

Symphonische Stücke aus der Oper *Lulu*

Berg begann 1928 mit der Arbeit an seiner zweiten Oper, für die er aus Frank Wedekinds in den Jahren 1892-1901 verfassten Dramen *Erdgeist* und *Die Büchse der Pandora* ein eigenes Libretto erstellte. Wedekinds *Lulu* ist eine sexuell freizügige junge Frau, an deren geheimnisvoller Ausstrahlung und sinnlich unschuldigem Wesen zuerst ihre drei Ehemänner und zuletzt auch sie selbst und ihre Vertrauten zugrunde gehen. Die männlichen Opfer in der Doppeltragödie sind drei betont gegensätzliche Typen: der alte Medizinalrat, der *Lulu* zur Tänzerin ausbilden und von einem Kunstmaler porträtieren lässt, der naiv-idealistische Maler, der ihr ikonisches Bild im Pierrot-Kostüm erschafft, und der abgebrühte Chefredakteur Dr. Schön, der die aus der Gosse Geholte in die Gesellschaft eingeführt hat und auch weiterhin alle Fäden ihres Lebens in der Hand zu halten sucht, sich jedoch nicht von ihrer Anziehungskraft befreien kann. Dazu kommt Schöns Sohn Alwa, der als Jugendlicher eher brüderlich für *Lulu* empfand, später aber ebenfalls ihrem Charisma verfällt. Im Prolog, der als rudimentäre Rahmenhandlung fungiert, erklärt ein Tierbändiger das Geschick der *Lulu* und ihrer Verehrer als eine Zirkusdarbietung, in der man im Gegensatz zu den gesitteten "Haustieren" typischer Bühnenstücke "das wahre Tier, das wilde, schöne Tier" zu sehen bekommt.

Nachdem Berg seine Wahl für den Stoff getroffen hatte, entstanden noch im selben Jahr erste Skizzen für den Prolog. Die Arbeit an den Szenen selbst jedoch ging langsam voran, wie die Fertigstellungsdaten im Particell zeigen: Akt I: Juli 1931, Akt II: September 1933, Akt III April 1934. Die Instrumentierung lief mit einiger Verzögerung nebenher.

Als die Vollendung des Particells absehbar war, vereinbarte Berg mit Erich Kleiber, damals musikalischer Leiter der Berliner Staatsoper, einen den *Drei Bruchstücken für Gesang und Orchester aus der Oper "Wozzeck"* entsprechenden Auszug aus der Opernmusik zu erstellen. Die "*Lulu-Suite*", wie Berg das Werk der Universal Edition ankündigte, wurde in Berlin am 30.11.1934 mit großem Erfolg uraufgeführt. Die Pressekampagne jedoch war böseartig. Sie richtete sich sowohl gegen Kleiber als auch gegen die Musik und führte zu Kleibers Rücktritt – einen Tag nachdem, ebenfalls in Berlin, Wilhelm Furtwängler infolge seines Einsatzes für Paul Hindemiths *Symphonie Mathis der Maler* sein Amt als Staatsoperndirektor und Leiter des Berliner Philharmonischen Orchesters aufgegeben hatte.

Doch Bergs Ruhm festigte sich durch fünf internationale Aufführungen des Werkes, die noch in seinem letztem Lebensjahr erfolgten: am 9. Januar in Prag unter Václav Talich, am 16. Januar in Genf unter Ernest Ansermet, am 22. Februar in Brüssel unter Erich Kleiber, am 20. März in London unter Adrian Boult und am 22. März in Boston unter Serge Koussevitsky. Noch in den letzten Tagen des Jahres 1934 erschien auch die Partitur der *Symphonischen Stücke*.

Adorno, der der Londoner Aufführung beigewohnt und sowohl von verschiedenen Aufführungen des Operntorsos als auch von seinem Studium der (damals noch unvollständigen) Opernpartitur eine genaue Kenntnis des gesamten Werkablaufes hatte, beschied noch 1977: "Es muss darauf verzichtet werden, von den *Symphonischen Stücken aus der Oper Lulu* in zusammenhängender Darstellung zu reden, weil das Werk derartig intim der Bühne verschworen und dem dichterischen Wort verhaftet ist, dass es, isoliert, nicht gänzlich sich enthüllt."¹

Dem soll hier respektvoll widersprochen werden. Denn was Adorno offenbar nicht in Erwägung zog, ist, dass Berg in seinem konzertanten Exzerpt eine Facette in den Vordergrund stellt, die in der dramatischen Bühnenhandlung leicht fehlgedeutet wird. Es handelt sich um das Wesen der Lulu, die ja bei genauem Hinsehen in den von ihr ausgelösten Tragödien eher passiv bleibt. In seiner Suite entwirft Berg eine Skizze, die nicht um die Tragik von Lulus zwischenmenschlichen Begegnungen kreist, sondern dem nachspürt, wer und was sie selbst ist. Wie Willi Reich berichtet, fühlte Berg seine eigene Einschätzung gespiegelt in der Charakterisierung, die der Literaturwissenschaftler Julius Kapp schon 1909 von Wedekinds Protagonistin entworfen hatte.² Insbesondere diese Sätze sprachen Berg an:

Ihr Wesen umfasst nahezu alle weiblichen Charaktereigentümlichkeiten, alle Leidenschaften, sinnliche, geistige und künstlerische Triebe wohnen in ihrer Brust. Die scheinbar widerstrebendsten Empfindungen im Fühlen und Handeln, die ganze Skala eines menschlichen Innenlebens sind hier zu einer gewaltigen Einheit zusammengeschweißt: kindliche Harmlosigkeit neben schlauester Koketterie, gemütvolltes Empfinden neben kaltherzigster Rücksichtslosigkeit, echt weibliche Verzagtheit neben unerschrockenster Tatkraft.

¹ Adorno, *op. cit.*, S. 156.

² Julius Kapp, *Frank Wedekind: seine Eigenart und seine Werke* (Berlin: Barsdorf, 1909), S. 127-128. Zu Bergs Übereinstimmung mit dieser Charakterisierung vgl. Willi Reich, "Alban Berg's *Lulu*", englisch von Mary D. Herter Norton, in *The Musical Quarterly* 22/4 (10/1936), S. 383-401 [383-384].

Kurz alle Saiten des feinen Seeleninstrumentes erklingen hier harmonisch, öfters noch in Disharmonien. Dass diese so vorherrschend sind, liegt darin, dass dieses Wesen unabhängig ist von Zeit und Kultur. Es ist vollkommen natürliches Urwesen, das sich der jeweiligen Kulturzustände und Gebräuche nur als Ausdrucksmittel seines Ich bedient, ohne dass diese jedoch irgend welchen Einfluß darauf ausüben.

Der folgende Vergleich will zeigen, welchen Akzent der konzertante Auszug gegenüber der Bühnenhandlung setzt. Zuerst die Oper:

Der Prolog:

Ein Tierbändiger fordert das Publikum – das “Raubtier”, zwischen dessen Zähne er seinen Schädel legen will – auf, “mit heißer Wollust und mit kaltem Grauen die unbeseelte Kreatur zu schauen, gebändigt durch das menschliche Genie”, und stellt mittels allegorischer Tiere die Hauptpersonen vor.

Die Tragödie:

Lulu ist eine geheimnisvoll schöne junge Frau, der die Männer tragisch verfallen. Dr. Schön, ein Chefredakteur, hat sie als Zwölfjährige von der Straße geholt, wo sie “nachts Blumen verkaufte”, hat sie erziehen lassen, zu seiner Geliebten gemacht und schließlich wiederholt verheiratet in dem Bemühen, sich von ihrem Zauber zu befreien. Doch gelingt ihm dies nicht: Ihr erster Mann, ein alter Medizinalrat, stirbt an einem Schlaganfall, als er Zeuge wird, wie der Maler, der Lulus Portrait malen soll, sich ihr verzückt nähert. Der Maler, ihr zweiter Ehemann, schneidet sich die Kehle durch, als er entdeckt, dass sie nicht das vornehme Geschöpf ist, für das er sie gehalten hat, sondern unterschiedslos mit Männern aller Schichten verkehrt. Dr. Schön selbst wird gegen seinen Willen ihr dritter Ehemann, doch auch er verzweifelt an ihrer Ungebundenheit und stirbt, als sich aus der Pistole, mit der er ihr befiehlt, sich selbst zu töten, ein Schuss löst.

Die einzigen Menschen, die Lulu wirklich lieben, sind Alwa und die Gräfin Geschwitz. Alwa, der Sohn Dr. Schöns, kennt und verehrt Lulu seit ihrer frühesten Jugend und gesteht ihr zuletzt ebenfalls seine Liebe. Sie jedoch liebt seinen Vater und fühlt für Alwa eher schwesterliche Zuneigung. Die lesbische Gräfin Geschwitz dagegen hofft, der in der Liebe mit Männern letztlich unglücklichen Lulu eine Alternative zu bieten, doch diese verschmäht sie und verachtet sie selbst dann noch, als die Gräfin sich für sie aufopfert.

Nachdem Lulu der Kerkerstrafe nach dem Tod Dr. Schöns durch Flucht entkommen ist, lebt sie in Paris. Dort versuchen mehrere Vertreter der feinen Gesellschaft, sie mit dem Wissen um ihre Schuld zu erpressen. Sie muss erneut fliehen und landet verarmt in einer Londoner Dachkammer, wo sie sich und die ihr verbliebenen Freunde nur durch Prostitution am Leben erhalten kann. Drei Freier (gespielt von den Darstellern ihrer drei verblichenen Ehemänner) folgen ihrer Lockung. Der letzte – Jack the Ripper als Reinkarnation des Dr. Schön – tötet sie und schließt damit den Kreis ihres Lebens.

Für die fünf “Symphonischen Stücke aus der Oper *Lulu*” exzerpiert Berg Passagen der Opernpartitur, die ganz auf Lulu selbst fokussiert sind:

- Im Zentrum steht das “Lied der Lulu”, in dem sie argumentiert, nicht dafür verantwortlich zu sein, dass sich Männer ihretwegen umbringen. Andere lügen und betrügen, verlangen und manipulieren, doch sie sei stets aufrichtig nur sie selbst gewesen.

Die Ehemänner und Freier kommen als für Lulus Wesen unerheblich nicht vor. Die Rahmensätze gelten ihren beiden wahren Unterstützern:

- Im eröffnenden *Rondo* wird Lulu in acht Takten aus dem Prolog eingeführt. Danach kombiniert Berg musikalische Passagen aus Akt I und Akt II, in denen Lulu und Alwa sich ihrer Verbundenheit und gegenseitigen Wertschätzung versichern.
- Im die Suite beschließenden *Adagio* zieht die Gräfin Geschwitz Bilanz ihrer Liebe zu Lulu und wird zuletzt, fast nebenbei, wie diese von Jack the Ripper getötet.

Ebenso wie die Sätze I und V ergänzen sich auch die Sätze II und IV sowohl formal als auch inhaltlich:

- Im *Ostinato*, dem zweiten Satz, übernimmt Berg die Verwandlungsmusik aus Akt II, zu der im Operngeschehen die *öffentlichen* Folgen von Lulus naiv-betörender Natur in Filmszenen von ihrer Verhaftung, Gefängniszeit und Flucht ablaufen.
- Der vierte Satz, *Variationen*, präsentiert mit dem Zwischenspiel aus Akt III die *privaten* Folgen ihrer Natur und Lebensweise mit Umspielungen eines originalen Lautenliedes von Wedekind, der “Konfession” einer Frau, die sich selbstbewusst zu den Freuden der freien Liebe bekennt.

Als Berg am 24. Dezember 1935 an den Folgen einer durch Furunkulose verursachten Sepsis starb, gehörten Satz IV und V der “Lulu-Suite” zu den wenigen Passagen aus dem dritten Akt der Oper, deren Instrumentation er noch selbst vollendet hatte.