

Charakterisierungen in Text, Bild und Musik

Wer oder was ist Lulu?

Lulu wird eingeführt als ein ihren Instinkten folgendes, gesellschaftlichen Konventionen eher verständnislos gegenüberstehendes Wesen. Der Tierbändiger stellt sie vor als “das wahre Tier, das wilde schöne Tier”. Er legt nahe, sie sei gerade deshalb viel interessanter als die den Menschen sonst eher vertrauten “Haustiere, die so wohlgesittet fühlen”. Nicht zuletzt im Zusammenhang mit dem Wort “Erdgeist”, dem Titel des ersten Teildramas in Wedekinds *Lulu*-Tragödie, erscheint sie als ein Naturkind mit Anlagen, die sie selbst weder wählen noch unterdrücken kann.

Dieser Eindruck bestätigt sich in dem, was über ihre kontextlose Vergangenheit zu erfahren ist. Sie ist aufgewachsen im Milieu der Straße als faktische Waise. Wie der Maler von Schön hört, hat sie ihre Mutter nicht gekannt. Der alte Bettler Schigolch, der seit ihrer Kindheit an ihrem Weg Anteil nimmt und den Schön für ihren Vater hält, behauptet, sie habe nie einen Vater gehabt. So überrascht es nicht, dass sie keinen Familiennamen trägt. Selbst ihre wechselnden Vornamen werden ihr von den Männern gegeben, die jeweils einen Anspruch auf sie geltend machen. Für ihren ersten Ehemann, den alten Medizinalrat, der sie (in den von Berg ausgelassenen ersten Szenen Wedekinds) mit seinem wiederholten “Hopp!” wie ein Zirkuspferd behandelt, war sie Nelly. Ihr zweiter Ehemann, der Maler, der in ihr die zur Freude des Mannes geschaffene Frau-an-sich zu sehen meint, nennt sie Eva, und ihr dritter Ehemann, der schöngeistige Redakteur Schön, sieht in ihr Mignon, eine Wiedergeburt des knabenhaften, erotisch anziehenden Mädchens in Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Nachdem sie dem Maler gegenüber ein einziges Mal mit “Ich heiße Lulu” den Namen genannt hat, den sie in ihrem früheren Leben trug, erklingt dieser erst wieder, als Schigolch ihr seinen fortdauernden Beistand zusagt (“Ich wollte lieber bis zur jüngsten Posaune leben und auf alle himmlischen Freuden Verzicht leisten, als meine Lulu hienieden in Entbehrung zurücklassen, meine kleine Lulu.”). Ihre überraschte Reaktion – “Dass Du mich Lulu nennst!” – und ihre lakonische Beschreibung ihrer neuen Fremdbestimmtheit – “Ich heiße seit Menschengedenken nicht mehr Lulu. [...] Jetzt bin ich ja nur . . . ein Tier . . .” – schließen den Kreis zu ihrer Charakterisierung durch den Tierbändiger.

Die in der Sekundärliteratur häufig zu findende Einordnung Lulus als *femme fatale* scheint nur bedingt angemessen. Zwar ist sie zweifellos verführerisch schön und von einer sexuell aufgeladenen, aber als natürlich empfundenen Sinnlichkeit bestimmt. Auch trifft für die erste Hälfte der Doppeltragödie zu, dass sie die ihr verfallenen Männer ins Unheil stürzt. Damit entspricht sie der "Minimaldefinition", die Carola Hilmes in ihrer diesem Frauentypus gewidmeten Studie vorschlägt: "eine meist junge Frau von auffallender Sinnlichkeit, durch die ein zu ihr in Beziehung geratender Mann zu Schaden oder zu Tode kommt."¹ Allerdings ist Lulu auffällig passiv. Ihr fehlt die von Hilmes als entscheidend genannte Voraussetzung: Kaltblütigkeit oder kalkulierte Berechnung. Lulu scheint zu jeder Zeit ganz im Hier und Jetzt zu leben und keinerlei in die Zukunft weisende Ziele zu verfolgen. Besonders in Bergs gestraffter Fassung zeigt sie weder dämonische Züge, noch legt der Text den Verdacht bewusster Manipulation nahe.

Auch eine "Lolita" – nach dem Ursprung des Namens in Vladimir Nabokovs gleichnamigem Roman ein vorpubertäres, stark sexualisiertes Mädchen, das die Begierden pädophiler Männer anregt – ist Lulu nicht. Zwar ist sie jung, aber nichts deutet darauf hin, dass sie zu Beginn des Dramas noch minderjährig ist. Eher zutreffend ist die Kategorie der Kindfrau, die Andrea Bramberger im Vorwort zu einem Buch, das diesen Weiblichkeitstypus beschreibt, folgendermaßen charakterisiert:

KindFrauen sind weibliche Wesen, die verführerisch und unschuldig, erwachsen und kindlich zugleich sind. Als solche existieren sie nicht genuin, sondern ausschließlich als Projektionen des Begehrens jener Männer, die sie als KindFrauen ersinnen, ersehnen und erschaffen. Sie sind Kunstfiguren, an denen sich Vorstellungen von Weiblichkeit und Kindlichkeit übereinander legen.²

Verknüpft man die Beschreibung Lulus durch den Tierbändiger ("das wahre Tier, das wilde schöne Tier") mit dem Titel, den Wedekind dem ersten Teildrama seiner ursprünglich fünftaktigen Monstretragödie gab, so ergibt sich eine weitere Nuance ihres Wesens. Ein "Erdgeist" ist in der volkstümlichen Vorstellung ein Geistwesen, das als reine, vom prägenden Einfluss einer Kultur unbeeinflusste Natur existiert. Es steht der

¹Carola Hilmes, *Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur* (Stuttgart: Metzler, 1990), S. 10.

²Andrea Bramberger: *Die Kindfrau. Lust, Provokation, Spiel* (München: Matthes und Seitz, 2000), Vorwort.

menschlichen Gesellschaft als Urkraft gegenüber, fremd und dabei begabt mit tieferen Einsichten. In Goethes *Faust* ist der Erdgeist die wirkende Kraft der Natur, die dem verzagten Gelehrten helfen soll zu verstehen, "was die Welt im Innersten zusammenhält", sich diesem Wunsch jedoch verweigert. Die Männer in Wedekinds und Bergs *Lulu* zerbrechen an diesem Erdgeist nicht zuletzt, weil sie, statt sich durch die Nähe eines authentischen Wesens bereichern zu lassen, dieses auf die Funktion eines Objektes ihrer Begierde reduzieren.

Der mythologische Aspekt des Erdgeistes wiederum rückt Lulu in die Nähe der zahlreichen Undinen der Dramen- und Opernliteratur, die wie sie erotisch anziehende junge weibliche Wesen sind: unverstellt und freigiebig in ihrer Zuneigung, jedoch in wirklicher Liebe nur dem Mann zugetan, der sie in die ersehnte Welt der Menschen einführt – die letztlich jedoch ihr Wesen zerstören wird. Wilhelm Emrich hat im Bezug auf Wedekinds Vorlage etwas beobachtet, was Berg in seiner Textbearbeitung und Vertonung noch unterstreicht: Lulu verkörpert "nicht nur vital-elementare 'Natur', nicht nur ein höheres, übermenschliches Wesen, sondern sie manifestiert, ja sie *lebt* einen unbedingten moralischen Anspruch [...], als Person, als Individualität geliebt zu werden."³

Eine letzte Interpretationsfolie, die im gesprochenen bzw. gesungenen Text nirgends, in den Szenenanweisungen dafür umso häufiger vorkommt, ist Lulus Kostümierung als Pierrot. Sie fügt dem mythologischen Aspekt des Erdgeistes weitere Nuancen hinzu. Pierrot, die französische Variante einer Bühnenfigur aus der Commedia dell'arte, wurde in der Pariser Adaptation der Comédie italienne nicht mehr als dumm-dreister Gegenspieler des klugen Harlekin dargestellt, sondern als sensibler, naiver und leicht melancholischer Charakter. Sein Markenzeichen waren das weiß geschminkte Gesicht und ein ebenfalls weißes, sehr weites Gewand, das die Konturen des Körpers vollkommen verhüllte. Dies ließ ihn betont asexuell wirken. Lulus Verkleidung im Kostüm des Pierrot suggeriert somit einen geheimnisvoll androgynen Aspekt ihrer Person.⁴

³Wilhelm Emrich, *Protest und Verheißung: Studien zur klassischen und modernen Dichtung* (Frankfurt: Athenäum, 1963), S. 206.

⁴Wedekinds Wahl des Pierrotkostüms wird auf Dichtungen zurückgeführt, die er während seines Aufenthaltes in Paris 1891-95 kennenlernte: Félicien Champsaur 1888 im Nouveau Cirque uraufgeführte Pantomime *Lulu* um eine "clownesse danseuse", Catulle Mendès' 1891 erschienenen Roman *La femme-enfant*, in dem die Hauptfigur Lili sich als Pierrette verkleidet, sowie Louis de Gramonts Roman *Loulou* aus dem Jahr 1883, dessen Handlung sich um ein Porträt der Titelheldin dreht. Vgl. dazu besonders Ruth Florack, *Wedekinds "Lulu": Zerrbild der Sinnlichkeit* (Tübingen: Niemeyer, 1995), S. 15-56.

Das ewig jugendliche Porträt

Indem Lulu schon beim Öffnen des Opernvorhanges als Malermodell zu sehen ist, entsteht eine Betonung ihrer Außenwirkung, ihrer Definition durch das betrachtende (vor allem männliche) Auge. Im Lauf der Handlung unterscheidet sich ihr Aussehen zusehends von ihrem Abbild als Kunstfigur – allerdings mit entgegengesetzten Vorzeichen zu dem, was Oscar Wildes’ Dorian Gray erlebt. Die Verdopplung zieht sich durch alle Szenen der Oper, wobei sich die Reaktion der Betrachter langsam verschiebt. Kann die lebensfrohe junge Frau anfangs das von ihr gemalte Bild leicht in den Schatten stellen, so erregt der Vergleich mit der unveränderlich festgehaltenen Jugend und Frische in den Jahren ihres Abstieges nach der zentralen Gefängniszeit zunehmend Bedauern. Auch die Freude an Verkleidung und fröhlichem Rollenspiel, die das Pierrotkostüm nahelegt, erscheint angesichts der Banalität und Tristesse ihrer Lebensumstände in der Londoner Dachwohnung nur noch wie eine ferne Erinnerung.

Dabei unterläuft die in der Kostümierung angedeutete Verkörperung des Pierrot die bisher erwähnten Interpretationen der Lulu-Figur mit einer schwer durchschaubaren Zweideutigkeit. Besonders eklatant ist dies bereits im Prolog. Der Tierbändiger kündigt Lulu mit dem Klischee der Verderben bringenden Weiblichkeit als “unsre Schlange” an, dem populären Symbol von Falschheit und Verführung zum Verbotenen. Als die angekündigte Schlange hereingetragen wird, sieht man jedoch eine junge Frau im Pierrotkostüm, eine Figur, mit der das Zirkuspublikum zwar Naivität und vielleicht noch die Einsamkeit und Melancholie des Unverstandenen verbinden würde, jedoch wohl kaum ein intrigantes Wesen.

Diese Person im Pierrotkostüm verwandelt sich gleich zu Beginn des ersten Opernakt es in ihr Abbild. Beim Öffnen des Vorhanges heißt es:

Lulu (im Pierrotkostüm, einen hohen Schäferstab in der Hand, auf dem Podium stehend)

Der Maler (vor der Staffelei, malend).

Im eleganten Salon der zweiten Szene hängt *An einer Wand über dem Kamin in prachtvолlem Brokatrahmen Lulus Bild als Pierrot*. Zu Beginn der dritten Szene verrät die Szenenanweisung zur Ausstattung der Theatergarderobe, dass Lulus Auftritte als Tänzerin mit eben diesem Bild beworben werden: *An der Hinterwand ein großes Plakat, das trotz Aufschrift etc. als Kopie des Porträts Lulus aus der vorigen Szene zu erkennen ist*.

In der ersten Szene des zweiten Aktes, der in Schöns prachtvолlem Haus spielt, ist die blühende junge Ehefrau in ihrer künstlerischen (und künstlichen) Verdopplung prominent ausgestellt: *Vor dem Fußpfeiler des*

freien Treppengeländers, auf einer dekorativen Staffelei, Lulus Bild als Pierrot in antiquisiertem Goldrahmen. Im Anschluss an das Zwischenspiel in der Mitte des zweiten Aktes, in dem Musik und Bild im Zeitraffer die Abfolge von Lulus Verhaftung, Verurteilung, Gefängnisaufenthalt, Flucht und Rückkehr in den Kreis der Unterstützer andeuten, zeigt dasselbe Bühnenbild in demselben Saal dagegen schon vor den ersten Worten der auftretenden Personen die veränderte Lage: *Die Staffelei ist leer; das Bild Lulus ist verkehrt gegen den Kamin gelehnt.* Als Lulu selbst dann nach ihrer durch die Gräfin Geschwitz ermöglichten Flucht aus der Krankenstation in das Haus, das nun Schöns Sohn Alwa gehört, zurückkehrt, entspinnt sich ein kurzer Dialog, der erkennen lässt, in welchem Maße sie sich durch ihr Porträt repräsentiert fühlt:

- Lulu: Wo ist denn mein Bild?
 Alwa: Hier! Ich habe es mit der Vorderseite gegen den
 Kamin gelehnt.
 Lulu: Du hast es nicht angesehen, während ich fort war?
 Alwa: Die Geschwitz hätte es gern in ihrer Wohnung
 aufgehängt, aber sie hatte Hausdurchsuchungen zu
 gewärtigen!
 [. . .]
 Alwa: *indem er das Bild auf die Staffelei stellt*
 Mit Deinem Bild kannst Du es immer noch
 aufnehmen.
 Lulu: Aber im Gesicht bin ich doch schmaler geworden.

Auch im Pariser Exil, wo Lulu – nun “Gräfin Adelaide” – einen Spielsalon betreibt, ist das Bild Teil der Dekoration: *Rechts im Eck eine Rokokokommode mit weißer Marmorplatte, darüber Lulus Porträt aus den vorigen Akten in schmalem Goldrahmen in der Wand eingelassen.*

In der tristen Londoner Dachwohnung fehlt das Bild zuerst, bis die Gräfin Geschwitz, die der geliebten Freundin auch noch in ihr letztes Quartier gefolgt ist, mit der zusammengerollten Leinwand eintrifft.

- Gräfin: Ich komme trotzdem nicht mit leeren Händen. Ich
 bring dir etwas andres. Auf dem Weg hierher bot
 mir ein Trödler noch zwölf Schilling. Ich brachte es
 nicht übers Herz, mich davon zu trennen. Aber du
 kannst es verkaufen, wenn du willst.

In dieser Situation löst das Porträt vielfältige Reaktionen aus, deren Ausführlichkeit in eklatantem Gegensatz zum ärmlichen Zustand des inzwischen rahmenlosen Objektes steht:

- Alwa: Mein Gott, das ist ja Lulus Bild!
- Lulu: Mein Bild! Mir aus den Augen! Werft es zum Fenster hinaus!
- Alwa: Warum nicht gar? Diesem Bild gegenüber gewinn' ich meine Selbstachtung wieder. Es macht mir mein Verhängnis begreiflich. (*etwas elegisch*) Wer sich vor diesen blühenden, schwellenden Lippen, vor diesen großen, unschuldsvollen Kinderaugen, vor diesem rosigweißen, strotzenden Körper in seiner bürgerlichen Stellung sicher fühlt – der werfe den ersten Stein auf uns.
- Schigolch: Man muss es annageln für unsere Kundschaft.
- Alwa: Da drüben steckt ein Nagel in der Wand.
- Schigolch: Wie kommen Sie denn zu dieser Akquisition?
- Gräfin: Ich hab' es damals in Paris heimlich aus der Wand geschnitten, nachdem ihr fort wart.
- Alwa: Schade, dass es lädiert ist.
- Schigolch: Es muss noch einer unten durch, wenn es halten soll.
- Alwa: *zieht den linken Stiefel aus und schlägt [einen weiteren] Nagel mit dem Stiefelabsatz durch den Rand des Bilds in die Mauer.*
- Lass mich nur, ich weiß schon, wie mans macht.
- Schigolch: Das ganze Appartement bekommt ein eleganteres Aussehn. – Ihr Körper stand auf dem Höhepunkt seiner Entfaltung, als das Porträt gemalt wurde.
- Alwa: Der kindliche Ausdruck der Augen ist trotz allem, was sie seitdem erlebt hat, noch ganz derselbe.
- Schigolch: Wem sie heute in die Hände gerät, der macht sich keinen Begriff mehr von unserer Jugendzeit.
- Lulu: Ich kann mit Selbstbewusstsein sagen: Das war ich mal.
- Alwa: Aber der frische Tau, der die Haut bedeckt, und der duftige Hauch vor den Lippen, und das strahlende Licht, das sich von der weißen Stirn verbreitet . . .
- Schigolch: Unten im Laternenschimmer nimmt sie's noch mit einem Dutzend Straßengespenstern auf.
- Alwa: . . . und diese herausfordernde Pracht des jugendlichen Fleisches an Hals und Armen.
- Schigolch: Alles das ist mit dem Kehrriechwagen gegangen.⁵

⁵Wie Knaus belegt, misst Berg dem Porträt eine Bedeutung bei, die weit über Wedekinds Interesse an dieser Requisite hinausgeht. So lässt er Haupt- und auch Nebenpersonen über die hier zitierten Bühnenanweisungen und Dialoge hinaus immer wieder auf das Bild blicken, meist von einem Zitat des orchestralen Porträtmotivs begleitet. Insgesamt findet Knaus 33 derartige Regieanweisungen, die fast ausnahmslos von Berg hinzugefügt wurden und nicht in Wedekinds Text angelegt sind. Vgl. Knaus, *op. cit.*, S. 75-77.

Die Zirkuswelt und ihre Akteure

In den frühen Berliner *Erdegeist*-Aufführungen waren die größeren im Prolog erwähnten Tiere mit der Projektion von Dramenfiguren gepaart. Falckenberg verfuhr anders: Er setzte als Zirkusgehilfen August den Darsteller des Athleten ein, „im Ringerkostüm“, ausgestattet mit Megaphon und Trommel, und als Tierbändiger den auf ein Raubtierpodest gestellten Darsteller des Dr. Schön mit den schon bei Wedekind erwähnten Attributen Hetzpeitsche und Revolver.⁶ Besetzung und Platzierung legten somit nahe, dass der Redakteur als Autor des angekündigten Schauspiels angesehen werden soll, jedoch selbst ein wildes Tier ist. Die im Prolog eingeführten Tiere – in München nur Tiger, Bär, Affe und Kamel – ordnete Falckenberg dagegen keinen dramatischen Figuren zu, und die als Schlange angekündigte Lulu trug in seiner Fassung ein Schlangenkostüm.

Berg lässt sich durch beide Vorbilder inspirieren, verfährt jedoch in Einzelheiten eigenständig. So sorgt seine Musik mit ihrer Thematik schon im Prolog für die Identifikation der Allegorien. Vor allem den Tierbändiger deutet Berg abweichend von Falckenberg. Dessen Gleichsetzung mit Schön, die nahelegt, dass es dieser kaltblütige Karrierist ist, der alle anderen unter Bedrohung von Leib und Leben zur Erfüllung seiner Pläne zwingt, entspricht nicht Bergs Deutung des Dramas. Seine Musik zeigt den Tierbändiger als Zwitter aus dem Athleten, mit dem er die körperliche Kraft, nicht jedoch die rüde Sprache teilt, und Alwa, der als Komponist der Oper im Drama eine ähnliche Doppelfunktion von 'Autor' und Rollenträger erfüllt wie der Tierbändiger im Zirkus. Der Gehilfe August entspricht bei Berg keiner Rolle im Drama, sondern unterstreicht als Clown lediglich die Zirkusatmosphäre der angedeuteten Rahmenhandlung. Und während Wedekind und Falckenberg den Tierbändiger im Übergang von der Pariser zur Londoner Szene erneut auftreten lassen, zitiert Berg dort einfach seine für die Rahmenhandlung komponierte Zirkusthematik.

Im Bereich der wilden Tiere unterscheidet Bergs Allegorie zwischen denen, die für den Zirkus trainierbar sind, und den dafür ungeeigneten. Tiger, Bär, Affe und Kamel assoziiert er musikalisch mit den kreativen Außenseitern der Gesellschaft, den Künstlern, Artisten und Spionen. Die Wesen der Gattungen Gewürm, Reptilien und Molche sowie das Krokodil dagegen setzt er mit dem zwielichtigen Schigolch, dem unbestimmt bleibenden Medizinalrat und der „unnatürlichen“ Gräfin Geschwitz gleich. Unverändert seit Wedekinds Urfassung ist einzig die Schlange als Lulu.

⁶Vgl. Falckenberg, *Lulu*, S. 5-6.

Berg eröffnet den Prolog mit der Einführung der Welt, aus der Lulu stammt. Ausgangspunkt des Dramas ist für ihn der generische Erdgeist. Anstelle des in Falckenbergs Fassung von Alwa gesprochenen Einleitungsmonologs entwirft Berg eine musikalische Figur aus Quart/Halbton/Quart, die im ganzen Werk als Emblem des Erdgeistes fungiert. Diese 'Erdgeistfigur' steigt in den ersten vier Takten durch die Oktaven aufwärts, wobei drei als *schmetternd* markierte Blechbläsergruppen die drei möglichen Transpositionen *b $\flat$ es-e $\flat$ a*, *a $\flat$ des-d $\flat$ g* und *c $\flat$ f-fis $\flat$ h* gestaffelt übereinander stellen. Mit der zur Zwölftönigkeit ergänzten Kumulation legt Berg nicht nur im Blick auf Schönberg seinen tonalen Anspruch offen, sondern zugleich seinen Vorsatz, die für Hörer oft sperrige Dodekaphonie durch wiederkehrende, gut erkennbare melodische Konturen nachvollziehbar zu machen. Der Aufschwung beschleunigt sich sowohl metrisch als auch durch ein *Accelerando* und gipfelt in einem Akkord aus drei Tritoni:

Das Motto aus gestaffelten Erdgeistfiguren

Prolog
Attacca

accel. - - - - -

2 Trompeten
schmetternd

2 Posaunen
schmetternd

4 Hörner
schmetternd

Die Erdgeistfigur, die aus nur zwei Intervallen besteht und sequenziert zur oktavidentischen Kette wird, bietet ein erstes Beispiel für Bergs tonale Symbolik: Ebenso wie ein Naturkind unabhängig von gesellschaftlichen Normen lebt, lässt sich die Viertonfigur in keine der siebentönigen Skalen unseres Tonsystems einfügen und steht allen konventionellen Dreiklängen fremd gegenüber. Allerdings bedarf es nur eines minimalen Eingriffes, um diese Eigenständigkeit zu ändern und die Figur 'anzupassen'. Dass diese Anpassung und das mit ihr verbundene Risiko Thema des Dramas sind, zeigt Berg schon in den ersten Takten. Einige Holzbläser und tremolierende Streicher kontrapunktieren die Erdgeistfigurenketten der Blechbläser mit einer um einen Ganztonschritt gespreizten Variante. Diese fünftönige Form wird gleichfalls oktavidentisch sequenziert:

Die angepasste Erdgeistfigur



Die Komponente tritt stets in den Vordergrund, wenn die von Lulu geforderte Anpassung an die gesellschaftlichen Normen zu misslingen droht. Sie durchzieht die *Tumultuoso*-Segmente, in denen Schön Lulu der Untreue verdächtigt, bis hin zum tödlichen Schuss; sie markiert Lulus Verhaftung und prekäre Flucht aus dem Gefängnis und leitet die Szene im Pariser Spielsalon ein, die zu ihrem endgültigem Abstieg führt, etc. Insofern die Spreizung die ursprünglich freie Natur so modifiziert, dass wesentliche Konventionen bedient werden, indem fünf Stufen einer Dur-Tonleiter (Ges-Dur) und zwei Dreiklänge (es-Moll/Ces-Dur) erklingen, weist die Figur in bergscher Musiksymbolik schon im Prolog auf die Fragilität eines an gesellschaftliche Erwartungen angepassten Naturkindes hin.

Auf die hochschnellenden Gesten folgt der Absturz in die Tiefe. Dabei zieht Berg in den durch Klavier und Harfe verstärkten Holzbläser- und Streicherstimmen drei zwölftonkomplementäre Septakkorde zum chromatischen Dreitoncluster zusammen.

Der dramatische Absturz

Klarn.
 Klavier
 Vl./Vc.
 (pizz.)
 Fl./Fg.
 Harfe
 Vla/Vc
 (pizz.)
 Fagott
 Klavier
 Celli
 (pizz.)

 A three-staff musical score. The top staff is in treble clef, the middle in treble clef, and the bottom in bass clef. All staves show a descending chromatic line with triplets of eighth notes. The notation is dense with accidentals and dynamic markings like *pizz.* (pizzicato).

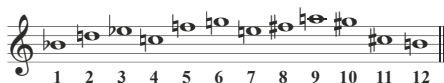
Im dramatischen Teil des Prologs, den diese rein instrumentalen Takte einleiten, wiederholt Berg die Kurvenform im Klang der Stimme. Wie er explizit markiert, soll der Tierbändiger die ersten fünf Zeilen gesprochen, die folgenden fünf mit der Schmähung der "Haustiere" in *Sprechstimme* und die zwei Zeilen mit der ersten Erwähnung des "wahren Tieres" *halb gesungen* vortragen. Bei der Ankündigung der Allegorien geht er in *parlando*-Gesang über, bevor er mit der Vorstellung der Tiere schließlich das *cantabile* erreicht. Danach zieht sich seine Stimme über drei *parlando*-Zeilen, eine *halb gesungene* und drei *Sprechstimmen*-Zeilen schrittweise wieder zum gesprochenen Abschluss zurück.

So antizipiert Berg den im Drama erlebten Aufstieg und Fall Lulus in zwei Dimensionen: zuerst rein instrumental und maximal komprimiert, dann ausführlicher und inhaltlich andeutungsreich in der Stimme.

Sekundärreihen und Figurenthemen

Berg hatte sich und Schönberg versprochen, mit dieser zweiten Oper ein Werk zu komponieren, das auf einer einzigen Zwölftonreihe basiert. Willi Reich, der schon zu Bergs Lebzeiten eine erste Einführung in die Musik dieser Oper schrieb und sich dabei auf Bergs Erläuterung berief, zitiert die Reihe auf *b*, dem Anfangston des Prologs:⁷

Die Grundreihe nach Willi Reich



Dies wirft die Frage nach dem ‘Grundton’ der Oper auf, eine in Zwölftonkompositionen meist verpönte, bei Berg jedoch erfahrungsgemäß durchaus berechnete Frage. Ein kurzer Blick auf die tonale Organisation in den Ecktakten der drei Akte gibt dazu eine überraschend eindeutige Antwort:

Akt I Akt II Akt III
b-es-e-a → *f/e/a/cis* *f/e/a/cis* → *f/e/a/c* *f/e/a/c* → *f/e/a/h*

Dies legt nahe, dass Berg *f* als ‘Grundton’ der Oper ansah. So erscheint es sinnvoll, die Zwölftonreihe, auf der die ganze Oper basiert, auf diesem Ton zu errichten. Im Prolog liegt der ‘Grundton’ *f* schon dem Beginn der Zirkusmusik in T. 9-11 zugrunde, vorbereitet durch die IV-V-I-Abfolge im Bass mit *b* in T. 1-3 und *c* in T. 6.

f	a	b	g	c	d	h	cis	e	es	as	fis
cis	f	fis	es	as	b	g	a	c	h	e	d
c	e	f	d	g	a	fis	as	h	b	es	cis
es	g	as	f	b	c	a	h	d	cis	fis	e
b	d	es	d	f	g	e	fis	a	as	cis	h
as	c	cis	b	es	f	d	e	g	fis	h	a
h	es	e	cis	fis	as	f	g	b	a	d	c
a	cis	d	h	e	fis	es	f	as	g	c	b
fis	b	h	as	cis	es	c	d	f	e	a	g
g	h	c	a	d	e	cis	es	fis	f	b	as
d	fis	g	e	a	h	as	b	cis	c	f	es
e	as	a	fis	h	cis	b	c	es	d	g	f

Das magische Quadrat
der Grundreihe auf dem
angedeuteten Grundton

⁷Reich, *Leben und Werk*, S. 147-166 [147]. Reich schreibt dazu: “Die folgende Würdigung der Oper verdankt sich amerikanischen Publikationswünschen, die Berg 1934 veranlassten, mit mir in vielen Stunden das ganze Werk an Hand des Particells genau durchzusprechen. Viele Stellen des Textes sowie die meisten Notenbeispiele rühren von ihm selbst her.”

Wählt man bei der Notation das jeweils kleinere der beiden komplementären Intervalle, so ergibt sich eine durch Aufwärtzüge dominierte Linie, die insgesamt eine übermäßige Oktave durchmisst.

Die Grundreihe auf *f*



Diese Tonfolge unterscheidet sich von Bergs früheren Reihenentwürfen wie denen für die *Lyrische Suite* oder die Konzertarie *Der Wein* durch die Abwesenheit der ihm sonst so wichtigen Spiegelungen, Dreiklangsandeutungen und Tritonusintervalle. Auch dass jede Reihenhälfte die Töne einer Hälfte des Quintenzirkels umfasst, wie Perle nachweist, hat für die Musik tatsächlich keine Folgen.⁸

Berg verwendet die Reihe in verschiedenen Transformationen. Abweichend vom schönbergischen Regelwerk behandelt er jedoch Kontur und Rhythmik einer Reihenvariante, die er in einem gegebenen dramatischen Kontext gewählt hat, als Attribute eines melodischen Themas, das wie in klassischen Werken variiert werden kann, jedoch stets erkennbar bleiben muss. Da dies zwar in Umkehrungen bedingt gegeben ist, nicht aber in Übertragungen einer Kontur auf den Krebs oder den Krebs der Umkehrung, verwendet Berg diese beiden Transformationen nur in Ausnahmefällen, insbesondere in expliziten Retrogradgängen. Ganz frei verfährt er bei der Wiederaufnahme bereits eingeführter Töne, die einzeln, in Wiederholung einer Kleinfigur oder als latente zweite Stimme fungieren können, sowie beim Tontausch, sofern dieser die Erkennbarkeit einer Reihe nicht in Frage stellt. Häufig bildet er Transformationen im Wechsel zwischen Gesangs- und Instrumentalstimme nach Art einer Klangfarbenmelodie.

Im Verlauf des 85-taktigen Prologs erklingt die Grundreihe viermal, jeweils an Punkten, die den Vortrag des Tierbändigers gliedern. Der erste Einsatz ist der indirekteste, insofern er eine Transposition der Umkehrung mit vertauschten Hälften durchläuft und der Gesang kurz vor dem Ende die angepasste Erdgeistfigur integriert. Das zweite, wiederholte Zitat ist ebenfalls aus einer Transposition der Umkehrung gewonnen, doch instrumental kaum modifiziert. Der dritte Einsatz basiert auf der Originalform. Hier geht der Gesang zunächst eigene Wege, schwenkt dann aber in die Reihe ein, bevor beide Stimmen mit mehrfacher Teilwiederholung enden. Das vierte Zitat der Grundreihe markiert den Abschluss der Präsentation. Es wird ohne Gegenstimme gesungen und von den Bratschen bekräftigt:

⁸George Perle, *The Operas of Alban Berg II/Lulu* (Berkeley, CA: University of California Press, 1985), S. 94. Für die Reihe auf *f* bedeutet dies: *f-b-c-g-d-a + e-h-fis-cis-gis-dis*.

Die Grundreihe im Prolog

Prolog, T. 17

Das wahre Tier, das wilde, schöne Tier, das, meine Damen! sehn Sie nur bei mir.

U: 7 8 9 10 11 12 1

(Posaunen)

Prolog, T. 31

Sie sehn in meinem Zelte, meiner Seel', so gar gleich hinterm Vorhang ein Kamel.

U: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 3 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

(Oboe/Harfe, + Fagott 8va) (Englischhorn/Harfe, + Fagott 8va)

Prolog, T. 52

(zu vergif-ten und zu mor - den, ohne dass es einer spürt.

O: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 10 11 12

(Klarinette/Klavier)

Prolog, T. 63

Besondres dran zu sehn Es ist jetzt nichts

(Bratschen)

Andere Behandlungen der Zwölftonreihe sind folgenreicher. Mittels eigenwilliger Auswahlprozesse entwickelt Berg Ableitungen, die er den dramatischen Figuren als Themen zuordnet. Diese Sekundärreihen sind grundverschieden von der originalen Reihe, aber in nachvollziehbarer Weise aus ihr gewonnen. Schon Reich zitiert einige Beispiele einschließlich ihrer Entstehungsprozesse. Angeregt durch diese Erläuterungen lässt sich die Liste unschwer um die nicht genannten Sekundärreihen ergänzen.⁹

⁹George Perle weist das Auftreten dieser Sekundärreihen im Verlauf der Oper akribisch nach. Leider schreckt er jedoch vor dem – in meinen Augen für die Deutung der Opernmusik essentiellen – Schritt zurück, die Art ihrer Ableitung von der Grundreihe und die jeweils gewählten Eigenschaften der auf ihnen basierenden Figurenthemen mit Bergs Charakterisierung der Personen im Libretto in Beziehung zu setzen. Das wird hier ergänzend versucht.

Ein genaues Studium der Prozesse, mittels derer Berg die Sekundärreihen gewinnt, bestätigt deren Zusammenhang mit seiner fünfstufigen Kategorisierung der Akteure, die er im Prolog als Allegorien einführt.

- Über allen thront der Tierbändiger – als Erfinder, Choreograf und Direktor der (Zirkus-)Aufführung.
- Auf der zweiten, vom Tierbändiger mit Hohn bedachten Ebene stehen die “Haustiere”.
- Eine dritte Gruppe umfasst Tiere, die für Zirkusauftritte taugen: Tiger, Bär und Affe. Die Zuordnung der Figurenthemen zu den Worten des Tierbändigers verrät die jeweilige Assoziation. In drei weiteren Sekundärreihen zeigt die verwandte Art der Ableitung, dass Berg auch den Athleten, den Gymnasiasten und einen (in drei Personen manifestierten) Außenseiter zu dieser Gruppe zählt.
- Zur nicht zirkustauglichen Kategorie gehören Gewürm, Reptilien und Krokodil. Die Sekundärreihen dieser Darsteller gewinnt Berg durch Prozesse, die – obgleich Reich z.T. auch deren Ableitung andeutet – erkennbar viel stärker durch das gewünschte Resultat als durch eine Rechtfertigung ihrer Ableitung aus der Grundreihe geprägt sind. Die Personen, die Berg auf diese Weise musikalisch charakterisiert, sind der alte Bettler Schigolch, der Medizinalrat und die Gräfin Geschwitz.
- Eine Gattung ganz für sich repräsentiert Lulu – “das wahre Tier”. Ihre musikalischen Embleme verbinden eine kreative Herleitung mit einer unmittelbar ansprechenden, lieblichen Melodik.

Die Sekundärreihen und die auf ihnen basierenden Figurenthemen der Tiere, die sich für eine Abrichtung im Zirkus eignen, konzipiert Berg, indem er mittels verschiedener Abzählmuster in der kreisförmig verketteten Reihe neue Zwölftonfolgen erzeugt. Die zwei anspruchsvolleren Sekundärreihen der ersten Gruppe sind, der Bedeutung ihrer Thementräger für Lulus Lebensweg entsprechend, Schön und seinem Sohn Alwa zugeordnet.

Für Alwa – den Ziehbruder Lulus, Komponist der Opern *Wozzeck* und *Lulu* sowie ‘Schöpfer’ der Zirkusallegorie – springt Berg zu jedem siebten Ton seiner kreisförmig gelesenen Grundreihe. Das Resultat dieses Abzählvorganges ist eine Tonfolge, deren Beginn durch einen Molldreiklang charakterisiert ist und deren Hälften jeweils mit einem Tritonus enden.

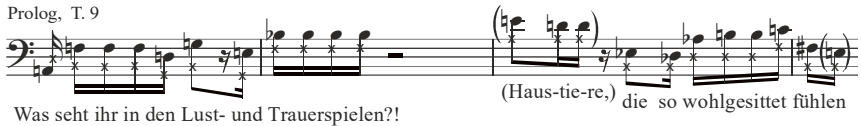
f a b g c d h **cis** e dis gis fis
f a **b** g c d h cis e **dis** gis fis
f a b g **c** d h cis e dis gis **fis**
f a b g c d **h** cis e dis gis fis
f **a** b g c d h cis **e** dis gis fis
f a b **g** c d h cis e dis **gis** fis
f a b g c **d** h cis e dis gis fis



Als Figurenthema¹⁰ für Alwa entwirft Berg eine Kontur, die – dem Wesen des schwärmerischen jungen Mannes entsprechend – mit einer sich emphatisch aufschwingenden Sext beginnt. Dieses Thema ist das erste, das im Werk ertönt. Als der Tierbändiger bei der Begrüßung des Zirkuspublikums von unbegleitet gesprochenen Worten in Sprechgesang übergeht, erklingen die zwei Hälften von Alwas Thema – unterbrochen von dem (wohl dank des Hohns, mit dem der Sänger diese Tiere bedenkt) halbtönig nach oben ‘verrutschen’ Tonpaar 7-8 – zu seiner abfälligen Erwähnung der Haustiere, mit denen das Publikum üblicherweise abgespeist wird:

Alwa als ‘Komponist’ der Zirkusallegorie

Prolog, T. 9



Indem Berg Alwa hier thematisch mit dem Tierbändiger gleichsetzt, gibt er zu verstehen, dass dieser im Prolog in die Rolle dessen schlüpft, der die ganze folgende Geschichte mit ihrem seltsam agierenden Bestiarium erdacht und ‘komponiert’ hat. Bei seiner Ankunft im Maleratelier und erneut in Lulus Theatergarderobe singt Alwa sein Thema dann selbst, als Ausdruck seiner Bewunderung für Lulu als Tänzerin:

Alwas Kompliment an Lulu als Tänzerin

Akt I, T. 98



Für den manipulativen Dr. Schön entwickelt Berg ein raffiniertes Abzählmuster, in dem die Anzahl der übersprungenen Reihentöne nach dem Schema 1-2-3, 3-2-1, 1-2-3, 3-2-1 abwechselnd zunimmt und wieder schrumpft. So entsteht eine Tonfolge, die mit einem Durdreiklang in zweiter Umkehrung beginnt. In der Kontur, mit der der Tierbändiger dieses “Raubtier” vorstellt, verschränkt Berg das Ende von Schöns Sekundärreihe von *e* mit deren Umkehrung von *c*:

f a b g c d h cis e dis gis fis
f a b g c d h cis e dis gis fis
f a b g c d h cis e dis gis fis



¹⁰ Alle Sekundärreihen, Figurenthemen und charakteristischen Motive der handelnden Personen finden sich, überblicksmäßig zusammengestellt, auch in Anhang 2.

Schön als Tiger

Prolog, T. 21

Prolog, T. 21

Sie sehn den Ti - ger, der gewohnheitsmäßig, was in den Sprung ihm läuft, hinunterschlingt

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 2 3 4 5 6 7 8 9 10 (11=e)

Die gleichsam hinterhältige Verschränkung zweier unterschiedlicher Reihentransformationen ist jedoch noch keineswegs alles, was schon hier auf den Charakter des Chefredakteurs hinweist: Fast alle eingesetzten Instrumente beteiligen sich an einer polyphonen Darstellung dieser wichtigen dramatischen Figur. Basierend auf derselben Transposition von Schöns Sekundärreihe, die dem Gesang des Tierbändigers zugrunde liegt, präsentieren die Celli eine Thematik, die Ton 1–2 übereinander stellt, bei Ton 5–6 einen exzentrischen Sprung ins zwei Oktaven höher gelegene Flageolett einfügt und erst nach beträchtlicher Verzögerung vom Saxophon vervollständigt wird. Als zweite Stimme in der Polyphonie setzt der Gesang ein, dessen Töne 8–11 (mit dem ‘falschen’ *e* statt *e*) von zwei Hörnern und den Bratschen verdoppelt werden, bevor eine Imitation in den tiefsten Holzbläsern und Streichern Ton 11 korrigiert und (nur in der Tuba) den bisher fehlenden Ton 12 hinzufügt. Mit einem dritten Einsatz treten zuletzt Hörner und Bratschen dazu, die aus einer Umkehrung von Schöns Sekundärreihe eine motivische Umkehrung der ersten Hälfte der Cellokontur bilden, wobei die im Flageolett hinzutretenden Bässe den ‘Tigersprung’ der Celli spiegeln.

Schön mit anspruchsvoller Weltsicht und einschüchternden Sprüngen

Prolog, T. 20

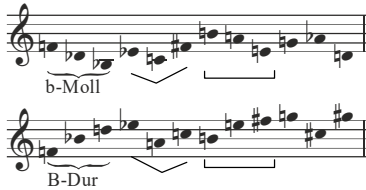
Prolog, T. 20

The musical score for Prolog, T. 20, consists of three staves. The top staff is for vocal parts, with two lines of music. The first line is for (Gesang Oe) and the second line is for (Gesang Uc). The middle staff is for (Hörner/Bratschen Ues) and (Bässe). The bottom staff is for (Celli Oe) and (weiter Saxophon). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into measures, with measure numbers 1 through 12 indicated below the staves.

(Gesang Oe) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
(Gesang Uc) 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 [11]
(+Horn/Bratschen)
imitiert und korrigiert in
Kontrafagott/Celli/Bässe)
(Bässe)
(Celli Oe)
(weiter Saxophon)

Vergleicht man die Tonfolgen, die Berg für die beiden wichtigsten männlichen Hauptrollen seiner Oper entworfen hat, so erlebt man eine Überraschung. Obwohl Berg, wie Willi Reich bestätigt, die Sekundärreihe für Schön nach einem ganz anderen Abzählschema entwickelt hat als die für dessen Sohn Alwa, zeigt sich zwischen den zweien eine enge ‘Verwandtschaft’: Im ersten Reihenviertel steht dem b-Moll-Dreiklang des

Vater und Sohn, auch tonal verwandt



Sohnes der B-Dur-Dreiklang des Vaters gegenüber; die zweite Dreitongruppe in Schöns Reihe, ein zur konkaven Kurve gebogener verminderter Dreiklang, zeigt sich bei Alwa in Krebstransposition, desgleichen die Ganzton/Quart-Folge im dritten Reihenviertel.

Noch bevor der Tierbändiger den Tiger als Schön vorstellt, lässt er es sich nicht nehmen, die ‘Haustiere’ zu verspotten.¹¹ Die Reihenableitung der verachtenswert angepassten Tiere, die sich angeblich sogar widernatürlich vegetarisch ernähren, bildet Berg auf besonders ‘zahme’ Weise: In einer Folge aus sechs Intervallen entspricht die Unterstimme den Tönen 1-6, die Oberstimme den Tönen 7-12 der Grundreihe. Das Emblem erklingt zweimal, zuerst in den geteilten 1. Geigen, sodann eine kleine Terz tiefer und frei augmentiert, in den Geigen beginnend und dann auf alle Streicher und Holzbläser ausgeweitet:

Die zahmen Haustiere



Im Bären stellt der Tierbändiger gleich zwei der Dramenfiguren vor. Dessen physische Stärke assoziiert er mit dem Athleten, den allzu großen Hunger mit dem Gymnasiasten. Diesen beiden eher schlichten Personen bildet Berg mittels seiner Abzählmuster die einfachsten Ableitungen: Für

¹¹ Perle bezeichnet diese Parallelen als Thema des Malers. Das ist unwahrscheinlich, da im Gesang zur Vorstellung des Kamels die Kontur ertönt, die der Maler in T. 332-333 singt.

den Kraftsportler wählt er jeden zweiten, für den Jungen jeden dritten Ton der Grundreihe – wobei er die Originalreihe diesmal nicht wie bei Alwa und Schön in verketteter Form durchläuft, sondern seine Auswahl einfach in jeder Reihenwiederholung um eine Stelle verschiebt.

Athlet
f a b g c d h cis e dis gis fis
f a b g c d h cis e dis gis fis

Gymnasiast
f a b g c d h cis e dis gis fis
f a b g c d h cis e dis gis fis
f a b g c d h cis e dis gis fis

Während der Tierbändiger den Bären mit fallenden Septportamenti karikiert, begleiten tiefe Bläser die erste Hälfte des Satzes mit dem Thema des Athleten und die zweite mit dem des Gymnasiasten:

Athlet und Gymnasiast
als Aspekte des Bären

Prolog, T. 24

Den Bä-ren, der, von Anbeginn ge-frä-ßig,
Beim spä-ten Nacht-mahl tot-zu Bo-den sinkt!

Mit dem Affen paart Berg drei Männer, die der Gruppe um Lulu als Außenseiter gegenüberstehen. Dies sind in Akt I der afrikareisende Prinz, der Lulu für ein höheres Wesen hält, in Akt II der Kammerdiener, der sich sorgt, dass Lulu ihre Ehe mit Schön aufs Spiel setzt, und in Akt III der Marquis, der sie zu erpressen sucht. Auch in der thematischen Gestaltung der Reihe führt Berg bereits im Prolog drei Aspekte der Außenseiter ein: Die Sekundärreihe erklingt rezitativisch im Gesang des Tierbändigers, als Oberstimme einer choralartigen Homophonie in vier Klarinetten und (im Beispiel nicht gezeigt) in vier Solostreichern als höchst virtuose 32stel-Umspielung durch die Oktaven aufsteigend.

Zudem zeigt die Art, wie Berg die Tonfolge ableitet, die ‘Sicht aus der Außenperspektive’. Aus der Umkehrung der Grundreihe wählt er jeden vierten Ton, wobei er in der zweiten Zeile die Richtung wechselt. Anschließend spiegelt er diese Verschiebung in Zeile 3 und 4 der Umkehrung. So entsteht die Abfolge 1-5-9, 10-6-2 || 4-8-12, 11-7-3. Wie um diese

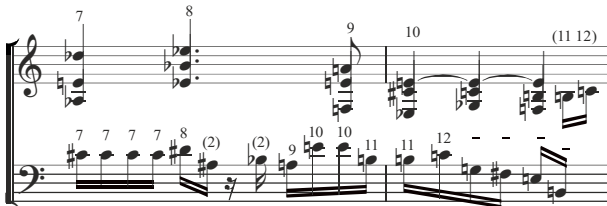
Wendigkeit betont außerhalb erkennbarer Regeln zu stellen, verschiebt er zum Schluss den drittletzten Ton vor den sechsten. Dies ergibt die Reihung 1-5-9-10-6-11-2-4-8-12-7-3.¹² Dieser Willkürschritt verortet die Tonfolge – und damit die drei Männer – außerhalb der sich jeweils scheinbar unaufhaltsam entwickelnden Dramatik.

Der Außenstehende als Affe

Prolog, T. 27



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.

Zuletzt ist da noch das Kamel. Dank seiner populären Zuschreibung als Trampeltier und der Behauptung des Tierbändigers, es warte “gleich hinterm Vorhang”, weist es auf den Maler hin, der schon für seinen Auftritt in Szene 1 bereit steht. Berg bildet dessen Sekundärreihe aus der um ein Drittel verschobenen Umkehrung der Grundreihe von *a*, wobei die wiederholte Gesangskontur bezeichnenderweise den ‘Grundton’ *f* auslöst.

Der Maler als Kamel

Prolog, T. 31



Sie sehn in mei-nem Zelt-te, mei-ner Seel', so-gar gleich hinterm Vor-hang ein Ka-mel!

¹² Aus der Umkehrung der Grundreihe (*f-cis-c-es-b-as-h-a-fis-g-d-e*) erzeugt das Abzählmuster die Tonfolge *f-b-fis-g-as-cis-dis-a-e-d-h-c*. Durch Versetzung des drittletzten Tones *d* entsteht die Abfolge *f-b-fis-g-as-d-cis-dis-a-e-h-c*. Dazu durchläuft die Singstimme zunächst eine verkürzte Transposition auf *cis* und danach eine mehrfach erweiterte Grundform.

Damit sind diejenigen wilden Tiere eingeführt, die dem Publikum im Zirkus begegnen können. Interessanterweise typisiert Berg einige der in diesen Tieren vorgestellten Personen über ihre tonalen Charakteristika und Figurenthemen hinaus durch sekundäre Merkmale. So umgibt er den meist im 9/8-Metrum evozierten Athleten mit Klavier, Trommel und Blechbläsern, den Gymnasiasten mit Holzbläsern und Horn, die Außenseiter mit Solo-streichern und einer homophonen Choraltextur, den alten Schigolch mit 4/16tel-Figurationen und die Gräfin Geschwitz mit agogischer Unruhe in Form eines wiederholten *accelerando-ritardando*.

Während Berg für die großen Säugetiere expressive Gesten komponiert, zeichnet er die nicht Zirkustauglichen gemäß ihrer Körperbewegung in diversen Skalen. Die vier Kategorien, die der Tierbändiger ankündigt, sind “das Gewürm aus allen Zonen”, “Reptile (*sic*), Molche, die in Klüften wohnen”, das Krokodil “und andres mehr”, und zuletzt die Schlange. Wie Bergs thematische Komponenten zeigen, repräsentieren sie den alten Bettler Schigolch, der mit dem Gewürm die Herkunft aus dem Bodensatz teilt, den Medizinalrat, der in Bergs Libretto molchähnlich blass und kränklich wirkt, die unerwidert liebende Gräfin Geschwitz als lauernes Krokodil, die diversen Nebenfiguren als “andres mehr”, und schließlich Lulu selbst als Schlange.

Musikalisch porträtiert Berg diese Personengruppe mit Themen, denen zwar jeweils der Zwölftonvorrat zugrunde liegt, die jedoch vor allem durch ihre kriechenden Konturen bestimmt sind. Für Schigolch entwirft er eine von Kontrafagott und Kontrabass eingeführte dreigeteilte Linie, die nur durch Tontausch im zweiten und dritten Glied von der chromatischen Skala abweicht.

Schigolchs
Sekundärreihe

Zum zweiten Glied der Reihe gesellt sich im Prolog, einen Halbton höher und augmentiert, der Gesang des Tierbändigers, unterstrichen von der Harfe. Dazu treten Bratschen, Celli und zwei Fagotte mit aufwärts kriechenden Varianten, die ihre Glieder abwechselnd aus der Originalform (im Kriebgang) und der Umkehrung von Schigolchs Reihe gewinnen (vgl. die auf "O" und "U" bezogenen Zahlen im folgenden Notenbeispiel). Hierin deutet sich ein amüsantes Merkmal an, das dieses Thema wiederholt kennzeichnet: Die drei Glieder können sich in variabler Reihung verbinden, als wollte Berg musikalisch daran erinnern, dass manche Würmer die Fähigkeit haben, ein abgetrenntes Körperteil zu regenerieren.

Für die Thematik der Gräfin Geschwitz als Krokodil adaptiert Berg die Kombination aus vibrierendem Orgelpunktintervall und zweistimmiger Kurvenkontur. Dabei kennzeichnet die Musik die für ihre geliebte Lulu fast übermenschlich aufopferungsbereite Frau beziehungsvoll durch das Intervall, das Lulus Quart zur Oktave ergänzt: die Quint. Über diese Basis stellt Berg Skalenkurven, die auch hier die übrigen zehn Töne durchlaufen. Im Prolog erklingen sie, in Sexten und Septen zweistimmig gesetzt, in den tiefen Holzbläsern und Streichern, beziehen dabei aber die Singstimme mit ein. Der differenzierten Persönlichkeit entsprechend erzeugt Berg zusätzliche Komplexität durch die eingeführte Imitation der Hörner und die Nervosität, die sich in der Orgelpunktquint von Klavier, Pauke und Bässen mit einem ‘agogischen Palindrom’ niederschlägt:

Gräfin Geschwitz als Krokodil

Prolog, T. 39

Sie sehn das Kroko-dil und and-res mehr.

p mp pp

8.

Als letztes stellt der Tierbändiger Lulu vor. Berg entwirft für seine Titelfigur zwei musikalische Embleme, wobei das in der Oper zuerst gehörte vom zweiten abgeleitet ist. In diesem zweistufigen Prozess, den bereits Reich erläutert, bildet Berg zunächst durch die (unten gezeigte) Schichtung je einer Dreitongruppe aus der Grundreihe eine Harmoniefolge, die Lulus

Fantasievolle Ordnung
der Reihentöne im
Porträtmotiv

3 5 8 10
1 4 7 11
2 6 9 12



Porträt im Pierrotkostüm repräsentiert. Dabei wählt er die vertikale Anordnung jedes Akkordes so, dass im Diskant ein diatonisches Skalensegment aus Ganzton/Halbton/Ganzton, in der Unterstimme eine konventionelle Bassfortschreitung nach dem Muster V-I-II-III entsteht. Die Musik zeigt: Lulus Anblick ist lieblich und harmonisch.

Zum erstenmal erklingt dieses ‘Porträtmotiv’ in T. 93-95, als Alwa die im Pierrotkostüm auf einem Podest gegenüber der Staffelei des Malers stehende Lulu begrüßt. Die Musik hat hier nach sieben Takten Einleitung zur ersten Szene wieder den Operngrundton *f* erreicht. Darüber errichtet Berg in Violinen und Viola das zunächst rhythmisch gestaffelte, dann zum homophonen Satz konsolidierte dreistimmige Motiv.¹⁴ (Die aus der Umkehrung der Grundreihe entwickelte fallende Version erklingt erstmals nach dem Tod des Medizinalrates.)

Akt I, T. 93



Akt I, T. 293



Das Porträtmotiv,
steigend über bzw. fallend
unter dem Operngrundton *f*

Um Lulus Figurentheema zu gewinnen, reiht Berg die drei Stimmen des Porträtmotivs zu einer Kontur aneinander. Die so gewonnene Tonfolge ist durch zwei Skalenabschnitte umrahmt und so überraschend konsonant:

Das Porträtmotiv, entfaltet zu Lulus Figurentheema



Die ersten sechs Töne der steigenden Variante stammen aus melodisch fis-Moll, die letzten vier aus B-Dur;

die fallende Variante beginnt in B-Dur und endet mit vier Tönen aus ges-Moll.

Durch Rhythmisierung, Artikulation und eine gefällige, mordentartige Umspielung des Anfangstones entsteht aus dieser abstrakten Form das Figurentheema, das Lulu in der ganzen Oper kennzeichnet. Es erklingt bereits im Prolog mehrfach. Als der Tierbändiger von der Einführung seiner tierischen Nebendarsteller zur Hauptattraktion übergehend seinen Gehilfen auffordert, die “Schlange” hereinzubringen, singt er die ersten acht Töne, woraufhin die hohen Stimmen des Orchesters Ton 9-12 ergänzen, während die tieferen auf einen reinen C-Dur-Dreiklang (die ‘Dominante’ der Oper) zusteuern. Den darauf folgenden Schritt der tiefen Instrumente zur ‘Tonika’ F-Dur beantwortet der Gesang mit Lulus Figurentheema nun in seiner tonalen Grundform, mit den Worten der vernichtenden Charakterisierung, die den Tenor der Oper bestimmen wird:

¹⁴Bergs Entwurf beginnt mit Ton 2 in der Unterstimme; er legt also die Grundreihe in der Transposition auf *cis* zugrunde. Die Dreitonsegmente sind: *cis-f-fis / es-as-b / g-a-c / h-e-d*. Auf die Einführung in rhythmischer Staffeln folgen zwei jeweils um eine Dritteloctave höhere Sequenzen, die sich schrittweise zum homorhythmischen Satz zusammenziehen.

Lulu als unheilstiftende Schlange

Prolog, T. 42
parlando
 He, Aujust! Bring mir unsre Schlange her! *Flöten/Geigen*
/ Vibraphon

Prolog, T. 46
cantabile
 Sie ward geschaffen, Un - - - heil _____ an-zu-stif-ten

Noch in der ersten Szene stellt Berg dem Porträtmotiv, mit dem Lulu ihr Leben lang verglichen wird und das als Produkt des männlichen Blickes auf eine junge Frau einen Aspekt ihrer Fremdbestimmtheit repräsentiert, ein Gegenbild zur Seite. Im Augenblick, da Lulu erstmals mit dem Maler allein ist, erklingt ein Motiv, das wie das Porträtmotiv die zwölf Töne der Grundreihe zu Akkorden zusammenfasst, jedoch dabei die alternative Sicht der Selbstbestimmung bietet.¹⁵

Lulus Selbstbild

Akt I, T. 130

Reihentöne

2	3	6	□ ↑
1	4	5	
8	9	11	□ ↓
7	10	12	

Berg unterstreicht die Verwandtschaft und Gegensätzlichkeit von Fremdbild und Selbstbild in der Art, wie er die Töne der Grundreihe zu Akkorden schichtet. Während er im Porträtmotiv je eine Dreitongruppe vertikal so anordnet, dass in Ober- und Unterstimme überzeugende Konturen ertönen, spaltet er das Selbstbildmotiv in ein ‘Oben’ und ein ‘Unten’ aus je einer kreativ durchlaufenen Reihenhälfte. Beim ersten Auftreten des Motivs, das im obigen Beispiel gezeigt wird, legt er die Transposition auf *d* zugrunde, gespielt von den jeweils geteilten 1. und 2. Geigen mit starkem Schlusscrescendo.

¹⁵Perle assoziiert diese Akkordgruppe mit dem Maler. Das kann jenseits von dessen Tod in Sz. 2 kaum überzeugen. Zum Gegensatz Fremdbild/Selbstbild vgl. z.B. “Lied der Lulu”. Auch Perles Herleitung der drei Akkorde aus den sechs Intervallen des “Haustieres” im Prolog und die Schlussfolgerung, dieses müsse für den Maler stehen, erscheint mir arbiträr.

Die oben erläuterten, bereits im Prolog eingeführten musikalischen Komponenten fallen somit in drei Kategorien:

- Da sind zunächst die tonalen Vorbedingungen des Werkganzen in Form des 'Grundtones' *f*, der in den ersten neun Takten mit traditionellen Kadenzschritten etabliert und danach überraschend konsequent in den Rahmentakten der Akte bestätigt wird, und die nach Bergs Aussage der ganzen Oper zugrunde liegende Zwölftonfolge, die hier als 'Grundreihe' bezeichnet wird;
- daneben drei generische Figuren, aus denen Berg die achttaktige Einleitung des Prologs gestaltet: die Erdgeistfigur für Lulus Natur, deren innere Spreizung für die Problematik ihrer Anpassung an die Gesellschaft und die fallenden verminderten Septakkorde für ihren metaphorisch antizipierten Absturz;
- und die von der Grundreihe entsprechend den Charakteristika der dramatischen Personen auf unterschiedliche Weise abgeleiteten Sekundärreihen und die auf ihnen basierenden Figurenthemen.

Hinzu kommen bald nach dem Ende des Prologs die beiden Bild-Embleme, das Porträtmotiv und das Selbstbildmotiv. Sie erklingen erstmals zu Beginn von Szene 1, das erste für Lulu als ein Malermodell, das sich den Wünschen der sie betrachtenden Männer gemäß präsentiert (T. 93-97), das zweite für Lulu als selbstbestimmte junge Frau, die gegen Übergriffe und Fremdbestimmung aufbegehrt (T. 130-131).

Weitere Expositionsmotive, -figuren und -rhythmen

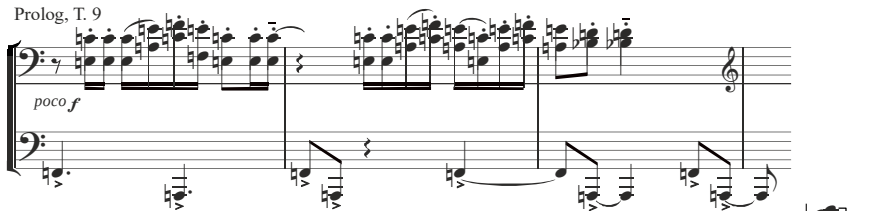
Noch innerhalb der 85 Takte des Prologs führt Berg einige weitere thematische Komponenten ein, die, wenn auch von geringerer Relevanz, in der Oper atmosphärische Bedeutung haben. Sie unterscheiden sich von den oben vorgestellten Komponenten, insofern sie gestisch unpräzise klingen und ohne Bezug zur Dodekaphonie entworfen sind.

Ein erstes Motiv markiert den Moment, als sich der Tierbändiger in Stellung bringt, um sein Bestiarium anzupreisen. Eine zweistimmige melodische Kontur in den hohen Streichern und einfache Bassschritte in den tiefen Streichern und Fagotten umspielen den F-Dur-Dreiklang, die 'Tonika' der Oper, bevor sie mit mehrfachen Septaufsprüngen enden, deren Diskant zuletzt das (den Dominantseptklang andeutende) *c-b* wiederholt. Als abschließender Höhepunkt ertönt sodann ein Fanal, das einen zweiten Aspekt des Tierbändigers charakterisiert. Wie oben schon erwähnt, legt Berg diese Figur als Zwitter aus 'Schöpfer' und Akteur an. So scheint es nur konsequent, dass er sie auch musikalisch auf zweierlei Weise

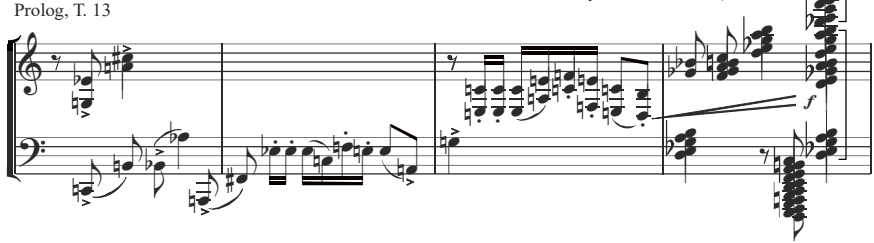
repräsentiert. Nachdem der Dompteur sich zum Beginn der Zirkusmusik mit Alwas Figurentheema als ‘Komponist’ auch dieser Allegorie vor dem Vorhang empfohlen hat, zeigt er sich nun, nur sieben Takte später, als Kraftmensch und Meister der Körperbeherrschung, der er als Bändiger wilder Tiere sein muss, verwandt mit dem Athleten und auch in seinem Auftreten ähnlich anmaßend. Dem entspricht sein Emblem. Es besteht aus einem auf den Klaviertasten mit den Handflächen und zuletzt sogar unter Einbeziehung des Unterarms anzuschlagenden Clusterpaar, in dem eine zweioktavige Tontraube aus weißen Tasten unter dem *c* im tiefen Register auftaktig zu einer vier Oktaven umfassenden Schwarze-Tasten-Schichtung unter *b* im hohen Register führt. Tatsächlich erklingen hier alle zwölf Halbtöne, jedoch ohne jeglichen an dodekaphonen Anspruch. Der Tonumfang des Clusterpaares, das fast die gesamte Tastatur abdeckt, zeigt das überdimensionale Ego dieses Akteurs.

Die Zirkusmusik und das Weiß-schwarz-Fanal des Kraftprotzes

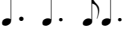
Prolog, T. 9



Prolog, T. 13



Die hier im Auszug wiedergegebene Zirkusmusik mit dem krönenden Weiß-schwarz-Fanal geht der Ankündigung voraus, “das wahre Tier” auf die Bühne zu bringen, und ertönt dann variiert erneut in T. 79 vor dem Abspann des Monologs. Das Clusterpaar selbst dient in späteren Szenen zur Identifikation des Athleten. Zum Umfeld der Komponente zählen melodisch vor allem die zahlreichen Zitate des Rahmenintervalls der steigenden Sept. Die greift auch der Gesang des Tierbändigers mit “Das wahre Tier” auf, bevor es vier Takte später im zweioktavig fallenden Glissando *b* $\searrow$ *c* von Fagotten und Basstuba zunächst seinen Abschluss findet.

Eine weitere thematische Komponente verbirgt sich in dem Rhythmus, mit dem die Fagotte und Bässe die Zirkusmusik eröffnen: einem Muster, das sich später als “Hauptrhythmus” der Oper erweisen wird und das Berg, wie er es schon in früheren Werken erprobt hatte, mit seinem RH-Zeichen markiert: . Das Muster besteht aus einer vierteiligen Notenwertfolge, die sich allen regulären binären und ternären Metren widersetzt. Es erklingt im Verlauf der Oper in Ton- bzw. Akkordwiederholungen oder in melodischen Konturen, allein oder in Engführung mit weiteren Stimmen, diminuiert oder augmentiert, und wird in der Literatur zu Bergs *Lulu* übereinstimmend als “Schicksalsrhythmus” bezeichnet.¹⁶

Zu Beginn der variierten Reprise der Zirkusmusik kehrt in T. 73-74 auch dieser Rhythmus wieder, wie zuvor in Fagotten und Bässen, jetzt zusätzlich markiert von der Pauke. Dabei ersetzt Berg im Bassintervall *f*–*a* die fallende Sext durch eine steigende Terz und die Wiederholung des Musters durch das agogische Palindrom der Nervosität, das zuvor als sekundäres Kennzeichen der Gräfin Geschwitz erklingen war. Der Hintergrund der Agogik an dieser Stelle ist die Erkenntnis des Tierbändigers, dass er mit der Einführung seines Bestiariums seinen “Schädel zwischen eines Raubtiers Zähne” legt. Das Raubtier aber, so verstand es Wedekind, ist das Publikum, das Glaubwürdigkeit, Anspruch und Moral einer Darbietung gutheißt oder aber mitsamt deren Autor verreißen kann. Kein Wunder, dass diese Aussicht selbst einen Tierbändiger nervös macht.

Wie die Zirkusmusik mit dem abschließenden Clusterpaar als Fanal erklingt auch eine andere Komponente des sekundären thematischen Materials an zwei formalen Schnittstellen. Sie umrahmt die Präsentation Lulus als “Schlange” mit einer sowohl tonal als auch rhythmisch prägnanten Figur im Klavier. Diese basiert auf einem Akkord, in dem Berg Lulus ur-eigenes Intervall – die Quart – über die Kleinterzenschichtung stellt, deren rasanter dreistimmiger Fall mit Zusammenziehung auf einen chromatischen Basscluster die Einleitung des Prologs mit einer gestischen Antizipation von Lulus Abstieg abrundet. Berg führt den neuen Akkord in eine vier Oktaven durchspringende Kurve, der er Varianten seines Hauptrhythmus unterlegt. Die Anschläge werden zur Aufforderung, die Schlange hereinzutragen, vom Becken verstärkt, und beim Befehl, sie an ihren Platz zurückzutragen, von der Triangel. Entsprechend der szenischen Situation, in der Berg ihn einführt, symbolisiert der Klang Lulus Fremdbestimmtheit.

¹⁶Vgl. Patricia Hall, *A View of Berg's Lulu: Through the Autograph Sources* (Berkeley, CA: University of California Press, 1996.), S. 103; Bryan R. Simms et al., *Berg* (New York: Oxford University Press, 2021), S. 347; George Perle, *op. cit.*, S. 151; etc. etc.

Lulus Fremdbestimmtheit, im Schicksalsrhythmus auf und ab springend

Prolog, T. 42

Prolog, T. 64

Den Abschluss des Prologs mit einfachen und angepassten Erdgeistfiguren in nun fallender Richtung ergänzt eine Hauptrhythmusvariante, in der Hörner und Bratschen das Muster unter Vertauschung seiner zwei Hälften dramatisch von *ff* zu *pp* verklingen lassen. Die permutierte Form  soll im Folgenden als RH-x bezeichnet werden.

Im Zentrum der Präsentation Lulus erklingt ein Fünftakter, der in seiner tonalen Anlage überrascht. Zu den autoritären Befehlen, mit denen der Tierbändiger die “Schlange” einzuschüchtern vorgibt (“Sei ja nur nicht geziert!” und “Du hast kein Recht . . .”), reihen Holz- und Blechbläser unter arpeggierenden Girlanden einer Solovioline sequenzierte Seufzerpaare in unterschiedlicher rhythmischer Dichte aneinander. Der zuletzt auch von den Streichern verstärkte Akkord, in den sie münden, löst sich in einer Stimme nach der anderen zum reinen H-Dur auf.

Der erste musikalische Eindruck in der Oper zeigt die Protagonistin somit als ein unter der Fremdbestimmtheit durch die Zuschreibungen des Tierbändigers leidendes, aber gleichzeitig um Harmonie bemühtes Wesen.

Lulus Seufzer angesichts ihrer Fremdbestimmtheit

Prolog, T. 56

Trp. 1/2

Pos. 1/2

Klar. 1/2

Fag. 1/2

Kfg. Bässe pizz.

t. Streicher Fagotte

Trpn./1. Geigen Bratschen

Oboen/Klar. 2. Geigen

Ungeachtet dieser Seufzer fährt der Tierbändiger mit seiner Vorstellung fort. Nach einer melodischen Variante von Lulus Figurentheema zur Behauptung, sie stünde für “die Urgestalt des Weibes”, greift sein Gesang

zuletzt die innerlich gespreizte Erdgeistfigur auf, die darauf verweist, welche Gefährdung es für eine Urkraft bedeutet, in gesellschaftliche Konventionen gezwungen zu werden.

Zuletzt deutet die Musik des Prologs in fast versteckten Hintergrundlinien sogar auf einige Komplizen dieser Schicksalstragik voraus. So spielen die Bässe in T. 49-52 – zur Behauptung des Tierbändigers, Lulu sei “geschaffen, Unheil zu stiften, zu locken, zu verführen” – die ersten acht Töne von Schigolchs Thema. Darüber setzt das Saxophon das um zwei Drittel verschobene Figurentheme des Gymnasiasten (Ton 9-12, 1-4, 5-8). Später, nachdem der Tierbändiger in seinem Gesang die Grundreihe selbst aufgegriffen hat, fügt er, bevor er die “Schlange” hinaustragen lässt, zu den Worten “Warten Sie, was später wird geschehn” mit Unterstützung einiger Celli noch Schöns vollständiges Figurentheme hinzu als Hinweis auf einen weiteren Täter in dieser Schicksalsverflechtung. Das agogische Palindrom, mit dem Fagotte und Pauke die Erkenntnis des Tierbändigers untermalen, dass er als ‘Schöpfer’ des Dramas der Be- oder Verurteilung der Menge (“des Raubtiers”) ausgeliefert ist, erweist sich im Verlauf der Handlung als ein Kennzeichen der Gräfin Geschwitz, die sich in allem, was sie tut, der vielfach erfahrenen Ablehnung bewusst ist, aber dennoch ihre gesellschaftliche Stellung, ihr Vermögen und ihre Gesundheit für Lulu aufs Spiel setzt und zuletzt sogar ihr Leben für sie verliert.