

Handlung und musikalischer Aufbau – Wozzeck

Synopsis

In seiner ersten Oper schildert Berg beklemmende Situationen aus dem Leben eines einfachen Soldaten, der Demütigungen und Ängste erlebt, einen zunehmenden Realitätsverlust erleidet und zuletzt unter dem Einfluss innerer Stimmen zwei Leben zerstört. Die Handlung ist zeitlich auf wenige Tage und geografisch auf den engen Raum rund um eine Garnisonsstadt begrenzt. Berg entwirft eine Gliederung in drei Akten mit je fünf Szenen.

Die dreiaktige Form entspricht im Aufbau einer klassischen Tragödie. Akt I, die Exposition, dient der Einführung der handelnden Personen und ihrer Eigenschaften, Hoffnungen und Sehnsüchte. Wozzeck, Andres und Marie (mit dem kleinen Sohn der beiden und der Nachbarin Margret) stehen als “arme Leut” Wozzecks Hauptmann, dem Regimentsarzt und einem Tambourmajor gegenüber. Dabei zeigen sich die hypochondrische Kontrollwut des Hauptmanns, die sadistische Quälerei des Doktors und die Eitelkeit des Tambourmajors ebenso wie Wozzecks Demut, Treuherzigkeit und religiöse Zuversicht, seine Kameradschaft zu Andres, seine verzweifelte Liebe zu Marie und seine Verantwortung für den “ohne den Segen der Kirche” gezeugten gemeinsamen Sohn.

Akt II, die Peripetie, bringt die Zuspitzung des Konfliktpotentials: Wozzeck schöpft beim Anblick von Mariens neuen goldenen Ohrringen Verdacht, dass sie ihm untreu geworden ist, Hauptmann und Doktor schüren bei einer Begegnung mit Wozzeck diesen Verdacht mit verletzenden Anspielungen, woraufhin Wozzeck versucht, Marie zur Rede zu stellen. Sie weist ihn zurück, doch beobachtet er sie bald darauf beim Tanz mit dem Tambourmajor, von dem er noch in derselben Nacht im Kompanieschlafsaal verhöhnt und zusammengeschlagen wird.

Akt III, das Dénouement, durchläuft schnell und unaufhaltsam die Stufen einer dreiteiligen Katastrophe. Marie ist inzwischen voll Reue über ihren Verrat am Vater ihres Kindes, aber im Wissen um seine Wahnvorstellungen auch voll Angst. Wozzeck ersticht Marie während eines nächtlichen Spazierganges, sucht danach Ablenkung in einer Kneipe, wird auf das Blut an seinen Händen angesprochen, will es im Teich abwaschen und ertrinkt. Der kleine Sohn hört von anderen Kindern, dass seine Mutter tot ist, begreift dies jedoch nicht und reitet auf seinem Steckenpferd davon.

Die musikalischen Formen

Bergs Schüler und Freund, der spätere Zürcher Musikwissenschaftler Willi Reich, fasste die Thematik des von Berg im Text subtil veränderten und musikalisch ausgedeuteten Dramas so zusammen:

Das Trauerspiel des armen Soldaten Wozzeck, der von sentimentaler Dummheit und närrischer Klugheit seiner Oberen gepeinigt und verstümmelt, von der Geliebten betrogen, zum Mörder wird, zum Rächer an den anderen und an sich selber, ist weder Staatsaktion noch soziale Oper, sondern durch die deutende Kraft der Musik transparent gewordene bloße Innerlichkeit.¹

In seinem *Wozzeck*-Vortrag von 1929 schreibt Berg selbst über seine Gedanken zur musikalischen Gestaltung der Vertonung:

Als ich damals beschlossen hatte, eine abendfüllende Oper zu schreiben, stand ich, zumindest in harmonischer Hinsicht, vor einer neuen Aufgabe: Wie erreiche ich ohne diese bis dahin bewährten Mittel der Tonalität und ohne die auf ihr basierenden formalen Gestaltungsmöglichkeiten dieselbe Geschlossenheit, dieselbe zwingende musikalische Einheitlichkeit? Und zwar eine Geschlossenheit nicht nur in den kleinen Formen der Szenen und Auftritte [...], sondern auch, was ja das Schwierigere war, die Einheitlichkeit in den großen Formen der einzelnen Akte, ja in der Gesamtarchitektur des ganzen Werkes?²

Wie bekannt, erreicht Berg die angestrebte Geschlossenheit, indem er zuerst die Anzahl der Szenen auf fünfzehn reduziert und diese dann in symmetrischer Anlage von je fünf auf drei Akte verteilt. Anschließend unterlegt er jeder Szene eine musikalische Form, die im Zusammenspiel mit den entsprechend strukturierten anderen Szenen eines jeden Aktes ein übergeordnetes Ganzes bildet – eine Suite von Charakterstücken (oder vielmehr: fünf traditionelle Strukturen) für die Einführung der *dramatis personae* und ihrer Eigenheiten in der Exposition, eine fünfsätzig Sinfonie für die Stadien der dramatischen Wandlung in der Peripetie und fünf Inventionen über fünf unterschiedliche musikalische Parameter für die Aspekte der Katastrophe.

¹Willi Reich, *Alban Berg: Leben und Werk* (München: Piper, 1985), S. 110.

²Erstveröffentlichung in Hans Ferdinand Redlich, *Alban Berg. Versuch einer Würdigung* (1957); im Folgenden zitiert nach Frank Schneider, Hrsg., *Alban Berg: Glaube, Hoffnung und Liebe. Schriften zur Musik* (Stuttgart: Reclam, 1981), S. 267-289 [267].

Akt I – Fünf Charakterstücke als Einführung der dramatischen Personen:

Szene 1, Wozzeck rasiert den Hauptmann

- = *Suite* mit Präludium, Pavane, Gigue, Gavotte, zwei Doubles, Air und Finale

Szene 2, Wozzeck und Andres schneiden Weidenstöcke im Feld

- = Rhapsodie über eine Folge aus drei Akkorden

Szene 3, Marie und ihre Nachbarin Margret bewundern die Parade

- = Militärmusik und Wiegenlied

Szene 4, Wozzeck, Doktor und die *idée fixe*

- = Passacaglia mit 21 Variationen

Szene 5, Verführung Maries durch den Tambourmajor

- = Rondo

Akt II – Fünf Sätze einer Sinfonie für die Entwicklung von Wozzecks Verzweiflung nach Maries Untreue:

Szene 1, Marie mit den neuen goldenen Ohrringen

- = Sonatenhauptsatzform (zwei Themen: Freude über den schönen Schmuck, Bedenken wegen des Verrats am Vater ihres Kindes)

Szene 2, Hauptmann und Doktor nähren Wozzecks Verdacht

- = Fantasie und Fuge über drei Themen

Szene 3, Wozzeck konfrontiert Marie

- = Largo, ausdrucksvoller Mittelsatz mit emotionaler Tiefe

Szene 4, Wozzeck sieht Marie und den Tambourmajor beim Tanz

- = Scherzo mit zwei Trios

Szene 5, Wozzeck verängstigt im Schlafsaal, später Tambourmajor

- = Introduzione und Rondo marziale (*sic*)

Akt III – Fünf Inventionen für das tragische Ende:

Szene 1, Maries Bibellektüre zur Geschichte von Maria Magdalena

- = Invention über ein Thema mit 7 Variationen und Doppelfuge

Szene 2, der Mord

- = Invention über einen Ton

Szene 3, Ablenkungsversuch in der Kneipe mit Blut an den Händen

- = Invention über einen Rhythmus

Szene 4, Ertrinken im blutroten Teich

- = Invention über einen sechstönigen Akkord

Szene 5, Spielende Kinder

- = Invention über eine durchgehende Achtelbewegung

Eine der wesentlichen strukturelevanten Neuerungen, durch die Bergs *Wozzeck* die am traditionellen Operschaffen orientierten Erwartungen seiner Zeit überraschte, ist die durchkomponierte Anlage jedes Aktes. Während Berg einerseits auf eine Ouvertüre verzichtet und damit auf die in ihr gegebenen Möglichkeiten, sowohl auf die Stimmung des Handlungsbeginns als auch auf einzelne der zu erwartenden Momente im Detail vorzubereiten, nutzt er andererseits die von ihm zugestandene – und auf diese Weise von ihm genauestens vorbestimmte – Zeitspanne zwischen den Szenen, um die Hörer musikalisch beim Nachklingen ihrer Gedanken, der Erwartung auf das möglicherweise Kommende oder aber der Reflexion über die tiefere Bedeutung des Gesehenen und Gehörten zu begleiten.

Die vier Verwandlungsmusiken in jedem Akt sind daher nicht eigentlich als Zwischenspiele entworfen, die lediglich eine musikalisch lückenlose Verbindung zwischen aus textlicher Sicht oft unverbunden aufeinander folgenden Handlungsausschnitten herstellen. Sie sind vielmehr sowohl thematisch als auch formal unverzichtbar ins Ganze der Oper integriert. In ihnen erschließt der Komponist seinen Hörern jenseits der thematisch charakterisierenden und formal situations- und beziehungsdeutenden Komponente eine über diese Deutungskomponenten hinausweisende Bezugsebene, die mit musikalischen Mitteln das unmittelbare Bühnengeschehen psychologisch ausleuchtet und auf der in je unterschiedlicher Weise die Relevanz der Einzelaspekte für die Gesamtaussage des Werkes in den Blick genommen wird.

Eine andere Provokation des Gewohnten, der angeblich tonal freie Fluss der Musik, den Berg in seinen Vorüberlegungen als “ohne die bis dahin bewährten Mittel der Tonalität” konzipiert zu haben behauptet, erweist sich bei genauem Hinhören als verstohlen unterlaufen. Berg selbst weist an anderer Stelle seines Vortrages darauf hin, “dass jeder Akt dieser Oper auf ein und denselben Schlussakkord, quasi Kadenz bildend, zusteuert und, wie auf einer Tonika, dort verweilt.”³ Dabei handelt es sich um den Sechsklang *g/d/a/es/ges/ces* bzw. *g/d/a/dis/fis/h*. Auf lokaler Ebene ersetzt Berg diesen Sechsklang wiederholt durch einen Zäsurakkord in Form einer konsonanten Alteration, den G-Dur-Septakkord *g/h/d/f* in seiner weiten Lage als *g/d/h/f*. Diesen setzt Berg im Verlauf der einzelnen Akte immer wieder gliedernd oder abrundend ein. So erzeugt er durchaus ein tonales Bezugssystem.

³Berg in Schneider, *op. cit.*, S. 268.

Handlung und musikalischer Aufbau – *Lulu*

Synopsis

In seiner zweiten Oper vertont Berg die Geschichte des sozialen Aufstiegs und Falls einer jungen Frau, basierend auf Frank Wedekinds Dramen *Erdgeist* und *Die Büchse der Pandora*. Die Handlung besteht aus einem Prolog, in dem die *dramatis personae* allegorisch als Zirkustiere eingeführt werden, gefolgt von drei Akten mit insgesamt sieben Szenen.

Prolog – Vor dem Vorhang

Ein Tierbändiger präsentiert dem Publikum sein Bestiarium. Sein “größter Schatz” ist die Schlange Lulu, die “Urgestalt des Weibes” – geschaffen, “Unheil anzustiften, zu locken, zu verführen, zu vergiften und zu morden, ohne dass es einer spürt”.

Akt I, Szene 1 – Im Atelier

Lulu ist mit einem alten reichen Medizinalrat verheiratet. Auf seinen Wunsch hin soll sie als Pierrot verkleidet porträtiert werden. Gerade als der Maler, von ihren Reizen betört, sich ihr aufzudrängen versucht, tritt der Ehemann ein, erleidet einen Schlaganfall und stirbt.

Akt I, Szene 2 – Im Salon des Malers

Lulu ist in zweiter Ehe mit dem Maler verheiratet. Als nun reiche Witwe und Künstlergattin empfängt sie Besucher, darunter den alten Schigolch, der sie schon als Straßenkind kannte. Außerdem den Chefredakteur Dr. Schön, der sie einst von der Straße geholt, sie später zu seiner Geliebten gemacht und zuletzt in die Gesellschaft eingeführt hat. Jetzt jedoch will Schön standesgemäß heiraten und daher die Beziehung zu Lulu beenden. Als der Maler begreift, dass seine junge Frau seit Jahren Schöns Geliebte ist, bricht für ihn eine Welt zusammen und er schneidet sich die Kehle durch.

Akt I, Szene 3 – In der Theatergarderobe

Lulu, nun zweifache Witwe, ist als Tänzerin am Theater engagiert. Als sie Dr. Schön mit seiner Verlobten im Publikum entdeckt, täuscht sie eine Ohnmacht vor, die ihren Geliebten auch prompt in die Garderobe bringt. Der wirft ihr vor, seine Verlobung zerstören zu wollen. Sie entgegnet, was ihn hindere, sei seine Abhängigkeit von ihr. Sie zwingt ihn, seiner Verlobten einen Abschiedsbrief zu schreiben, da er sie – Lulu – heiraten werde.

Akt II, Szene 1 – Im herrschaftlichen Haus Dr. Schöns

Als Frau des Chefredakteurs empfängt Lulu während seiner Abwesenheit Bekannte aus ihrem früheren Leben, darunter den alten Schigolch, einen Athleten, einen schwärmerischen Gymnasiasten und die sie unerwidert liebende Gräfin Geschwitz. Schöns Sohn Alwa, der bisher wie ein Bruder für sie war, offenbart ihr seine wachsende Verehrung. Als Schön heimkommt, reagiert er gereizt und eifersüchtig auf die vielen Vertrauten seiner Frau. Auf der Höhe eines Wutanfalls drängt er Lulu seinen Revolver auf und verlangt, sie solle ihn durch Selbsttötung von sich befreien. Als sie dies ablehnt, will er sie erschießen. Im Ringen um die Waffe lösen sich Schüsse, von denen einer ihn tötet. Lulu wird verhaftet.

Akt II, Szene 2 – Im selben, nun von Alwa Schön geführten Haus

Ein Jahr später erwartet Alwa Lulus Rückkehr aus dem Gefängnis, in dem sie in zehnjähriger Haft ihre Schuld als Mörderin seines Vaters verbüßen sollte. Doch die Geschwitz hat ihr mit einer List zur Flucht verholfen. Als Lulu eintrifft, droht der Athlet, sie der Polizei zu verraten, und so flieht sie mit Alwa, Schigolch und der Geschwitz nach Paris.

Akt III, Szene 1 – Im privaten Spielsalon Lulus in Paris

In Lulus Pariser Haus versammelt sich eine mondäne Gesellschaft zum Bakkaratspiel und um dubiose Aktiengeschäfte zu tätigen. Ein Marquis, der als Polizeispion und Mädchenhändler agiert, erpresst Lulu mit ihrer Vergangenheit. In letzter Minute gelingt ihr mit Alwa und Schigolch die erneute Flucht – diesmal nach London.

Akt III, Szene 2 – In einer ärmlichen Londoner Dachwohnung

Lulu, Alwa und Schigolch sind inzwischen mittellos. Um alle zu ernähren, geht Lulu als Prostituierte auf die Straße. Drei Freier bringt sie mit in die Wohnung, in der ihre beiden Unterstützer ebenso ratlos und unbeholfen ausharren wie die später eintreffende Gräfin Geschwitz. Als Alwa den zweiten Freier hindern will, Lulu allzu hart anzufassen, wird er erschlagen. Der dritte Freier tötet Lulu und ersticht auch die auf ihren Todesschrei hin herbeieilende Gräfin Geschwitz.

—

Als Berg am 24. Dezember 1935 starb, war die Oper im Particell fertig, doch die Instrumentierung des dritten Aktes noch nicht abgeschlossen. Die Uraufführung des zweiaktigen Torsos fand am 2. Juni 1937 in Zürich statt, die erste vollständige Aufführung der von Friedrich Cerha vollendeten Version am 24. Februar 1979 in der Pariser Opéra Garnier.

Die musikalischen Formen

Wie er es schon in seiner ersten Oper erprobt hatte, vermittelt Berg seine Interpretation der zugrunde liegenden literarischen Vorlage einerseits durch Akzente bei seiner Textbearbeitung, andererseits durch die kreative Verwendung klassischer und barocker Gattungen. Doch während jede Szene im *Wozzeck* auf einer in sich abgeschlossenen musikalischen Form beruht und jeder Akt fünf solcher Formen zu einer übergeordneten Struktur vereint, besteht in *Lulu* jede Szene in sich aus 'Nummern', wie sie für Opern des 18. und 19. Jahrhunderts üblich waren. In dem knapp 2¼ Akte umfassenden Teil der Oper, dessen Instrumentierung Berg noch selbst vollenden konnte, sind diese Nummern in der Partitur mit den entsprechenden Gattungsbegriffen überschrieben; in einigen Fällen gilt dies auch für das Particell des dritten Aktes. Darüber hinaus finden sich in Bergs Skizzen Anmerkungen, die Rückschlüsse zulassen auf musikalische Formtypen, die ihm bei der Komposition vorschwebten.

Eine Besonderheit sind Bergs musikalische 'Klammern'. In jedem Akt verbindet er zwei Szenen mit einem übergreifenden Strukturmodell, dem Episoden oder kleinere Formen für die verschiedenen Nebenhandlungen eingeschoben sind. Gleichzeitig legt er auch einige dieser Episoden und kleineren Formen als Fragmente größerer musikalischer Einheiten an. Aus der Verzahnung und Überlagerung dieser Teilsegmente entsteht eine komplexe, vielschichtige Struktur. Sie ist in der folgenden Übersicht durch unterschiedliche Schrifttypen veranschaulicht.

Ausgenommen von dieser Anlage mit übergreifenden musikalischen Strukturen ist einzig die Eröffnungsszene, die Berg textlich aus den ersten drei Szenen von Wedekinds *Erdegeist* kondensiert. Sie ergänzt die allegorische Exposition der dramatischen Figuren durch den Tierbändiger im Prolog mit einer Darstellung der dramatischen Ausgangslage und der Einführung der ersten vier Hauptpersonen. Diese Szene, in der Berg auf der dramatischen Ebene die Entwicklung der Beziehung zwischen Lulu und dem Maler entfaltet, ist in besonders enger Anlehnung an traditionelle Vorbilder gestaltet. Berg wählt konsequent die Bezeichnung "Recitativ" für den nur situationsbezogenen Austausch, "Canzonetta" bzw. "Arioso" für Reflexionen je einer Person, "Canon" bzw. "Duett" für thematisch definierte Dialoge und "Melodram" für emotional aufgeladene Höhepunkte der dramatischen Handlung, in denen das Orchester einen gesprochenen Text begleitet. (Diese Begriffe und ihre spezifische Zuordnung können als Orientierung dienen für die Segmente in Akt III, deren Bezeichnung Berg nicht mehr selbst vornehmen konnte.)

Akt I, Prolog und Szene 1⁴

T.		
1-85	Prolog (' <u>Zirkusmusik</u> ')	Clown/Tierbändiger
86-131	Recitativ	Alwa/Lulu/Schön
132-195	Introduktion/Canon/Coda	Lulu/Maler
196-257	Melodram	Medizinalrat/Lulu/Maler
258-283	<u>Canzonetta</u>	Lulu
284-304	Recitativ	Lulu/Maler
305-328	Duett	Lulu/Maler
329-350	Arioso	Maler

T. 351-411 Interludium I/1 — I/2

Akt I, Szene 2 und 3

411-462	Duettino	Lulu/Maler
463-530	1. Kammermusik	Schigolch/Lulu
531-624	<u>SONATENSATZ</u> Exposition	Schön/Lulu
624-668	<u>SONATENSATZ</u> erste Reprise	Schön/Lulu
669-957	Monoritmica	Schön/Maler, dann Alwa/Lulu

T. 958-992 Verwandlung I/2 — I/3
mit SONATENSATZ-Coda

992-1020	Rag-time	Alwa/Lulu
1020-1040	Andante	Alwa/Lulu
1040-1094	<u>English Waltz</u>	Alwa/Lulu
1095-1113	Recitativ	Alwa
1113-1154	<u>Choral</u>	Alwa/Prinz
1155-1176	Rag-time (Trio)	Alwa/Prinz/Lulu + +
1177-1208	Sextett	Alwa/Schön/Lulu + + +
1209-1288	<u>SONATENSATZ</u> Durchführung	Schön/Lulu
1289-1361	<u>SONATENSATZ</u> letzte Reprise	Schön/Lulu

Akt II, Szene 1

1 - 40	Recitativ	Lulu/Geschwitz/Schön
40 - 60	Ballade ⁵	Schön
61 - 93	<u>Kavatine</u>	Lulu/Schön
94-172	(Langsame Halbe)	Schigolch/Athlet/Gymnasiast/Lulu
173-194	Canon	dieselben
195-223	Recitativ	dieselben

⁴Unterstreichungen weisen auf szenen- oder aktübergreifende Wiederaufnahmen hin, Fettdruck mit Kapitälchen auf szenenverbindende strukturelle Klammern.

⁵Der Titel "Ballade" für dieses Segment findet sich in einer von Bergs Skizzen.

T.		
224-242	<i>Tumultuoso</i> (<u>Burleske</u>) ⁶	dieselben/Kammerdiener/Alwa
243-249	RONDO Refrain 1	Lulu/Alwa
250-261	Recitativ (<u>Choral</u>)	Lulu/Alwa/Kammerdiener
262-273	RONDO Refrain 2	Lulu/Alwa
273-274	<i>Tumultuoso</i> (<u>Burleske</u>)	Lulu/Alwa/Schön
274-286	RONDO Refrain 3	Lulu/Alwa
287-297	Recitativ (<u>Choral</u>)	Lulu/Alwa/Kammerdiener/Schön
298-309	RONDO Refrain 4	Lulu/Alwa
310-317	<i>Tumultuoso</i> (<u>Burleske</u>)	Lulu/Alwa/Schön/Athlet
318-337	RONDO Refrain 5	Lulu/Alwa
338-379	<i>Tumultuoso</i> (<u>Burleske</u>)	Lulu/Alwa/Schön/Athlet
380-386	Introduktion	Lulu/Schön
387-415	<i>Furioso</i> (<u>Arie</u> , Strophe 1+2)	Lulu/Schön
416-420	<i>Tumultuoso</i> (<u>Burleske</u>)	Lulu/Schön
421-490	<i>Furioso</i> (<u>Arie</u> , Strophe 3+4)	Lulu/Schön (+ Geschwitz)
491-538	<u>Lied der Lulu</u>	Lulu
539-553	<i>Furioso</i> (<u>Arie</u> , Strophe 5)	Schön/Lulu
553-604	<i>Tumultuoso</i> (<u>Burleske</u>)	Schön/Lulu/Gymnasiast/Alwa
605-619	Grave	dieselben + Geschwitz
620-651	<u>Arietta</u>	Lulu/Alwa

T. 652-721 Ostinato: Zwischenspiel II/1-2 mit Filmmusik
— Zentrum der Oper —

Akt II, Szene 2

722-787	Recitativ	Athlet/Geschwitz; Alwa
788-814	Largo	Schigolch/Geschwitz/Athlet
815-822	Recitativ	Alwa/Geschwitz/Schigolch
823-834	Largo	Alwa/Athlet
834-953	Kammermusik	Alwa/Gymnasiast; Athlet
953-1000	Melodram	Schigolch/Athlet/Alwa/Lulu
1000-1058	RONDO Durchführung	Alwa/Lulu
1058-1087	RONDO Reprise	Alwa/Lulu
1087-1096	Tempo grazioso	Alwa/Lulu
1097-1150	<u>Hymne</u>	Alwa

⁶ Allen mit der Angabe *tumultuoso* bezeichneten Segmenten in der ersten Szene des zweiten Aktes hat Berg in einer Skizze den Zusatz "Burleska" gegeben. Ich folge hier Jarman, indem ich die Gattungsbezeichnung in die Übersicht der 'Nummernoper' übernehme. Vgl. Douglas Jarman, *The Music of Alban Berg* (Berkeley, CA: University of California Press, 1979), S. 202).

Akt III, Szene 1

T.		
1-82	Einleitung und 1. Ensemble mit ' <u>Zirkusmusik</u> '	Athlet/Spielsalonbesucher Lulu/Alwa/Geschwitz/Marquis
83-88	<u>Choral</u> -Variation 1	Marquis/Lulu (<i>Konfrontation I</i>)
89-98	<u>English Waltz</u>	Marquis/Lulu "
99-102	<u>Choral</u> -Variation 2	Marquis/Lulu "
103-118	Intermezzo 1 (<u>BÄNKELLIED</u>)	Marquis/Lulu "
119-145	Intermezzo 2 (<u>Arietta</u> + <u>Lied</u>)	Marquis/Lulu "
146-230	<u>Choral</u> -Variationen 3-12	Marquis/Lulu "
231-293	2. Ensemble mit ' <u>Zirkusmusik</u> '	Spielsalonbesucher/Lulu/Alwa
294-352	(<i>Konfrontation II</i>)	Athlet/Lulu
353-369	Pantomime mit ' <u>Zirkusmusik</u> '	Lulu/Marquis/Athlet etc.
370-469	(<i>Konfrontation III</i>)	Schigolch/Lulu
470-563	Cadenz	Marquis/Athlet/Lulu/Geschwitz
564-673	3. Ensemble mit ' <u>Zirkusmusik</u> '	Spielsalonbesucher + Alwa
674-692	(Recitativ)	Lulu/Groom/Alwa

T. 693-736 Zwischenspiel III/1-2:

BÄNKELLIED-Variationen 1-4**Akt III, Szene 2**

737-767	<u>BÄNKELLIED</u> -Variation Va	Schigolch/Alwa
768-823	Presto (+ <u>Canzonetta</u>)	Lulu/1. Freier
823-849	<u>BÄNKELLIED</u> -Variation Vb	Schigolch/Alwa
850-869	Presto (+ <u>Canzonetta</u>)	Lulu/1. Freier
870-887	(Überleitung)	Alwa/Lulu/Schigolch
888-1024	Allegro (+ <u>RONDO-Reprise/Coda</u>)	Geschwitz/Lulu/Alwa/Schigolch
1024-1057	<u>BÄNKELLIED</u> -Variation 4 + 2	Schigolch/Alwa
1058-1109	Allegretto (+ <u>Monoritmica</u>)	Lulu/2. Freier
1110-1145	<u>BÄNKELLIED</u> -Variation 3 ++	Schigolch/Geschwitz
1146-1175	Sostenuto	Geschwitz
1175-1187	Andante	Geschwitz
1188-1278	Adagio (+ <u>SONATE Coda</u> , <u>Hymne</u>)	Lulu/3. Freier/Geschwitz
1200-1278	Grazioso (<u>Kavatine</u>)	Lulu/3. Freier
1279-1314	Lento (Nocturno)	Geschwitz
1292-1314	Largo	Geschwitz/Lulu/3. Freier
1315-1326	Grave	Geschwitz

Wie die Übersicht zeigt, verknüpft Berg in einem ersten Schritt der erwähnten Metastrukturierung die Szenen 2 und 3 des ersten Aktes durch die Klammer einer nach klassischem Vorbild konzipierten Sonatensatzform. Diese Klammer umrahmt am Schluss von Szene 2 eine umfangreiche und innovative Form, die Berg „Monoritmica“ nennt, sowie zu Beginn von Szene 3 einzelne Gattungen aus dem Bereich der Variété-Musik. In den vier Abschnitten der Sonatensatzform – Bergs Überschriften identifizieren die Exposition und deren variierte Wiederholung in I/2, ergänzt durch Durchführung und Reprise am Ende von I/3 – wird die Beziehung zwischen Lulu und Dr. Schön verhandelt. Der umfangreiche Einschub „Monoritmica“ liegt Schöns fatalem Aufklärungsgespräch mit dem Maler zugrunde; der Reigen kleiner Variété-Stücke zu Beginn von Akt I Szene 3 (Rag-time, English Waltz) charakterisiert die Atmosphäre um Lulu in der Theatergarderobe.

Die beiden Szenen des zweiten Aktes, die inhaltlich durch das Jahr von Lulus Gefängnisarrest und musikalisch durch ein Zwischenspiel mit Filmszenen getrennt, aber hinsichtlich des Bühnenbildes und der identischen Personenaufstellung verbunden sind, fasst Berg durch den übergeordneten Ablauf eines Rondos zusammen. Die Überschrift „Rondo“ für das thematisch zusammengehörige aber in diesem Akt durchbrochene musikalische Material findet sich zwar nicht in der veröffentlichten Partitur der Oper, wohl aber in Handschrift und Druck von Partitur und Klavierauszug des Kopfsatzes der *Symphonischen Stücke aus der Oper „Lulu“*, in dem Berg dieses Material zusammenfasst. In der Bühnenhandlung markieren die Refrains die Stadien von Alwas zunehmender Verliebtheit. Innerhalb der ersten Szene erzeugt Berg darüber hinaus zwei weitere musikalische Klammern, die durch sechs Segmente musikalisch unterstrichener burlesker Situationen bzw. (nur in der zweiten Hälfte) durch eine mehrstrophige Wut-Arie Schöns entstehen.

In der um ein Drittel kürzeren Folgeszene enthält die zweite Hälfte die Ergänzung der übergreifenden Rondoform. Dabei stellt Berg den insgesamt 64 Takten der fünf Rondo-Segmente, die die erste Szene des Aktes durchziehen, in der zweiten Szene einen dominierenden zweiteiligen Block mit insgesamt 88 Takten gegenüber. Da sein Libretto die Beiträge der Nebenfiguren in II/1 vergleichsweise ausführlich übernimmt, während er sie in den musikalischen Ablauf der Szene II/2 nur in stark reduzierter Form integriert, kann er dort auf abgegrenzte Episoden verzichten.

In der Eröffnungsszene des dritten Aktes, in der Wedekind ein Porträt der durch Oberflächlichkeit, Geldgier und erotische Frivolität gekennzeichneten Pariser Demimonde entwirft, gestaltet Berg die Äußerungen der

Spielsalonbesucher überraschend ausführlich in drei Ensemblenummern. Dabei erlaubt ihm die Wiederaufnahme seiner Zirkusmusik, den Ennui und die Geldgier, die diese Gesellschaftskreise kennzeichnen, als einen pompös inszenierten Scheinhöhepunkt vor dem Abstieg der Hauptpersonen in die Mittellosigkeit darzustellen.

Die vor diesem exaltierten Hintergrund ablaufenden Gespräche, in denen Lulu erst vom Marquis, dann vom Athleten und schließlich sogar von Schigolch existentiell und emotionalem Druck ausgesetzt ist, reduziert Berg dagegen auf das für ein Verständnis Nötige. Während er die sechs Segmente der ersten Konfrontation einzeln betitelt, sind die fehlenden Überschriften für die beiden anderen hier durch ‘Konfrontation’ ersetzt.

Die erste Konfrontation mit der Drohung des Marquis, Lulu entweder an ein Kairoer Edelbordell zu vermitteln oder der Polizei auszuliefern, beginnt bereits mit der ersten Variation des Chorals aus Szene I/3 und II/1. Zusammen mit elf weiteren Variationen entsteht hier eine weitere Klammer. In einem der interpolierten Intermezzi erklingt zudem als zweites Variationenthema die Melodie eines wedekindschen Bänkelliedes über die Freuden der freien Liebe. Die schlichte Melodie verklingt zunächst, unterliegt jedoch später dem Zwischenspiel sowie mehreren Segmenten in III/2. Zudem setzt sich die Idee der “Variationen” auf der inhaltlichen Ebene fort, insofern dem vom Mädchenhändler angeregten ‘Thema’, Lulus Einsatz als Prostituierte, in London ihre tatsächlichen und letztlich zum Tode führenden Begegnungen mit drei Freiern folgen. Wie zu zeigen sein wird, antizipiert die Zunahme an tonaler und rhythmischer Verfremdung, die Berg für die musikalischen Variationen entwirft, die sich steigende Gefahr eines solchen aus der Not geborenen Broterwerbs. Insbesondere die letzte Szene der Oper besticht durch den Reichtum an Zitaten mit Segmenten früherer Akte in Form musikalischer Überschreibungen.

Im Zusammenhang mit Bergs musikalischen Klammern lohnt ein Blick in die Musik seiner *Symphonischen Stücke aus der Oper “Lulu”*. Berg hatte, als die Vollendung des Particells absehbar war, aus der Opernmusik eine fünfsätzige Suite für Sopran und Orchester exzerpiert, die der damalige musikalische Leiter der Berliner Staatsoper, Erich Kleiber, am 30.11.1934 mit großem Erfolg zur Uraufführung brachte. In diesem konzertanten Auszug stellt Berg eine Facette in den Vordergrund, die in der dramatischen Bühnenhandlung leicht untergeht. Die Sätze kreisen um das Wesen der Lulu, die ja bei genauem Hinsehen in den von ihr ausgelösten Tragödien eher passiv bleibt. Dies betont die Musik durchgehend:

- Im eröffnenden *Rondo* reiht Berg, nach den acht Takten aus dem Prolog, in denen der Tierbändiger Lulu als Schlange einführt, die sieben oben mit “Rondo” gekennzeichneten Passagen aus Akt I und Akt II, in denen Alwa sich in seine Verliebtheit hineinsteigert und Lulu ihn ihrer geschwisterlichen Verbundenheit und Wertschätzung versichert, unmittelbar aneinander.
- Im *Ostinato*, dem zweiten sinfonischen Satz, übernimmt Berg die Verwandlungsmusik aus Akt II, zu der nach seiner Vorstellung in der Opernaufführung Filmszenen von Lulus Verhaftung, Gefängniszeit und Flucht gezeigt werden sollten.
- Im Zentrum der *Symphonischen Stücke* steht das Selbstbild der Protagonistin, das “Lied der Lulu” aus der fatal endenden letzten Auseinandersetzung mit ihrem Entdecker und Liebhaber Schön.
- Der vierte Satz, *Variationen*, präsentiert mit dem Zwischenspiel aus Akt III eine instrumentale Version der Transformationen des wedekindschen Bänkelliedes, dessen Text die “Konfession” einer Frau präsentiert, die sich selbstbewusst zur freigiebigen Liebe bekennt.
- Im *Adagio*, das die *Symphonischen Stücke* beschließt, verbindet Berg Passagen, die in der Oper in denkbar großem Abstand ertönen: das *Sostenuto* aus der zweiten Szene von Akt III, das Zwischenspiel zwischen Szene 2 und 3 in Akt I und den Schluss der Oper mit dem Ende des *Lento* und dem abschließenden *Grave*. Hier zieht die Gräfin Geschwitz Bilanz ihrer Liebe zu Lulu und wird zuletzt wie diese von deren drittem Freier getötet.

In den *Symphonischen Stücken* entwirft Berg somit eine Skizze, die nicht um die Tragik von Lulus zwischenmenschlichen Begegnungen kreist, sondern dem nachspürt, wer und was sie selbst ist. Wie Bergs Schüler und Freund Willi Reich berichtet, war Berg tief bewegt vom Schicksal einer Frau, die in jedem Stadium ihres Lebens zur Projektionsfläche männlicher Begierden wird. Seine Einschätzung der Figur entsprach der Charakterisierung, die der Literaturwissenschaftler Julius Kapp schon 1909 von Wedekinds Protagonistin entworfen hatte.⁷ Besonders die folgenden Zeilen sprachen Berg an:

⁷ 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].

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.