

Die Entstehung des Librettos

Wedekinds “Monstretragödie”

Wedekinds ursprüngliche Fassung war fünftaktig. Sie trug den Titel *Die Büchse der Pandora: Eine Monstretragödie*. Aus Sorge vor der Zensur und aus praktischen Erwägungen teilte Wedekind den Text später. 1895 veröffentlichte er die ersten drei Akte unter dem neuen Titel *Erdgeist*. Allerdings durchbrach er diese “Moritatenakkumulation”¹ – jeder der Akte endet mit dem Tod eines der sukzessiven Ehemänner Lulus – durch Einfügung eines dritten Aktes in der Theatergarderobe, der Lulus Rolle als Tänzerin in den Vordergrund stellt. Für die zweite Hälfte des Werkes behielt Wedekind den Gesamttitel *Die Büchse der Pandora* bei, schickte den zwei Akten jedoch einen zusätzlichen neuen voraus. Eine erste Drucklegung erschien 1904 bei Cassirer in Berlin, doch zahlreiche Revisionen und Umarbeiten vor allem der letzten Szene beschäftigten den Dichter noch bis 1913.² Die Prologe zu den zwei Teildramen entstanden 1898 bzw. 1910 erst nach den Erstveröffentlichungen der Haupttexte.

Wedekinds Lulu ist eine sexuell freizügige junge Frau, an deren geheimnisvoller Ausstrahlung und sinnlichem 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 Charaktere: der alte Medizinalrat, der Lulu zur Tänzerin ausbilden und von einem Maler porträtieren lässt, der naiv-idealistische Maler, der ihr einflussreiches Porträt im Pierrot-Kostüm erschafft und ihr dabei verfällt, und der abgebrühte Chefredakteur Schön, der die im Straßenmilieu Entdeckte in die Gesellschaft einführt, zu seiner Geliebten macht und weiterhin alle Fäden ihres Lebens in der Hand zu halten sucht, jedoch nicht stark genug ist, um sich ihrer erotischen Anziehungskraft zu entziehen. Dazu kommt Schöns Sohn Alwa, der als Jugendlicher eher brüderlich für Lulu empfand, sich später aber ebenfalls unrettbar in sie verliebt.

¹ So Erhard Weidl im Nachwort zu seiner Ausgabe von Wedekinds *Lulu*, wo er diese als “spektakuläres Rückgrat der dramatischen Demonstrationen” bezeichnet. (Erhard Weidl, Hrsg., *Frank Wedekind: Lulu* [Stuttgart: Reclam, 1989], S. 195)

² Siehe dazu die Fassung letzter Hand in Band 3 der 1912-1914 bei Georg Müller in München veröffentlichten *Gesammelten Werke*.

Die frühen Aufführungen des *Erdgeist*, teils mit Wedekind selbst und seiner Frau Tilly Newes in den führenden Rollen, hatten großen Erfolg. Anders erging es *Der Büchse der Pandora*, deren Aufführungen mehrmals in handfeste Theaterskandale ausarteten. Die Zweideutigkeit der Dialoge verwirrte das Publikum der 1920er Jahre, das in Dramen eine realistische oder zumindest klar umrissene Botschaft erwartete. Wo Wedekind in Wortwechseln voller *non sequitur* und selbstbezogener Nicht-Antworten eine dysfunktionale Gesellschaft karikiert, reagierten Theaterbesucher irritiert oder sogar verärgert.³ Dazu kam eine Anklage gegen ihn und seinen Verleger wegen Verletzung der guten Sitten, von der die beiden erst nach einem Gang durch drei Instanzen rechtskräftig freigesprochen wurden.⁴

Die erste erfolgreiche Gesamtaufführung beider Teile erfolgte 1926 unter der Leitung von Erich Engel am Staatlichen Schauspielhaus Berlin, nun unter dem auch von Wedekind inzwischen favorisierten Titel *Lulu*. Sie wurde als Ausdruck zeitgenössisch relevanter Thematik und Sozialkritik mit großem Interesse aufgenommen. Allerdings löste die Frage der Gattung eine Kontroverse aus: Ging es Wedekind hier um eine Tragödie, eine Burleske oder eine sozialkritische Satire?

Wie Bryan Simms berichtet, boten die Berliner Aufführungen nach der Hinzufügung des Prologs zum *Erdgeist* eine Hilfe für das Verständnis der Charaktere in Form der vom Tierbändiger eingeflochtenen Allegorien.⁵ Dabei sorgte die Regie dafür, dass die Zuordnung über die im Text eindeutige Bezeichnung Lulus als Schlange hinausging. So sah das Publikum bei der Erwähnung des Tigers auf der Bühne den Chefredakteur Schön in einem Käfig; als Bär erschien der alte Medizinalrat, als Affe der Schriftsteller Alwa und als Kamel der Maler. (Berg übernimmt die Idee der allegorischen Zuordnungen in Form von musikalischen Motiven, die im Prolog bei der ersten Erwähnung des Tieres erklingen und im Verlauf der Oper die entsprechenden Personen charakterisieren.)

Ebenfalls beispielhaft blieben die von Erich Engel vorgenommenen Doppelbesetzungen, die jenseits des praktischen Vorteils einer kleineren Truppe auch dramatisch interessante Beziehungen andeuteten. Der Darsteller des Schön spielte in der letzten Szene den mörderischen Freier Jack.

³Viele Beispiele für die Mehrdeutigkeiten des Textes und ihre Beziehung zur Oper finden sich in Leo Treitler, "The Lulu Character and the Character of *Lulu*", in *Music and the Historical Imagination* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989), S. 264-306.

⁴Vgl. dazu Wedekinds Vorwort zu *Die Büchse der Pandora* in Erhard Weidl, Hrsg., *Frank Wedekind: Lulu*, S. 95-96.

⁵Bryan Simms, "Berg's *Lulu* and the Theatre of the 1920s", in *Cambridge Opera Journal* 6/2 (1994), S. 125-158 [150].

Dies deutet schon Wedekind an, indem er beide Männer denselben Satz sprechen lässt: Schön kommentiert seine mühseligen Versuche, dem Maler die Augen über Lulu zu öffnen, mit dem Fazit "Das war ein Stück Arbeit"; unmittelbar darauf schneidet dieser sich, in seinem naiven Idealismus und seiner zutraulichen Verliebtheit zutiefst erschüttert, die Kehle durch. In der letzten Szene äußert Jack den zynischen Kommentar "Das war ein Stück Arbeit" nach seinem Doppelmord an Lulu und der ihr zu Hilfe eilenden Gräfin Geschwitz.

Wedekind selbst sah explizite Doppelbesetzungen im Vorspann zum zweiten Teildrama vor. Der als Einleitung zur *Büchse der Pandora* gedachte "Prolog in der Buchhandlung" ist eine für damalige Zuschauer transparente Persiflage auf die Gerichtsverhandlungen, denen sich der Dichter und sein Verleger nach der Anklage wegen Verstoßes gegen die guten Sitten stellen mussten. Hier argumentieren vier Männer, die – so Wedekind – "in entsprechenden Überkleidern und Kopfbedeckungen" von den Darstellern anderer Rollen gespielt werden können. Dabei identifiziert Wedekind den als "normaler Leser" Eingeführten, der "im hellen Sommerüberzieher und Lodenhütchen" auftreten soll, mit dem grobschlächtigen Athleten. Den "rührigen Verleger" verkörpert für ihn der als Zuhälter agierende Marquis, den er sich "in Schlafrock mit Samtkäppchen" vorstellt.⁶ Als "verschämter Autor" soll der Schriftsteller Alwa "in Havelock und Schlapphut" auftreten und damit andeuten, dass dieser auch im Drama die Rolle des Autors innehat.⁷ Den "hohen Staatsanwalt" schließlich assoziiert Wedekind mit dem dafür in Talar und Barett gesteckten zwielichtigen Schigolch, der es im Drama offen lässt, ob er tatsächlich Lulus leiblicher Vater ist. – Dieser zweite Prolog, der wie der Prolog zum *Erdgeist* aus gereimten jambischen Pentametern besteht, wurde in späteren Aufführungen meist weggelassen, so auch von Berg.

Engels Inszenierung erlebte 38 Aufführungen am Staatstheater Berlin noch in der Spielzeit 1926-1927 und weitere zehn Aufführungen 1929 am Neuen Deutschen Theater in Prag. Berg sah offenbar keine dieser Aufführungen, doch war die Berichterstattung in der Presse so ausführlich, dass er aus der Ferne einen recht genauen Eindruck gewinnen konnte.

⁶Hintergrund war vermutlich, dass seinem eigenen Verleger vorgeworfen worden war, er habe sich mit der Veröffentlichung des Werkes "prostituiert".

⁷Die Kostümierung erinnert daran, dass Wedekind selbst in der Literarischen Gesellschaft Leipzigs wahrgenommen wurde als "schwer verständliches junges Genie . . . in schwarzem, abgeschabtem Jackettanzug, einen unförmigen Chapeau claqué in die Stirn gedrückt". Vgl. Kurt Martens, *Schonungslose Lebenschronik, 1870-1900* (Wien: Rikola, 1921), S. 205 und 213.

Frühe Einzelaufführungen

Eine Quelle für Bergs frühe Bekanntschaft mit Wedekinds *Lulu* ist sein Briefwechsel mit Frida Semler (1887-1954). Die Tochter eines amerikanischen Geschäftsfreundes von Bergs Vater verbrachte die Sommer 1903 und 1904 bei der Familie, blieb auch danach in freundschaftlichem Kontakt mit Alban und konnte dank seiner ausführlichen brieflichen Berichte später Wesentliches zu den Klärungen durch Reich, Redlich, Adorno und Schönberg beitragen.⁸ Dies gilt besonders für die ersten Aufführungen der beiden Teildramen des *Lulu*-Stoffes, die die Sommerbesuche des an Literatur und Musik interessierten jungen Mädchens umrahmten.

Schon im Dezember 1902 hatte der später gefeierte Theaterregisseur Max Reinhardt (1873-1943) in Berlin den *Erdegeist* auf die Bühne gebracht. Die sehr erfolgreiche, von der Presse hoch gelobte Aufführung etablierte Wedekind als ernst zu nehmenden und innovativen Dramatiker. Wie Frida Semler in ihren Memoiren berichtet, las Berg das Drama erstmals 1904, kurz nachdem Reinhardts Aufführungen es berühmt gemacht hatten.⁹

Öffentliche Aufführungen der *Büchse der Pandora* dagegen blieben bis zum Lebensende des Dichters durch die Zensur verboten. Trotzdem veranstaltete Karl Kraus in Wien am 29. Mai 1905 eine später berühmt gewordene Privataufführung des zweiten Teildramas, mit Wedekind selbst in der Rolle des Lustmörders Jack, Wedekinds späterer Frau als Lulu und Alban Berg im Publikum. Kraus schickte der Aufführung einen Einführungsvortrag voraus, den er – zusammen mit Wedekinds Dankesbrief und einem Auszug aus mehreren die Aufführung kommentierenden Pressestimmen – auch in der Zeitschrift *Die Fackel* veröffentlichte. Seinem gut sieben Seiten langen Haupttext stellt Kraus ein Zitat des belgischen Symbolisten Félicien Rops voraus, das Wedekinds Titel einordnet:¹⁰

Die Liebe der Frauen enthält wie die Büchse der Pandora alle Schmerzen des Lebens, aber sie sind eingehüllt in goldene Blätter und sind so voller Farben und Düfte, dass man nie klagen darf, die Büchse geöffnet zu haben. Die Düfte halten das Alter fern und bewahren noch in ihrem Letzten die eingeborene Kraft.

⁸Wie sehr Berg die junge amerikanische Freundin schätzte, zeigte er mit der Vertonung ihres Gedichtes "Traum", das in der Ausgabe seiner "Jugendlieder" den zweiten Band mit Kompositionen aus den Jahren 1904-1908 eröffnet.

⁹Vgl. Frida Semler Seabury, "1903 and 1904", in *International Alban Berg Society Newsletter* 1, S. 3-5.

¹⁰Karl Kraus in *Die Fackel* Nr. 182, Wien, 9. Juni 1905, S. 1.

Seine eigene Interpretation der Tragödie beginnt Karl Kraus mit einem Zitat des verzückten Alwa, der in einem entscheidenden Augenblick Lulus ganzes Wesen zu verstehen glaubt: "Eine Seele, die sich im Jenseits den Schlaf aus den Augen reibt." Wie Kraus ausführt, entlarvt Wedekind die Scheinmoral einer Gesellschaft, die die Prostitution der Frau unter Strafe stellt, aber Männern, die ihren Geist und ihre Talente gewohnheitsmäßig den Interessen von Macht und Geld unterwerfen und sich damit gleichermaßen prostituieren, hohe Ehren zuteil werden lässt. In den Augen von Kraus handelt es sich im Drama um

die Tragödie von der gehetzten, ewig missverstandenen Frauenanmut, der eine armselige Welt bloß in das Prokrustesbett ihrer Moralbegriffe zu steigen erlaubt. Ein Spießrutenlaufen der Frau, die vom Schöpferwillen dem Egoismus des Besitzers zu dienen nicht bestimmt ist, die nur in der Freiheit zu ihren höheren Werten emporsteigen kann. Dass die flüchtige Schönheit des Tropenvogels mehr beseligt als der sichere Besitz, bei dem die Enge eines Bauers die Pracht des Gefieders lädiert, hat sich noch kein Vogelsteller gesagt. Die Hetäre als ein Traum des Mannes. Aber die Wirklichkeit soll sie ihm zur Hörigen – Hausfrau oder Mätresse – machen, weil das soziale Ehrbedürfnis ihm selbst über einen schönen Traum geht. So will jeder die polyandrische Frau für sich. Diesen Wunsch, nichts weiter, hat man als den Urquell aller Tragödien der Liebe zu betrachten. Der Erwählte sein wollen, ohne der Frau das Wahlrecht zu gewähren.¹¹

Berg war zutiefst beeindruckt, wie er – obwohl in dieser Zeit noch weit entfernt von dem Gedanken an eine eigene Vertonung des *Lulu*-Stoffes – in einem Brief vom 18. November 1907 an Frida Semler zu erkennen gibt:

Wedekind – die ganze neue Richtung – die Betonung des sinnlichen Moments in modernen Werken!! [...] Wir sind endlich zur Erkenntnis gekommen, dass Sinnlichkeit keine Schwäche ist, kein Nachgeben dem eigenen Willen, sondern eine in uns gelegte immense Kraft – der Angelpunkt alles Seins und Denkens. (Jawohl: alles Denkens!) – Damit spreche ich zugleich fest und bestimmt die große Wichtigkeit der Sinnlichkeit für alles Geistige aus. Erst durch das Verständnis der Sinnlichkeit, erst durch einen gründlichen Einblick in die 'Tiefen der Menschheit' (oder sollte es nicht viel eher 'Höhen der Menschheit' heißen?) gelangt man zum wirklichen Begriff der menschlichen Psyche.¹²

¹¹Kraus, *Fackel* 182, S. 2.

¹²Zitiert in Reich, *Leben und Werk*, S. 21-22.

Auch andere Aspekte des wedekindschen Stoffes, auf die Kraus die Aufmerksamkeit lenkt, beeinflussten offensichtlich Bergs spätere Entscheidung, welche der Nebenrollen er übernehmen und welche Attribute der Hauptpersonen er musikalisch repräsentieren würde. Ersteres betrifft die Figur des Athleten, die Wedekind (wie er in seiner Vorrede zur *Büchse der Pandora* schreibt) als moralischen Gegenspieler zur Gräfin Geschwitz entworfen hat. Für Karl Kraus verkörpert der Mann darüber hinaus eine für die Gesamtaussage des Werkes wesentliche Eigenschaft. Kraus macht dies fest am Verhalten des Athleten nach Lulus Flucht aus Kerker und Krankenstation, wenn er schreibt:

Mit diesem unvergleichlichen Philosophen der Zuhältermoral beginnt der Zug der Peiniger: nun werden die Männer an Lulu durch Gemeinheit vergelten, was sie durch Torheit an ihr gestündigt haben.¹³

Unter den Attributen Lulus unterstreicht Kraus ihre geheimnisvolle knabenhafte Schönheit, die bei den Männern um sie herum Begehrlichkeit weckt und die sie tragischerweise schließlich selbst zum Maßstab ihres Wertes erhebt.

Zu Beginn der *Büchse der Pandora* [...] zeigt sich, dass Lulus Anmut die eigentliche leidende Heldin des Dramas ist; ihr Porträt spielt eine größere Rolle als sie selbst, und waren es früher ihre aktiven Reize, die die Handlung schoben, so ist jetzt auf jeder Station des Leidensweges der Abstand zwischen einstiger Pracht und heutigem Jammer der Gefühlserreger. Die große Vergeltung hat begonnen, die Revanche einer Männerwelt, die noch die eigene Schuld zu rächen sich erkühnt.¹²

Viele Jahre später, am 28. April 1934, gratuliert Berg Karl Kraus zu dessen 60. Geburtstag mit einer beziehungsvollen Erinnerung an den nachhaltigen Eindruck, den der fast drei Jahrzehnte zurückliegende Vortrag in ihm hinterlassen hat. Dem Glückwunsch fügt er einen Auszug aus der im Entstehen begriffenen Oper hinzu: die Vertonung des Wedekindsatzes, den Kraus seinen Ausführungen als Motto vorausschickt:

Lulu, Akt II, Sz. 1: Alwa über Lulu

319 *molto cantabile*

Alwa: Ei-ne See - le, die sich im Jen-seits den Schlaf aus den Au-gen reibt ...

¹³Kraus, *Fackel* 182, S. 3-4.

Die Bedeutung der Falckenberg-Fassung

In der Folge der Berliner Uraufführung übernahmen zahlreiche andere Theater das Doppeldrama. Dabei wurden meist alle – in der Kombination sieben – Akte der beiden Hälften aufgeführt, wenn auch mit z.T. beträchtlichen Kürzungen. Interessant ist dabei vor allem die ab November 1928 am Münchner Schauspielhaus laufende Inszenierung der *Lulu* durch den berühmten Regisseur Otto Falckenberg, einen Freund Wedekinds, nicht zuletzt, weil Berg sie offenbar kannte. Viele Einzelheiten in Bergs Libretto haben ein direktes Vorbild in Falckenbergs Einrichtung des Stoffes, auch wenn sowohl wegen der Länge des Textes als auch zur Verständlichkeit beim Singen weitere Vereinfachungen nötig waren.

Falckenbergs Fassung enthält alle sieben Akte in unterschiedlich stark gekürzter Form, gegliedert durch Musikeinlagen im Stil von Bänkelsängernliedern, die das Milieu unterstreichen. Dabei greift der Regisseur auf Wedekinds eigene Cabaret-Lieder zurück. Zudem deutet er durch Rollenverdopplungen zusätzliche Parallelen zwischen den Charakteren an.

Eine wichtige Entscheidung betrifft die Eröffnung. Das 13-zeilige Zitat aus Schillers *Wallenstein*, das Wedekind als eine Art Motto vor Widmung und Personenverzeichnis drucken ließ und daher wohl nicht als Teil der Aufführung vorsah, legt Falckenberg Alwa in den Mund. Darin gibt dieser sich als Autor des Dramas *Erdgeist* zu erkennen und erläutert zugleich den Titel, indem er erklärt, irdischen Erfolg und Reichtum erlange nur der Böse, der jedoch dafür sein Seelenheil aufs Spiel setze.¹⁴ Da Falckenberg verfügt, Schillers Name sei *mit Ironie* zu sprechen, lässt er offen, ob der „Erdgeist“ tatsächlich eine Macht des Bösen ist oder nur vom bürgerlichen Publikum so angesehen wird.

Berg übernimmt diese Einführung des Erdgeistes in Form eines musikalischen Mottos. Seine weitere Textbearbeitung zeigt deutliche Anklänge an Falckenbergs Fassung. Schon bevor der Tierbändiger zu seinem Prolog ansetzt, stellt Berg ihm wie in der Münchner Inszenierung einen Trommel und Becken spielenden Helfer zur Seite; bei Berg ist dies ein Clown. Auch im zentralen Zwischenspiel übernimmt Berg Einfälle Falckenbergs. Der entwirft für den Übergang zwischen den beiden Teildramen eine Bilderfolge, in der 13 Grafiken des belgischen Künstlers Frans Masereel und vier Bühnenszenen von Otto Reigert mit Fotos von Lulus Gesicht überblendet werden. Der Projektion unterlegt Falckenberg Geräusche von Eisenbahnen

¹⁴Vgl. *Wallenstein* im Gespräch mit Max Piccolomini im 2. Aufzug des 2. Aktes, „Mich schuf aus größerm Stoffe die Natur, / Und zu der Erde zieht mich die Begierde“ etc.

und Straßenlärm sowie von Fragmenten aus Saint-Saëns' *Danse macabre* und José Padillas Chanson "Ça c'est Paris!"¹⁵ Dies ergibt einen unschwer erkennbaren Vorläufer von Bergs Filmmusik, die – in der Oper um eine Szene früher verlegt – Lulus Verhaftung, Prozess, Gefangenschaft, Flucht und Rückkehr in Schöns Haus andeutet und nach Bergs Wunsch ebenfalls mit kinoartig projizierten Bilderfolgen illustriert werden soll.

Anlässlich der Premiere erläutert Falckenberg seine Bühneninterpretation der wedekindschen Dramen in einer viel gelesenen Tageszeitung:¹⁶

Das mit den üblichen Maßen des Theaters oder der Dichtkunst nicht zu messende, wirklich gigantische Werk Wedekinds, das unter dem Titel *Lulu* die beiden Dramen *Erdegeist* und *Büchse der Pandora* zusammenfasst, wird in der Neuinszenierung des Schauspielhauses in einer Bearbeitung zur Aufführung gebracht, die von der bisher üblichen Form wesentlich abweicht. Wedekind hat wohl die Zusammenziehung der beiden Dramen selbst vorgenommen, aber diese Bearbeitung war mehr eine chirurgische als eine dramaturgische. [...] Meine Bearbeitung bringt das Drama in seinem vollen Umfang, hat also sieben Bilder; Kürzungen und Zusammenziehungen wurden nur innerhalb dieser Bilder vorgenommen. [...] Wenn man in *Lulu* den erotischen Dämon oder den 'Erdegeist' sieht, so verschieben sich die Proportionen des Werkes. Wir sehen uns einer Schicksalstragödie gegenüber, die an antike Bezirke grenzt. Es geht daher nicht mehr um das Schicksal der *Lulu* allein, sondern vielmehr noch um die Schicksale der Menschen, um sie, die alle in dem Augenblick vom Tode gezeichnet werden, in dem sie der Macht dieses Dämons erliegen. Je größer und heroischer das Einzelwesen, umso schauerlicher der Ablauf seiner Tragödie. Am erschütterndsten ist das Geschick der "Gräfin von Geschwitz", die dazu verurteilt erscheint, außerhalb der Norm leben zu müssen und diese Strafe mit einem Übermaß an Mut und heroischer Größe erträgt. Sie ist in Wahrheit die tragische Hauptgestalt des Werkes, die leidende Seele an sich, die ihr Leben bis zuletzt ausbrütet und der es nur vergönnt ist, einen reinen aber ruhmlosen Opfertod zu sterben.

¹⁵Im Zwischenspiel zwischen Akt II und III der *Büchse der Pandora* lässt Falckenberg den Tierbändiger aus Wedekinds Prolog zum *Erdegeist* wieder auftreten und sorgt so für eine dem Publikum einleuchtende Erinnerung, dass sie hier Szenen aus einem Zirkus erleben. Vgl. Otto Falckenberg, *Lulu – Schauspiel in sieben Bildern von Frank Wedekind* (Berlin: Drei Masken Verlag, 1929), S. 83-85 und 112-114. Berg übernimmt diese Idee eines Rückbezuges in Form mehrerer Zitate aus seiner zum Prolog eingeführten 'Zirkusmusik'.

¹⁶Otto Falckenberg, "Die neue *Lulu*. Zur Aufführung im Schauspielhaus", in *Münchner Neueste Nachrichten*, 24. November 1928, S. 1.

Betrachtet man die Ereignisse des Dramas aus diesen Gesichtspunkten, wird es zu einem der erstaunlichsten und großartigsten Dokumente aller Zeiten, und eine Aufführung stellt nicht nur die höchsten Ansprüche an die Leistungskraft und Erlebnisfähigkeit der Darsteller, sondern verlangt auch vom Zuschauer die vielfach verloren gegangene Gabe, menschliche und geistige Schicksale in ihren größten Ausmaßen zu erleben.

Falckenbergs Adaptation erwies sich als äußerst erfolgreich. Sie erlebte in der Spielzeit 1928-1929 mehr als 40 Aufführungen in München selbst sowie 15 Gastspielaufführungen. Die Pressestimmen waren einhellig voller Begeisterung, und die als Faksimile veröffentlichte Druckfassung ermöglichte im Verlauf der folgenden Jahre die Übernahme durch zahlreiche andere Theater. Wie Bryan Simms ausführt, spielte die Falckenberg-Fassung der *Lulu* 1929 in Nürnberg und Saarbrücken, 1930 in Elberfeld, Kassel, Oldenburg und Ulm sowie 1931 in Bremen, Dresden, Magdeburg und Stralsund. Auch das Neue Wiener Schauspielhaus bot am 19. Januar 1930 eine Aufführung dieser Bühneneinrichtung.¹⁷

Es ist nicht überliefert, ob Berg diese oder eine andere Aufführung der Falckenberg-Fassung von Wedekinds *Lulu* selbst besucht oder nur den veröffentlichten Text gelesen hat, doch die zahlreichen Übereinstimmungen legen eine genaue Kenntnis nahe. Als Beispiel mag hier ein Vergleich der drei Fassungen des Prologs dienen. Von den 99 Zeilen des wedekindschen Prologs, die Falckenberg auf 65 reduziert, übernimmt Berg 40.¹⁸

Der Prolog, von Wedekinds über Falckenbergs zu Bergs Fassung

Tierbändiger:

**Hereinspaziert in die Menagerie,
Ihr stolzen Herrn, ihr lebenslust'gen Frauen,
Mit heißer Wollust und mit kaltem Grauen
Die unbeseelte Kreatur zu schauen,
Gebändigt durch das menschliche Genie.**

¹⁷ Simms, *op. cit.*, S. 157.

¹⁸ Die Farben und Einrückungen sind wie folgt zu lesen:

- Text fett, schwarz, linksbündig = in Bergs Libretto übernommen,
- Text normal schwarz, links + mittig gesetzt = Falckenberg-Fassung,
- Text hellgrau, rechtsbündig = von Falckenberg und Berg ausgelassene Passagen.

Der Text wird hier ohne Szenenanweisungen und Absatzgliederung wiedergegeben. Bei der einzigen Abweichung steht Bergs Fassung schwarz linksbündig gefolgt von Wedekinds Original in eckigen Klammern.

Hereinspaziert, die Vorstellung beginnt! –
 Auf zwei Personen kommt umsonst ein Kind.
 Hier kämpfen Tier und Mensch im engen Gitter,
 Wo jener höhnend seine Peitsche schwingt
 Und dieses, mit Gebrüll wie Ungewitter,
 Dem Menschen mörderisch an die Kehle springt;
 Wo bald der Kluge, bald der Starke siegt,
 Bald Mensch, bald Tier geduckt am Estrich liegt;
 Das Tier bäumt sich, der Mensch auf allen vieren!
 Ein eisig kalter Herrscherblick –
 Die Bestie beugt entartet das Genick
 Und läßt sich fromm die Ferse drauf postieren.

Schlecht sind die Zeiten! – All die Herrn und Damen,
 Die einst vor meinem Käfig sich geschart,
 Beehren Possen, Ibsen, Opern, Dramen
 Mit ihrer hochgeschätzten Gegenwart.
 An Futter fehlt es meinen Pensionären,
 So dass sie gegenseitig sich verzehren.
 Wie gut hat's am Theater ein Akteur!
 Des Fleisches auf seinen Rippen ist er sicher,
 Sei auch der Hunger ein ganz fürchterlicher
 Und des Kollegen Magen noch so leer. –
 Doch will man Großes in der Kunst erreichen,
 Darf man Verdienst nicht mit dem Lohn vergleichen.

Was seht ihr in den Lust- und Trauerspielen?! –

**Haustiere, die so wohlgesittet fühlen,
 An blasser Pflanzenkost ihr Mütchen kühlen
 Und schwelgen in behaglichem Geplärr,
 Wie jene andern – unten im Parterre:**

Der eine Held kann keinen Schnaps vertragen,
 Der andre zweifelt, ob er richtig liebt,
 Den dritten hört ihr an der Welt verzagen,
 Fünf Akte lang hört ihr ihn sich beklagen,
 Und niemand, der den Gnadenstoß ihm gibt.

**Das wahre Tier, das wilde, schöne Tier,
 Das – meine Damen! – sehn Sie nur bei mir.
 Sie seh'n den Tiger, der gewohnheitsmäßig,
 Was in den Sprung ihm läuft, hinunterschlingt;
 Den Bären, der, von Anbeginn gefräßig,
 Beim späten Nachtmahl tot zu Boden sinkt;
 Sie sehn den kleinen amüsanten Affen
 Aus Langeweile seine Kraft verpaffen;
 Er hat Talent, doch fehlt ihm jede Größe,
 Drum kokettiert er frech mit seiner Blöße;
 Sie sehn in meinem Zelte, meiner Seel',
 Sogar gleich hinterm Vorhang ein Kamel! –**

Und sanft schmiegt das Getier sich mir zu Füßen,
Wenn donnernd mein Revolver knallt.
Rings bebt die Kreatur; ich bleibe kalt –
Der Mensch bleibt kalt! – Sie ehrfurchtsvoll zu grüßen.
Hereinspaziert! – Sie traun sich nicht herein? –
Wohlan, Sie mögen selber Richter sein!

Sie sehn auch das Gewürm aus allen Zonen: [Chamäleone, Schlangen, Krokodile,
Reptile, Molche, die in Klüften wohnen Drachen u. Molche, die in Klüften wohnen]
Sie sehn das Krokodil und andres mehr

Gewiß, ich weiß, Sie lächeln in der Stille
Und glauben mir nicht eine Silbe mehr –

He, August! Bring mir unsre Schlange her!

Sie ward geschaffen, Unheil anzustiften,

Zu locken, zu verführen, zu vergiften –

Und zu morden – ohne dass es einer spürt.

Mein süßes Tier, sei ja nur nicht geziert!

Nicht albern, nicht gekünstelt, nicht verschoben,
Auch wenn die Kritiker dich weniger loben.

Du hast kein Recht, uns durch Miaun und Pfauchen

Die Urgestalt des Weibes zu verstauchen,

Durch Faxenmachen uns und Fratzenschneiden
Des Lasters Kindereinfalt zu verleiden!
Du sollst – drum sprech' ich heute sehr ausführlich –
Natürlich sprechen und nicht unnatürlich!
Denn erstes Grundgesetz seit frühster Zeit
In jeder Kunst war Selbstverständlichkeit!

Es ist jetzt nichts Besondres dran zu sehen,

Doch warten Sie, was später wird geschehen:

Mit starkem Druck umzingelt sie den Tiger;
Er heult und stöhnt! – Wer bleibt am Ende Sieger?! –

Hopp, August! Marsch! Trag sie an ihren Platz –

Die süße Unschuld – meinen größten Schatz!

Und nun bleibt noch das Beste zu erwähnen:

Mein Schädel zwischen eines Raubtiers Zähnen.

Hereinspaziert! Das Schauspiel ist nicht neu,
Doch seine Freude hat man stets dabei.

Ich wag' es, ihm den Rachen aufzureißen,
Und dieses Raubtier wagt nicht zuzubeißen.
So schön es ist, so wild und buntgefleckt,
Vor meinem Schädel hat das Tier Respekt!
Getrost leg' ich mein Haupt ihm in den Rachen;
Ein Witz – und meine beiden Schläfen krachen!

Dabei verzicht' ich auf des Auges Blitz;
Mein Leben setz' ich gegen einen Witz;

Die Peitsche werf' ich fort und diese Waffen
Und geb' mich harmlos, wie mich Gott geschaffen. –

Wißt ihr den Namen, den dies Raubtier führt? –

Verehrtes Publikum – Hereinspaziert!!

Bergs Personenkonstellation

Wesentliche Änderungen an sowohl Wedekinds Original als auch an Falckenbergs Texteinrichtung nimmt Berg an den Personennamen vor. Durch Eigennamen kennzeichnet er nur noch die Titelfigur sowie die fünf Personen, die für Lulus Lebensweg entscheidend sind. Dies sind auf der einen Seite ihre drei lebenslang treuen Unterstützer, auf der anderen die beiden Männer, die – als Doppelrolle angelegt – durch Mord mit ihr verbunden sind und ihren Niedergang bzw. Tod herbeiführen. Alle namentlich auftretenden Personen sind bei Berg mit ihren Wesenszügen und Gefühlen schon vor der verbalen Charakterisierung durch musikalische Embleme deutlich differenziert:

- Lulu ist jung, schön und sinnlich. Sie ist vom Blumenmädchen zur Tänzerin und Ehefrau eines reichen Mannes aufgestiegen, liebt jedoch nach eigener Aussage nur Schön – den Mann, der sie von der Straße geholt hat, aber gesellschaftlich nicht anerkennen will.¹⁹
- Schön, Lulus Entdecker, geriert sich zuweilen als Vaterfigur, verhilft ihr durch arrangierte Heiraten zu Reichtum und gesellschaftlichem Ansehen, möchte dabei jedoch ihr Liebhaber bleiben und kann sich auch tatsächlich nicht von ihr lösen.²⁰
- Alwa Schön (im Libretto nicht wie bei Wedekind der Autor des *Erdgeist*, sondern der Komponist des *Wozzeck* und damit nicht Wedekinds, sondern Bergs *alter ego*) bewundert Lulu und unterstützt sie brüderlich, bis er ihr wahres Wesen zu begreifen und sie ebenfalls zu begehren lernt.²¹

¹⁹ Lulu zu Schön: “Sie haben mich bei der Hand genommen, mir zu essen gegeben, mich kleiden lassen, als ich Ihnen die Uhr stehlen wollte. [...] Sie haben mich zur Schule geschickt und mich Lebensart lernen lassen. Wer außer Ihnen auf der ganzen Welt hat je etwas für mich übrig gehabt? Ich habe getanzt und Modell gestanden und war froh, meinen Lebensunterhalt damit verdienen zu können.” (*Erdgeist* II/3 und Berg I/2)

²⁰ Lulu zu Schön: “Sie sind seit drei Jahren verlobt. Warum heiraten Sie nicht? [...] Warum wollen Sie mir die Schuld geben? [...] Sie erniedrigen mich so tief, weil Sie hoffen, Sie können sich dann eher über mich hinwegsetzen.” / Schön zu Lulu: “Ich weiß nicht, wie und was ich denke. Wenn ich dich höre, denke ich nicht mehr. Ich beschwöre dich – bei dem Engel, der in dir ist, komm mir derweil nicht mehr zu Gesicht.” (*Erdgeist* III/10 und Berg I/3 [stark gekürzt])

²¹ Lulu zu Alwa: “Auf jeden Fall bist du der einzige Mann auf dieser Welt, der mich beschützt hat, ohne mich vor mir selbst zu erniedrigen.” (*Erdgeist* II/1 und Berg II/1); Alwa zu Lulu: “Ich sah etwas so unendlich hoch über mir Stehendes in Ihnen. Ich hegte eine höhere Verehrung für Sie als für meine kranke Mutter.” (*Erdgeist* III/7 und Berg I/3).

- Schigolch, ein alter Bettler, der Lulu schon als kindliche Blumenverkäuferin kannte, möglicherweise ihr leiblicher Vater ist und den Kontakt zu ihr nie abreißen lässt;²²
- die Gräfin Geschwitz, die Lulu vergeblich und bis zur Selbstaufopferung liebt.²³

Alle übrigen Personen sind nur durch ihren Beruf, ihre Stellung oder eine andere generische Eigenart bezeichnet, so

- Lulus erste zwei Ehemänner (“der Medizinalrat” und “der Maler”),
- “der Athlet”, ein eitler, grobschlächtiger Kraftmensch, den Wedekind als Gegenspieler der Gräfin Geschwitz entworfen hat;²⁴
- weitere begeisterte oder gefährliche Bekannte (“der Gymnasiast”, “der afrikareisende Prinz” und “der Marquis”),
- diverse Funktionsträger (ein Theaterdirektor, eine Garderobiere, ein Kammerdiener, ein Polizeikommissar und ein Groom),
- ein Bankier und fünf Besucher des Spielsalons, den Lulu – jetzt “Gräfin Adelaide” – in Paris führt, sowie
- die ersten zwei ihrer drei Londoner Freier (“der Professor” und “ein Neger”).
- Jack, der dritte Londoner Freier, dessen viriles Auftreten Lulu anzieht und der sie am Ende ermordet, trägt zwar einen Eigennamen, tritt jedoch als Personifikation des generischen Lustmörders auf.²⁵

Berg scheint die Entscheidung, diese letzteren Personen ohne die bei Wedekind und Falckenberg eingeführten Eigennamen zu übernehmen, sehr bewusst getroffen zu haben. Sie alle tragen zwar Facetten zur Deutung von

²²Schigolch zu Lulu: “Ich wollte lieber bis zur jüngsten Posaune leben und auf alle himmlischen Freuden Verzicht leisten, als meine Lulu hernieden in Entbehrung zurücklassen.” (*Erdgeist* II/2 und *Berg* I/2)

²³Wedekind im “Vorwort” (S. 96): “Die tragische Hauptfigur dieses Stückes ist nicht Lulu, wie von den Richtern irrtümlich angenommen wurde, sondern die Gräfin Geschwitz.”

²⁴“Mich beseelte der Trieb, die gewaltige menschliche Tragik außergewöhnlich großer, völlig fruchtloser Seelenkämpfe [der Gräfin Geschwitz] dem Geschick der Lächerlichkeit zu entreißen und sie der Teilnahme und der Barmherzigkeit aller nicht von ihr Betroffenen näher zu bringen. Als eines der wirksamsten Mittel zur Erreichung dieses Zieles schien es mir nötig, das niedrige Gespött und das gellende Hohngelächter, das der ungebildete Mensch für diese Tragik bereit hat, in einer möglichst ausdrucksvollen Form zu verkörpern. Zu diesem Zweck schuf ich die Figur des Kraftmenschen Rodrigo.” (Wedekind, “Vorwort”, S. 97)

²⁵Der mordende Freier, der in den Damentexten von Wedekind und Falckenberg stets nur “Jack” heißt, wurde schon früh und wird in der Sekundärliteratur bis heute nach dem Mediennamen des zur Zeit der Entstehung des Dramas wütenden englischen Lustmörders “Jack the Ripper” – Jack der Aufschlitzer – genannt. So auch im Personenverzeichnis der von Friedrich Cerha vervollständigten Partituren.

Lulus Wesen bei, sind jedoch nicht in sich wichtige Charaktere. Bedauerlicherweise entschied die Universal Edition beim Erstdruck der Partitur und des Klavierauszuges der in der Instrumentierung noch unvollendeten Oper, Bergs neutrale Begriffe im Personenverzeichnis mit Wedekinds Personennamen überschreiben zu lassen. Dies sorgt in der Berg-Forschung bis heute für einige Verwirrung.

Auffällig ist, dass Berg zwar im Interesse der Verdichtung zahlreiche Nebenrollen streicht, jedoch vier übernimmt, die erst Falckenberg hinzugefügt hatte: den Clown im Prolog, den kurzen Auftritt eines Grooms im dritten Akt sowie Theaterdirektor und Garderobiere. Während Wedekind Lulu in den Pausen zwischen ihren Auftritten als Tänzerin allein zeigt und so auf ihre Einsamkeit anspielt, verwandelt Falckenberg diese Momente zu Einblicken in das oft groteske Gewusel hinter der Bühne.

Das Resultat von Bergs Textbearbeitung

Akt I

Einen der drastischsten Eingriffe in den ursprünglichen Textverlauf nimmt Berg gleich zu Beginn vor. Er verzichtet auf die Szenen 1 und 2 des *Erdgeist*, die Falckenberg, wenn auch in gekürzter Form, beibehalten hatte. Dies erscheint zunächst erstaunlich, da die Dialoge zwischen Schön, dem Maler und – später hinzukommend – dem Medizinalrat mit Lulu Expositionscharakter haben. Es fehlt somit das Gespräch, in dem man erfährt, dass Schön den Maler beauftragt hat, ein Porträt des jungen Mädchens zu malen, das er in Kürze heiraten will; es fehlt Schöns Betroffenheit, als er auf einer versehentlich umgestoßenen Leinwand ein Porträt von Lulu im Pierrotkostüm erkennt. Es fehlt die Beschreibung Lulus durch den Maler als “Engelskind” und “süßes Geschöpf” und die ihres Mannes als “steinalten, wackligen Knirps mit Schmerbauch”, und der erste Auftritt Lulus, der sie als eine selbstbewusste junge Frau zeigt, die ihrem alten Ehemann zärtlich zugetan ist, obwohl der sie (bei Falckenberg noch verstärkt) mit wiederholtem “Hopp, Lulu! Hopp!” herumscheucht.

All dies ersetzt Berg durch einen kurzen Einschub, den er seiner ersten Szene hinzufügt. Als Alwa ins Atelier tritt, trifft er dort Lulu, die vor dem Maler und seinem Vater im Pierrotkostüm posiert. Auf ihren dominierenden Ehemann, der in der Oper nicht weiter eingeführt wird, und auf die Verlobte Schöns, die Lulus Eifersucht hervorzurufen scheint, spielt bei Berg nur der folgende knappe Wortwechsel an:

Alwa: Aber wo ist der Herr Gemahl? Ich seh Sie heute zum ersten Mal ohne ihn.

Schön: Er lässt Sie doch sonst nie allein.

Lulu: Er sollte schon längst da sein.

Schön: Dann grüßen Sie ihn von mir.

Lulu: Und ich . . . lasse mich . . . unbekannterweise . . . Ihrer Braut empfehlen.

Den weiteren Verlauf der Szene beschränkt Berg auf das Geschehen, nachdem Alwa und Schön das Atelier verlassen haben. Der Maler, von Lulus Reizen betört, verliert die Selbstkontrolle und nähert sich ihr mit unverhohlener Lüsternheit, wobei sie ihn amüsiert abzuwimmeln versucht. Als der Medizinalrat eintritt, findet er den Maler in kompromittierender Stellung nahe Lulu auf dem Diwan, erleidet einen Schlaganfall und stirbt. Lulu fragt zunächst konsterniert, ob es ihrem Ehemann tatsächlich “mit dem Sterben ernst ist”, um dann lakonisch zu bemerken: “Jetzt bin ich reich”. In diesen kurzen Bemerkungen konzentriert Berg meisterhaft die Bedeutung, die diese erste Ehe für Lulu hatte: Sie erscheint wie ein Arrangement, dem Mädchen von der Straße eine Stellung in der Gesellschaft zu verschaffen. (Dass dieses Arrangement von ihrem Entdecker Schön lanciert worden ist, erfährt man erst viel später). Bergs erste Szene endet wie Wedekinds Akt I mit einem “Parsifal-Dialog” und einem gelöbnisartigen Monolog: Der Maler, vom plötzlichen Todesfall vor seinen Augen mehr erschüttert als Lulu, fragt sie nach ihrem Glauben und ihrer Vorstellung von Wahrhaftigkeit – nur um festzustellen, dass sie emotional und spirituell “vollkommen verwildert” ist. Daraufhin wendet er sich dem Toten und Gott zu mit dem Gelöbnis, er werde, wenn er auch der Aufgabe nicht wirklich gewachsen ist, alles tun, um mit Lulu das Glück zu finden.

In der zweiten Szene übernimmt Berg aus Falckenbergs Fassung etwa die Hälfte der Gespräche Lulus mit ihrem zweiten Ehemann, dem ihr nun ganz ergebenen Maler, sowie dem um Geld bittenden Schigolch und dem im Vorfeld seiner Verheiratung Abstand von ihr suchenden Schön. Die Auslassungen betreffen den zunehmenden Erfolg der Gemälde des Malers, die Sorgen und Kränklichkeiten des alten Schigolch und Lulus Frustration mit einem Ehemann, der in ihr nur das schöne Weib sieht, aber sie nicht wirklich zu kennen sucht. Umso prominenter wirkt bei Berg nun Lulus Geständnis gegenüber Schön, sie gehöre nur ihm, da sie ihm alles verdankt. Diese Worte zeigen Lulu als urteilende und fühlende junge Frau, die sich der Bedenklichkeit ihrer Herkunft bewusst ist und ihrem Retter eine Loyalität entgegenbringt, die der Liebe ähnelt.

Doch bringen ihre Worte Schön nicht davon ab, sie aus seinem Leben verbannen zu wollen. Die Andeutungen, mit denen er, um sich angesichts der geplanten standesgemäßen Ehe von Lulus Anhänglichkeit zu befreien, dem Maler Lulus Herkunft und sexuelle Freizügigkeit eröffnet, und die naiv ungläubigen Reaktionen des Malers übernimmt schon Falckenberg fast vollständig, und auch Berg streicht daraus lediglich rhetorische Redundanzen. So legt Berg den Akzent der Szene auf die Beschreibung Lulus aus der Sicht des von ihr nach wie vor faszinierten Schön – und betont damit erneut weniger Lulus tatsächliches Verhalten als ihre Definition durch die sie umgebenden Männer.

Nachdem der Maler, der sich nach Schöns Worten um seine zutiefst empfundene Liebe betrogen glaubt, seinem Leben ein Ende gemacht hat, reduziert Berg die selbstbezogenen Sorgen Schöns um seinen Ruf auf ein Minimum. Die praktischen Schritte zur Benachrichtigung eines Arztes und der Polizei sowie die Nachfragen des Journalisten, dem Schön als Grund für den Suizid des Malers die Diagnose "Verfolgungswahn" in die Feder diktiert, streicht Berg (anders als Falckenberg) ganz. Im Zentrum der bei Wedekind recht bunten Szene bleibt somit die Außendefinition Lulus.

Aus Szene 3, die Lulu in der Theatergarderobe zwischen Auftritten als Tänzerin zeigt, übernimmt Berg zunächst nur äußerst knappe Auszüge. Sie kreisen um Schöns Entschluss, Lulu zu meiden, um Alwas Bewunderung für sie und um Lulus Erwähnung eines Prinzen, der sie heiraten und nach Afrika mitnehmen will. Die innerdramatische Identifizierung des Autors mit Schöns Sohn (Alwa bei Wedekind: "Über die ließe sich freilich ein interessantes Stück schreiben") geht im Libretto auf den Komponisten über (Alwa bei Berg: "Über die ließe sich freilich eine interessante Oper schreiben.")

Ausführlich übernimmt Berg die Folgen, die sich hinter der Bühne aus Lulus Schwächeanfall ergeben. Dieser bringt Schön in die Garderobe, wo Lulu ihn damit konfrontiert, dass er ja doch nicht von ihr loskommt, und ihn schließlich zwingt, seiner Verlobten einen Abschiedsbrief zu schreiben. Da diese dritte Szene nicht wie in Wedekinds *Erdgeist* von einer vierten Szene mit zahlreichen Personenkonstellationen und einem tödlichen Schuss in den Schatten gestellt wird, gelingt es Berg, den Akzent am Ende seines ersten Aktes sehr wirkungsvoll auf die Umkehrung der Machtverhältnisse zu legen: Hatte zuvor Schön über Lulus Leben bestimmt, so ist es nun einen Moment lang sie, die diktiert. Schön ist aufgrund seiner erotischen Obsession wehrlos und endet mit einem gestöhnten "O Gott", bevor er mit "Jetzt – kommt die – Hinrichtung . . ." zusammenbricht.

Akt II

Lulu ist nun mit Schön verheiratet und lebt im großbürgerlichen Stil. Berg übernimmt (wie Falckenberg wenig gekürzt) die Gespräche zwischen Lulu und ihren Bekannten – der Geschwitz, Schigolch, dem Gymnasiasten und dem Athleten – sowie den kurzen Einschub mit Schöns Ärger über die durch seine Frau in sein Haus gebrachten zwielichtigen Bekanntschaften.

Als Alwa eintritt, verstecken sich die unerwünschten Besucher hinter Gardinen und diversen Möbeln. Ebenso wie der unbemerkt zurückgekehrte Schön werden sie Zeuge, wie Alwa Lulu seine Liebe gesteht, woraufhin sie ihn erinnert: "Ich habe deine Mutter vergiftet." Es entsteht der Eindruck, dass sie mit dieser schockierenden Eröffnung hofft, seine Verliebtheit zu gunsten des früheren geschwisterlichen Verhältnisses einzuhegen.

Schön zieht beim Anblick der scheinbaren Liebesszene zwischen seiner jungen Frau und seinem Sohn einen Revolver, den er zunächst selbst nutzen will, dann jedoch Lulu aufzwingt mit der Forderung, sie solle sich selbst töten, um ihn zu befreien. Da sie dem nicht Folge leistet, bedrängt er sie und richtet ihre Hand mit dem Revolver auf sie. Als Lulus Hilferufe den Gymnasiasten mit Gepolter aus seinem Versteck locken, ist Schön kurz abgelenkt. Jetzt feuert Lulu voller Angst mehrere Schüsse ab, trifft dabei jedoch Schön, der bald darauf in den Armen seines Sohnes stirbt. Lulu, nach diesem Tod erstmals sichtlich erschüttert, gesteht, Schön sei der Einzige gewesen, den sie je geliebt hat. Noch während sie Alwa anfleht, sie nicht der Polizei auszuliefern, trommelt diese gegen die Tür.

Damit endet Wedekinds *Erdegeist*. In Falckenbergs Textbuch folgt unmittelbar anschließend als Teil desselben Aktes die erste Szene der *Büchse der Pandora*, ohne den später von Wedekind als neue Einleitung hinzugefügten "Prolog in der Buchhandlung" und daher unmittelbar mit denselben Personen in demselben herrschaftlichen Saal. Berg folgt dieser Vorlage, trennt jedoch die beiden Szenen seines zweiten Aktes durch das erwähnte Zwischenspiel mit Film- oder Bilderfolge.

In diesem Zwischenspiel überträgt Berg die kreativen Ideen Falckenbergs in sein Medium. Wie schon angedeutet, zeigte die Münchner Inszenierung nicht nur an der Schnittstelle zwischen den beiden Teildramen, sondern bei mehreren weiteren Übergängen Bilder von Reigbert und/oder Masereel, vor deren Hintergrund eines von Wedekinds Bänkelliedern gesungen und von einem kleinen Orchester mit Drehorgel begleitet wurde. Diese opernähnlichen Einschübe stellten die Personen des Dramas in Bezug zur Rahmenhandlung auf dem Jahrmarkt.²⁶

²⁶Vgl. dazu Falckenberg, *Lulu*, S. 25-26, 45-46, 57-58 und 112-114.

Berg wandelt die Idee ab, indem er nur den Übergang zwischen den zwei zentralen Szenen, die die Schnittstelle zwischen den Dramen *Erdgeist* und *Büchse der Pandora* markieren, durch eine den sonstigen Bühnenbildern als fremd gegenübergestellte Projektion füllt. Für diesen in der Dramenhandlung ausgesparten Abschnitt aus Lulus Lebensweg sah er einen Stummfilm vor, der den Verlauf zwischen ihrer Verhaftung nach dem Schuss auf Schön und ihrer Rückkehr nach erfolgreicher Flucht andeuten würde. Darin sollte der symmetrischen Anlage seiner Verwandlungsmusik ein streng palindromisch angelegter Reigen spezifischer Geschehnisse entsprechen. Allerdings enthielt Bergs Plan eine Szenenfülle, für die die 66 Takte seiner Verwandlungsmusik gar nicht genügend Zeit ließen. Wie schon Reich schreibt:

Bei der Uraufführung der Oper (Zürich, am 2. Juni 1937) hat sich gezeigt, dass die Verwandlungsmusik zu rasch abläuft, um ein genau wahrnehmbares Filmgeschehen zu ermöglichen. Man hat daher bei späteren Aufführungen den Film meist durch einige die wichtigsten Stationen der Zwischenhandlung andeutende Projektionen ersetzt.²⁷

Zu Beginn der zweiten Szene in Schöns herrschaftlichem Salon entrollt das Gespräch zwischen Alwa, dem Athleten und der Gräfin Geschwitz die Einzelheiten der von der Gräfin ersonnenen und tatsächlich erfolgreich verlaufenen Befreiung Lulus aus dem Gefängnis: Die Gräfin hat sich als Krankenschwester ausbilden lassen, dabei zuletzt absichtlich die Wäsche einer an Cholera gestorbenen Patientin entwendet und bei einem Besuch Lulus im Gefängnis sich selbst und Lulu damit infiziert. Beide wurden auf die Isolierstation eines Krankenhauses verlegt, wo Ärzte und Krankenschwestern voller Angst vor Ansteckung so viel Abstand hielten, dass die Flucht gelingen konnte. Der Athlet wurde mit der Aussicht, er könne mit Lulu dank ihrer besonderen Ausstrahlung und ihrem Talent als Tänzerin viel Geld verdienen, dazu überredet, Lulu zu heiraten, als seine Frau ins Ausland zu bringen und zur Akrobatin auszubilden. Als er jedoch die befreite Lulu vor sich sieht, die sich bei ihrer Rückkehr übertrieben hinfällig gibt, beschimpft er sie wütend, droht sie der Polizei zu melden, und macht sich zunächst aus dem Staub.

Alwa spricht der Gräfin seine Bewunderung für ihre Aufopferungsbereitschaft aus. Dem Gymnasiasten, der hinzukommt und sich ebenfalls für Lulu opfern will, wird bedeutet, sie sei an der Cholera gestorben.

²⁷Reich, *Leben und Werk*, S. 160 (Fußnote).

Gleichzeitig beginnen im Hause Schöns hektische Vorbereitungen für die weitere Flucht. Als Lulu merkt, dass sie Alwas Unterstützung braucht, beschließt sie, seine Verliebtheit begrenzt zuzulassen. Doch soll er sie nicht blind lieben, wie ihre am Szenenschluss geäußerte Frage "Ist das noch der Diwan, auf dem Dein Vater verblutet ist?" schmerzhaft deutlich macht. Indem sie ihn jetzt viel mehr braucht als er sie, ergibt sich eine zweite Umkehrung der Machtverhältnisse.

Berg übernimmt den Ablauf dieser Szene, reduziert aber die langen Erläuterungen der Gräfin Geschwitz zu Einzelheiten der Situation im Krankenhaus sowie die bei Wedekind sehr umfangreichen groben Beleidigungen des Athleten aller anderen Personen auf ein Minimum und streicht dessen Obszönitäten und eitle Monologe ganz. Auch die gelehrten Überlegungen zur Situation der Literatur durch Wedekinds Schriftsteller Alwa ersetzt Berg nicht durch Gedanken zur Situation der Musik durch seinen Komponisten Alwa, sondern streicht sie ersatzlos. Wedekind greift hier – in der Eröffnungsszene der *Büchse der Pandora* – seine bereits in der Garderobenszene des ersten Teildramas angedeutete innerdramatische Identifizierung mit Alwa auf:

Alwa: In meinem *Erdgeist* habe ich schon aus voller Kraft nach diesen Prinzipien zu arbeiten gesucht. Das Weib, das mir zu der Hauptfigur des Stückes Modell stehen musste, atmet heute seit einem vollen Jahr hinter vergitterten Fenstern. Dafür wurde das Drama sonderbarerweise allerdings auch nur von der freien literarischen Gesellschaft zur Aufführung gebracht.

Dies kommentiert der Athlet dort verächtlich mit den Worten: "Herr Doktor ist [...] auf der Reise nach Konstantinopel begriffen, um seinen *Erdgeist* von Haremsdamen und Eunuchen vor dem Sultan zur Aufführung zu bringen." In der auf der Verschmelzung der zwei Werkkomponenten basierenden Librettobearbeitung kann Berg auf eine erneute verbale Identifizierung Alwas als Komponist verzichten, zumal ihm ein wesentlich raffinierterer Verweis in Form musikalischer *Wozzeck*-Zitate zur Verfügung steht. Auf den Spott des Athleten mag er allerdings nicht verzichten. Vielmehr lässt er ihn, Wedekinds Worte variierend, mit größtmöglicher Verachtung sagen:

Was arbeiten Sie denn? Sie haben eine Schauderoper geschrieben, in der die Waden meiner Braut die beiden Hauptfiguren sind, und die kein Hoftheater zur Aufführung bringt. Sie Nachtjacke Sie! Sie Schnodderlumpen!!

Akt III

Bergs dritter Akt umfasst je eine Szene in Paris und London. In Paris betreibt Lulu, nun unter dem Namen "Gräfin Adelaide", einen privaten Spielsalon. Hier sind anlässlich ihres Geburtstages allerlei reiche Partygänger versammelt. Es ertönt ein Strom oberflächlicher Gesprächsfetzen, die – zwischen nichtssagenden Komplimenten – um das Bakkaratspiel, das Geld, das man zu gewinnen hofft oder zu verlieren fürchtet, sowie den Wert der aktuell heiß begehrten "Jungfrauenaktien" kreisen.²⁸ Sowohl Falckenberg als auch Berg übernehmen überraschend große Abschnitte dieser für die Haupthandlung wenig relevanten Szene, die einerseits die Verlogenheit der Gesellschaft zeigt, andererseits die innere Dimension von Lulus beginnendem Abstieg andeutet.

So erlebt Lulu im Vorraum des Spielzimmers eine dramatische Belagerung. Schigolch bittet sie um Geld, Alwa gesteht ihr erneut seine Liebe, und die Gräfin Geschwitz zeigt ihre Enttäuschung, dass Lulu auch nach ihrer aufopfernden Hilfe zur Flucht ihre Liebe nicht erwidert. Der Athlet, der beschlossen hat, aus seinem Wissen als Zeuge ihres tödlichen Schusses auf Schön Profit zu schlagen, droht erneut, sie zu denunzieren. Am gefährlichsten für Lulu ist jedoch ein Marquis, der sich als Polizeispion und Mädchenhändler zu erkennen gibt. Lulu hat versucht, ihn auf ihre Seite zu bringen, indem sie seine Geliebte wurde; doch das reicht ihm nicht. Er stellt sie vor die Wahl, sie entweder an ein Edelbordell in Kairo zu verkaufen oder die Polizei über ihren Aufenthaltsort zu informieren und das Kopfgeld einzustreichen. Gerade noch rechtzeitig gelingt ihr die erneute Flucht.

Die letzte Szene spielt in einer ärmlichen Dachwohnung in London, wohin Lulu mit Alwa und Schigolch fliehen konnte und wo sie sich nun tatsächlich mit Einkünften aus der Prostitution ernähren muss. Berg streicht das meiste aus Wedekinds schon von Falckenberg drastisch gekürzten langen Exkursen der beiden Männer über die käufliche Liebe und die Verlogenheit der Gesellschaft und behält nur die entscheidenden Ereignisse bei. Lulu geht dreimal auf die Straße und kehrt jeweils mit einem Freier zurück, woraufhin sich jedesmal ihr Umfeld verändert:

²⁸Wedekind lässt den Bankier schon früh in der Szene erläutern, dass es sich hier um "Aktien der Drahtseilbahn auf die Jungfrau" handelt, mit der Ergänzung: "Die Jungfrau ist nämlich ein Berg, auf den man eine Drahtseilbahn bauen will. Wissen Sie, nur damit keine Verwechslungen entstehen." Indem Berg die Klärung erst am Ende der Szene nachschiebt, als der Bankier ein Telegramm erhält, das ihn informiert: "Jungfrau-Drahtseilbahn-Aktien gefallen auf – –", spielt er bewusst mit der Doppeldeutigkeit des Wortes "Jungfrau" in dieser Szene vielfältiger Promiskuität.

- Der erste Freier, “der Professor”, der nur in absolutem Schweigen zu handeln vermag (in Doppelrolle gespielt vom Darsteller des in der Oper ebenfalls fast stummen Medizinalrates, Lulus erstem Ehemann), bezahlt sie anständig und verschwindet dann sofort. – Danach trifft überraschend die Gräfin Geschwitz ein, die Lulu nach London gefolgt ist. Sie hat Lulus ikonisches Porträt im Pierrotkostüm dabei, das der entzückte Alwa sofort an eine Wand der Dachwohnung nagelt.
- Der zweite Freier, “ein Neger”, der betont tölpelhaft wirken soll (in Doppelrolle gespielt vom Darsteller des naiv-lebensfernen Malers, Lulus zweitem Ehemann), will sich nicht im Voraus auf die Höhe der Bezahlung festlegen, bedrängt Lulu stattdessen umstandslos und erschlägt Alwa, als dieser zu ihrer Verteidigung eingzugreifen versucht. – Schigolch räumt Alwas leblosen Körper aus dem Weg, um zukünftige Freier nicht abzuschrecken, und verlässt dann die Wohnung in Richtung einer Kneipe. Die von Lulu zurückgewiesene Gräfin Geschwitz erwägt, sich durch Erschießen, Erhängen oder Erstechen selbst zu töten, kann sich jedoch im Bewusstsein der Kraft ihrer Liebe nicht dazu aufraffen.
- Der dritte Freier, der viril attraktive aber gewalttätige Jack (in Doppelrolle gespielt vom Darsteller des in seinem Verhalten Lulu gegenüber ebenfalls grausame Schön, Lulus drittem Ehemann), ist der erste der Männer, zu dem sich Lulu emotional hingezogen fühlt (auch das eine Parallele zu Schön, dem einzigen Mann, den Lulu behauptet, je geliebt zu haben). Doch genau dies erweckt Jacks Misstrauen. Er verriegelt die Tür zu ihrer Kammer von innen und tötet sie wenig später. – Als die Gräfin Geschwitz, aufgeschreckt durch den Todesschrei ihrer Freundin, zu deren Hilfe eilt, ersticht Jack auch sie. Mit der letzten Liebeserklärung der Sterbenden endet die Oper.²⁹

²⁹ Im Verlauf dieses Dramas sterben im Zusammenhang mit Lulu somit acht Personen: [1] Alwas Mutter (nach Lulus Aussage durch Vergiftung schon vor Beginn der dramatischen Handlung), [2] der alte Medizinalrat (durch einen Schlaganfall beim Anblick einer Lulu kompromittierenden Situation), [3] der Maler (durch Selbsttötung nach Kenntnis von Lulus Verhältnis zu Schön), [4] Schön (durch einen Schuss aus der eigenen Pistole, mit der er Lulu zwingen wollte, sich selbst zu töten und ihn so von ihrem Bann zu befreien), [5] der Athlet (nach zunehmenden Versuchen, Lulu zu erpressen, von Schigolch “aus dem Weg geräumt”), [6] Alwa (bei der Verteidigung Lulus durch einen tödlichen Schlag des Negers), [7] Lulu selbst und [8] die Gräfin Geschwitz (durch Jack, Lulus dritten Londoner Freier). Einziger Überlebender unter den Hauptpersonen ist der alte Bettler Schigolch.

Es lässt sich somit festhalten, dass Berg in seiner Textbearbeitung alle Gespräche über rein prosaische Themen gestrichen hat. Dazu gehört auch der Austausch konventioneller Artigkeiten, der auf Wedekinds Schauspielbühne für das atmosphärische Flair sorgt, in einer Oper jedoch wirkungsvoller durch die Musik zum Ausdruck gebracht werden kann.

Wie Kordula Knaus in ihrer Dissertation ausführlich dokumentiert, reduziert Berg zudem alle Passagen, in denen die Kunst, die Stellung des Künstlers oder die Probleme der Kunstproduktion thematisiert werden.³⁰ Dies zeigt sich schon in den mit "Schlecht sind die Zeiten" beginnenden Strophen des Prologs; es setzt sich fort in der deutlichen Kürzung der Klagen des Malers sowie im Wegfall der Reflexionen Alwas über die Probleme der zeitgenössischen Literatur und der Gespräche zwischen Schön und seinem Sohn über dessen Stücke. Aus ganz anderen, einer größeren Toleranz geschuldeten Gründen entfallen bei Berg alle Textstellen, in denen Wedekind nahelegt, dass es sich bei der lesbischen Veranlagung der Gräfin Geschwitz um krankhaftes Verhalten handelt.

Zudem verzichtet Berg fast vollständig auf die Charakterisierung jener Nebenfiguren, die für den Verlauf von Lulus Leben nicht entscheidend sind. So wird der Medizinalrat, ihr erster Ehemann, gar nicht als Person präsent, und auch der Marquis, der ihren letzten Abstieg verursacht, bleibt auf seine konkreten Drohungen reduziert. Die Derbheit des Athleten ist gegenüber der Vorlage wesentlich abgemildert und die vielen erotischen Anspielungen der Besucher in Lulus Pariser Spielsalon fallen weg. Während Wedekind zahlreiche Details der sozialen Verhältnisse auf der Bühne sichtbar macht, richtet Berg den Fokus auf die Hauptperson. Selbstreflexionen sind in der Oper einzig Lulu vorbehalten. Der Verzicht ist bedauerlich vor allem im Fall der Gräfin Geschwitz, deren Leben in tragischer Einsamkeit und gesellschaftlicher Ächtung den Hintergrund ihrer heroischen Aufopferung für Lulu bildet. Auch die Situation der von Lulus Abstieg betroffenen Männer Alwa und Schigolch vernachlässigt Berg.

In der Charakterisierung der Hauptpersonen ergibt sich durch Bergs zahlreiche Kürzungen und ausgewählte Ergänzungen eine Verschiebung. In Wedekinds Drama wird Lulu durch ihr gemaltes Porträt eingeführt, lange bevor sie als Person auftritt. Die Bühne zeigt sie als Bild in den Köpfen der sie betrachtenden Männer, als Objekt der Begierde und, in den Worten der zunächst Kommentierenden, als ein sehr junges Mädchen im

³⁰Kordula Knaus, *Gezähmte Lulu. Alban Bergs Wedekind-Vertonung im Spannungsfeld von literarischer Ambition, Opernkonvention und "absoluter Musik"* (Freiburg: Rombach, 2004), vgl. insbesondere S. 52-59 und (zusammenfassend) S. 79-81, 125-126.

Spannungsfeld dämonischer Gegensätze, als “Engelskind” und “Teufelschönheit.” Bei Berg hingegen steht sie zwar Modell, doch wird weder ihr Pierrotkostüm noch das im Entstehen begriffene Porträt zum Gegenstand der Unterhaltung. Vielmehr erscheint sie bereits in der ersten Szene als eine gesellschaftlich gewandte junge Frau.

Die Figur des Dr. Schön wirkt infolge von Bergs Kürzungen deutlich weniger geschäftsorientiert. Die Brutalität, mit der Wedekind ihn sowohl in seinen perfiden Warnungen und Drohungen dem Maler gegenüber als auch im Gespräch mit Lulu in der Theatergarderobe zeichnet, übernimmt Berg nur in Andeutungen und in abgeschwächter Form. So gewinnt seine Persönlichkeit in der Oper an Menschlichkeit, und man ist eher geneigt, Lulu zu glauben, dass sie nur ihn geliebt hat.

Alwa mutiert in Bergs Libretto nicht nur vom Schriftsteller zum Komponisten, sondern spezifischer vom Stückeschreiber, Organisator und Choreograph unterhaltsamer Tanzrevuen zum Schöpfer anspruchsvoller Opern wie *Wozzeck* und *Lulu*. Parallel dazu ändert sich sein Verhältnis zu Lulu. Während er bei Wedekind zunächst vor allem an ihr als Tänzerin interessiert ist, die seine Veranstaltung aufwerten und seinen Erfolg vergrößern würde, zeigt Berg ihn schon früh als brüderlichen Freund und Unterstützer. Während Alwas Liebesbekenntnisse bei Wedekind leicht überzogen klingen und einmal sogar mit der Erwähnung von Geldgeschenken einhergehen, wirken sie in Bergs Konzentration echt und authentisch. Und während Alwa in den letzten Szenen der *Büchse der Pandora* in Selbstmitleid zu versinken droht, erwähnt er bei Berg eher nebenher, was er selbst durch seine Liebe zu Lulu erleidet, und betont vor allem, wie nahe ihm ihr trauriges Schicksal geht.

Eine Passage, die Berg bezeichnenderweise weder gekürzt noch verändert hat, die aber in Interpretationen der Opernhandlung allzu oft vernachlässigt wird, findet sich im Prolog. Es handelt sich um die Tirade des Tierbändigers gegen die bedauernswerte Domestizierung der menschlichen Natur im naturalistischen Theater, der Wedekind – und Berg ohne Abstriche mit ihm – die Vorführung des tatsächlichen ‘Bestiariums’ der menschlichen Gesellschaft gegenüberzustellen ankündigt. Dieser Aspekt der Thematik war Berg offensichtlich ebenso wichtig wie dem Dichter.