

**Alban Bergs Opern
Wozzeck und *Lulu*:
Thematik, Struktur, Semantik**

Siglind Bruhn

EDITION GORZ
Fachverlag für Geisteswissenschaften

Bruhn, Siglind.

Alban Bergs Opern *Wozzeck* und *Lulu*: Thematik, Struktur, Semantik.

Waldkirch: Edition Gorz, 2025. [Alban Berg Trilogie Band III]

Verlagsadresse: Heimecker Str. 2a, 79183 Waldkirch,

kontakt@edition-gorz.de <http://edition-gorz.de>

Umschlaggestaltung mit Digiart von Meinolf Wewel

ISBN 978-3-938095-35-5

© Siglind Bruhn 2025. Alle Rechte vorbehalten

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen und Übersetzungen.

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek:

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

Printed in Germany by rombach digitale manufaktur, Freiburg

Inhalt

Vorwort	11
Handlung und musikalischer Aufbau – <i>Wozzeck</i>	13
Synopsis	13
Die musikalischen Formen	14
Handlung und musikalischer Aufbau – <i>Lulu</i>	17
Synopsis	17
Die musikalischen Formen	19
Einleitung	27

Teil I – *Wozzeck*

Die Entstehung des Librettos	37
Büchners <i>Woyzeck</i> -Fragmente und die frühen Werkausgaben	41
Historische Quellen	44
Das Resultat von Bergs Textbearbeitung	49
Akt I	49
Akt II	51
Akt III	54
Charakterisierungen in Text und Musik	59
Das Psychogramm des kleinen Mannes	59
Wahn und Glaube	62
Die Repräsentanten des Milieus	65
Musikalische Chiffren als Charakterkennzeichen	69

Akt I

Szene 1: Zimmer des Hauptmanns (frühmorgens)	73
Verwandlungsmusik I/1-2	80
Szene 2: Freies Feld, die Stadt in der Ferne (spätnachmittags)	82
Verwandlungsmusik I/2-3	84
Szene 3: Mariens Stube (abends)	86
Verwandlungsmusik I/3-4	88
Szene 4: Studierstube des Doktors (sonniger Nachmittag)	89
Verwandlungsmusik I/4-5	94
Szene 5: Straße vor Mariens Tür (Abenddämmerung)	95

Akt II

Szene 1: Mariens Stube (Vormittag, Sonnenschein)	99
Verwandlungsmusik II/1-2	103
Szene 2: Straße in der Stadt (Tag)	105
Verwandlungsmusik II/2-3	109
Szene 3: Straße vor Mariens Wohnungstür (trüber Tag)	110
Verwandlungsmusik II/3-4	113
Szene 4: Wirtshausgarten (spät abends)	115
Verwandlungsmusik II/4-5	120
Szene 5: Wachstube in der Kaserne (nachts)	122

Akt III,

Szene 1: Mariens Stube (Es ist Nacht. Kerzenlicht)	127
Verwandlungsmusik III/1-2	135
Szene 2: Waldweg am Teich (Es dunkelt)	137
Verwandlungsmusik III/2-3	140
Szene 3: Eine Schenke (Nacht, schwaches Licht)	141
Verwandlungsmusik III/3-4	144
Szene 4: Waldweg am Teich (Mondnacht wie vorher)	144
Verwandlungsmusik III/4-5	148
Szene 5: Vor Mariens Haustür (Heller Morgen, Sonnenschein)	152

Teil II – *Lulu*

Die Entstehung des Librettos	157
Wedekinds “Monstretragödie”	157
Frühe Einzelaufführungen	160
Die Bedeutung der Falckenberg-Fassung	163
Der Prolog, von Wedekinds über Falckenbergs zu Bergs Fassung	165
Bergs Personenkonstellation	168
Das Resultat von Bergs Textbearbeitung	170
Akt I	170
Akt II	173
Akt III	176
Charakterisierungen in Text, Bild und Musik	181
Wer oder was ist Lulu?	181
Das ewig jugendliche Porträt	184
Die Zirkuswelt und ihre Akteure	187
Sekundärreihen und Figurenthemen	190
Weitere Expositionsmotive, -figuren und -rhythmen	204
Akt I, Szene 1: <i>Im Atelier</i>	209
Canon	211
Melodram	212
Canzonetta	213
Rezitativ und Duett	214
Arioso	215
Interludium	216
Akt I, Szene 2: <i>Im Salon des Malers</i>	217
Duetтино	217
1. Kammermusik	218
Sonate (Sonatensatz-Exposition)	219
Erste Reprise	223
Monoritmica	225
Verwandlung	231

Akt I, Szene 3: <i>In der Theatergarderobe</i>	233
Rag-time	233
Andante	233
English Waltz	235
Rezitativ	237
Choral	238
Rag-time (Trio)	240
Sextett	241
Sonaten-Durchführung	242
Letzte Sonaten-Reprise	245
 Akt II, Szene 1: <i>Im herrschaftlichen Haus Dr. Schöns</i>	247
Rezitativ	247
Lento (Ballade)	248
Kavatine	250
Langsame Halbe	252
Canon und Rezitativ	254
Die drei Tumultuoso-Segmente innerhalb des Rondos	255
Die Choral-Einschübe in der ersten Hälfte des Rondos	256
Die Refrain-Segmente in der ersten Hälfte des Rondos	257
Tumultuoso 4	264
Introduktion	265
Arie	266
Lied der Lulu	269
Tumultuoso 5	274
Grave	276
Arietta	277
 Ostinato/Verwandlung (Filmmusik)	278
 Akt II, Szene 2: <i>Im selben, nun von Alwa Schön geführten Haus</i>	286
Rezitativ	286
Largo	288
Rezitativ und Largo	290
Kammermusik	291
Melodram	294
Rondo-Durchführung	297
Rondo-Reprise	300
Tempo grazioso	301
Hymne	302

Akt III, Szene 1: <i>Im privaten Spielsalon Lulus in Paris</i>	305
Einleitung	305
1., 2. und 3. Ensemble sowie Pantomime	307
Erste Konfrontation Lulus	308
Konzertante Choral-Variationen	309
English Waltz	311
1. Intermezzo	312
2. Intermezzo	313
Zweite Konfrontation Lulus	314
Dritte Konfrontation Lulus	316
Cadenz	317
Rezitativ	319
 Variationen über das Bänkellied (Zwischenspiel III/1-2)	 320
 Akt III, Szene 2: <i>In einer ärmlichen Londoner Dachwohnung</i>	 323
Bänkellied-Variation V	323
Presto (1. Freier)	324
Allegro	326
Bänkellied-Variationen IV und II	328
Allegretto (2. Freier)	329
Moderato (mit Bänkellied-Variation III)	331
Sostenuto	332
Andante	333
Adagio	334
Grazioso (Kavatine)	334
Lento (Nocturno)	336
Grave	338
 Bergs musikalische Darstellung von Dramaturgie und Charakterzeichnung	 339
 Anhang 1: <i>Wozzeck</i> von Büchner zu Berg	 347
Anhang 2: Figurenreihen, Themen und Motive in der Oper <i>Lulu</i>	349
Illustrationen	355
Bibliografie	361
Index der Namen	369
Über die Autorin	370

Vorwort

Die vorliegende Studie der Opern *Wozzeck* und *Lulu* hat zum Ziel, die textinterpretierende Aussagekraft von Alban Bergs Musik darzustellen und die verblüffende Kongruenz von psychologischer Bedeutungstiefe und musikalischer Umsetzung aufzuzeigen. Dies gilt auf drei Ebenen: für die Charakterisierung der handelnden Figuren in ihrem gesellschaftlichen Umfeld, für ihr durch zwischenmenschliche Beziehungen und die Teilhabe an sinnstiftenden Handlungen geprägtes Weltverständnis und Selbstbild und für ihre Ambitionen, Sehnsüchte und Ängste im Lichte ihrer psychischen wie mentalen Resilienz.

Bergs Entscheidung für die zwei Texte, die er jeweils selbst zu dramaturgisch überzeugenden Libretti umformte, fiel ganz unterschiedlich aus. Nach einem Besuch der Wiener Aufführung von Georg Büchners Szenen zum Leben und Schicksal des Soldaten Woyzeck war seine Entscheidung spontan, begeistert und unumstößlich. Als er dagegen später einen Stoff für seine zweite Oper suchte, zog er Wedekinds Doppeltragödie *Erdgeist* und *Büchse der Pandora*, die er schon früh gelesen hatte, zwar in die nähere Wahl, konnte sich jedoch aufgrund des großen Umfanges lange nicht dafür entscheiden. Noch im April 1928 schrieb er Schönberg von seinem Plan, Gerhard Hauptmanns Märchendrama *Und Pippa tanzt* zu vertonen. Erst als dies an Hauptmanns Forderung scheiterte, mit 50% an den Tantiemen beteiligt zu werden, wandte er sich wieder Wedekinds Tragödien zu. Deren Erfolg auf den Theaterbühnen hatte über die Jahre stark abgenommen, doch ab 1926 gewann das zu einem *Lulu*-Drama zusammengeführte und komprimierte Werk durch innovative Bearbeitungen mit dramaturgischer Intensivierung an Popularität und entwickelte große künstlerische Kraft.

Während der Beginn von Bergs konzentrierter Arbeit an den Opern *Wozzeck* und *Lulu* nur etwa zehn Jahre auseinander liegt, basiert die Tonsprache bekanntlich auf grundlegend unterschiedlichen Prämissen: einer freien Atonalität im ersten und einer individuell gestalteten Adaptation von Schönbergs Zwölftontechnik im zweiten Fall. Während es das vorrangige Ziel der folgenden Analysen ist, die musikalische Darstellung von Handlung und Text jeder Szene zu beschreiben und in ihrer Deutungskraft zu beleuchten, soll daneben das überraschende Ausmaß an Gemeinsamkeiten zwischen beiden Werken angedeutet und zuletzt resümiert werden.

Band III dieser Buchtrilogie zum Werk Alban Bergs ergänzt somit die Darstellungen der Liederzyklen und Kammermusikwerke in Band I und der sinfonischen Werke in Band II mit Untersuchungen zur Verbindung von Thematik, Struktur und Semantik in den Opern *Wozzeck* und *Lulu*. Wie in den ersten zwei Bänden geben auch hier die speziell für dieses Buch erstellten Notenbeispiele nur Auszüge des musikalischen Geschehens wieder und verwenden zudem gelegentlich Vereinfachungen der für die Partitur gewählten rhythmischen oder enharmonischen Notation, um das im Text Erläuterte anschaulich zu machen. Die Töne transponierender Instrumente sind stets "wie klingend" im Violin- bzw. Bassschlüssel notiert. Textzitate sind durch doppelte, im Kontext dieser Darstellung hervorgehobene Begriffe durch einfache Anführungszeichen markiert.

Die in Analysen dodekaphoner Werke üblichen Abkürzungen finden in den Kapiteln dieser Studie nur selten Anwendung. Der Grund dafür ist in beiden Opern verschieden. Im *Wozzeck*, dessen Zwölftonreihen Berg bis auf das prominente Thema des Doktors jeweils nur auf einer Stufe und lokal einsetzt, erübrigt sich eine solche Einführung; die wenigen Transpositionen der originalen Reihe des Doktors werden im Text ohne Kürzel gekennzeichnet. In der Oper *Lulu* dagegen, in der Berg zusätzlich zur (Schönberg versprochenen) 'Grundreihe' zehn kreative Ableitungen als 'Figurenthemen' einsetzt, widersetzt sich die Komplexität des Materials der Idee formelhafter Repräsentierbarkeit. Hier wird daher die Zuordnung der jeweiligen Reihe im begleitenden Text festgestellt, während die den Notenbeispielen eingezeichneten Kürzel, wo nötig, allein die Richtung (O für die originale Reihe, U für die Umkehrung; Berg verwendet Krebs und Krebsumkehrung äußerst selten) und eventuell den Grundton der Transposition (O_g, U_d etc.) anzeigen. Auch die beiden Ganztonleitern werden nach ihren Grundtönen als GT-c und GT-h unterschieden.

Herzlich danke ich allen, die Korrekturen und Ideen zur Gestaltung beigetragen haben, insbesondere Gerhold Becker, der mit großer Geduld und Aufmerksamkeit den gesamten, für Nichtmusiker anstrengenden Text gelesen und mich mit hilfreichen Kommentaren wiederholt vor Unstimmigkeiten bewahrt hat.

Im Herbst 2025

Siglinde Bruhn