahr zuvor auch eine andere Künstlerin der Wiener Moderne, Ea von Allesch, verstorben war.<sup>1331</sup>

---

<sup>1326</sup> Ebd. Sie fügte an: „es fällt mir nicht leicht[t] jeden Tag um 6h aufzustehen und nie vor 12h zur Ruhe zu kommen. Ich muss jetzt noch 1–2 Jahre durchhalten und dann wird es leichter“, ebd.

<sup>1327</sup> Darunter u.a. Künstlerinnen wie Vilma von Webenau, Olga Hueber-Mansch oder Mathilde Kralik von Meyrswalden; vgl. Hauer 2003, S. 216f. sowie Saak 2014, S. 161–195.

<sup>1328</sup> Smaragda Eger-Berg an Elga Ludwig, 01.02.1949; LAM, A: Ludwig 83.295/2.

<sup>1329</sup> Elga Ludwig an Smaragda Eger-Berg, 06.02.1949; ÖNB, F21.Berg.3531/2. Sie fügte hinzu: „Es ist sehr gut von Ihnen, mir mit *Taten* helfen zu wollen, liebe, ferne Smaragda. Es kommt doch immer nur auf das menschliche *Herz* an. Alles andere ist klein dagegen.“ ebd.

<sup>1330</sup> Morgenstern 1995, S. 364f.

<sup>1331</sup> Ea von Allesch kam einige Wochen vor ihrem Tod ins Lainzer Versorgungsspital in Wien. „Hier ist für mich die Hölle“, schrieb sie, bevor sie am 30.07.1953 verstarb; vgl. Severit 1999, S. 225. Möglicherweise war es das gleiche Heim, in das

Am 14. Dezember 1954 starb Smaragda Eger-Berg um 15:45 Uhr der Todesanzeige zufolge „nach längerem, in Ergebenheit getragendem Leiden“<sup>1332</sup> und wurde im Familiengrab an der Seite von Johanna und Conrad sowie Hermann Berg bestattet. Ihr Name wurde, nachdem auf dem Grabstein selbst kein Platz mehr war, unten auf den Sockel gesetzt und ihre Lebensdaten links und rechts unten eingefügt (siehe Abb. 25). Anders als in der Verlassenschaftsabhandlung, in der Smaragda Eger-Berg lediglich als „Gelegenheitsarbeiterin, ehemals Korrepetitorin, Befürsorgte“<sup>1333</sup> bezeichnet wurde, ist sie in der Todesanzeige als „*Opern- und Konzert-Korrepetitorin*“<sup>1334</sup> aufgeführt. Die Anzeige „unsere[r] liebe[n] Tante, Großtante und Schwägerin“<sup>1335</sup> ist ausschließlich von ihrem Neffen Erich A. Berg unterzeichnet. Smaragda Eger-Bergs Nachlass bestand aus Möbeln und der Bargeldsumme von 31,79 Schilling. Erich A. Berg, der eine bedingte Erberklärung abgab, beglich die noch ausstehenden Zahlungsverpflichtungen in Höhe von 119 Schilling.<sup>1336</sup>

### Im Fokus: Projektionen

Was von Smaragda Eger-Berg selbst übrig blieb, findet sich in Materialien und Quellen, die über und wegen ihres Bruders Alban Berg geschrieben bzw. aufbewahrt wurden. Sie selbst war für die meisten seiner Biograph:innen ein kurioses Element seiner Familiengeschichte – die lesbische, exzentrische Schwester Alban Bergs. Ihre musikalische Tätigkeit und ihre Kontakte in die Wiener Kreise schlugen sich überwiegend in Randbemerkungen nieder; ihr Charakter wurde in der Literatur zusehends reduziert auf eine angebliche Parallele mit der Figur der Gräfin Geschwitz. Smaragda Eger-Bergs Versuch, in einer von patriarchalen Bestimmungen geprägten Zeit als Künstlerin Freiheit mit und durch Musik zu leben, geriet historiographisch zur Anekdote.<sup>1337</sup>

---

auch Karl Forest, der Bruder Lina Loos', kam. Sie hielt fest: „Ich habe überall in Spitälern und Sanatorien gebeten, ihn aufzunehmen, aber siebzig Jahre alt und krank, dafür gab es eben nur Lainz“, Lina Loos: „Karl Forest – Schicksal eines österreichischen Schauspielers“, Opel 2003, S. 151.

<sup>1332</sup> Todesanzeige von Smaragda Eger-Berg, 17.12.1954; ÖNB, F21.Berg.1726/8.

<sup>1333</sup> Verlassenschaftsabhandlung; H. Knaus/Sinkovicz 2008, S. 431.

<sup>1334</sup> Todesanzeige von Smaragda Eger-Berg, 17.12.1954; ÖNB, F21.Berg.1726/8.

<sup>1335</sup> Ebd.

<sup>1336</sup> Vgl. Verlassenschaftsabhandlung; H. Knaus/Sinkovicz 2008, S. 431f.

<sup>1337</sup> Siehe hierzu auch Anna Rieke: „Zwischen ‚geistig höchst stehender Lesbierin‘ und ‚verelendeter Geschwitz‘ – Zur Wahrnehmung der Musikerin Smaragda Eger-Berg (1886–1954)“ in: *Musik und Homosexualitäten. Tagungsbericht Musikwissenschaftliche Homosexualitätenforschung, Bremen 2017 und 2018*, hg. von Kadja Grönke und Michael Zywiets, Dr. i.V.

Die ersten ausführlichen und zugleich sehr persönlichen Quellen zu Smaragda Eger-Berg sind die Erinnerungen ihres Neffen Erich A. Berg. Dieser beschrieb seine Tante in seiner Biographie zu Alban Berg (*Der unverbesserliche Romantiker*, 1985) als eine besondere Erscheinung: Sie habe sich nach ihrer Scheidung „ganz extravagant“ gekleidet – eine „George Sand des 20. Jahrhunderts“.<sup>1338</sup> Ihr „reizvolles, aber durch eine feingeformte Hakennase Alban recht ähnliches Profil“ habe „Außenstehende wiederholt zu Verwechslungen beider in Porträts und Zeichnungen“<sup>1339</sup> geführt. Nach ihrer Scheidung sei sie in Wien „von vielen Künstlern umschwärmt“<sup>1340</sup> worden und habe zahlreiche Künstler:innenkontakte gehabt: In Wien u.a. zu Gustav Klimt, Karl Kraus, Max Oppenheimer; in München zu Marya Delvard und Marc Henry sowie in Berlin zu Arnold Schönberg und Wassily Kandinsky. Überdies besaß sie, so Erich A. Berg, einen „vorzüglichen Ruf als Korrepetitorin“,<sup>1341</sup> habe mit Lula Myszigmeiner, Anna Bahr-Mildenburg, Frida Leider und Marie Gutheil-Schoder zusammengearbeitet und bis kurz vor ihrem Tod unterrichtet: „Ich habe nicht oft eine Klavierlehrerin ihres Talents und ihrer Technik erlebt.“<sup>1342</sup> Ihre Verarmung deutete Erich A. Berg als eine Folge der „Aufwendigkeit ihrer Reisen und Ausgaben für Freundinnen“<sup>1343</sup> und bot daher als Lesart ihrer Biographie die Geschichte eines Abstiegs an:

Dieser meiner Tante, die ich als Kind ob ihrer Exzentrik, „die verrückte Tant“<sup>1344</sup> nannte, während Fremde sich bei ihrem Erscheinen mit der Äußerung ‚Interessant, interessant!‘ begnügten, verdanke ich viele schöne Stunden des Zuhörens und des Kramens in Erinnerungen, ohne die manches in diesem Buch fehlen müßte. Ich möchte Albans Schwester – mehr sei anderen überlassen – als Symbiose der strahlend schönen, erfolgreichen, umschwärmten Lulu in der Jugend und einer verelendeten, opferreichen Geschwitz bezeichnen.<sup>1344</sup>

Ebenfalls in einer autobiographischen Schrift, die zugleich eine Biographie zu Alban Berg darstellt, erinnerte sich Soma Morgenstern an Smaragda Eger-Berg: „Alban hatte eine Schwester, die Smaragda hieß. (...) Smaragda war eine gute Musikerin. Sie musizierte oft mit Alban. Sie spielte Klavier viel besser als er. Sie war Klavierlehrerin von Beruf.“<sup>1345</sup> Und auch Morgenstern kam auf die große Ähnlichkeit der Musikerin mit ihrem Bruder

---

<sup>1338</sup> E.A. Berg 1985, S. 72.

<sup>1339</sup> Ebd.

<sup>1340</sup> Ebd.

<sup>1341</sup> Ebd.

<sup>1342</sup> Ebd.

<sup>1343</sup> Ebd.

<sup>1344</sup> Ebd., S. 73f.

<sup>1345</sup> Morgenstern 1995, S. 290f.

zu sprechen, verband dies jedoch mit der Idee eines maskulinen Äußeren: „Smaragda war die einzige von den vier Geschwistern, die Alban sehr ähnlich war. Sie hatte seine graublauen Augen, die leicht geschwungene Nase. Boshafte Freunde fanden ihr Gesicht ‚genau Alban, nur männlicher‘.“<sup>1346</sup> Darüber hinaus erwähnte er explizit ihre Homosexualität: Smaragda Eger-Berg sei eine „überzeugte und kämpferische Lesbierin“<sup>1347</sup> gewesen. Sie und May Keller „lebten zusammen und traten als Ehepaar auf. Obwohl in Wien Homosexualität, die weibliche sowohl wie die männliche – wenigsten[s] damals – recht selten war, gehörte Frau Keller geradezu zur Familie, denn beide, Alban und Helene, waren völlig vorurteilslos.“<sup>1348</sup>

Die meisten Biograph:innen Alban Bergs widmeten seinem Familienleben nur wenige Zeilen und beriefen sich hierbei primär auf Erich A. Berg. Darüber hinausgehend thematisierte die Literatur auch immer wieder Smaragda Eger-Bergs sexuelle Orientierung. Mosco Carner konstatierte bereits 1969: „Smaragda was a Lesbian and for a time had a prostitute as a friend.“<sup>1349</sup> 1985 kam Maria Rich auf den Suizidversuch Smaragda Eger-Bergs zu sprechen; die Homosexualität der Musikerin sah sie als von der Familie Berg akzeptiert an, schrieb Smaragda Eger-Berg jedoch zugleich den Status des „schwarzen Schafes“ zu: „Although considered the black sheep in the family, her preferences became an accepted fact, and we find Berg writing to his wife-to-be in 1908, referring to a mutual acquaintance, ‚She’s the one Smaragda’s in love with.“<sup>1350</sup> Der Idee des „schwarzen Schafes“ folgten auch Herwig Knaus und Thomas Leibnitz 2006, wenn sie über Smaragda Eger-Bergs Briefe feststellten, dass die „offenherzige, fast alle Dinge deutlich beim Namen nennende Sprache dieses enfant terrible der Familie (...) ein ungeschminktes Bild ihrer Person, von Leuten ihrer Umgebung und einer Zeit, die aus den Konventionen des vergangenen Jahrhunderts zu gleiten beginnt“,<sup>1351</sup> vermittele.

Die relativ tolerante Einstellung von Smaragda Eger-Bergs Familie gegenüber der Unkonventionalität ihrer Schwester bzw. Tochter schlug sich in der Literatur nur mäßig nieder. Insbesondere in Popularbiographien wollten Autor:innen daran glauben, dass Smaragda Eger-Bergs Homosexualität von ihrer Familie, besonders von Alban Berg, abgelehnt

---

<sup>1346</sup> Ebd., S. 291.

<sup>1347</sup> Ebd.

<sup>1348</sup> Ebd.

<sup>1349</sup> Mosco Carner: „Alban Berg in his Letters to his Wife“ in: *Music & Letters*, hg. von J.A. Westrup, London 1969, S. 365–375, hier: S. 369.

<sup>1350</sup> Maria Rich: „Alban Berg and the Vienna of His Time“ in: *Opera Quarterly*, Nr. 3, 1985, S. 39–67, hier: S. 46.

<sup>1351</sup> H. Knaus/Leibnitz, Einleitung zum Qu. Kat. 35, S. 9.

worden wäre. Karen Monson beispielsweise proklamierte 1989 über die Zeit von Smaragda Eger-Bergs Hochzeit und Ehescheidung:

Smaragdas Ehe mit Adolf von Eger dauerte nicht ganz ein Jahr. Johanna Berg und ihr jüngster Sohn zeigten sich nicht nur betroffen von der Kürze der Verbindung, sondern auch von Smaragdas immer offener gezeigten lesbischen Neigungen, die zwar vom Kreis um Kraus und Loos akzeptiert, von den meisten Freunden und Bekannten der Familie aber keineswegs als normal angesehen wurden. Bergs Gefühl für Anstand war verletzt und er ging seiner Schwester nach Möglichkeit aus dem Wege, obwohl sie wieder gemeinsam bei der Mutter wohnten. Smaragda brauchte kompetenten Rat; im Oktober 1908 unternahm sie einen Selbstmordversuch, indem sie ihren Kopf in den Gasherd steckte. Während Johanna sie wieder gesund pflegte, versuchte Alban, beiden eine Stütze zu sein. Doch seit jener Zeit tolerierte er zwar Smaragda und ihre Freundinnen, betrachtete sie aber auch oft eher mit Verachtung als Mitleid – mochte er sonst auch so großzügig sein, wenn ihn Dinge nicht so sehr tangierten.<sup>1352</sup>

Durch den Fokus auf die Homosexualität Smaragda Eger-Bergs wurde auch immer wieder auf eine angebliche Parallele zur Figur der Gräfin Geschwitz Bezug genommen. Herwig Knaus und Wilhelm Sinkovicz formulierten noch 2008:

Es kann kein Zweifel bestehen, daß Alban Berg in *Lulu* persönliche Erfahrungen und Probleme verarbeitet. Für die Gräfin Geschwitz findet er in engster Umgebung das perfekte Modell: Smaragda. Mit ihr, die als Lesbierin ähnliche Probleme wie die Gräfin Geschwitz in Wedekinds Drama zu bewältigen hat, gab und gibt es unausgesetzt Komplikationen.<sup>1353</sup>

Diese Meinung vertrat auch Barbara Meier in ihrer 2018 erschienenen Biographie, wenn sie über Alban Bergs Kompositionsprozess der *Lulu* zu wissen meinte: „Die leidvollen Erfahrungen dieser Figur [= der Gräfin Geschwitz] darzustellen fällt ihm schwer, bedrückende Erinnerungen an Smaragdas Leben tauchen immer wieder auf.“<sup>1354</sup>

Smaragda Eger-Bergs musikkulturelles Handeln, auf das Erich A. Berg 1985 zumindest noch exemplarisch rekurriert hatte, fand in den Veröffentlichungen nur wenig Raum. Zwar erwähnten viele Autor:innen die hohe Bildung und Intellektualität Smaragda Eger-Bergs<sup>1355</sup> und Lisa

---

<sup>1352</sup> Monson 1989, S. 78.

<sup>1353</sup> H. Knaus/Sinkovicz 2008, S. 399.

<sup>1354</sup> Meier 2018, S. 211.

<sup>1355</sup> Karen Monson bezeichnete die Musikerin nicht nur als die „Intellektuelle (...) der Familie“, sondern zugleich als „ungewöhnlich belesen und geistreich“ sowie „weit eher sozialrevolutionär gesinnt“ als ihre Brüder Alban und Charly Berg; Monson

Fischer trug sogar den Küber Jahren der Musikerin Rechnung, wenn sie in diesen „eine revolutionäre Form weiblicher Lebensgemeinschaft“<sup>1356</sup> verwirklicht sah. Smaragda Eger-Bergs Musikberuf wurde in der Literatur zu ihrem Bruder jedoch kaum berücksichtigt: Mosco Carner bezeichnete 1969 Smaragda Eger-Berg – wenn auch an zeitgenössischer Musik interessiert – gar als „a proficient amateur pianist“<sup>1357</sup> und rückte ihre etablierte Berufstätigkeit damit in den Bereich des Dilettantismus. Dementsprechend glaubte Karen Monson, Smaragda Eger-Berg habe es trotz ihres Unterrichtes bei Theodor Leschetizky „nur zu einem bescheidenen Ruhm als Kammermusikerin“<sup>1358</sup> gebracht. Und Lisa Fischer schließlich resümierte, die Geschwister Smaragda Eger-Berg und Alban Berg vergleichend: „Smaragda wird, im Gegensatz zu ihrem Bruder, ihren musikalischen Begabungen nicht gerecht werden.“<sup>1359</sup>

---

1989, S. 49. Ähnlich konstatiert Lisa Fischer: „Smaragda galt als Intellektuelle der Familie. Sie war belesen, geistreich und anziehend.“ L. Fischer 2014, S. 118.

<sup>1356</sup> Ebd., S. 117.

<sup>1357</sup> Carner 1969, S. 375.

<sup>1358</sup> Monson 1989, S. 15.

<sup>1359</sup> L. Fischer 2014, S. 124.

## IV. FAZIT

In Smaragda Eger-Bergs Leben wirkten Musik und Musikkultur in mehrfacher Hinsicht als biographiekonstituierende Faktoren: In ihrer Jugend, in der ihr die Begrenzungen deutlich wurden, mit denen bürgerliche Frauen konfrontiert waren, stellten die Kunst und das Leben als Künstlerin Sehnsuchtsorte für Smaragda Eger-Berg dar, die sie mit Freiheit verknüpfte und als Gegensatz zu einer „trockenen“, „philiströsen“ Existenz wahrnahm. Um diesen „freien“ Lebensentwurf im Kontrast zur bürgerlichen Weiblichkeit entwickeln zu können (besonders auch zum mehr oder weniger „offenen“ Ausleben ihrer Frauenliebe), waren die Zugehörigkeit zur Gruppe der „Künstler:innen“ sowie das künstlerische Umfeld unabdingbar. Dieses künstlerische Biotop bedeutete zwei Handlungsmöglichkeiten: Zum einen Mobilität, wie Smaragda Eger-Bergs Umzug nach Berlin zeigt, wo sie auf die künstlerischen Netzwerke Arnold Schönbergs zurückgreifen konnte. Zum anderen eröffneten ihr die kulturelle Rezeption im Privatraum sowie die vielen Besuche der mit ihr bekannten Künstler:innen in Küb eine kulturelle Teilhabe auch jenseits der Metropolen. Sowohl in den Jahren in Berlin als auch später konnte sie durch ihre fundierte musikalische Ausbildung als Korrepetitorin arbeiten – ein Beruf, der ihr ermöglichte, selbst nach Wegfall ihres Kapitals sowie großer Teile ihres Netzwerkes ihr Leben immerhin auf einem geringen Standard fortzuführen.

Dass Smaragda Eger-Berg in ihren Jugendjahren Eingang in die Wiener Boheme- und Avantgardekreise fand, und das ohne Zugehörigkeit zur Gruppe der „leichten“ Tänzerinnen und Schauspielerinnen bzw. zur Gruppe der Partnerinnen/Ehefrauen von künstlerischen Protagonisten, hing maßgeblich mit der Gegenbürgerlichkeit dieser Kreise zusammen. Durch die Vorstellung, man gehöre einem Kreis von „Künstlernaturen“ an, die anders seien als der „Bürger“, der „Philister“, und die sich selbst als (pathologische) Außenseiter, die von „der“ Gesellschaft nicht verstanden wurden, konstruierten, wurde eine Art „Gemeinschaft“ (gegen alles Bürgerliche) über alle künstlerischen und persönlichen Differenzen geschaffen, in der auch Frauen wie Smaragda Eger-Berg – gebildet, begütert sowie von bürgerlicher Herkunft, aber mit dezidiert gegenbürgerlicher Einstellung – ihren Platz fanden. Diese künstlerische Gemeinschaft ermöglichte ihren Mitgliedern überdies, Lebenskonzepte abseits der gesellschaftlich akzeptierten zu leben: Insbesondere die Homosexualität wurde um die Jahrhundertwende immer wieder mit Künstler:innenschaft in Verbindung gebracht, und die weibliche Homosexualität wertete – durch die Zuschreibung von „männlichen“ Eigenschaften und eines „männlichen“

Geistes – die homosexuelle Frau in einem gewissen, von den Ideen u.a. Otto Weiningers beeinflussten Kreis intellektuell auf.

Bezüglich der Bedingungen künstlerischer Emanzipation in der Wiener Moderne ist anhand Smaragda Eger-Bergs Biographie demnach Folgendes festzuhalten: Die Freiräume, die sich durch das Ablehnen eines „guten Rufes“ sowie die Annahme des Stigmas „männlich“ eröffneten, ermöglichten Künstlerinnen wie Smaragda Eger-Berg, um die Jahrhundertwende Praktiken zu leben, die in den 1920er Jahren Teil eines breiter rezipierten Lebensentwurfs werden sollten. Da dieser Lebensstil für Frauen grundsätzlich mit der Gefahr einer prekären Existenz verknüpft war (da ihnen ihr soziales Kapital des „guten Rufes“ verloren ging und eine „gute Partie“ praktisch unmöglich machte), fungierte der Musikberuf als „doppelter Boden“ und ermöglichte eine – wenn auch prekäre – Absicherung.

Überraschend mutet die Erkenntnis an, dass die Verarmung und Isolation Smaragda Eger-Bergs bei einem Blick auf ihr Umfeld und die Kontexte doch weitaus zeittypischer als individuell gewesen zu sein scheint. Sowohl ihr Gefühl der Einsamkeit und des Verlusts als auch das „Schicksal“, durch Fehlinvestitionen, familiäre Todesfälle und die Weltwirtschaftskrise das Kapital zu verlieren (von dem zu leben ein in ihren Augen „angemessener“ Standard doch abhängig war), teilte sie sowohl mit vielen Zeitgenossinnen als auch mit Zeitgenossen. Im Unterschied zu männlichen Akteuren scheint sich bei weiblichen Biographien jedoch die Rezeption, möglicherweise auch mangels Quellen bzw. großer, materiell verfügbarer „Werke“, immer mehr auf den „Abstieg“ als auf die „Blütezeiten“ zu konzentrieren. Wo in männlichen Biographien die Vereinsamung oder Verarmung nur abschließend kurz erwähnt bzw. im Hinblick auf ein „Verkanntwerden“ des Genies interpretiert wird, scheint in weiblichen Biographien die Lesart eines, wie eingangs Beatrix Borchard zitiert wurde, „verfehlten“ Frauenlebens vorzuherrschen.<sup>1360</sup> Verarmung, Verlust und Isolation wurden bei Smaragda Eger-Berg als eine Art notwendige „Strafe“ gelesen, die unweigerlich auf ein Leben voller Grenzüberschreitungen folgen musste – besonders deutlich drückte dies Erich A. Berg in seiner Idee der „Symbiose der strahlend schönen, erfolgreichen, umschwärmten Lulu in der Jugend und einer verelendeten, opferreichen Geschwizt“<sup>1361</sup> aus. Vor dieser Lesart rücken Smaragda Eger-Bergs Berufstätigkeit bis ins hohe Alter, ihre Flexibilität und ihre Kreativität, mit der sie ihre Identität als Künstlerin, Musikerin und kulturelle Akteurin immer wieder neu konstruierte, notgedrungen in den Hintergrund.

---

<sup>1360</sup> Vgl. Borchard 2000, S. 104.

<sup>1361</sup> E.A. Berg 1985, S. 74.

Aus Smaragda Eger-Bergs Biographie lässt sich die These ableiten, dass die Musikkultur in der Wiener Moderne für Frauen einer gewissen Gruppe zweierlei bot: Künstlerisches Handeln in einem kreativen Milieu sowie einen von den bürgerlichen Normen unabhängigen Lebensentwurf (eine finanzielle Absicherung durch Familie oder Ehe immer vorausgesetzt). Für die Verifizierung dieser These stellt eine breitgefächerte, interdisziplinäre Studie zu Künstlerinnen der Wiener Moderne ein Desiderat dar, durch die es gelingen könnte, verschiedene Strategien von Künstlerinnen aufzuzeigen, sich im Diskurs um Geschlecht, Kultur, Kunst und Brotberuf zu positionieren. Zu fragen ist außerdem nach den verschiedenen Reaktionen auf gesellschaftliche Veränderungen: Zogen sich andere, als in den 1920er Jahren Provokation und Rebellion zum Massenphänomen wurden, wie Smaragda Eger-Berg auf das Eigene, Private zurück?<sup>1362</sup> Oder nahmen sie, die vormals „Außergewöhnlichen“, teil an dieser Kultur, in der Nonkonformität kein Zeichen von Besonderheit mehr war? Die unabhängig von existierenden Rollenbildern geschaffene Identitätskonstruktion Smaragda Eger-Bergs deutet darauf hin, dass eine Vielzahl von auf Künstler:innenkonzepten gründenden Emanzipationsstrategien noch der Entdeckung harret. Welche Rolle dabei weibliche Homosexualität in der Verwirklichung freiheitlicher Lebensentwürfe spielte, kann nicht abschließend geklärt werden. Ob es in Wien einen „lesbischen (Musikerinnen-)Zirkel“<sup>1363</sup> gab, wie Susanne Wosnitzka vermutet, bleibt vorerst fraglich und lässt sich für den konkreten Fall Smaragda Eger-Bergs nicht bestätigen: Ihre Netzwerke und Zugehörigkeiten formierten sich allem Anschein nach nicht über „Homosexualität“, sondern ganz wesentlich über „Künstlerinnenschaft“.

Ein weiteres Desiderat stellt eine Analyse von berufsspezifischen Lebenswegen dar: Wie finanzierten sich die Akteurinnen? Gab es Unterschiede in den Tätigkeitsfeldern von bildender Kunst, Literatur, Theater und Musik? Immerhin bot nicht jede künstlerische Tätigkeit, weder für Frauen noch für Männer, eine derart passable Berufsperspektive durch den Bereich der Pädagogik oder der Korrepetition wie die der Musik.<sup>1364</sup> Die

---

<sup>1362</sup> Ea von Allesch beispielsweise hatte in den 1920er Jahren ebenfalls Schwierigkeiten mit dem gesellschaftlichen Strukturwandel, fühlte sich der bürgerlichen Schicht (in Abgrenzung zum Arbeitermilieu) zugehörig und war weiter gesellschaftlichen Hierarchien verhaftet; vgl. Severit 1999, S. 185.

<sup>1363</sup> Wosnitzka 2012, S. 140.

<sup>1364</sup> Dass dieses Problem Frauen wie auch Männer betraf, zeigt beispielsweise Klaus von Beyme anhand bildender Künstler:innen auf: Diese versuchten, mit Zeichenunterricht, aber auch durch Berufswechsel (im Kaffee-Import, der Optik oder im Berufssport) ihre künstlerischen Ambitionen zu finanzieren, vgl. von Beyme 2005, S. 172ff.

Option für Künstlerinnen, sich im Notfall selbst über Wasser halten zu können, wurde gerade dann eklatant wichtig, sobald die finanzielle Absicherung nicht mehr gegeben war, was verdeutlicht, auf welch tönernen Füßen ihr freiheitliches Lebenskonzept stand. Einige, die ihre Absicherung priorisierten, beklagten den Mangel an künstlerischem Ausleben;<sup>1365</sup> andere, deren Freiheitswunsch überwog bzw. deren Schwellenübertritte eine Rückkehr in einen bürgerlichen Lebenskontext unmöglich gemacht hatten, konnten häufig nur einen geringen Lebensstandard aufrechterhalten. Die Verarmung und soziale Isolation aufgrund von eigener Emigration bzw. Emigration des Umfeldes stellte dabei ein Zeitphänomen dar, das gerade alleinstehenden Frauen Kreativität und Flexibilität bezüglich ihrer Existenzsicherung abforderte, worauf sie mit einer häufig ins hohe Alter aufrechterhaltenen großen Arbeitskraft reagierten. Ihre nicht werkzentrierte Kreativität sowie häufig auch ihre mangelnde familiäre Einbindung sorgten jedoch dafür, dass ihr Nachlass zumeist entweder gar nicht oder nur aufgrund der Verbindung zu einem vermeintlich „wichtigen“ großen Namen aufbewahrt wurde, was eklatante Folgen für ihre eigene Rezeption hatte. Erinnert wurden die Künstlerinnen über ihre Beziehungen: als Ehefrauen, Geliebte, Musen – oder eben Schwestern.

Eine These, die sich im Hinblick auf die bislang bekannten Akteurinnen der Wiener Moderne aufdrängt, ist, dass es sich bei den Grenzüberschreitungen der Künstlerinnen um eine Raum-in-Raum-Konstellation handelte: Sie gehörten zu einem Netzwerk, in das sie hineingeboren oder hineinsozialisiert waren (bzw. in das sie in Einzelfällen auch einheirateten) und innerhalb bzw. mithilfe dessen sie sich Freiheiten erschlossen. In diesem elitären Netzwerk definierten sie sich über ihre Kulturaffinität und ihre eigene, „fortschrittliche“ Kunst, die von Menschen außerhalb dieser Kreise nicht verstanden wurde (bzw. werden konnte), und lebten ihre gegenbürgerlichen Werte – griffen jedoch zugleich auf ihre bürgerliche Absicherung und einen bürgerlichen, elitären Lebensstandard zurück. Frauen, die in dieser Raum-in-Raum-Konstellation einen Schwellenübertritt wagten, hatten vermutlich zunächst nur bedingt nachteilige Folgen zu erwarten, solange der äußere Raum der Wiener Kreise existierte. Mit dem Auflösen der Boheme-Kreise spätestens durch den Nationalsozialismus wurden jedoch langfristige Folgen deutlich: Bohemiennes und andere

---

<sup>1365</sup> Die Stettiner Sängerin Sophie Redlin, für die Smaragda Eger-Berg beim Gesangswettbewerb in Wien korrepetiert hatte, war mit ihrer Schwester nach Mittelfranken gezogen, wo diese als Apothekerin arbeitete. Für die Sängerin bedeutete das zwar eine finanzielle Absicherung, jedoch auf Kosten ihrer Karriere – sie habe kaum etwas zu tun: „Ab u. an ein Radio. – aber sonst – fast nichts. Dabei klingt meine Stimme herrlich! Aber ich leide sehr darunter, künstlerisch so aus dem fließenden Strom gespült zu sein. Es ist hier, so schön es ist, doch nur ein musikalisches Vegetieren. Viel gutes Dilettieren, aber Künstlertum gleich Null.“ Sophie Redlin an Smaragda Eger-Berg, 18.09.19[.]; ÖNB, F21.Berg.3540.

grenzüberschreitend handelnde Frauen hatten sich die Option auf eine Absicherung durch Heirat zumeist unmöglich gemacht. Dass für einige der Beruf als Musikerin, Sängerin oder Schauspielerin womöglich eher Mittel zum Zweck um der finanziellen Absicherung wegen darstellte, ist eine Tendenz, die sich vorläufig für einzelne Akteurinnen konstatieren lässt.<sup>1366</sup> Ebenso ist festzuhalten, dass das gemeinsame Streben nach Freiheit und der Pioniergeist die Frauen offenbar nicht zwangsläufig vereinte: Vereine wie der *Club der Wiener Musikerinnen* wurden allem Anschein nach eher von etablierten, heteronormativ lebenden Musikerinnen wahrgenommen, nicht jedoch von Lebensstilpionierinnen, die einen Schulterchluss mit anderen Frauen offenbar tendenziell nicht suchten oder ihm geradezu aus dem Weg gingen.

Musik, Musikkultur und Konzepte von Künstler:innenschaft wirkten also als Emanzipationsbereiter, indem sie künstlerisch und kulturell Handelnden prinzipiell Freiräume jenseits bürgerlicher Normen eröffneten. Sie dürfen jedoch keineswegs als gesellschaftliches Feld verstanden werden, in dem Künstlerinnen bewusst Wege für andere Frauen mit dem Wunsch nach einem nonkonformen Leben ebneten. Künstlerinnen wie Lina Loos, die zumindest nach dem Zweiten Weltkrieg politisch aktiv waren,<sup>1367</sup> stellten allem Anschein nach eher die Ausnahme dar. Weit dominanter schien das Zugehörigkeitsgefühl zu einer elitären, fortschrittlichen Gruppe zu sein, was auch Smaragda Eger-Bergs ausdrückliche Abgrenzungsversuche von der „angefressenen Masse“ verdeutlichen, und was überdies ihr ausgeprägtes Desinteresse am (gesellschafts-)politischen Leben erklären dürfte.

Diese Revolution im Kleinen, die Grenzverschiebung in Boheme-Kreisen, ist also dezidiert nicht als Seitenpfad der Frauenbewegung zu werten. Keineswegs wurde hier von Seiten der Künstlerinnen bewusst versucht, Rechte oder Freiheiten für „die“ Frau zu erkämpfen, selbst wenn sich ihr Handeln tatsächlich für andere Frauen wegberreitend ausgewirkt haben mag. Stattdessen schien für diese überschaubare Gruppe gutsituierter Frauen der Lebensentwurf als Künstlerin eine Zugehörigkeit zu einer

---

<sup>1366</sup> Nicht nur Smaragda Eger-Berg klagte über die „mühseelige Korrepetition“; auch Lina Loos beispielsweise war ohne besonderen Ehrgeiz, liebte Nebenrollen und wehrte sich mit Erfolg gegen den Ruhm und das Arbeitsethos: „Eigentlich wollte sie ja gar nichts arbeiten, „aber da ich ja leider einen Beruf haben muß, so bin ich am liebsten beim Theater.[]“ L. Fischer 2007, S. 43.

<sup>1367</sup> Diese hatte sich immerhin in der Nachkriegszeit im *Bund Demokratischer Frauen* engagiert, vgl. ebd., S. 164. Zuvor hatte Lina Loos jedoch noch konstatiert: „Ich mache von den wenigen weiblichen Vorrechten der Frau ausgiebigsten Gebrauch; ich kümmere mich weder um Politik noch um Sozialökonomie und rede so viel dummes Zeug, wie ich Lust habe.“ Lina Loos: „Die Weltlage neunzehnhundertfünfunddreißig, gesehen durch den bildungsfreien Blick einer Frau“; Opel 2003, S. 160.

ganz eigenen Gruppe mit eigenen Regeln zu eröffnen, in der sie abseits bürgerlicher Normen leben konnten. Ihre „Freiheit“ galt nicht für Frauen anderer Schichten, anderer sozialer Herkunft oder anderer Berufsfelder – sie stand ihnen zu, weil sie Künstlerinnen waren.

## ANHANG

### Kurzbiographien des engeren Umfeldes von Smaragda Eger-Berg

**Peter Altenberg** (1859–1919, eig. Richard Engländer): österreichischer Schriftsteller (u.a. *Wie ich es sehe, Bilderbögen des kleinen Lebens, Fechtsung*). Nach abgebrochenem Jura- und Medizinstudium die Zentralfigur der Wiener Kaffeehausboheme. Enge Freundschaft zu u.a. Karl Kraus, Adolf Loos, Egon Friedell u.v.m.

**Anna Bahr-Mildenburg** (1872–1947): Opernsängerin, Regisseurin und Gesangspädagogin; gefeierte Wagner-Interpreten, insbesondere bekannt für ihre darstellerischen Qualitäten. Studium bei Rosa Papier, Engagements u.a. in Hamburg, Bayreuth und Wien; Zusammenarbeit mit Gustav Mahler und Cosima Wagner. 1909 Heirat mit Hermann Bahr (1863–1934).

**Alban Berg** (1885–1935): österreichischer Komponist (u.a. *Wozzeck, Lulu, Lyrische Suite*); nach Klavierunterricht in der Jugend, schriftstellerischen Ambitionen und autodidaktischen Kompositionsversuchen ab 1904 Studium bei Arnold Schönberg; Kompositionslehrer von u.a. Willi Reich und Theodor W. Adorno. 1911 Heirat mit Helene Nahowski.

**Helene Berg** (1885–1976, geb. Nahowski): Gesangsausbildung bei Marianne Brandt in Wien; nach Alban Bergs Tod Verwalterin seines Nachlasses, u.a. Herausgabe von *Alban Berg. Briefe an seine Frau* (1965) und Errichtung der Alban-Berg-Stiftung.

**Marya Delvard** (1874–1965, eig. Marie Biller): Diseuse und Chansonnière; Musikstudium in München, ab 1901 Teil der *Elf Scharfrichter* in München gemeinsam mit u.a. Frank Wedekind. In Wien Mitbegründerin der Kabarette *Nachtlicht* und *Fledermaus*; Tourneen alleine sowie mit ihrem Mann und Darstellungspartner Marc Henry; in den 1930er Jahren in Wien mit Smaragda Eger-Berg liiert. 1939 Emigration nach Poitiers, 1958 Rückkehr nach München.

**May Keller** (18[.]–19[.]): Partnerin Smaragda Eger-Bergs (ab 1912); Mutter von Gert Keller (\* ~1908). Zusammen mit Smaragda Eger-Berg gemeinsame Aufenthalte in München und Berlin, ab 1920 in Wien sowie im gemeinsamen Haus in Küb am Semmering. Nach der Trennung 1935 Emigration zu Hilda Steuermann-Merinsky nach Moskau; ab 1936 keine Quellen mehr auffindbar.

**Arnold Schönberg** (1874–1951): Komponist (u.a. *Gurre-Lieder, Pierrot lunaire, Die glückliche Hand, Moses und Aron*), Musiktheoretiker, Kompositionslehrer und Maler in Wien, Berlin und den USA. Zentralfigur der Zweiten Wiener Schule, begründete die Zwölftontechnik; Lehrer und Mentor von Alban Berg, Anton Webern, Erwin Ratz u.v.a., unter seiner Leitung fand u.a. das „Skandalkonzert“

(1913) statt; 1933 emigrierte er in die USA. 1901 Heirat mit Mathilde Zemlinsky (1877–1923, 2 Kinder), 1924 mit Gertrud Kolisch (1898–1967, 3 Kinder).

**Erika Stiedry-Wagner** (1890–1974): Schauspielerin, Rezitatorin und Sängerin; nach Schauspielausbildung und Engagement in Meiningen 1910 am Burgtheater in Wien sowie ab 1912 am Deutschen Volkstheater Wien; ab den 1920er Jahren Auftritte als Sängerin (sie interpretierte u.a. Arnold Schönbergs *Pierrot lunaire*). Zusammen mit ihrem zweiten Mann Fritz Stiedry (1883–1968) emigrierte sie 1933 in die UdSSR, 1938 in die USA und kehrte 1958 nach Europa zurück. 1914–1919 verheiratet mit Willy Loehr (1 Tochter), 1932 Heirat mit Fritz Stiedry.

**Tabellarische Übersicht von Smaragda Eger-Bergs  
dokumentierten Korrepetitionstätigkeiten<sup>1368</sup>**

<b>Zeitraum</b>	<b>Person/Institution</b>	<b>Ort</b>
1912/13? <sup>1369</sup>	Marie Burk-Berger	München?
1913	Fritz N. Huttmann	Berlin
[1913]	Francis MacLennan	Berlin
1913	Hans Tänzler	Berlin
1914	Willi Kewitsch	Berlin
191[..]–1916	Frida Leider	Berlin
1916–1919? <sup>1370</sup>	Lula Mysz-Gmeiner	Berlin
191[..]–1917 <sup>1371</sup>	Wilhelm Grüning	Berlin
1932	Edward Forsyth	Wien
1932 und 1933	Sophie Redlin	Wien
1931–1936	Edith Czizek-Stengel	Wien, Mattsee
1931–1937	Marya Delvard	Wien, Paris
November 1935	Volksoper Wien (Zeugnis: Walter Herbert)	Wien
22.11.1936	Konzert: „Österreichische Komponisten der Gegenwart“ (Lily Bara, Gerda Redlich, Friedrich Fritsch)	Wien
1940er Jahre	Privatschüler:innen: „Frl. Nussbaum“ Frida Bergauer Hans Erlacher Irene Gistingner Fritzi Hödl Maria Karba Elfriede Kellner Wilhelm Kral Stephanie Otte Josef Siebeneichler Rudolf Wasserbauer Joszy Winkler	Wien
nach 1942, vor 1947	Darstellungsunterricht von Anna Bahr-Mildenburg	Wien

<sup>1368</sup> Erstellt anhand von Arbeitszeugnissen, Zeitungskritiken und eines Schüler:innenverzeichnis. Da Smaragda Eger-Berg ihre Korrepetitionstätigkeiten nicht dokumentierte oder gesammelt festhielt, ist davon auszugehen, dass das vorliegende Verzeichnis nur einen (Bruch-)Teil ihrer Arbeiten wiedergibt.

<sup>1369</sup> In der Zeugnisabschrift: „194213“.

<sup>1370</sup> Datierung im Originalzeugnis: „1916–1917“, in der Abschrift Smaragda Eger-Bergs „1916–1919“.

<sup>1371</sup> Im Arbeitszeugnis: „[s]eit längerer Zeit“.

## Quellenverzeichnis

### Archivmaterial

- Archiv des Forschungszentrums Musik und Gender Hannover
- Literaturarchiv Marbach (= LAM)
- Münchner Stadtbibliothek/Monacensia (= MM)
- Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftensammlung (= ÖNB-Han)
- Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung (= ÖNB)
- Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek Kiel, Handschriftensammlung
- The Library of Congress, Washington, D.C., Music Division, Arnold Schoenberg Collection (= ASC)
- Theatermuseum, Wien (= THM)
- Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt a.M. (= JCS)
- Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung (= WBR)

### Abbildungen

- Abb. 2: THM, AM26368BaM.
- Abb. 3, 8 und 12: E. A. Berg 1976, S. 77, S. 62 und S. 101.
- Abb. 4, 5 und 9–11, 13–19, 21: WBR, H.I.N. 204290, H.I.N. 224998 und ZPH1369.
- Abb. 6: E. A. Berg 1980, S. 52.
- Abb. 7, 23, 24 und 26: ÖNB, F21.Berg.3340/4, F21.Berg.681/18, F21.Berg.3414 und F21.Berg.1599/15.
- Abb. 20: Alban-Berg-Stiftung.
- Abb. 22: ASC, ID: PH2228.
- Abb. 25: privat.

Es wurde versucht, alle Rechteinhaber:innen ausfindig zu machen. Sollten unberücksichtigte Rechtsansprüche bestehen, so bitten wir um Nachricht.

### Literatur

- Adorno, Theodor W.: „Im Gedächtnis an Alban Berg“ (1955) in: *Musikalische Schriften V* (= Gesammelte Schriften, Band 18), hg. von Rolf Tiedemann und Klaus Schultz, Frankfurt a.M. 1984, S. 487–512.
- Altenberg, Peter: *Vita ipsa*, 5.–7. Auflage, Berlin 1918.
- Altenberg, Peter: *Nachfechtung*, Berlin 1916.
- Altenberg, Peter: *Bilderbögen des kleinen Lebens*, Berlin 1909.
- Altenberg, Peter: *Prodromos*, 2. Auflage, Berlin 1906.
- Altenberg, Peter: *Wie ich es sehe*, 4. Auflage, Berlin 1904.
- Antonicek, Theophil: „Kurz vor dem ‚Anschluss‘ – Die Situation der Künstler im Licht der staatlichen Unterstützungspraxis“ in: *Beiträge '90. Österreichische Musiker im Exil* (= Beiträge der Österreichischen Gesellschaft für Musik, Band 8), Kassel 1990, S. 11–21.

- Bab, Julius: *Die Berliner Bohème*, hg. von Michael M. Schardt, Paderborn 1994 [folgt der Erstausgabe von 1904].
- Balk, Claudia: „Inszenierte Weiblichkeit – Die gefeierte Schauspielerin“ in: *Die Frauen der Wiener Moderne*, hg. von Emil Brix und Lisa Fischer, Wien 1997, S. 154–166.
- Ballstaedt, Andreas und Widmaier, Tobias: *Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Band 28), Stuttgart 1989.
- Beaumont, Antony und Rode-Breymann, Susanne (Hg.): *Alma Mahler-Werfel. Tagebuch-Suiten 1898–1902*, Frankfurt a.M. 1997.
- Beccalossi, Chiara: „Havelock Ellis: Sexual Inverts as Independent Women“ in: *Tribades, Tommies and Transgressives* (= Histories of Sexualities, Volume 1), hg. von Mary McAuliffe und Sonja Tiernan, Newcastle 2008, S. 211–228.
- Bekker, Paul: „Neue Musik (1919)“; *Neue Musik. Dritter Band der gesammelten Schriften*, Stuttgart/Berlin 1923, S. 85–118.
- Berg, Erich A.: *Der unverbesserliche Romantiker. Alban Berg 1885–1935*, Wien 1985.
- Berg, Erich A.: *Als der Adler noch zwei Köpfe hatte. Ein Florilegium 1858–1918*, Graz 1980.
- Berg, Erich A.: *Alban Berg. Leben und Werk in Daten und Bildern*, Frankfurt a.M. 1976.
- Beyme, Klaus von: *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905–1955*, München 2005.
- Bisanz-Prakken, Marian: „Der Beethovenfries von Gustav Klimt in der XIV. Ausstellung der Wiener Secession (1902)“ im Katalog zur Ausstellung *Traum und Wirklichkeit. Wien 1870–1930*, 2. Auflage, Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Künstlerhaus 1985, Wien 1985, S. 528–543.
- Borchard, Beatrix: „Les-Arten oder: Wie verändert die Gender-Perspektive die Interpretation von Quellen?“ in: *Musik und Gender. Grundlagen – Methoden – Perspektiven* (= Kompendien Musik, Band 5), hg. von Rebecca Grotjahn und Sabine Vogt, Laaber 2010, S. 43–56.
- Borchard, Beatrix: „Mit Schere und Klebstoff. Montage als wissenschaftliches Verfahren in der Biographik“ in: *Musik mit Methode. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven* (= Musik – Kultur – Gender, Band 1), hg. von Corinna Herr und Monika Woitas, Köln 2006, S. 47–62.
- Borchard, Beatrix: „Lücken schreiben. Oder: Montage als biographisches Verfahren“ in: *Biographie schreiben* (= Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft, Band 18), hg. von Hans Erich Bödeker, Göttingen 2003, S. 211–241.
- Borchard, Beatrix: „Frau/Mutter/Künstlerin. Bilder – Muster – Reflexionen. Zum Künstlerinnenbild des 19. Jahrhunderts“ in: *Bruckner-Symposion. Künstler-Bilder*, hg. von Uwe Harten/Elisabeth Maier/Andrea Harrandt/Erich W. Partsch, Linz 2000, S. 103–116.
- Borchard, Beatrix: „Frau oder Künstlerin – Musikerinnen im Deutschland des 19. Jahrhunderts“ in: *Professionalismus in der Musik*, hg. von Christian Kaden und Volker Kalisch, Essen 1999, S. 115–122.
- Bowers, Jane: „Feministische Forschung in der amerikanischen Musikwissenschaft“ in: *Von der Spielfrau zur Performance-Künstlerin. Auf der Suche nach einer Musikgeschichte der Frauen* (= Schriftenreihe des Internationalen Ar-

- beitskreises Frau und Musik e. V., Band 2), hg. von Freia Hoffmann und Eva Rieger, Kassel 1992, S. 20–38.
- Brand, Juliane/Hailey, Christopher/Meyer, Andreas (Hg.): *Briefwechsel Arnold Schönberg – Alban Berg. Teilband I: 1906–1917* (= Briefwechsel der Wiener Schule, Band 3), Mainz 2007a.
- Brand, Juliane/Hailey, Christopher/Meyer, Andreas (Hg.): *Briefwechsel Arnold Schönberg – Alban Berg. Teilband II: 1918–1935* (= Briefwechsel der Wiener Schule, Band 3), Mainz 2007b.
- Braun, Christina von: „Die Erotik des Kunstkörpers“ in: *Lulu, Lilith, Mona Lisa... Frauenbilder der Jahrhundertwende* (= Frauen in Geschichte und Gesellschaft, Band 14), hg. von Irmgard Roebeling, Pfaffenweiler 1989, S. 1–17.
- Brix, Emil: „Das österreichische und internationale Interesse am Thema ‚Wien um 1900‘“ in: *Die Wiener Moderne. Ergebnisse eines Forschungsgespräches der Arbeitsgemeinschaft Wien um 1900 zum Thema „Aktualität und Moderne“*, hg. von Emil Brix und Patrick Werkner, Wien 1990, S. 136–150.
- Brix, Emil und Fischer, Lisa (Hg.): *Die Frauen der Wiener Moderne*, Wien 1997.
- Brix, Emil und Janik, Allan (Hg.): *Kreatives Milieu. Wien um 1900*, Wien 1993.
- Brix, Emil und Werkner, Patrick (Hg.): *Die Wiener Moderne. Ergebnisse eines Forschungsgespräches der Arbeitsgemeinschaft Wien um 1900 zum Thema „Aktualität und Moderne“*, Wien 1990.
- Budde, Gunilla: „In pre-Suffragette days“. Mädchenerziehung und Frauenleben im 19. Jahrhundert im deutsch-englischen Vergleich“ in: *Felsenprengerin, Brückenbauerin, Wegbereiterin. Die Komponistin Ethel Smyth* (= Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik, Band 2), hg. von Cornelia Bartsch/Rebecca Grotjahn/Melanie Unseld, München 2010, S. 21–38.
- Budde, Gunilla-Friederike: „Die Entdeckung der modernen Frau“. Zur Sozialgeschichte der Frauen im 20. Jahrhundert“ in: *Gender Studies. Dokumentation einer Annäherung* (= Musik und ..., Band 5), hg. von Krista Warnke und Bert-hild Lievenbrück, Berlin 2004, S. 91–108.
- Budde, Gunilla-Friederike: *Auf dem Weg ins Bürgerleben. Kindheit und Erziehung in deutschen und englischen Bürgerfamilien 1840–1914* (= Bürgertum. Beiträge zur europäischen Gesellschaftsgeschichte, Band 6), Göttingen 1994.
- Carner, Mosco: „Alban Berg in his Letters to his Wife“ in: *Music & Letters*, hg. von J. A. Westrup, London 1969, S. 365–375.
- Csáky, Moritz (Hg.): *Hermann Babr. Tagebücher. Skizzenbücher. Notizbäfte, Band 5: 1906–1908*, bearbeitet von Kurt Ifkovits und Lukas Mayerhofer, Wien 2003.
- Csáky, Moritz: „Die Moderne“ in: *Die Wiener Moderne. Ergebnisse eines Forschungsgespräches der Arbeitsgemeinschaft Wien um 1900 zum Thema „Aktualität und Moderne“*, hg. von Emil Brix und Patrick Werkner, Wien 1990, S. 24–40.
- Csáky, Moritz: „Die sozial-kulturelle Wechselwirkung in der Zeit des Wiener Fin de siècle. Versuch einer Deutung“ in: *Wien um 1900. Ausbruch in die Moderne*, hg. von Peter Berner/Emil Brix/Wolfgang Mantl, München 1986, S. 139–151.
- Czeike, Felix: *Historisches Lexikon Wien*, 5 Bände, Wien 1992–2004.
- Dietze, Gabriele: „‚Heller Wahn‘. Echoräume zwischen Genie- und Wahnsinn-Diskursen in Psychiatrie und künstlerischen Avantgarden der Moderne“ in:

- Entgrenzungen des Wahnsinns. Psychopathie und Psychopathologisierungen um 1900*, hg. von Heinz-Peter Schmiedebach, Berlin/Boston 2016, S. 259–278.
- Dietze, Gabriele: „Skandal als Strategie – Wahn als Gehäuse. Weibliche Boheme und Sexuelle Moderne um die Jahrhundertwende“ in: *Am Rande des Wahnsinns. Schwellenräume einer urbanen Moderne*, hg. von Volker Hess und Heinz-Peter Schmiedebach, Wien 2012, S. 283–309.
- Döcker, Ulrike: *Die Ordnung der bürgerlichen Welt. Verhaltensideale und soziale Praktiken im 19. Jahrhundert* (= Historische Studien, Band 13), Frankfurt a.M. 1994.
- Drees, Stefan und Weber, Horst: *Quellen zur Geschichte emigrierter Musiker. 1933–1950, II: New York*, München 2005.
- Dümling, Albrecht: „Entartete Musik‘ – zu den Ausstellungen in Wien, Düsseldorf, Weimar 1937–1939“ in: *Beiträge ’90. Österreichische Musiker im Exil* (= Beiträge der Österreichischen Gesellschaft für Musik, Band 8), Kassel 1990, S. 85–93.
- Eder, Franz: „Diese Theorie ist sehr delikat.“ Zur Sexualisierung der ‚Wiener Moderne“ in: *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse. Umwelt. Wirkungen* (= Studien zu Politik und Verwaltung, Band 46), hg. von Jürgen Nautz und Richard Vahrenkamp, 2. Auflage, Wien 1996, S. 159–178.
- Ellis, Havelock und Symonds, J.A.: *Das konträre Geschlechtsgefühl* (= Bibliothek für Sozialwissenschaft, Band 7), Leipzig 1896.
- Ender, Daniel: „... mit einer so ganz tiefen Verehrung verbundenen Scheu...‘ Alban Berg und seine Zeitgenossen“ im Katalog zu Ausstellung *Berg, Wittgenstein, Zuckerkanal: Zentralfiguren der Wiener Moderne*, hg. von Bernhard Fetz, Literaturmuseum der Österreichischen Nationalbibliothek Wien, Wien 2018, S. 9–25.
- Erl, Astrid: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*, Stuttgart 2005.
- Faderman, Lillian: *Köstlicher als die Liebe der Männer. Romantische Freundschaft und Liebe zwischen Frauen von der Renaissance bis heute*, aus dem Amerikanischen von Fiona Dürler und Anneliese Tenisch, Zürich 1990.
- Ferrero, Guglielmo und Lombroso, Cesare: *Das Weib als Verbrecherin und Prostituierte*, Hamburg 1894, Faksimileabdruck der Seiten 393 bis 408 in Ilse Kokula: *Weibliche Homosexualität um 1900 in zeitgenössischen Dokumenten*, München 1981, S. 121–134.
- Fischer, Jens Malte: *Jahrhundertdämmerung. Ansichten eines anderen Fin de siècle*, Wien 2000.
- Fischer, Lisa: *Liebe im Grünen. Kreative Sommerfrischen im Schwarzwald und am Semmering*, Wien 2014.
- Fischer, Lisa: *Lina Loos oder: Wenn die Muse sich selbst küsst*, 2. Auflage, Wien 2007.
- Fischer, Lisa: „Über die erschreckende Modernität der Antimoderne der Wiener Moderne oder über den Kult der toten Dinge“ in: *Die Frauen der Wiener Moderne*, hg. von Emil Brix und Lisa Fischer, Wien 1997, S. 208–217.
- Floros, Constantin: „Alban Berg und die Wiener Moderne“ in: *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse. Umwelt. Wirkungen* (= Studien zu Politik und Ver-

- waltung, Band 46), hg. von Jürgen Nautz und Richard Vahrenkamp, 2. Auflage, Wien 1996, S. 607–618.
- Floros, Constantin: *Alban Berg. Musik als Autobiographie*, Wiesbaden 1992.
- Foucault, Michel: *Sexualität und Wahrheit. Erster Band. Der Wille zum Wissen*, übersetzt von Ulrich Raulf und Walter Seitter, Frankfurt a.M. 1977.
- Freud, Sigmund: „Über die Psychogenese eines Falles von weiblicher Homosexualität“ (1920) in: *Zwang, Paranoia und Perversion* (= Freud-Studienausgabe, Band 7), hg. von Alexander Mitscherlich/Angela Richards/James Strachey, 5. Auflage, Frankfurt a.M. 1989, S. 255–281.
- Friedlaender, Benedict: *Renaissance des Eros Uranios*, Berlin 1904, Faksimiledruck der Seiten 143 bis 159 in Ilse Kokula: *Weibliche Homosexualität um 1900 in zeitgenössischen Dokumenten*, München 1981, S. 161–177.
- Gervink, Manuel: *Arnold Schönberg und seine Zeit* (= Große Komponisten und ihre Zeit), 2. Auflage, Laaber 2018.
- Gestrich, Andreas und Krauss, Marita: „Zurückbleiben: Der vernachlässigte Teil der Migrationsgeschichte“ in: *Zurückbleiben. Der vernachlässigte Teil der Migrationsgeschichte* (= Stuttgarter Beiträge zur historischen Migrationsforschung), hg. von Andreas Gestrich und Marita Krauss, Stuttgart 2006, S. 9–24.
- Gindorf, Rolf: „Wissenschaftliche Ideologien im Wandel. Die Angst vor der Homosexualität als intellektuelles Ereignis“ in: *Der unterdrückte Sexus. Historische Texte und Kommentare zur Homosexualität. Mit einer Bibliografie bis zum 20. Jahrhundert*, hg. von Joachim S. Hohmann, Lollar 1977, S. 129–144.
- Grotjahn, Rebecca: „Alltag im Innenraum: Die ‚Höhere Tochter‘ am Klavier – Innenraum, Außenraum, Geschlechterraum“ in: *Musik – Stadt. Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkulturen, Band 3. Musik in Leipzig, Wien und anderen Städten im 19. und 20. Jahrhundert: Verlage – Konservatorien – Salons – Vereine – Konzerte*, hg. von Stefan Keym und Katrin Stöck, Leipzig 2011, S. 431–441.
- Grotjahn, Rebecca: „Das Komponistinnenparadox. Ethel Smyth und der musikalische Geschlechterdiskurs um 1900“ in: *Felsensprengerin, Brückenbauerin, Wegbereiterin. Die Komponistin Ethel Smyth* (= Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik, Band 2), hg. von Cornelia Bartsch/Rebecca Grotjahn/Melanie Unsel, München 2010, S. 39–54.
- Hacker, Hanna: *Frauen\* und Freund\_innen. Lesarten ‚weiblicher Homosexualität‘. Österreich, 1870–1938* (= challenge Gender, Band 4), Wien 2015.
- Hacker, Hanna: „Männliche Autoren der Sexualwissenschaft über weibliche Homosexualität (1870–1930)“ in: *Homosexualität. Handbuch der Theorie- und Forschungsgeschichte*, hg. von Rüdiger Lautmann, Frankfurt a.M. 1993, S. 134–140.
- Hacker, Hanna und Lang, Manfred: „Jenseits der Geschlechter, zwischen ihnen. Homosexualitäten im Wien der Jahrhundertwende“ in: *Das Lila Wien um 1900. Zur Ästhetik der Homosexualitäten*, hg. von Neda Bei/Wolfgang Förster/Hanna Hacker/Manfred Lang, Wien 1986, S. 8–18.
- Hailey, Christopher: „Wo Berg zu Hause war: Sein Leben an der Peripherie“ in: *Alban Berg und seine Zeit* (= Große Komponisten und ihre Zeit), hg. von

- Anthony Pople, aus dem Englischen von Susanne Gänshirt und Ute Hense-  
ler, Laaber 2000, S. 31–51.
- Häntzschel, Hiltrud: „Vom wissenschaftlichen Umgang mit den Leerstellen im  
biographischen Material. Ein Werkstattbericht am Beispiel Irmgard Keuns“  
in: *Biographisches Erzählen* (= Querelles, Band 6), hg. von Irmela von der  
Lühe und Anita Runge, Stuttgart/Weimar 2001, S. 115–125.
- Hauer, Georg: *Der Club der Wiener Musikerinnen. Frauen schreiben Musikgeschich-  
te*, Wien 2003.
- Hausen, Karin (Hg.): *Frauen suchen ihre Geschichte. Historische Studien zum  
19. und 20. Jahrhundert*, München 1983.
- Hausen, Karin: „Die Polarisierung der ‚Geschlechtscharaktere‘ – Eine Spiegelung  
der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben“ in: *Sozialgeschichte der  
Familie in der Neuzeit Europas* (= Industrielle Welt, Band 21), hg. von Wer-  
ner Conze, Stuttgart 1976, S. 363–393.
- Heindl, Waltraud: „Frauenbild und Frauenbildung in der Wiener Moderne“ in: *Die  
Frauen der Wiener Moderne*, hg. von Emil Brix und Lisa Fischer, Wien 1997,  
S. 21–33.
- Higonnet, Anne: „Bilder – Schein und Erscheinung, Muße und Subsistenz“ in:  
*Geschichte der Frauen. Band 4: 19. Jahrhundert*, hg. von Georges Duby und  
Michelle Perrot, Frankfurt a.M. 1994, S. 283–311.
- Hilmar, Rosemary: *Alban Berg. Leben und Wirken in Wien bis zu seinen ersten  
Erfolgen als Komponist* (= Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge, Band  
10), Wien 1978.
- Hirschfeld, Magnus: *Die Homosexualität des Mannes und des Weibes* (= Handbuch  
der gesamten Sexualwissenschaft in Einzeldarstellungen, Band 3), Berlin  
1914.
- Hirte, Chris und Piens, Conrad (Hg.): *Erich Mühsam. Tagebücher. Band 2. 1911–  
1912*, Berlin 2012.
- Hoffmann, Freia: *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerli-  
chen Kultur*, Frankfurt a.M. 1991.
- Hohmann, Joachim S.: „Der unterdrückte Sexus. Zu einer Geschichte der Homo-  
sexualität in Deutschland“ in: *Der unterdrückte Sexus. Historische Texte und  
Kommentare zur Homosexualität. Mit einer Bibliografie bis zum 20. Jahrhun-  
dert*, hg. von Joachim S. Hohmann, Lollar 1977, S. 17–58.
- Jalass, Gudrun: „Von ‚weiblichen‘ und ‚unweiblichen‘ Instrumenten“ in: *Gender  
Studies. Dokumentation einer Annäherung* (= Musik und ..., Band 5), hg. von  
Krista Warnke und Berthild Lievenbrück, Berlin 2004, S. 37–43.
- Janik, Allan: „Vienna 1900 Revisited. Paradigms and Problems“ in: *Rethinking  
Vienna 1900*, hg. von Steven Beller, New York 2001, S. 27–56.
- Janik, Allan und Toulmin, Stephen: *Wittgensteins Wien*, aus dem Amerikanischen  
von Reinhard Merkel, München 1987.
- Johnston, William M.: *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und  
Ideen im Donauraum 1848 bis 1938*, aus dem Amerikanischen von Otto  
Grohma, Wien 1974.
- Jušek, Karin: „Entmystifizierung des Körpers? Feministinnen im sexuellen Dis-  
kurs der Moderne“ in: *Die Frauen der Wiener Moderne*, hg. von Emil Brix  
und Lisa Fischer, Wien 1997, S. 110–123.

- Kaden, Christian: „Musik als Lebensform“ in: *Biographische Konstellation und künstlerisches Handeln* (= Frankfurter Studien, Band 6), hg. von Giselher Schubert, Mainz 1997, S. 11–25.
- Katalog zur Ausstellung *Geheimsache: Leben. Schwule und Lesben im Wien des 20. Jahrhunderts*, hg. von Andreas Brunner/Ines Rieder/Nadja Schefzig/Hannes Sulzenbacher/Niko Wahl, Neustiftthalle Wien 2005–2006, Wien 2005.
- Katalog zur Ausstellung *Richard Gerstl. 1883–1908*, hg. von Klaus Albrecht Schröder, Kunstforum der Bank Austria Wien 1993 sowie Kunsthaus Zürich 1994, Wien 1993.
- Katalog zur Ausstellung *Traum und Wirklichkeit. Wien 1870–1930*, 2. Auflage, Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Künstlerhaus 1985, Wien 1985a.
- Katalog zur Ausstellung *Alban Berg. 1885–1935*, Ausstellung der Österreichischen Nationalbibliothek, zusammengestellt von Rosemary Hilmar, Wien 1985b.
- Kennedy, Hubert: „Karl Heinrich Ulrichs“ in: *Homosexualität. Handbuch der Theorie- und Forschungsgeschichte*, hg. von Rüdiger Lautmann, Frankfurt a.M. 1993, S. 32–38.
- Klassen, Janina: *Clara Schumann. Musik und Öffentlichkeit* (= Europäische Komponistinnen, Band 3), Köln/Weimar/Wien 2009.
- Knaus, Herwig: *Alban Berg. Briefwechsel mit seiner Familie* (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Band 167), Wilhelmshaven 2016.
- Knaus, Herwig: *Anna Nabowski und Kaiser Franz Josef. Ihr Leben – ihre Liebe – ihre Kinder*, Wien 2012.
- Knaus, Herwig (Hg.): *Alban Berg. Handschriftliche Briefe, Briefentwürfe und Notizen* (= Quellenkataloge zur Musikgeschichte, Band 29), Wilhelmshaven 2004.
- Knaus, Herwig und Leibnitz, Thomas (Hg.): *Briefwechsel Alban Berg – Helene Berg. Gesamtausgabe Teil III: 1920–1935* (= Quellenkataloge zur Musikgeschichte, Band 56), Wilhelmshaven 2014.
- Knaus, Herwig und Leibnitz, Thomas (Hg.): *Briefwechsel Alban Berg – Helene Berg. Gesamtausgabe Teil II: 1912–1919* (= Quellenkataloge zur Musikgeschichte, Band 55), Wilhelmshaven 2014.
- Knaus, Herwig und Leibnitz, Thomas (Hg.): *Briefwechsel Alban Berg – Helene Berg. Gesamtausgabe Teil I: 1907–1911* (= Quellenkataloge zur Musikgeschichte, Band 54), Wilhelmshaven 2012.
- Knaus, Herwig und Leibnitz, Thomas (Hg.): *Altenberg bis Zuckerkanal. Briefe an Alban Berg. Liebesbriefe von Alban Berg*, Wien 2009.
- Knaus, Herwig und Leibnitz, Thomas (Hg.): *Alban Berg. Briefentwürfe, Aufzeichnungen, Familienbriefe. Das Bergwerk* (= Quellenkataloge zur Musikgeschichte, Band 35), Wilhelmshaven 2006.
- Knaus, Herwig und Leibnitz, Thomas (Hg.): *Alban Berg. Maschinenschriftliche und handschriftliche Briefe, Briefentwürfe, Skizzen und Notizen* (= Quellenkataloge zur Musikgeschichte, Band 34), Wilhelmshaven 2005.
- Knaus, Herwig und Sinkovicz, Wilhelm: *Arnold Schönberg und Alban Berg. Lehrer und Schüler*, Wien 2020.
- Knaus, Herwig und Sinkovicz, Wilhelm: *Alban Berg. Zeitumstände – Lebenslinien*, St. Pölten 2008.

- Knaus, Kordula: „Pathologischer Fall oder bedingungslos Liebende? Über den Umgang der Musikwissenschaft mit Gräfin Geschwitz in Alban Bergs Oper *Lulu*“ in: *Musik mit Methode. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven* (= Musik – Kultur – Gender, Band 1), hg. von Corinna Herr und Monika Woitas, Köln 2006, S. 213–224.
- Knaus, Kordula: *Gezähmte Lulu. Alban Bergs Wedekind-Vertonung im Spannungsfeld von literarischer Ambition, Opernkonvention und „absoluter Musik“* (= Rombach Wissenschaften, Reihe Cultura, Band 38), Freiburg 2004.
- Koeck, Hanel: „Mode und Gesellschaft um 1900. Das Künstlerkleid in Wien“ in: *Wien 1900. Kunst und Kultur. Fokus der europäischen Moderne*, hg. von Christian Brandstätter, 2. Auflage, München 2011, S. 211–225.
- Kokula, Ilse: „Lesbisch leben von Weimar bis zur Nachkriegszeit“ im Katalog zur Ausstellung *Eldorado. Homosexuelle Frauen und Männer in Berlin 1850–1950. Geschichte, Alltag und Kultur*, Berlin Museum 1984, Berlin 1984, S. 149–161.
- Kokula, Ilse: *Weibliche Homosexualität um 1900 in zeitgenössischen Dokumenten*, München 1981.
- Krafft-Ebing, Richard von: *Psychopathia sexualis*, Reprint der 14. vermehrten Auflage von 1912, München 1984.
- Kraus, Karl: „Die Büchse der Pandora“ (1905), abgedruckt in: *Alban Berg. Lulu. Texte, Materialien, Kommentare*, hg. von Attila Csampai und Dietmar Holland, Reinbek 1985, S. 158–169.
- Kraus, Karl: *Sittlichkeit und Kriminalität*, 3. Auflage, hg. von Heinrich Fischer, München/Wien 1963.
- Krause, E.: „Die Wahrheit über mich. Selbstbiographie einer Konträrsexuellen“ in: *Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen*, Bd. 3, Leipzig 1901, S. 292–307, Faksimileabdruck in Ilse Kokula: *Weibliche Homosexualität um 1900 in zeitgenössischen Dokumenten*, München 1981, S. 181–190.
- Kreische, Rosi: „Lesbische Liebe im Film bis 1950“ im Katalog zur Ausstellung *Eldorado. Homosexuelle Frauen und Männer in Berlin 1850–1950. Geschichte, Alltag und Kultur*, Berlin Museum 1984, Berlin 1984, S. 187–196.
- Kreuzer, Helmut: *Die Boheme. Beiträge zu ihrer Beschreibung*, Stuttgart 1968.
- Kris, Ernst und Kurz, Otto: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt a.M. 1995 [folgt der Erstausgabe von 1934].
- Landwehr, Achim: *Kulturgeschichte*, Stuttgart 2009.
- Langemeyer, Peter: *Erläuterungen und Dokumente. Frank Wedekind. Lulu. Erdgeist. Die Büchse der Pandora*, Stuttgart 2005.
- Laqueur, Thomas: *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*, aus dem Englischen von H. Jochen Bußmann, Frankfurt a.M. 1992.
- Leider, Frida: *Das war mein Teil – Erinnerungen einer Opernsängerin*, Berlin 1959.
- Lengerke, Christiane von: „Homosexuelle Frauen‘. Tribaden, Freundinnen, Urninden“ im Katalog zur Ausstellung *Eldorado. Homosexuelle Frauen und Männer in Berlin 1850–1950. Geschichte, Alltag und Kultur*, Berlin Museum 1984, Berlin 1984, S. 125–148.
- Lesák, Barbara: „Hundert Jahre Kabarett Fledermaus. Eine Kleinkunstbühne im Kontext der europäischen Theateravantgarde im frühen 20. Jahrhundert“ im

- Katalog zur Ausstellung *Fledermaus Kabarett. 1907 bis 1913. Ein Gesamtkunstwerk der Wiener Werkstätte. Literatur. Musik. Tanz*, hg. von Michael Buhrs/Barbara Lesák/Thomas Trabitsch, Österreichisches Theatermuseum, Wien 2007, S. 9–15.
- Leser, Norbert: „Geistige und politische Strömungen in Wien um 1900“ in: *Wien um 1900. Aufbruch in die Moderne*, hg. von Peter Berner/Emil Brix/Wolfgang Mantl, München 1986, S. 63–68.
- Lewis, Rachel: „Ethel Smyth and the Emergence of the Lesbian Composer“ in: *Sapphists and Sexologists* (= Histories of Sexualities, Volume 2), hg. von Mary McAuliffe und Sonja Tiernan, Newcastle 2009, S. 208–226.
- Loeser, Martin: „Privatheit/Öffentlichkeit“ in: *Lexikon Musik und Gender*, hg. von Annette Kreuziger-Herr und Melanie Unseld, Kassel 2010, S. 440f.
- Lorenz, Dagmar: *Wiener Moderne, 2.*, aktualisierte und überarbeitete Auflage, Stuttgart/Weimar 2007.
- Lunzer, Heinz und Lunzer-Talos, Victoria: „Chansons, Grottesken, Vorträge. Die Literatur und deren Interpreten im Kabarett Fledermaus“ im Katalog zur Ausstellung *Fledermaus Kabarett. 1907 bis 1913. Ein Gesamtkunstwerk der Wiener Werkstätte. Literatur. Musik. Tanz*, hg. von Michael Buhrs/Barbara Lesák/Thomas Trabitsch, Österreichisches Theatermuseum, Wien 2007, S. 99–117.
- Lunzer, Heinz und Lunzer-Talos, Victoria: *Peter Altenberg. Extracte des Lebens. Einem Schriftsteller auf der Spur*, Wien 2003.
- Magerski, Christine: *Gelebte Ambivalenz. Die Bohème als Prototyp der Moderne*, Wiesbaden 2015.
- Mahnkopf, Claus-Steffen: „Schönberg als Lehrer“ in: *Arnold Schönbergs „Berliner Schule“*, Musik-Konzepte, Heft 117/118, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 2002, S. 164–175.
- Malmberg, Helga: *Widerhall des Herzens. Ein Peter Altenberg-Buch*, München 1961.
- Martensen, Karin: *Die Frau führt Regie. Anna Bahr-Mildenburg als Regisseurin des Ring des Nibelungen* (= Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik, Band 7), München 2013.
- Meier, Barbara: *Alban Berg. Biographie*, Würzburg 2018.
- Möbius, Paul Julius: *Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes*, 3. Auflage, Halle a. S. 1901.
- Moll, Albert: *Die konträre Sexualempfindung*, 3. Auflage, Berlin 1899.
- Monson, Karen: *Alban Berg. Musikalischer Rebell im kaiserlichen Wien*, aus dem Amerikanischen von Ursula Stiebler, Frankfurt a.M./Berlin 1989.
- Morgenstern, Soma: *Alban Berg und seine Idole. Erinnerungen und Briefe*, hg. von Ingolf Schulte, Lüneburg 1995.
- Näcke, Paul: „Zeitungsannoncen von weiblichen Homosexuellen“ in: *Archiv für Kriminal-Anthropologie und Kriminalistik*, Band 10, Heft 3, Leipzig 1902, S. 225–229, Faksimileabdruck in Ilse Kokula: *Weibliche Homosexualität um 1900 in zeitgenössischen Dokumenten*, München 1981, S. 156–160.
- Nautz, Jürgen und Vahrenkamp, Richard (Hg.): *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse. Umwelt. Wirkungen* (= Studien zu Politik und Verwaltung, Band 46), 2. Auflage, Wien 1996.

- Neiß, Herta: „Die wirtschaftlichen Hintergründe des Kabarett Fledermaus“ im Katalog zur Ausstellung *Fledermaus Kabarett. 1907 bis 1913. Ein Gesamtkunstwerk der Wiener Werkstätte. Literatur. Musik. Tanz*, hg. von Michael Buhrs/Barbara Lesák/Thomas Trabitsch, Österreichisches Theatermuseum, Wien 2007, S. 89–97.
- Neumann, Eckhard: *Künstlermythen. Eine psycho-historische Studie über Kreativität*, Frankfurt a.M. 1986.
- Nieberle, Sigrid und Rieger, Eva: „Frauenforschung, Geschlechterforschung und (post-)feministische Erkenntnisinteressen: Entwicklungen der Musikwissenschaft“ in: *Genus. Geschlechterforschung/Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, hg. von Hadumod Bußmann und Renate Hof, Stuttgart 2005, S. 262–294.
- Noeske, Nina/Rode-Breyman, Susanne/Unsel, Melanie: „Gender Studies“ in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. neubearbeitete Auflage, hg. von Ludwig Finscher, Supplement-Band, Kassel 2008, Sp. 239–251.
- Oltmer, Jochen: *Migration. Geschichte und Zukunft der Gegenwart*, Darmstadt 2017.
- Opel, Adolf (Hg.): *Lina Loos. Gesammelte Schriften*, Wien 2003.
- Pieper, Mecki: „Die Frauenbewegung und ihre Bedeutung für lesbische Frauen (1850–1920)“ im Katalog zur Ausstellung *Eldorado. Homosexuelle Frauen und Männer in Berlin 1850–1950. Geschichte, Alltag und Kultur*, Berlin Museum 1984, Berlin 1984, S. 116–124.
- Plakolm-Forsthuber, Sabine: „Stein der Sehnsucht, Stein des Anstoßes. Drei Bildhauerinnen der Jahrhundertwende“ in: *Die Frauen der Wiener Moderne*, hg. von Emil Brix und Lisa Fischer, Wien 1997, S. 179–193.
- Prager, Katharina: *Berthold Viertel. Eine Biografie der Wiener Moderne*, Wien 2018a.
- Prager, Katharina: „Die auto/biografischen Strategien von Helene Berg“ in: *Erinnerung stiften. Helene Berg und das Erbe Alban Bergs*, hg. von Daniel Ender/Martin Eybl/Melanie Unsel, Wien 2018b, S. 78–101.
- Puttkamer, Marie-Agnes von: *Max Oppenheimer – MOPP (1885–1954). Leben und malerisches Werk mit einem Werkverzeichnis der Gemälde*, Wien/Köln/Weimar 1999.
- Quellenkataloge zur Musikgeschichte: siehe Knaus, Herwig und Leibnitz, Thomas (Hg.).
- Reich, Willi: *Alban Berg. Leben und Werk*, Zürich 1963.
- Rich, Maria: „Alban Berg and the Vienna of His Time“ in: *Opera Quarterly*, Nr. 3, 1985, S. 39–67.
- Rieger, Eva: *Frida Leider. Sängerin im Zwiespalt ihrer Zeit*, Hildesheim 2016.
- Rieger, Eva (Hg.): *Frau und Musik. Mit Beiträgen von Nina d’Aubigny, Adele Gerhard, Johanna Kinkel, Alma Mahler-Werfel, Clara Schumann u.a.*, Frankfurt a.M. 1980.
- Rode-Breyman, Susanne: „Nachlassverwalterinnen im Austausch. Alma Mahler-Werfel und Helene Berg“ in: *Erinnerung stiften. Helene Berg und das Erbe Al-*

- ban Bergs, hg. von Daniel Ender/Martin Eybl/Melanie Unseld, Wien 2018, S. 66–77.
- Rode-Breyman, Susanne: *Alma Mahler-Werfel. Muse – Gattin – Witwe*, München 2014.
- Rode-Breyman, Susanne (Hg.): *Orte der Musik. Kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt* (= Musik – Kultur – Gender, Band 3), Köln 2007.
- Rode, Susanne: *Alban Berg und Karl Kraus*, Frankfurt a.M. 1988.
- Rovetta, Michele: „Korrepetition“ in: *Lexikon des Klaviers. Baugeschichte – Spielpraxis – Komponisten und ihre Werke – Interpreten*, hg. von Christoph Kamertöns und Siegfried Mauser, Laaber 2006, S. 440–442.
- Rühling, Anna: „Welches Interesse hat die Frauenbewegung an der Lösung des homosexuellen Problems?“ in: *Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen*, Band 7, Leipzig 1905, S. 131–151, Faksimileabdruck in Ilse Kokula: *Weibliche Homosexualität um 1900 in zeitgenössischen Dokumenten*, München 1981, S. 191–211.
- Rutz, Andreas: „Ego-Dokument oder Ich-Konstruktion? Selbstzeugnisse als Quellen zur Erforschung des frühneuzeitlichen Menschen“ in: *zeitenblicke* 1, Nr. 2, 2002; URL: <http://www.zeitenblicke.historicum.net/2002/02/rutz/index.html> (16.10.2019).
- Saak, Birgit: „von unserer gemeinsamen Art des Feilens“. *Facetten künstlerischer Zusammenarbeit bei Mathilde und Richard Kralik von Meyerswalden* (= Beiträge aus dem Forschungszentrum Musik und Gender, Band 2), Hannover 2014.
- Sabin, Stefana: *Frauen am Klavier. Skizze einer Kulturgeschichte*, Frankfurt a.M. 1998.
- Sagarra, Eda: „Einleitung: Die Frauen der Wiener Moderne im Zeitkontext“ in: *Die Frauen der Wiener Moderne*, hg. von Emil Brix und Lisa Fischer, Wien 1997, S. 11–20.
- Sarasin, Philipp: *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765–1914*, 4. Auflage, Frankfurt a.M. 2016.
- Schäfer, Margarete: „Theater, Theater!“ im Katalog zur Ausstellung *Eldorado. Homosexuelle Frauen und Männer in Berlin 1850–1950. Geschichte, Alltag und Kultur*, Berlin Museum 1984, Berlin 1984, S. 180–186.
- Schaser, Angelika: „Bedeutende Männer und wahre Frauen. Biographien in der Geschichtswissenschaft“ in: *Biographisches Erzählen* (= Querelles, Band 6), hg. von Irmela von der Lühe und Anita Runge, Stuttgart/Weimar 2001, S. 137–152.
- Scheffler, Karl: *Die Frau und die Kunst*, Berlin [1908].
- Scheit, Gerhard und Svoboda, Wilhelm: *Treffpunkt der Moderne. Gustav Mahler, Theodor W. Adorno, Wiener Traditionen*, Wien 2010.
- Scheuer, Helmut: „Nimm doch Gestalt an – Probleme einer modernen Schriftsteller/innen-Biographik“ in: *Biographisches Erzählen* (= Querelles, Band 6), hg. von Irmela von der Lühe und Anita Runge, Stuttgart/Weimar 2001, S. 19–30.
- Schmidt, Marcella: „Gertrude Sandmann (1893–1981)“ im Katalog zur Ausstellung *Eldorado. Homosexuelle Frauen und Männer in Berlin 1850–1950. Geschichte, Alltag und Kultur*, Berlin Museum 1984, Berlin 1984, S. 205–209.

- Schneiderei, Wolfgang: *Discographie der Gesangsinterpreten der leichten Muse von 1925 bis 1945 im deutschsprachigen Raum. Eine Discographie mit biographischen Angaben in 3 Bänden*, Band 3, Norderstedt 2019.
- Schoppmann, Claudia: *Nationalsozialistische Sexualpolitik und weibliche Homosexualität* (= Frauen in Geschichte und Gesellschaft, Band 30), Pfaffenweiler 1991.
- Schorske, Carl E.: *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de siècle*, aus dem Amerikanischen von Horst Günther, 2. Auflage, München 1994.
- Schorske, Carl E.: „Österreichs ästhetische Kultur 1870–1914, Betrachtungen eines Historikers“ im Katalog zur Ausstellung *Traum und Wirklichkeit. Wien 1870–1930*, 2. Auflage, Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Künstlerhaus 1985, Wien 1985, S. 12–25.
- Schraffl, Ingrid: „Alban Bergs Jugendlieder. Die autodidaktischen Anfänge“ in: *Ästhetik der Innerlichkeit. Max Reger und das Lied um 1900* (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, Band 48), hg. von Stefan Gasch, Wien 2018, S. 217–231.
- Schwarz, Gudrun: „Mannweiber‘ in Männertheorien“ in: *Frauen suchen ihre Geschichte. Historische Studien zum 19. und 20. Jahrhundert*, hg. von Karin Hausen, München 1983, S. 62–80.
- Severit, Frauke: *Ea von Allesch: Wenn aus Frauen Menschen werden. Eine Biographie*, Wiesbaden 1999.
- Sigusch, Volkmar: *Geschichte der Sexualwissenschaft*, Frankfurt a.M. 2008.
- Steiger, Martina (Hg.): *Alban Berg – Erich Kleiber. Briefe der Freundschaft*, Wien 2013.
- Steiger, Martina (Hg.): *Immer wieder werden mich thätige Geister verlocken. Alma Mahler-Werfels Briefe an Alban Berg und seine Frau*, Wien 2008.
- Stein, Roger: *Das deutsche Dimnenlied. Literarisches Kabarett von Bruant bis Brecht*, Köln 2006.
- Suloway, Frank J.: *Der Rebell der Familie. Geschwisterrivalität, kreatives Denken und Geschichte*, aus dem Amerikanischen von Klaus Binder und Bernd Leineweber, Berlin 1997.
- Thébaud, Françoise: „Der Erste Weltkrieg. Triumph der Geschlechtertrennung“ in: *Geschichte der Frauen. Band 5: 20. Jahrhundert*, hg. von Georges Duby und Michelle Perrot, Frankfurt a.M. 1995, S. 33–91.
- Thiele-Dohrmann, Klaus: *Europäische Kaffeehauskultur*, Düsseldorf/Zürich 1997.
- Timmermann, Volker: „Ein fruchtbares, social wichtiges Thema‘ – Eduard Hanslick und die Wiener Geigerinnen des späten 19. Jahrhunderts“ in: *Musikerinnen und ihre Netzwerke im 19. Jahrhundert* (= Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts, Band 12), hg. von Annkatrin Babbe und Volker Timmermann, Oldenburg 2016, S. 113–129.
- Timms, Edward: „Die Wiener Kreise. Schöpferische Interaktionen in der Wiener Moderne“ in: *Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse. Umwelt. Wirkungen* (= Studien zu Politik und Verwaltung, Band 46), hg. von Jürgen Nautz und Richard Vahrenkamp, 2. Auflage, Wien 1996, S. 128–143.
- Treusch-Dieter, Gerburg: „Das Schweigen der Frauenbewegung zur lesbischen Frage“ in: *Homosexualität. Handbuch der Theorie- und Forschungsgeschichte*, hg. von Rüdiger Lautmann, Frankfurt a.M. 1993, S. 55–59.

- Ulrichs, Karl Heinrich (Pseudonym: Numa Numantius): *Vindex. Sozial-juristische Studien über mann männliche Geschlechtsliebe*, Leipzig 1864, Faksimileabdruck auf den Seiten 271–308 in: *Der unterdrückte Sexus. Historische Texte und Kommentare zur Homosexualität. Mit einer Bibliografie bis zum 20. Jahrhundert*, hg. von Joachim S. Hohmann, Lollar 1977.
- Unsel, Melanie: *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie* (= Biographik. Geschichte – Kritik – Praxis, Band 3), Köln 2014.
- Unsel, Melanie: „Auf dem Weg zu einer memorik-sensibilisierten Geschichtsschreibung. Erinnerungsforschung und Musikwissenschaft“ in: *Musik mit Methode. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven* (= Musik – Kultur – Gender, Band 1), hg. von Corinna Herr und Monika Woitas, Köln 2006, S. 63–74.
- Unsel, Melanie: „Frauentöne historisch. Von den ‚Quotenfrauen‘ in der Musikgeschichte“ in: *Frauentöne – Beiträge zu einer ungeschriebenen Musikgeschichte* (= Forum Jazz Rock Pop, Band 4), hg. von Alenka Barber-Kersovan/Annette Kreuziger-Herr/Melanie Unsel, Karben 2000, S. 85–106.
- Vedder, Brigitte: „Musik als Beruf, 4. Musikpädagogin“ in: *Lexikon Musik und Gender*, hg. von Annette Kreuziger-Herr und Melanie Unsel, Kassel 2010, S. 377–379.
- Vogel, Katharina: „Zum Selbstverständnis lesbischer Frauen in der Weimarer Republik. Eine Analyse der Zeitschrift ‚Die Freundin‘ 1924–1933“ im Katalog zur Ausstellung *Eldorado. Homosexuelle Frauen und Männer in Berlin 1850–1950. Geschichte, Alltag und Kultur*, Berlin Museum 1984, Berlin 1984, S. 162–168.
- Wacks, Georg: „Die Musik im Kabarett Fledermaus“ im Katalog zur Ausstellung *Fledermaus Kabarett. 1907 bis 1913. Ein Gesamtkunstwerk der Wiener Werkstätte. Literatur. Musik. Tanz*, hg. von Michael Buhrs/Barbara Lesák/Thomas Trabitsch, Österreichisches Theatermuseum, Wien 2007, S. 119–135.
- Wagner, Nike: *Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne*, Frankfurt a.M. 1982.
- Weber, Horst: „Die Musik der Wiener Moderne“ in: *Mabler Handbuch*, hg. von Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck, Stuttgart 2010, S. 100–113.
- Wedekind, Frank: *Lulu. Erdgeist. Die Büchse der Pandora*, hg. von Erhard Weidl, Stuttgart 1989.
- Weigel, Hans: „Ein Brief von Karl Kraus an Smaragda Berg“ in: *KrausHefte*, hg. von Sigurd Paul Scheichl und Christian Wagenknecht, Heft 14, München 1980, S. 1–2.
- Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*, Reprint der ersten Auflage von 1903, München 1980.
- Welzer, Harald: „Gedächtnis und Erinnerung“ in: *Handbuch der Kulturwissenschaften. Band 3: Themen und Tendenzen*, hg. von Friedrich Jaeger und Jörn Rüsen, Stuttgart 2011, S. 155–174.
- West, Ludwig E.: *Homosexuelle Probleme. Im Lichte der neuesten Forschung allgemeinverständlich dargestellt*, Berlin 1902.

- Westphal, Carl Friedrich Otto: „Die conträre Sexualempfindung“ in: *Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankheiten*, Berlin 1869, S. 73–108, Faksimileabdruck auf den Seiten 443–481 in: *Der unterdrückte Sexus. Historische Texte und Kommentare zur Homosexualität. Mit einer Bibliografie bis zum 20. Jahrhundert*, hg. von Joachim S. Hohmann, Lollar 1977.
- Willnauer, Franz (Hg.): *Gustav Mahler. „Mein lieber Trotzkopf, meine süße Mohnblume.“ Briefe an Anna von Mildenburg*, Wien 2006.
- Wolzogen, Ernst von: *Das dritte Geschlecht*, Berlin o.J.
- Wosnitzka, Susanne: „Gemeinsame Not verstärkt den Willen‘ – Netzwerke von Musikerinnen in Wien“ in: *Musikerinnen und ihre Netzwerke im 19. Jahrhundert* (= Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts, Band 12), hg. von Annkatrin Babbe und Volker Timmermann, Oldenburg 2016, S. 131–148.
- Wunberg, Gotthart (Hg.): *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, Stuttgart 1981.
- Zimmermann, Christian von: *Biographische Anthropologie. Menschenbilder in lebensgeschichtlicher Darstellung (1830–1940)*, Berlin 2006.
- Zweig, Stefan: *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, hg. und kommentiert von Oliver Matuschek, Frankfurt a.M. 2017.



## Personenregister<sup>1372</sup>

- Allesch, Ea von 19–21, 23, 175,  
179, 203, 297, 305, 313, 331
- Altenberg, Peter 9, 11f., 16, 20,  
31, 35, 38, 46, 52, 60–63,  
66f., 69, 109, 133, 148, 159–  
161, 168, 173–188, 190, 232,  
278, 299, 317, 328
- Bahr, Hermann 52, 57, 59f., 67,  
146, 151–153, 159, 208, 302,  
317, 322
- Bahr-Mildenburg, Anna 29, 33,  
35, 64, 99, 100, 102–105,  
107f., 111, 113–117, 119–  
124, 126–129, 132, 134–153,  
159, 163, 168, 208, 225, 258,  
292f., 298, 300, 302f., 307,  
317, 319, 328
- Berg, Alice 233, 253–256, 259,  
262
- Berg, Charly 101, 106, 109,  
111f., 117, 131, 144, 147,  
164, 169, 191f., 195, 205,  
229f., 239–241, 246, 257f.,  
261f., 264f., 268–270, 282–  
289, 294–296, 309
- Berg, Helene 14f., 33f., 39, 48,  
55, 122, 136, 147, 150f.,  
153–161, 163–167, 169, 172,  
197, 202f., 208, 212, 214,  
217, 229–231, 235f., 238–  
240, 242f., 246f., 249f.,  
254f., 262, 264–267, 287,  
293, 295f., 299, 303–305,  
317, 326, 329
- Berg, Hermann 101, 108, 164,  
192, 235, 253f., 268, 306
- Berg, Johanna 31, 34, 39, 48–51,  
100, 103f., 106, 128, 135f.,  
145, 147f., 164, 166, 168–  
170, 190, 195, 202–205,  
210–214, 217, 229, 231,  
233f., 239f., 242f., 246, 249–  
251, 253–255, 258f., 262–  
267, 269f., 281, 292, 309
- Berg, Stefanie 164, 169, 195,  
264, 268, 285
- Bjørnson, Bjørnstjerne 131
- Burk-Berger, Marie 210, 319
- Czizek-Stengel, Edith 272, 279,  
319
- Dausek, Käthe 110
- Delvard, Marya 29, 32f., 35f.,  
39, 155, 159, 195, 201, 224,  
245, 261, 265, 270, 272,  
275–279, 292f., 295f., 298,  
304, 307, 317, 319
- Deutsch, Max 241
- Eger, Adolf von 12, 133, 143–  
148, 151, 180, 195, 309
- Eger, Ida von 144
- Erlacher, Hans 132, 301f., 319
- Fischhof, Robert 110
- Fleischmann, Paula 243, 288,  
292, 296
- Forsyth, Edward 274
- Freud, Sigmund 46f., 85, 166,  
183
- Friedell, Egon 11, 46, 159f., 175,  
182, 272, 297, 317
- Gerstl, Richard 148, 326
- Götzlik, Ernestine 102f., 110,  
134, 191f.

---

<sup>1372</sup> Aufgrund der häufigen Nennung wurde auf einen Indexeintrag für Alban Berg verzichtet.

- Grüning, Wilhelm 12, 213f., 319  
 Gutheil-Schoder, Marie 107,  
     116, 119, 123, 132, 138, 165,  
     216, 270, 307  
 Henry, Marc 159, 201, 275, 307,  
     317  
 Hertzka, Emil 197, 218  
 Hesse, Hermann 131  
 Heuduck, Carola 154  
 Hödl, Fritzi 301, 319  
 Hueber-Mansch, Olga 110f.,  
     119, 271, 281, 298, 305  
 Humperdinck, Engelbert 107,  
     129f.  
 Huttmann, Fritz 215  
 Jalowetz, Heinrich 197, 216,  
     218, 220f., 241  
 Janowitz, Lia 243  
 Janowitz, Otto 243  
 Kainz, Josef 123, 126  
 Kalmus, Alfred 161  
 Kartousch, Louise 162  
 Keller, Gert 202, 317  
 Keller, May 12, 31, 39, 197, 199–  
     205, 214, 216–218, 228–231,  
     233, 236, 239–242, 244, 246,  
     249–254, 256, 259–267,  
     269f., 274f., 283f., 287, 290,  
     296f., 304, 308, 317  
 Kemperling, Paula 242, 296  
 Kewitsch, Willi 214, 319  
 Kleiber, Elisabeth 299  
 Kleiber, Erich 15, 252, 299, 331  
 Klemperer, Otto 298  
 Klimt, Gustav 12, 52, 160, 180,  
     181, 232, 307, 321  
 Klos, Louis 132  
 Koettrik, Jessyka 243  
 Königer, Paul 197, 218  
 Kraus, Karl 12, 15, 18, 46, 55,  
     59, 87, 89f., 106, 109, 131,  
     160f., 174, 183f., 208f., 307,  
     317, 330, 332  
 Lebert, Anna 154, 303  
 Lebert, Hans 303  
 Leider, Frida 12, 29, 35, 38, 132,  
     210–215, 243, 307, 319, 329  
 Leschetizky, Theodor 110, 310  
 Liebknecht, Sophie 244  
 Lieser, Lilly 217, 231  
 Liliencron, Detlev von 131f.,  
     161  
 Lindberg, Friederike 245  
 Loos, Adolf 11, 21, 23, 52, 55,  
     59, 160f., 174, 251, 317  
 Loos, Lina 11, 19, 21, 23, 46, 50,  
     137, 159, 174f., 181, 272,  
     282, 297, 300, 305, 315, 323,  
     329  
 Ludwig, Elga 34, 189, 237f., 251,  
     298–302, 304f.  
 Ludwig, Emil 237, 299, 305  
 MacLennan, Francis 214f., 319  
 Mahler, Gustav 52, 60, 107, 111,  
     120, 127, 207, 291, 317, 330,  
     333  
 Mahler-Werfel, Alma 14f., 17f.,  
     23, 50f., 84, 97, 106f., 114,  
     127, 231, 240, 249, 295, 321,  
     329f.  
 Malmberg, Helga 38, 174f., 177,  
     184f., 187  
 Martensen, Annemarie 299  
 Marx, Joseph 210, 212–215,  
     272–275, 290f.  
 Miethke, Otto 163, 182  
 Miethke-Gutenegg, Elk 163,  
     182f.  
 Morgenstern, Soma 38, 48, 100,  
     202, 266, 289, 295, 303, 305,  
     307  
 Mühsam, Erich 63, 70, 201f.,  
     233, 325  
 Mysz-Gmeiner, Lula 12, 29, 35,  
     213–215, 307, 319  
 Nahowski, Anna 14, 154, 326

- Nahowski, Franz 153f., 167  
 Nahowski, Franz Joseph 154f.  
 Oppenheimer, Max 65, 160,  
     182–185, 203, 307, 329  
 Pappenheim, Marie 217  
 Pétain, Blanche 33, 276, 293  
 Piros, Annie 132  
 Polnauer, Josef 218, 271  
 Ratz, Erwin 298, 317  
 Redlin, Sophie 273, 274  
 Ress, Johannes 120  
 Ries, Teresa Feodorowna 162  
 Riezler, Edith 273f.  
 Rudorff, Ernst 129f.  
 Schönberg, Arnold 12, 14f., 29,  
     48, 55, 64f., 106f., 117, 119,  
     129, 148, 172, 183f., 188,  
     190, 197, 199, 201, 203–207,  
     210f., 215–225, 228–230,  
     241f., 247, 249, 252, 279,  
     295f., 298, 307, 311, 317f.,  
     322, 324, 326, 328  
 Schönberg, Gertrud 197, 222f.  
 Schönberg, Mathilde 148, 197,  
     205, 217, 223  
 Schwarzwald, Eugenie 18, 39,  
     50, 231, 244, 262  
 Simon, James 244f.  
 Staegemann, Helene 132, 162  
 Stefan, Paul 241  
 Stein, Erwin 184, 197, 216, 218,  
     228f., 242, 298  
 Steuermann, Eduard 197, 218,  
     290  
 Steuermann-Merinsky, Hilda 39,  
     288, 290f., 317  
 Stiedry, Fritz 242f., 296, 318  
 Stiedry-Wagner, Erika 34, 132,  
     162, 241–243, 249, 286–289,  
     292, 296f., 318  
 Streim, Ivana 120f.  
 Suñen, Anita 39, 163, 167–170,  
     181, 200, 259  
 Trautner, Anny 201  
 Wagner-Schidrowitz, Martha  
     242, 271, 288, 292  
 Waldoff, Claire 201  
 Watznauer, Hermann 32, 33, 46,  
     100, 102f., 105f., 108f., 111,  
     113, 117, 121, 123, 128,  
     134f.  
 Webenau, Vilma von 24, 216,  
     298, 305  
 Webern, Anton 65, 172, 183f.,  
     197, 216, 218, 229, 298, 317  
 Wellesz, Egon 241, 250f.  
 Zehme, Albertine 197, 206, 217

**I**m Leben und Wirken Smaragda Eger-Bergs (1886–1954) spiegeln sich vielfältige Entwicklungen der Jahrhundertwende: Die Bohemienne und Musikerin erschloss sich selbstbewusst Freiheiten, zeigte offen ihre Homosexualität und widmete wie ihr Bruder Alban Berg ihr Leben der Musik. Ihre Biographie zeigt die vielfältigen Möglichkeitsräume, die die Kultur der Wiener Moderne für Künstlerinnen eröffnete, und macht zugleich deutlich, wie Musik und Musikkultur Biographien prägen und damit auch gesellschaftliche Veränderungen ermöglichen.