

Akt I, Szene 1

Im Atelier

Das Rezitativ, das die erste Szene im Atelier des Malers eröffnet, geht aus dem permutierten Hauptrhythmus hervor, mit dem die Bratschen den Prolog beschließen. Es erwächst somit aus der Andeutung eines sich schon hier anbahnenden Schicksals. Initiiert von den Tönen der wiederholten Terz, entwickelt sich eine aus Gesang und tiefen Streichern kombinierte Gegenüberstellung von Original (T. 85-88) und Umkehrung (T. 88-91) der Grundreihe in der Transposition auf den Ton c, die Berg in allergrößter Natürlichkeit der Diktion gestaltet:

Alwa, Lulu und Schön mit der Grundreihe

Akt I, T. 85

Lulu

Alwa

Dr. Schön

O: 2 1

Bratschen RH-x

U: 1 2 3 4 5 6 7

Dr. Schön

Bratschen /Celli

Es folgen die oben erwähnte dreiteilige Einführung des Porträtmotivs, Alwas erste Anrede Lulus mit dem Wunsch, sie zu engagieren, die in sein Thema gekleidet ist, sowie Lulus Antwort, “Ich würde für Ihr Stück wohl kaum gut genug tanzen”, die – wie um betonte Bescheidenheit bemüht – aus zwei steigenden Ganztonleitern gebildet ist.

Als Alwa sich wenig später, sekundiert von seinem Vater, nach Lulus Ehemann erkundigt, ertönt in den Holzbläsern viermal ominös der Schicksalsrhythmus. Lulu erwidert die höfliche Nachfrage mit der Bitte, Schön möge sie seiner Braut empfehlen, zeigt sich dabei jedoch stark verunsichert, wie der stolpernde chromatische Beginn ihres Themas unterstreicht. Das Solocello verknüpft, als wollte es die Liebschaft zwischen Lulu und Schön andeuten, Lulus Schlusstöne mit der ersten Hälfte von Schöns Thema, während dieser selbst seine herablassenden Bemerkungen zum Maler tonal ungeordnet beginnt, bevor er ‘nicht genügend bei der Sache’ die Cellovorgabe weiterspinn. Das Segment endet, indem das Klavier in verschiedenen Oktaven vier (teils umspielte) Zitate der Erdgeistfigur spielt, getragen von einem sechstaktig gedehnten verminderten Septakkord.

Nachdem Vater und Sohn das Maleratelier verlassen haben, führen zwei Geigen und zwei Celli (wie oben schon erwähnt) Lulus aus drei Vierklängen gebildetes Selbstbildmotiv ein und leiten damit über in die erste Gegenüberstellung. Ein im *calando* endender Zweitakter unter der Überschrift “Introduktion. Poco Adagio” legt mit zwei in den hohen Holzbläsern und den tiefen Streichern rhythmisiert gegeneinander gestellten Einsätzen des Porträtmotivs nahe, dass es zu Anfang tatsächlich noch um die Beziehung zwischen Maler und Modell geht. Doch in den Folgetakten treten pochende Tonwiederholungen in den Vordergrund, die sich verdichten, je merkwürdiger das Verhalten des Malers wird. Lulu löst mit der Versicherung “Mein Mann wird gleich hier sein” ein erstes Pochen aus, das sich von ihrem Gesang in die Instrumente ausbreitet, bald auch vom Schlagzeug (einmal sogar von Lulus Fußstampfen) untermalt wird und in einer accelerierenden Kumulation endet. Das Ergebnis dieser unprofessionellen Störung der Ateliersitzung präsentieren die Posaunen mit einem Zitat des Porträtmotivs, das – als wollten sie Schöns früheren Vorwurf bestätigen – zu wenig “modelliert” und daher nicht zwölfköpfig ist:

Das ‘falsch modellierte’ Porträtmotiv

Akt I, T. 149



Als der Maler zusehends die Contenance verliert und Lulus Kleidung zu arrangieren verlangt, gehen die Posaunen in übereinander geschichtete Hälften der Grundreihe über, in die auch die Singstimmen einschwenken. Ein zweites Accelerando, länger und zu Lulus Protestrufen deutlich intensivierte, leitet in das folgende Segment über.

Im **Canon** malt die Musik aus, wie die Situation im Atelier außer Kontrolle gerät. Während Lulu und der Maler in den *Allegramente* überschriebenen vierzehn Takten 156-169 einen metrisch unkomplizierten Kanon im 3/4-Takt mit eintaktigem Abstand der Stimmen singen, der in der ersten Hälfte von Lulus Thema in originaler Richtung und in der zweiten von dessen Umkehrung angestoßen wird, setzen die Holzbläser und Streicher, unterstrichen von Klavier und Trommeln, ein 7/4-Muster dagegen, das den Schicksalsrhythmus zu verspotten scheint.¹

RH-2 = ♩ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

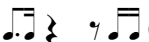
Diese Gegenüberstellung, deren Schichten nur alle sieben Takte einmal zusammentreffen, setzt sich in den verbleibenden Takten fort, in deren Verlauf das Tempo von *Meno mosso* auf das *Poco Adagio* der Introduction zurückfällt. Im dritten Siebentakter (T. 170-176) bilden die beiden Singstimmen ihren Kanon vor dem Hintergrund eines im Vibraphon liegenden, in den Harfen mehr Oktavig arpeggierten Tritonus aus den verbleibenden Tönen des Lulu-Themas, wobei sich der Abstand zwischen Lulus führender Stimme und der Imitation des Malers auf 2/4 verkürzt. Im vierten Siebentakter kehrt der Gesang – jetzt mit nur 1/4 Abstand – zu Lulus Thema zurück, das diesmal mit vielen Teilwiederholungen ausgeschmückt ertönt. In zwei Abschlusstakten illustriert die Musik sodann, wie die erotische Jagd ausgeht und der Maler Lulu ‘einholt’: Der Abstand zwischen ihrer Stimme und seiner Imitation beträgt in T. 184 nur noch 1/8 und führt schon am Ende desselben Taktes bei der Wiederholung seines drohenden Ausrufes “Kein Erbarmen!” zum Unisono.

Die Coda dieser Musik zur Verfolgungsszene führt die rhythmische Überlagerung auf die Spitze: Holzbläser, Trommel, Tamtam und Klavier sorgen für Unfassbarkeit, indem sie die Variante des Schicksalsrhythmus, auf Triolenachtel übertragen, fünfmal innerhalb der ersten drei *Adagio*-Takte zitieren und dabei verklingen lassen. Dazu singt die in die Enge getriebene Lulu in hektischen Triolensechzehnteln chromatisch verfremdete Einsätze der ersten Hälfte ihres Themas, während der Maler Fragmente aus ihrem Thema aneinanderreihet, um ihr in langsamen Duolenachteln seine Liebe zu erklären. Die zerrissenen Themenfragmente gehen schließlich sogar auf die Orchesterinstrumente über, und auch die pochende Tonwiederholung tritt noch einmal hinzu. Zuletzt werfen beide einander vor, noch nie geliebt zu haben.

¹ Da Berg in dieser Szene zwei Varianten seines Hauptrhythmus verwendet, die im späteren Verlauf der Oper keine Rolle spielen, werden sie hier der Einfachheit halber nummeriert. RH-2 bezeichnet dabei die siebenschlägige Variante im “Canon”.

Im 62-taktigen **Melodram**, das die Episode von der Ankunft des Medizinalrates über seinen Schlaganfall und die ersten Reaktionen des Malers und Lulus auf seinen Tod umfasst, entwirft Berg eine 'Invention über Terzparallelen und rhythmische Muster'. In den ersten zehn Takten wird der Text (präzise im Metrum rhythmisiert) gesprochen; der gequälte Ausruf des sich betrogen wahnenden Ehemannes, die Versuche des Malers, ihn anzusprechen, und Lulus abwehrende Einwürfe folgen danach in Sprechstimme. Untermalend erklingen, in den tiefen Streichern aufsteigend, orgelpunktartig gedehnte Terzen in sukzessive abnehmender Dauer, deren erste zwei tremolierend und zum *ff* crescendierend den Zusammenbruch des Medizinalrates vorbereiten. Nach einer Fermate setzen die Orgelpunktterzen wieder ein, in immer kürzeren Abständen wechselnd und dabei bis in den Diskant aufsteigend. Eine zweite Instrumentalschicht umfasst gepaarte Melodieinstrumente mit auf und ab schwingenden Parallelen aus je fünf Terzen (oder, selten, anderen Intervallen), deren Töne die jeweils darunter liegende Orgelpunktterz zum Zwölftonaggregat ergänzen. Damit zitiert die Musik das Thema, das im Prolog erklingt, als der Tierbändiger den Auftritt eines Molches ankündigt. Lulu und der Maler, die beide ganz unter dem Eindruck des plötzlich zusammengebrochenen Medizinalrates stehen, schließen sich mit ihren Sprechstimme-Einwürfen diesen Fünftonzügen an.

In einer zu Beginn des Melodrams unabhängig erklingenden dritten Schicht stellen zwei Pauken, die große und kleine Trommel sowie die Harfe ein komplexes polyphones Gewebe dagegen. Es basiert auf einem dritten rhythmischen Muster, das wie RH und RH-2 aus vier Anschlägen besteht, deren Abstände Berg jedoch erneut anders ordnet.

RH-3 =  (+ Pause unterschiedlicher Dauer)

Dieses rhythmische Muster ertönt erstmals in der großen Trommel, als man den Medizinalrat vor dem Atelier ankommen hört, wo er die Tür verschlossen vorfindet. Die vier Schlaginstrumente begleiten seine wiederholten Rufe vor der Tür und Lulus panische Angst vor seinem Zorn mit einer neunteiligen Engführung, gefolgt von zwei Mustern, die abrupt abbrechen, als die Trommeln den Einsturz der Ateliertür markieren. Sobald der Medizinalrat im Raum steht, übernimmt die Harfe das rhythmische Muster und fügt eine Kette von weiteren acht Einsätzen hinzu. Dabei verknüpft sie die beiden thematischen Komponenten dieses Melodrams, indem sie dem rhythmischen Muster die Verdopplung der jeweils als Teil des Medizinalrat-Themas erklingenden Orgelpunktterz unterlegt und mit ihr zuletzt ins höchste Register steigt.

Lulus Reaktion auf den Tod ihres ersten Ehemannes folgt in Form einer mit *Andantino grazioso* überschriebenen **Canzonetta** im tänzerischen 6/8-Takt. Die anmutige Leichtigkeit der Musik wirkt schockierend angesichts des gerade erlebten und indirekt mit-verantworteten Todes. Die ironische Distanz passt zum Text, in dem Berg Lulu verloren zwischen naivem Unglauben und hilfloser Verwirrung zeigt. Überfordert von einer Situation, in der sie zum Auslöser erotischer Hemmungslosigkeit eines Mannes, wahnsinniger Eifersucht eines zweiten und damit zur Ursache von dessen Tod wurde, sucht sie Halt in dem, was sie mit diesem Ehemann verbunden hat. In betonter Dankbarkeit für seine Rolle als ihr strenger Tanzlehrer hofft sie, ihn mit dem wiederholten Kosewort "Pussi" von ihrer Zuneigung zu überzeugen und seinen Zusammenbruch damit als bösen Scherz zu entlarven.² Erst langsam dämmert ihr die Wahrheit und was dieser Ausgang für ihr weiteres Schicksal bedeutet.

Berg entwirft für Lulus Reaktion eine Musik, die ihre tänzerische Kontur zweimal in verwandte instrumentale Linien einbettet. In den ersten zehn Takten der 26-taktigen Nummer und in weiteren neun Takten kurz vor deren Schluss umgeben Saxophon, Sologeige und Bassklarinette die Gesangslinie mit Vorausnahmen, Ergänzungen und Teilimitationen.³

Lulu, verstört

Akt I, T. 257

The musical score is written for a vocal line and four instrumental parts. The vocal line is in treble clef and contains the lyrics "Auf einmal springt er auf. . . Pussi!". The instrumental parts are for Alt-Saxophon, Saxophon, Sologeige, and Bassklarinette. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The vocal line is marked with "(Sologeige)" and the instrumental parts with "(Imitation Sologeige)".

²Lulu in der Canzonetta: "Auf einmal springt er auf. Pussi! – Er lässt sich nichts merken. – Er sieht mir auf die Füße und beobachtet jeden Schritt, den ich tue. Er hat mich überall im Auge. – Sie berührt ihn mit der Fußspitze Pussi! – Zurückweichend Es ist ihm Ernst. Der Tanz ist aus. Er lässt mich sitzen. Was fang' ich an?"

³Eingeleitet wird die thematische Passage ab T. 250 mit einem *fis/gis*-Triller der Piccolo-flöte in accelerierender Verdichtung, dem die Flöte in T. 255-257 die übrigen zehn Töne von zwei um die Hälfte verschobenen Umkehrungen der Grundreihe gegenüberstellt. Eine tiefoktavierte Wiederkehr dieser Gegenüberstellung (accelerierender Triller Flöte ab T. 281, Ergänzung zur Grundreihe Fagott T. 282-283) markiert den Abschluss des Tanzliedchens.

Das auf die Canzonetta folgende **Rezitativ**, in dem Lulu in ihrer Verlorenheit zu versinken scheint, beginnt mit drei Taktpaaren, in denen zwei Klarinetten und die Harfe jeweils ein Intervall in dem im Melodram eingeführten tragischen Rhythmus RH-3 pochend wiederholen. Am Ende des rhythmischen Musters treten Bratschen und Celli mit einem zweiten Intervall hinzu, das die nachklingenden Töne des ersten zu je einem der drei Vierklänge aus Lulus Selbstbildmotiv ergänzt. Dazu singt Lulu Fragmente ihrer Canzonetta-Kontur, die mit ihrem faktischen 6/8-Duktus und der tänzerischen Artikulation sowohl dem tragischen RH-3-Rhythmus als auch den besorgten Bemühungen des Malers um den Medizinalrat polyrhythmisch entgegenstehen:

Lulus anhaltende Verstörtheit

Akt I, T. 284-289

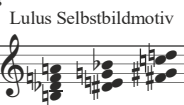


Klarnetten und Harfe
im Tragik-Rhythmus RH-3
+ Bratschen/Celli

dreistufiger Abstieg als
Ausdruck der Verunsicherung



gewonnen aus



Lulus Selbstbildmotiv

Akt I, T. 285



Was fang ich an . . .



Arz-nei hilft ihm nicht.



Ich glau-be fast, es ist ihm ernst.

Am Ende des Rezitativs, einleitend zum folgenden Duett, spielen Holzbläser, Streicher und Harfe je zwei fallende und steigende Versionen von Lulus Porträtmotiv. Hier wechselt somit der Fokus von Lulus Sicht auf ihre eigenen Gefühle zur Außensicht eines über sie urteilenden Mannes. Dies unterstreicht Berg, indem er den Maler die Oberstimme der steigenden Varianten des Porträtmotivs mit den Worten "Sieh mir ins Auge" und "Eine Frage:" verdoppeln lässt.

Im nun folgenden **Duett** unterwirft der Maler die zutiefst Verwirrte einer Befragung zu ihrer Geisteshaltung, ihrem Glauben, ihrem Verhältnis zur Wahrheit und ihrer Erfahrung mit der Liebe. Siebenmal antwortet Lulu wie ein verschüchtertes Kind mit dem identischen "Ich weiß es nicht", bis sie schließlich aufbegehrt und (mit verkürzten Einsätzen ihres Themas und dessen Umkehrung) entgegnet: "Was wollen Sie eigentlich wissen?" Klarinette, Oboe und Flöte greifen nacheinander ihr Thema auf, als wollte die Musik sie vor den eindringlichen Fragen des Malers schützen.

Dieser Eindruck setzt sich zu Beginn des anschließenden **Arioso** fort. Als sich der Maler anschickt, dem Toten die feierliche Ehre zu erweisen und ihn seinem Gott zu empfehlen, gibt er zugleich zu verstehen, dass ihn das Fehlen einer entsprechenden Reaktion bei Lulu entsetzt. Sie – so deutet die Musik einleitend mit neuerlichen Zitaten ihres Selbstbildmotivs an⁴ – ist jedoch gefangen in dem, was sie verursacht zu haben glaubt und wie sie sich selbst infolgedessen verstehen soll.

Zu diesen Klängen Lulus singt der Maler erstmals – verdoppelt von dem Altsaxophon, das zuvor Lulus Gesang unterstützt hatte – das Thema, mit dem der Tierbändiger ihn im Prolog als Kamel eingeführt hatte. In Verzweiflung über seine Schuld bietet er dem Toten das Unmögliche an: mit ihm zu tauschen, ihm die unschuldig verdächtige Frau zurückzugeben und seine eigene Jugend dazu. Wie sein Thema sind auch seine vielen Versicherungen sowie die Hauptstimmen der kammermusikalischen Antizipationen und Verlängerungen aus Fragmenten der Grundreihe-Umkehrung gebildet.⁵ Als er sich dann betend dem Himmel zuwendet, speist sich seine Musik aus der Originalrichtung der Grundreihe.⁶ Als Gegenstimme spielt die 2. Posaune Lulus Thema. Als er am Ende des *Arioso* andeutet, er werde die Verantwortung für Lulu übernehmen, gelingen seinem Gesang nur noch fünftönige Anfänge seines Themas.

Den in *calando molto* ausklingenden *Arioso*-Schlusstakt und den in T. 351 mit „Interludium“ überschriebenen Beginn des ersten Zwischenspiels trennt Berg mit einer Fermate; gleichzeitig erzeugt er eine sowohl klangliche wie auch szenische Überlappung: Die Hörner sorgen für eine Brücke und Lulu singt ihren vorerst letzten Satz („Wollen Sie mir zuhaken. Mir zittert die Hand“), bevor der Vorhang in T. 356 fällt. Der Wortlaut ihrer Bitte deutet einerseits an, dass sich ihre Kleidung bei dem Gerangel mit dem Maler geöffnet haben muss, andererseits, wie sehr sie von dem Erlebnis mitgenommen ist.

⁴Die drei vierstimmigen Akkorde ertönen zunächst verteilt über drei unterschiedlich bewegte und unterschiedlich instrumentierte Takte (T. 329: tiefe Streicher + Posaunen, 4/4-Takt, Grave, mit rhythmischem Motiv; T. 330: hohe Holzbläser + Celli, 3/4-Takt, Allegretto; T. 331: tiefe Streicher + Posaunen, 4/4-Takt, Grave, mit rhythmischem Motiv. Darauf folgt in T. 332-334 eine kompakte und eine verlängerte Akkordfolge in den Blechbläsern.

⁵Vgl. z.B. T. 335-336, Maler: Ton 1-12 der Grundreihe-Umkehrung von c; T. 339-341, Hauptstimme (Bkl./Sax./Vla/Vc) Ton 10-12/1-9 der Grundreihe-Umkehrung von f, etc.

⁶Vgl. T. 342-345, Hintergrundtremolo Streicher/Gesang Maler (+ Teilimitation Saxophon): Ton 7-12/1-6 aus der Quarttransposition der Grundreihe; weiter T. 346-347 Tremolo/Maler: Ton 7-12/1-6 aus der Quinttransposition der Grundreihe. Dazu 2. Posaune T. 344-347: Thema Lulus.

Hinsichtlich der musikalischen Thematik beginnt mit diesem Wechsel zum 6/8-Metrum das dreiteilige **Interludium**, das Berg als Rückblick konzipiert, indem er eine intensivierte Wiederaufnahme aus dem ‘Canon der Verfolgungsjagd’ in zwei transponierte Ausschnitte aus Lulus Canzonetta einbettet.

- T. 351-362 $\approx$ T. 267-278: Innerhalb einer um eine kleine Sept tiefer transponierten Hintergrundtextur erklingt Lulus Gesangskontur einen Ganzton höher. Die Beschreibung ihres anspruchsvollen Ehemannes (“Er sieht mir auf die Füße . . .”) wird zu ihrer Bitte ums Zuhaken; die Fortsetzung übernehmen die Streicher (mit einem im hohen Register exponierten “Pussi” der Geigen), bevor sie das Canzonetta-Thema an die 1. Trompete übergeben und ein Unisono der Klarinetten “er lässt mich sitzen” zitiert. Vier *allargando*-Takte dienen als Überleitung zum *Allegramente*.
- T. 367-396 $\approx$ 156-185: Den mit “Trio: Canon” bezeichneten Abschnitt übernimmt Berg untransponiert bei veränderter Instrumentierung und halbierten Notenwerten. Dazu verdichtet er die Textur teilweise von zwei auf drei melodietragende Stimmen: In den ersten zwei Siebentaktern erklingt Lulus Kontur im Wechsel zweier Trompeten mit Vibraphon, die Imitation des Malers in zwei Hörnern mit Harfe und eine weitere Imitation in zwei Posaunen mit Klavier. In der dritten Phrase übernehmen die Geigen Lulus Stimme, Bratschen und Celli die des Malers. Die dritte Phrase ertönt dreistimmig (nun in Flöten, Oboen und Klarinetten), beginnt mit minimalem Abstand der Stimmen und endet im Unisono der erfolgreichen Jagd.
- Der dritte Interludiumsabschnitt umfasst T. 396-408. Schon zu Beginn kehrt die Musik zum 6/8-Metrum zurück, etwas später auch zur Transposition der zuvor ausgesparten Anfangstakte aus Lulus Canzonetta (T. 401-409 $\approx$ 261-268; vgl. Lulus thematische Linie im Saxophon, die Bassklarinetten-Imitation im Fagott).

Schon bevor diese kurze Wiederaufnahme aus der Canzonetta geendet hat, geht in T. 407 der Vorhang zur zweiten Szene auf. Das bedeutet genau genommen: Während die Musik noch mit Lulus Melodik darüber nachsinnt, ob der vom Schlag getroffene Medizinalrat nicht “auf einmal wieder aufspringt”, zeigt das Bühnenbild den eleganten, nun mit Lulus Porträt im Pierrotkostüm *im prachtvollen Barockrahmen* üppig geschmückten Salon im Haus des Malers. Nacheinander erreichen erst die Streicher und das Klavier, dann auch die Holzbläser und zuletzt die Pauke wieder das *g*, über dem Szene 1 geendet und das Interludium begonnen hat.

Akt I, Szene 2

Im Salon des Malers

Im rezitativischen Zwiegespräch, mit dem die zweite Szene beginnt, umrahmen zwei fast identische Takte in Sprechstimme einen gesprochenen Dialog zwischen Lulu und dem Maler über die eingegangene Post, die u.a. den zunehmenden Erfolg seiner Bilder und Schöns Verlobung ankündigt. Die rahmenden Takte greifen in Tonwiederholung den Grundton *g* des vorausgegangenen Interludiums auf; die Monotonie der Diktion und die gewechselten Worte – der Maler ruft seine junge Frau “Eva”, sie antwortet jeweils *lächelnd* “Befehlen?” – weisen voraus auf Lulus spätere Klage über die Langeweile in dieser für sie unbefriedigenden zweiten Ehe.

Das folgende **Duetto** umfasst zwei in ihren Konturen identische 20-taktige Strophen, in denen der Maler das Aussehen und den frischen Duft seiner jungen Ehefrau sowie sein unfassbares Glück besingt. Dicht gestaffelte Streichereinsätze, in die sich Lulus Gesangskonturen einfügen, betonen mit ihren Erdgeistfiguren, dass die Begeisterung des Malers zwar ihrer Natur gilt, dass er aber – wie sie später klagen wird – sich für ihr Denken und Fühlen gar nicht interessiert.

Die Ehe im Spiegel der reinen Natur

Akt I, T. 419

mit Lulu:
Ich komme aus dem Bad

1. Geigen

Celli

Die Streicher setzen das Spiel mit der Erdgeistfigur in ähnlicher Form noch elf Takte fort, und auch der Maler stimmt zweimal in diese thematische Komponente ein. Auch Lulus Gesang besteht fast ausschließlich aus halbtönig verknüpften Quartan; einzig mit ihrem Vorwurf “Du vergeudest mich!” widersetzt sie sich auch tonal, indem sie (wie unmittelbar vorher schon die Bässe und mit ihr die 2. Geigen) statt der Quartan zwei Quinten halbtönig verkettet.

Die zweite Duettinostrophe ist eine Variante der ersten mit vielfachem Stimmtausch. Sie wird umrahmt von Takten, in denen die Pauke auf *g*, dem impliziten Grundton dieses Segmentes, den Rhythmus des einleitenden Wortwechsels (“Eva!” – “Befehlen?”) imitiert. Als abschließend der Maler den Salon verlässt, erklingt in den Bässen mit Ergänzung im Kontrafagott je eine Hälfte der Grundreihe-Umkehrung von *g*.

Als *Lento* folgt die **1. Kammermusik**, laut Bergs Zusatz ein Nonett für Holzbläser. Celli und Kontrafagott künden mit Schigolchs Thema die Ankunft des alten Bettlers an, der die zu Reichtum gekommene Lulu um Geld bitten will. Zur Begrüßung singt er sein Thema, zunächst weitgehend schlicht und im Kanon gefolgt von den Fagotten, dann aber in Fragmenten aus Original und Umkehrung im freier Polyphonie mit den Orchesterstimmen.¹ Nachdem Lulu sich zwar bereit zeigt zu helfen, aber zugleich mit fallenden Erdgeistfiguren gesteht, sie sei müde, bekräftigen die tiefen Holzbläser ihr Unbehagen mit einem vierstimmig gegenläufigen Triller in Bergs agogischem Palindrom.

Im *Maestoso*-Mittelteil ist Schigolchs an Chromatik angelehnte Linie, die der Tierbändiger nicht zufällig mit “Gewürm” assoziiert hatte, sowohl zu seinen prahlerischen Worten als auch in den im Hintergrund kommentierenden Instrumenten zu Viertongruppen zerstückelt und durch abrupte Sprünge verzerrt. Besonders die oktavversetzten Töne 9-12 aus seiner Reihe und ihrer Umkehrung dienen, von Lulu mehrfach imitiert, dem Ausdruck seiner Befriedigung über Lulus gesellschaftlichem Aufstieg.² Als jedoch Lulu wissen will, warum ihn das überhaupt interessiert, kommt sowohl sein Gesang als auch die in Gegenbewegung verlaufende Linie des Fagotts so durcheinander, dass je zwei Reihendrittel des Originals in den Krebs zweier Reihendrittel der Umkehrung übergehen.³ Diese ‘falsche Spiegelung’ ironisiert Schigolchs verquere Selbstgratulation.⁴

¹Die Geldnot des Mannes scheint Berg an eine ähnliche Situation in seiner ersten Oper erinnert zu haben. Wie Douglas Jarman in “*Lulu: The Musical and Dramatic Structure*” (London: Programmheft Covent Garden, 1981) erwähnt, zitiert Berg in T. 467-469 zu Schigolchs Worten über die Summe, die er von Lulu erbittet, den reinen C-Dur-Dreiklang, den er in *Wozzeck* Akt II/1, T. 116-119 dessen Worten “Hier ist wieder Geld, Marie” unterlegt hatte.

²Vgl. Schigolch I/2, T. 481-482, “Die Teppiche ...”: *e ↗ d-cis ↘ dis* (9-12 aus O), T. 483-484: “Das bist ja Du”: *d-e-f ↗ es* (9-12 aus U); T. 491-492, “Hat falsche Luft, wie ich mit meinem Asthma”: *d-e-es ↗ des* (12-11-10-9, 10-9, 10-9-10, 12 aus U)

³Vgl. Schigolch und Fagott/Kontrafagott I/2, T. 504-506: jeweils 1-8 zu 8-1.

⁴Bei seinem Abgang in Tempo I vereinfachen sich die Linien. Der Wortwechsel Lulus mit dem eintretenden Schön (“Was tut denn Ihr Vater hier?” / “Was wollen Sie?”) zitiert Schigolchs Thema in Umkehrung wieder ganz, über dem C-Dur-Dreiklang seiner Geldnot.

Mit Schöns Auftritt beginnt die **Sonatusatzexposition**. Tonal erhebt sich das Hauptthema durch chromatische Rückungen aus dem vorausgehenden C-Dur-Dreiklang der Posaunen und tiefen Streicher, den ein c der Pauke in dem Augenblick bekräftigt, als die Quint des Dreiklanges vom *g* zum *as* aufsteigt. Im *Allegro energico* überschriebenen Hauptthemakomplex untermalt die Musik Schöns Anliegen: Er verlangt, dass Lulu ihre Besuche bei ihm einstellt, damit er standesgemäß heiraten kann, und ärgert sich, dass der in der Szene nicht anwesende Maler Lulus Seitensprünge – und damit ihre fortgesetzte Liebesbeziehung zu ihm – aus Naivität nicht zu bemerken scheint und daher nicht seinerseits verhindert.

Das Hauptthema etabliert bzw. bestätigt drei für diese manipulative Figur kennzeichnende musikalische Parameter: Schöns Thema mit dem schon im Prolog des Tierbändigers gehörten ‘Tigersprung’ bei Ton 5–6, den für Schön auch später charakteristischen Des-Dur-Dreiklang des Beginns sowie im Nachsatz eine Gegenüberstellung von Original und Umkehrung, die sowohl den Des-Dur-Bezug bekräftigt als auch, wie Jarman überzeugend nachweist,⁵ eine 6-Intervall-Folge einführt, die auch Schöns fünfstrophige Arie im zweiten Akt bestimmen wird.

Das Hauptthema des Sonatusatzes

Vordersatz instrumental, beginnend mit Des-Dur-Dreiklang, dank Erweiterung mit Ton 1 + 2 zur ‘Tonika’ zurückkehrend



Nachsatz vokal, einen Ganzton höher transponiert, Ton 1 wiederholt als indirekter ‘Orgelpunkt’



Nachsatz instrumental, Klarinetten von *des*, Fagotte gespiegelt von ‘Tonikaquint’; dank Auslassung von Ton 11 Schlusschromatik

Akt I, T. 535



Sechs Intervalle, davon fünf komplementär: I (bei Ton 1 + 6), II (bei 2 + 10), III (bei 3 + 4) IV (bei 5 + 12), V (bei 7 + 9), VI (bei 8)

⁵Jarman, *op. cit.*, S. 95-97.

Die Konturen des Gesanges und der instrumentalen Hauptstimmen spielen weiterhin in vielfacher Weise mit Schöns Thema.⁶ Wie unwohl sich die erotisch voneinander Abhängigen fühlen, zeigt das Zentrum des Segmentes. Hier überlassen beide das Thema dem Orchester, während sie in der unabhängigen Sechstongruppe *e-es-des-b-g-fis* gefangen scheinen und darin wie ausweglos wirken.

Das Kreisen des Unbehagens

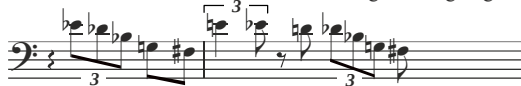
Akt I, T. 540



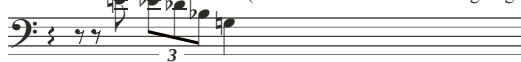
Darüber möchte ich nämlich gerne mit Ihnen sprechen.



Warum haben Sie mir denn das nicht gestern gesagt?



Bitte jetzt nichts von gestern, ich habe es Ih-
(nen vor zwei Jahren schon gesagt)



Ich bitte Dich, Dei-(ne Besuche bei mir einzustellen.)

Dreimal in diesem Zwiegespräch verliert die Musik an Tempo; dreimal setzt die Konfrontation mit neuer Energie an, doch erweist sich jeder dieser Auffrischungsversuche als kurzlebig. Die Agogik vermittelt hier sehr direkt, dass die Problematik alles andere als neu, jedoch noch nie einer Lösung näher gekommen ist.

Das mit 34 Takten ungleich umfangreichere Segment, das Berg als "Überleitungsgruppe" innerhalb der Sonatensatzexposition bezeichnet, hat die Struktur [a b ab]. In [a] schildert Lulu zweimal, als wie unbefriedigend sie ihre zweite Ehe empfindet. Die Kontur, mit der sie ihrer Enttäuschung

⁶T. 537 O_b: Lulu / T. 538 O_{as}: Schön Teilimitation (1-10-11-12); T. 537-539 O_g/O_b/O_c: Klarinetten (1-7), O_c: 1. Horn (8-12); T. 541 O_f: Oboen/Geigen. T. 544-545 U_b: Bratschen/Celli/Fagotte, T. 547-548 O_d: Trompeten/Geigen, Oboen (Tritonus-Transposition von T. 533-534); T. 549-550 gespiegelt O_g: Klarinetten über U_d: Schön/Posaunen (Tritonus-Transposition von T. 535-536); T. 550-551 O_c: Geigen über U_c: (7-6); T. 552 U_c: Schön (5-12), T. 553 U_f: Lulu mit 1. Klarinette/½ Bratschen 1-4 über Schön mit 2. Klarinette/½ Bratschen 5-10, Lulu 11-12.

Ausdruck verleiht, zeichnet sich durch die Tritonusverkettung aus d-Moll- und As-Dur-Dreiklang aus;⁷ dies kann als Symbol ihrer emotionalen Zweisplitigkeit gelesen werden. Schön reagiert, wohl in Gedanken an seine geplante Rache, mit Schadenfreude in a- und h-Moll:

Lulus Enttäuschung, Schöns Rache

Akt I, T. 553



Lulu: Er sieht nichts; er sieht mich nicht und sich nicht. Er ist blind, __ blind, __ blind. __



Schön: Wenn dem die Augen aufgehn!

Tiefe Streicher untermalen diesen Austausch mit einem oktatonischen Aufstieg in Pizzicato-Dezimensprüngen. Zu “Ich bin ihm nichts als Weib und nichts als Weib” endet Lulu mit ihrem vollständigen Thema. Dabei bildet sie durch Auslassen zweier Töne am Schluss – ihre Kontur zeigt sich ebenso frustriert wie ihre Worte beim wiederholten “nichts als Weib” – eine neue Figur, die abschließend frei imitiert zwischen Schön und ihr wechselt und so andeutet, dass er zwar oberflächlich auf sie eingeht, aber im Grunde kein Verständnis für ihre Enttäuschung hat.

Lulus Frustration

Akt I, T. 560



Lulu: Ich bin ihm nichts als Weib __ und nichts als Weib. Bitte, wie Sie wollen!

Schön: Kommen wir zu Ende!

Dieses Ende von Segment [a] ist ein amüsantes Beispiel für Bergs musikalische Ironie. In T. 562 wechselt die Musik unter der Überschrift “Tempo di Gavotta” zum 2/4-Metrum, doch schon im nächsten Takt folgt ein erneuter Takt- und Tempowechsel. Was ist hier passiert? Ein kontrastierendes Segment wird sofort wieder abgebrochen? Die Antwort erfolgt am Schluss des [ab]-Segmentes, wo sich aus demselben Takt- und Tempowechsel tatsächlich eine Gavotte erhebt. In ihr initiiert die Frustrationsfigur mit zur None gespreiztem Schlussintervall das Sonatensatz-Seitenthema.

⁷Vgl. zu Lulus erstem Satz: d-Moll/As-Dur, sequenziert zum Vorwurf der Blindheit als f-Moll/H-Dur. Ihrer Ergänzung mit D-Dur steht in Schöns Reaktion quasi abwimmelnd eine siebentönige Kurve aus a-Moll und h-Moll gegenüber.

Zunächst jedoch, so legt es der Abbruch der ersten Wendung zur Gavotte nach nur einem Takt nahe, ist es ‘zu früh’ für den Ausbruch der Frustration. Stattdessen ertönt in Segment [b] Schöns Aufzählung all dessen, was er für Lulus gesellschaftlichen Aufstieg getan hat. Berg kleidet dies in unvollständige Fragmente verschiedener Transpositionen von Schöns Thema sowie gleichsam widerwillige Bezüge zu Lulu, deren Thema er zuerst zweimal allein durch den charakteristisch rhythmisierten Beginn andeutet, schließlich jedoch in vollem Umfang zitiert.

In Segment [ab] stellt Berg sodann die beiden wörtlich wiederholten Klagen musikalisch übereinander: Lulu singt bis kurz vor dem Schluss wie zuvor, wenn auch um ein Viertel verlangsamt; Schöns Ausführungen, die Berg einen Halbton höher in komplexer Kontrapunktik dagegenstellt, sind um ein Viertel beschleunigt. Wie schon Knaus anmerkt, hat die Tempo-änderung den Effekt, dass Lulu ruhiger und damit überzeugender wirkt, Schön dagegen fahrig und zunehmend unsicher.⁸

Ganz am Schluss der Überleitungsgruppe fügt Berg eine weitere ironischen Anspielung hinzu: Als Schön seine Aufzählung, was er alles für Lulus zweite Ehe getan hat, zum wiederholten Mal mit den abfällig auf den Maler bezogenen Worten ergänzt, “Wenn er nichts merkt: Meinetwegen”, spielt eine Solovioline *poco marcato* das Duettino-Thema vom Anfang der Szene und zitiert damit das naive Entzücken des Malers über sein unfassbares Glück (T. 584-585 ≈ T. 416-418).

Im Seitenthemakomplex geht es um Schöns Beteuerung, er wolle jetzt endlich seine Verlobte heiraten, gekontert mit Lulus spöttischen Fragen, was ihn denn hindere. Musikalisch umfassen die 28 Takte einen doppelten Wechsel der metrisch verwandten Tanzformen Gavotte und Musette. Die Gavotte-Segmente beginnen jeweils wie schon im abgebrochenen ersten Anlauf mit Lulus Frustrationsfigur, erweitert um eine ganztaktige Tonwiederholung mit rahmender Wiederkehr der ersten zwei Töne. Die Frustration ist jetzt so groß, dass deren abschließender Halbtonschritt zur kleinen Non gespreizt ist. Dieser rudimentäre Vordersatz wird durch einen stark alterierten Nachsatz ergänzt, in dem die initiiierende kleine Terz zum Tritonus und der Nonensprung zur Undezime wird.

Lulus Frustration im Seitenthema des Sonatensatzes

Akt I, T. 586



⁸Knaus, *op. cit.*, S. 201.

Zum zweiten Gavotte-Einsatz singt Lulu in Verbitterung darüber, dass Schön ihr für seine geplante Ehe ein behütetes junges Mädchen vorzieht, selbst das Seitenthema zu den Worten “Sie ist ja zum Entzücken aufgeblüht” – ein Spott, den Schön nicht zu durchschauen scheint und wohl deswegen nicht mit dem Nachsatz quittiert.

Die Musette-Segmente werden begleitet von Bordunbässen, die Berg hier in Form steigender kleiner Septen einsetzt. Am Schluss erklingt zu Schöns kategorischem “Wir werden uns nirgends treffen / es sei denn in Gesellschaft Ihres Mannes” sein Thema in der Tonart und Form, die das Hauptthema des Sonatensatzes kennzeichnet.

Auch die zum *Lento* verlangsamte zehntaktige Coda geht von Des-Dur aus. In einem mächtigen emotionalen Ausbruch, der sich vom ungeformten über rhythmisiertes Sprechen zum Sprechgesang steigert, beteuert Lulu ihre Dankesschuld gegenüber Schön, während der Schicksalsrhythmus nach Art einer Klangfarbenmelodie durch die Streicherstimmen wandert. Besonders das fünftönige Codamotiv der 1. Geigen setzt Berg im Verlauf der Oper wiederholt ein, um die schicksalhafte emotionale Abhängigkeit zwischen Lulu und Schön zu symbolisieren. Wie das Beispiel zeigt, steigen die Geigen, nachdem die Bässe im neunten Codatakt zum Sonatensatzfundament des zurückgekehrt sind, mit einer variierten Wiederaufnahme des rhythmischen Musters und dessen gestischer Sequenz in die Höhe.

Die Coda der schicksalhaften emotionalen Abhängigkeit

Akt I, T. 615

1. Geigen

2. Geigen

1. Geigen

Vibraphon

Klavier

1. Geigen

(Flöten)

Die (erste) **Reprise** – oder, in geläufiger Sonatensatzterminologie, die variierte Wiederholung der Exposition – ist gegenüber ihrem Vorbild auf knapp die Hälfte verkürzt. Dies betrifft vor allem die Segmente vor der Coda, wie der folgende Vergleich zeigt:

Hauptthema	Überleitungsgruppe			Seitenthema	
	a	b	ab	Gavotte	Musette
T. 533-553	553-561/561-578/578-586			586-594/594-600/600-605/605-614	
T. 625-632	632-640/640-649	—		649-654/654-656	657-666

Inhaltlich wiederholt sich der Ablauf: Im Hauptthemakomplex bittet Schön Lulu, auf weitere Besuche zu verzichten; in der Überleitungsgruppe verlangt er, sie solle doch gefälligst mit ihrem zweiten Ehemann zufrieden sein, und im Seitenthema betont Lulu spöttisch, dass sie durchaus nichts gegen seine Verlobung hat.

Der in der Exposition 21-taktige Hauptthemakomplex ist hier auf nur acht Takte komprimiert. Über einem E-Dur-Dreiklang der tiefen Streicher erklingt in den Hörnern der mit einem H-Dur-Dreiklang einsetzende Vordersatz, gestisch gut erkennbar, obgleich die Ableitung von Schöns Thema eine andere ist als zuvor. Der Nachsatz mit der neutral rhythmisierten Themenspiegelung, hier in den 1. Geigen und Kontrabässen mit Teilverdopplung in wechselnden Holzbläsern, ist eine Transposition der Vorlage. Danach wandert Schöns jetzt vom transponierten ‘Grundton’ *e* ausgehendes Thema von den 1. Geigen zu Bratschen/Celli und schließlich in seinen mit Posaunen verdoppelten Gesang, bevor die Trompete mit dem auskomponierten Allargando einer Tonwiederholung auf *e* das Segment beendet.

Die Wiederaufnahme der Überleitungsgruppe entwirft Berg als interessante Gegenüberstellung der Haltungen. So erklingt in Segment [a] Lulus frühere Klage über ihre unbefriedigende Ehe in der Flöte (mit den früheren Holzbläserstimmen nun in den Geigen), während Schön eine Gegenstimme singt, die zwar mit dem ersten Drittel seines Themas einsetzt, dann jedoch mit sequenzierten Quartsprüngen zeigt, wie unlösbar ihn der ‘Erdgeist’ gefangen hält. Im Übergang zu Segment [b] singt er mit “Ich muss endlich zur Ruhe kommen” noch einmal die Sechstongruppe seines Unbehagens über dem Vorder- und Nachsatz des Hauptthemas. Auch sein “Ich werde heiraten ...” unterstützen die Streicher mit seinem Thema, während Lulus zunächst einsilbige Einwürfe mit einem verzerrten Zitat der Operngrundreihe ihr Unverständnis zeigt.⁹ Die Gegenüberstellung im Segment [ab] fehlt hier.

Im Seitenthemakomplex übernimmt Berg nur je eine (noch dazu verkürzte) Version von Gavotte und Musette, letztere tonal gebildet aus dem Beginn des ursprünglich ersten und dem Ende des zweiten Segmentes. Die kurze Erinnerung endet mit Lulus Ausbruch, in dem ihre Frustrationsfigur zuletzt lachend zum hohen *c* aufschnellt.

Akt I, T. 661



Lulus Spott

⁹Für Lulus verwirrten Gesang vgl. T. 642-649 = O₀ Ton 9-10-12, 1, 9-10-8, 6-7-5-4-3-2-1.

Danach beginnt die variierte, gegenüber der Vorlage um ein Drittel verlangsamte Wiederaufnahme der ersten Codatakte mit dem Schicksalsrhythmus. Das sehr ruhige Tempo schafft Raum für das Ende des (hier frei gesprochenen) Wortwechsels zwischen Schön, Lulu und dem neu hinzutretenden Maler, gefolgt von Schöns Aufforderung an diesen, sich zu einem Gespräch mit ihm zu setzen, und Lulus Abgang.

Der folgende Takt trägt die Überschrift **Monoritmica**. Die Platzierung des Titels an dieser Stelle entspricht der dramaturgischen Situation: Er markiert den Beginn des umfangreichen und letztlich tragisch endenden Aufklärungsgesprächs, in dem Schön Lulus nichts ahnendem Ehemann nahelegt, seine junge Frau "mehr unter Aufsicht zu nehmen", damit sie seinen eigenen Vermählungsplänen nicht länger im Wege steht.

Der monomane Rhythmus ist natürlich das Muster RH. Berg erläutert in einer an das Wort "Monoritmica" angehängten Fußnote, dass ein auf der 5/4-Einheit basierendes Accelerando sich "innerhalb von 18 Tempi (beginnend schon 3 Takte vorher)" entwickelt, gefolgt von einer Verlangsamung, die [wie er allerdings nicht erwähnt] über dieselben 18 Tempostufen zum Ausgangstempo zurückführt. Hier ist zunächst eine Übersicht:¹⁰

Die Monoritmica der 'Aufklärung'

[18] T. 833 ♩ = 264	[1] T. 843 ♩ = 264
[17] T. 812 ♩ = 224	[2] T. 853 ♩ = 224
[16] T. 788 ♩ = 192	[3] T. 873 ♩ = 192
[15] T. 766 ♩ = 172	[4] T. 885 ♩ = 172
[14] T. 748 ♩ = 152	[5] T. 910 ♩ = 152
[13] T. 739 ♩ = 132	[6] T. 915 ♩ = 132
[12] T. 732 ♩ = 118	[7] T. 920 ♩ = 118
[11] T. 724 ♩ = 106	[8] T. 922 ♩ = 106
[10] T. 717 ♩ = 96	[9] T. 928 ♩ = 96
[9] T. 710 ♩ = 86	[10] T. 938 ♩ = 86
[8] T. 702 ♩ = 76	[11] T. 945 ♩ = 76
[7] T. 694 ♩ = 66	[12] T. 949 ♩ = 66
[6] T. 687 ♩ = 60	[13] T. 951 ♩ = 60
[5] T. 679 ♩ = 54	[14] T. 952 ♩ = 54
[4] T. 675 ♩ = 50	[15] T. 953 ♩ = 50
[3] T. 672 ♩ = 46	[16] T. 954 ♩ = 46
[2] T. 669 ♩ = 42	[17] T. 956 ♩ = 42
[1] T. 666 ♩ = 38	[18] T. 958 ♩ = 38

¹⁰Berg listet 7 Stufen mit Metronomangaben erst in Achteln, 6 Stufen in Vierteln und 5 Stufen in Halbenoten. Zur einfacheren Übersicht werden hier alle Tempi in Vierteln gegeben.

Die Tempostufen korrespondieren dabei mit den inhaltlichen Abschnitten. In der beschleunigenden ersten Hälfte der Großform entsprechen die Segmente 1-5 den zunehmend verstörten Fragen des Malers bis zu seiner traumatisierenden Einsicht; vgl. [1] "Was ist denn los?", [2] "Was habt ihr beide denn gegen mich?", [3] "Achtet sie mich denn nicht?", [4] "Was tut sie denn?" und [5] "O Gott! O Gott!" Die folgenden fünf Segmente untermalen die unverblühten Andeutungen Schöns über Lulus Herkunft; vgl. [6] "Sie verkaufte Blumen vor dem Alhambra-Café, jeden Abend zwischen zwölf und zwei", [7] "Als ich die ersten Beziehungen zu meiner jetzigen Verlobten anknüpfte, [stellte sie] sich dazwischen", [8] "Bei [dieser] Herkunft kannst Du unmöglich mit den Begriffen der bürgerlichen Gesellschaft rechnen", [9] "Ich nannte sie Mignon" und [10] "Ihr Vater drückte sich, als ich kam". Der Maler reagiert zunächst mit offener Verzweiflung, dann mit vorgeblicher Ruhe; vgl. [11] "Alles Lüge", [12] "Wenn ich weinen könnte! Oh, wenn ich schreien könnte!" und [13] "Du hast recht, ganz recht."

In den letzten fünf Segmenten der Steigerung stehen nicht mehr Worte, sondern Handlungen im Vordergrund: In [14] hören Schön und die wieder eingetretene Lulu Stöhnen aus dem Atelier hinter verschlossener Tür; nach dem Läuten der Türglocke in [15] kommt in [16] Alwa mit Nachrichten aus der Redaktion dazu. In [17] versuchen Schön und Alwa, die verriegelte Ateliertür mit einem Beil zu öffnen, was in [18] gelingt. Am Höhepunkt der Steigerung finden die drei den Maler mit durchgeschnittener Kehle.

Die palindromische Verlangsamung ist in der Partitur mit symmetrisch entsprechenden Metronomangaben versehen, jedoch erwartet Berg hier, wie eine Fußnote zeigt, kein stufenweises sondern ein gleichmäßiges *Ritardando*. Inhaltlich zeigen drei Blöcke von je sechs Segmenten die unmittelbaren Reaktionen, die Suche nach entlastenden Erklärungen und die letztlich pragmatische Abwicklung. Segment [1] ist erfüllt von Lulus Entsetzensschreien. Sie gesteht, dass sie den Schreckensort verlassen will [2], was Schön wundert [3]. Er klagt, dass sich der Selbstmord negativ auf sein Ansehen auswirken könnte [4], fragt Lulu, was sie der Polizei sagen wird [5], doch sie schiebt diese Rolle ihm zu [6]. Alwa und Lulu versuchen, sich das Geschehene zu erklären [7], Schön informiert die Polizei [8] und liefert auch gleich die Diagnose "Verfolgungswahn" für die Tat des Malers [9]. Erneut klagt er über den Einfluss der Tat auf sein Ansehen [10], hat dann jedoch eine erlösende Idee [11], noch bevor in [12] die Polizei läutet. In [13-15] sorgt sich Lulu, dass Schön in der Öffentlichkeit nur ja keine Blutspuren trägt, in [16] erklärt sie ihm, "Sie heiraten mich ja doch!", und in [17] öffnet sie der Polizei. Zurück im Ausgangstempo beginnt die Verwandlungsmusik mit der Wiederaufnahme der abgebrochenen Coda.

Die auskomponierte Tempokurve umfasst zwischen den als Sonatensatzcoda angelegten Rahmensegmenten 174 Takte Beschleunigung vor 115 Takten Verlangsamung. Bei einem bekennenden Zahlenmystiker wie Berg ist es sicher kein Zufall, dass die Proportion dem Verhältnis 3 : 2 entspricht, das auch seine 5/4-Takte sowie die zwei Hälften seines Hauptrhythmus bestimmt. Zusätzlich ist der als „Monoritmica“ überschriebene Großabschnitt dem Titel entsprechend von *einem* Rhythmus geprägt: von RH, dem Symbol des Schicksals in dieser Oper. Dieser Hauptrhythmus tritt in vier Versionen auf: am häufigsten in der Grundform ♩. ♩. ♩. , sehr oft auch in der Vertauschung der zwei Hälften, die erstmals am Ende des Prologs erklang und dort als RH-x bezeichnet wurde (♩. ♩. ♩.), seltener mit Endgliedverkürzung (♩. ♩. ♩.) und nur in den zwei Scheitelpunktsegmenten in vierfacher Augmentation (♩. ♩. ♩. ♩.). Hinzu kommen Kanonstaffelungen und kontrapunktische Gegenüberstellungen von RH und RH-x.

In diesem fast ununterbrochenen Strom von Zitaten eines einzigen rhythmischen Musters sorgt Berg für ein überraschend großes Spektrum unterschiedlicher Eindrücke. Dies erreicht er einerseits durch den stetigen Wechsel der Instrumentalfarben, andererseits durch Varianten in der Kontur und Textur: Abstrakte Wiedergaben, in denen ein Ton, ein Intervall, ein Akkord oder ein ungestimmter Anschlag viermal identisch ertönt, stehen neben Einbettungen des Rhythmus in ausdrucksvolle Melodik oder homophone Choraltexturen.

Zu den immer verstörteren Fragen des Malers am Beginn des *Accelerando* erklingt der Schicksalsrhythmus in Segment [2] zunächst viermal in der großen Trommel, in [3] im homorhythmischen Choralatz erst der Holzbläser, dann der Streicher, und in [4] (zur dämmernden Ahnung des Malers) in einer Verbindung aus steigenden Dezimensprüngen der Bässe und fünfstimmigen Streicherakkorden. Schöns entlarvende Erläuterungen zu Lulus Herkunft und seine Andeutungen zu ihrer sexuellen Freizügigkeit krönt RH in Segment [10] als fünfstimmiger Kumulationskanon aus Bratschen, Saxophon, 2. Geigen, Oboe und 1. Geigen/Flöte.

In den letzten acht Segmenten vor dem Scheitelpunkt verdichtet Berg die rhythmischen Zitate mit immer neuen Sekundärmerkmalen. Um nur einige herauszugreifen: Trompeten und Posaunen eröffnen Segment [11] mit RH-x in Quartenschichtung (2 x *fis/h/e/a/d/g*, 2 x *c/f/b/dis/gis/cis*) über dem „Alles Lüge“-Ausruf des Maler mit RH in fallenden Erdgeistfiguren. Als in Segment [14] nach dem Abgang des Malers ein Stöhnen aus dem Atelier erklingt und die neu eingetretene Lulu mit Schön erste Eindrücke des Entsetzens austauscht, spielen große Trommel, Tam-tam, Jazztrommel,

Gong und kleine Trommel mit Einsätzen im 6/4-Abstand einen RH-Kanon, der vom Läuten der Türglocke (in Form eines Tremolos in Triangel und Vibraphon) untergebrochen wird. In [15] folgt ein Kanon der vier Pauken mit Einsätzen, nun nur noch im 3/4-Abstand, der nach erneutem Läuten der Türglocke zum 2/4-Abstand verdichtet aufgegriffen wird. In [16] wandert der Kanon, jetzt mit RH-x und nur noch im 1/4-Abstand, in die Streicher. Zu Alwas Versuchen, die Ateliertür mit einem Beil zu öffnen, erklingt in [17] ein RH-Kanon im *forte* der Holzbläser und Hörner über zweimaligem RH-x in Schöns von der großen Trommel unterstrichenem Pochen an der Ateliertür. Ein letzter vierstimmiger Kanon der gemischten Bläser, nun in gestaffelten Schwellungen zum *ff*, sorgt für den Übergang zum Scheitelpunkt. Diesen bekräftigen die vier Pauken in [18] mit einem viermaligen RH in Akkordwiederholung, in Engführung gefolgt von einem Unisono der vier Hörner über der oben erwähnten Vierfach-Augmentation des Schicksalsrhythmus.

Die Konzentration auf einen Rhythmus und die sukzessive Änderung des Tempos haben zur Folge, dass tonale Vorgänge in den Hintergrund treten. Doch auch hier setzt Berg thematische Komponenten ein, besonders für die Sänger. In Segment [2]-[8] stehen sie den Zitate des Rhythmus unabhängig gegenüber:

- [2] Schön/Maler-Dialog: Grundreihe chromatisch ansteigend O_e, O_f, O_{fis}, O_g, O_{as}, O_a, O_b
- [3] Maler: Lulu-Thema O_g 9-12/1-8, Horn: Lulu-Thema alteriert
- [4] Schön: Grundreihe O_e ++, [4-5] Schön-Thema O_f 1-7
- [5] Schön ("Blindheit ..."): Schön-Thema U_e, Maler: ½ Lulu-Thema O_h
- [6] Maler + Harfe Lulu-Thema O_d 1-8, O_g 1-8, O_{fis} 1-11, Schön: Lulu-Thema O_{fis} 11-12, weiter Lulu-Thema U_d
- [7] Maler: Grundreihe im Krebs (!) K_d 1-10/Schön: 11-12, weiter Schön-Thema O_c, Lulu-Thema O_d
- [8] Schön: Grundreihe O_g, Klarinetten/Bässe/Pauken: Medizinalrat-Thema, Hörner: Maler-Thema O_{es}, Saxophon: Grundreihe U_{fis}

Die drei Segmente vor der Isolation der Rhythmen in [14]-[15] zeigen eine erste Kumulation der Figurenthemem:

- [11] Celli/Bässe: Lulu-Thema O_{as}, Maler/Bratschen: Lulu-Thema O_{fis} aber chromatisiert, Schön/Hörner: Schön-Thema U_{es}, Trompeten/Posaunen/Klavier: Porträtmotiv steigend, dann fallend
- [12] Tuba: Schön-Thema O_{fis}, Horn/Schön ("Du hast"): ½ Grundreihe O_d
- [13] Schön: Schön-Thema O_c 1-4, Orchester: Grundreihe O_b 7/8, 9-12, 1-6

Die letzten drei Segmenten vor dem Scheitelpunkt verknüpfen die Grundreihe und die Figurenthemem vermehrt mit dem Schicksalsrhythmus:

- [16] überleitend Celli: Grundreihe U_{es} Ton 1-5 + Streichersatz RH⁺ Ton 6-9; Schön: Grundreihe U_{es} polyphon fünfstimmig mit Alwa: Alwa-Thema O_g (Ton 3+4 in Flöten), Klavier: Schön-Thema U_f, Klarinette: Alwa-Thema O_c, Alwa zu Lulu: Lulu-Thema O_g
- [17] [alle zu RH⁺] Kontrafagott: Alwa-Thema O_h (Fragmente Alwa/Flöten, Schön/1. Geigen), Klarinetten: Schön-Thema O_h (7-12/1-6), Fagott: Grundreihe U_{gis}, Englischhorn: Lulu-Thema O_c, Oboe: Alwa-Thema O_h; ab T. 824 Schön + Celli/Bratschen: Schön-Thema O_e, Saxophon Lulu-Thema O_c (8/1-7/9-12), Bassklarinette: Grundreihe U_{as}, Trompeten: Alwa-Thema O_h
- [18] Pauken: RH⁺-Akkordwiederholung vierfach mit vermindertem Septakkord als Absturzsymbol, Hörner: Quartfälle mit komplementären verminderten Septakkorden; Streicher mit Vierfach-Augmentation des Schicksalsrhythmus in Klangfarbenkumulation mit der Erdgeistfigur *c-f-fis-h*.

Drei Besonderheiten überlagern die oben genannte Unterteilung. Da ist zunächst die überraschende Tatsache, dass dieser Szenenabschnitt zwar essentiell um das Leben des Malers kreist, sein Thema jedoch zuerst nur fünftönig (T. 679 "O Gott! o Gott!") und danach nur einmal vollständig erklingt. Umgekehrt spielt das Orchester auf die chromatischen Viertongruppen aus Schigolchs Figurentheema an, als Schön den Maler über Lulus Herkunft aus einem eher zweifelhaften Milieu aufklärt.¹¹ Schöns scheinheilige Beteuerung "Ich komme nicht hierher, um Skandal zu machen. Ich komme, um Dich vor Skandal zu retten" kleidet Berg in eine Spiegelung, die nicht nur Schöns Gesang, sondern auch die Konturen und Rhythmen der Holzbläser, des Klaviers und der Streicher umfasst.¹²

Ironisierungen entstehen zudem durch nichtthematische Wiederaufnahmen. So klingt der Satz "Du hast eine halbe Million geheiratet", mit dem Schön dem Maler Dankbarkeit abverlangt, in T. 669 und 675 identisch, in T. 701-702 jedoch mit zusätzlichem Nachdruck eine Kleinterz höher. Die tongetreuen Zitate, mit denen der Maler Lulus unterschiedliche Namen erwähnt, unterstreichen seine geistige Schlichtheit, so wenn sein verunsichertes "Ich meinte, sie hieße Nelly" in T. 712 ihr "Ich heiße Lulu" aus T. 189 und sein treuherziges "Ich nannte sie Eva" in T. 714 sein in Szene 1 auf ihre Korrektur folgendes "Ich werde Dich Eva nennen" zitiert.

¹¹ Vgl. chromatische Cluster in T. 708-709, Schön/Celli: *d-dis-cis-c-h-b-as-a* + Spiegelung; T. 710-716, Celli: die zu RH⁺-**x** erklingende Gruppe *a-b-c-h* mit vier Sequenzen, T. 717-723, 1. Geigen: die mit RH⁺ verknüpfte Gruppe *e-d-es-f*, imitiert/transponiert in Streichern und Holzbläsern, T. 718-723, Maler: "Er ist im Irrenhaus gestorben", etc.

¹² Vgl. Akt I, T. 680-681.

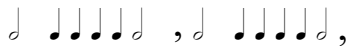
Die als ausgedehntes Ritardando dargestellten Folgen der Selbsttötung des Malers beginnen im Scheitelpunkt mit einer freien Spiegelung: Die Streicher, die zuvor in Vierfach-Augmentation des Schicksalsrhythmus mit der kumulativ geschichteten Erdgeistfigur durch *c-f-fis-h* gestiegen waren, fallen im selben Rhythmus durch *d-a-as-es* von vier Stimmen zurück auf eine, begleitet vom Absturzsymbol verminderter Septakkorde in Holzbläsern und Pauken. In [2] formt Berg die verminderten Septakkorde zu kontrapunktierender Thematik: Holzbläser und Klavier harmonisieren so den dialogischen Gesang von Lulu und Alwa (mit Lulu-Thema *U_e*, *O_{as}*) über Blechbläsern und tiefen Streichern mit *RH-x* in Quartfällen, bevor nach dem nun einstimmigen Ende des Lulu-Themas die 1. Geigen mit dem Canzonetta-Thema an Lulus abwehrende Reaktion nach dem Tod ihres ersten Mannes in Akt I, T. 257-259 etc. erinnern. Die Segmente [3] und [4] mit dem Vater-Sohn-Gespräch werden im Wechsel zwischen großem und kleinem Tam-tam von einer *RH*-Kette durchzogen, über der sich Lulus, Schöns und Alwas Themen verflechten. Als Lulu die Verantwortung für die Katastrophe Schön zuschiebt, komponiert Berg in Segment [5]/[6] eine ton- und rhythmusgetreue Spiegelung aller Bläser und Streicher. Dabei illustriert die aus Alwa-Thema und der Grundreihe gebildete hektische Bratschenkante Alwas Entsetzen über das pietätlose Verhalten seines Vaters nach der Selbsttötung des Malers.

Im Zuge der allmählichen Beruhigung des Tempos setzen sich die gestaffelten Einsätze der Figurenthemen über den Klangfarbenwechseln des Schicksalsrhythmus fort. Bergs Musik unterstreicht dabei neben den Personen auch abstrakt die ungeheure Anspannung:

- [7-8] Saxophon mit Fagotten, dann Lulu: Alwa-Thema *O_g*, 1./2. Klarinette: Lulu-Thema *O_{fis}*, dazu 3. Klarinette/Harfe agogisches Palindrom + Klavier/Streicher: Oktavkumulation steigend, dann fallend als *RH*; Harfe/Vibraphon *RH-x*-Kanon, dazu Klavier agogisches Palindrom + Bläser/Harfe: Oktavkumulation fallend, dann steigend als *RH*; Klarinetten: Lulu-Thema *U_{gis}* über Trompeten/Klavier *RH*
- [9] Alwa/2. Geigen zu Lulu: Alwa-Thema *O_h* (4-12, 1-6), dann Alwa zu Lulu: Alwa-Thema *O_h*; dazu alle Klangblöcke: *RH*/*RH-x*-Verdichtung zu Schöns Polizeiruf
- [10] Schön/Horn: Schön-Thema *U_{gis}* 7-12/1-6 zu Streicher *U_{gis}* 1-12, Lulu: Schön-Thema *U_{gis}*
- [11] große Trommel: *RH*, Figurenthemen zerrissen
- [12-13] Alwa, Lulu: Erdgeistfigur
- [14-15] Schön/Hörner, dann Lulu/Hörner: Ganztonkonturen (distanzierend)
- [16-17] Lulu/Harfe: Lulu-Thema erneuert zu "Sie heiraten mich ja doch"; Vibraphon/Harfe/Klavier agogisches Palindrom bei Polizeiankunft

Die **Verwandlungsmusik** im Übergang zur dritten Szene des Aktes beginnt über *des* mit einer Wiederholung der Coda aus der Exposition des Sonatensatzes. Die Änderungen in der Stimmenzuordnung sind minimal, die Verschränkung der rhythmischen Muster ist identisch.¹³ Mit dieser Wiederaufnahme der Musik, zu der Lulu ihre ewige Dankbarkeit und unverbrüchliche emotionale Abhängigkeit von Schön erklärt hatte, ergänzt das Orchester die Ankündigung, die Lulu zuletzt – unvermittelt angesichts der Ankunft der Polizei nach dem Tod des Malers – geäußert hatte: Sie und Schön sind seit seiner Unterstützung für sie als Heranwachsende in ihren Gefühlen so stark verbunden, dass eine Ehe mit ihm als der einzig adäquate Ausdruck dieser schicksalhaften Beziehung erscheint.

Im zentralen Segment dieser Verwandlung kreisen die Instrumente zunächst für zweimal vier Takte in kaum zu übertreffender Dichte um Schöns Thematik. Dominierend ist jeweils eine von Blechbläsern geführte Dreiklangsparallele in weiter Lage: In T. 968-971 spielen drei Posaunen mit Harfe, initiiert vom großen Tamtam, Schöns Thema ausgehend vom E-Dur-Dreiklang. Ihnen antworten in T. 972-975 drei Hörner und das Klavier, angestoßen vom kleinen Tamtam, mit der Thematikumkehrung ausgehend vom f-Moll-Dreiklang. Der schlichte Rhythmus dieser choralartigen Themenzitate,



deutet an, dass Schön sich für die Katastrophe, die seine „Aufklärung“ des Malers ausgelöst hat, eine fromme Entschuldigung zurechtzulegen sucht. Welche inneren Verrenkungen er dazu vornehmen muss, zeigen gleichzeitig die Holzbläser und Streicher, deren kleinteilig in Achtelduolen und -triolen rhythmisierte Einsätze eine undurchschaubare Kontrapunktik erzeugen, während sie besonders häufig die für sein Thema typischen ‘Tigersprünge’ zwischen Ton 5 und 6 in Erinnerung rufen.¹⁴ Bezeichnenderweise fehlt der Schicksalsrhythmus in diesem Segment in dieser Passage; Schön scheint sich einreden zu wollen, dass er sein weiteres Leben nun selbst bestimmen kann. Ein Zweitakter mit agogischer und dynamischer Schwellung, in dem Holzbläser, Vibraphon, Harfe, Klavier und Streicher die Quartenpendel *a-d* und *es-as* umspielen und teilweise zur Erdgeistfigur verknüpfen, mündet in einen Überleitungstakt.

¹³Vgl. T. 958-967 mit T. 615-624.

¹⁴Vgl. T. 968-971, Flöten/Oboen: U_{gis} / 2.Geigen/Celli: Of_{is} ; Klarinetten/Bratschen, später mit Flöten/Saxophon: U_e / Geigen O_e; T. 972-975, Klarinetten/Saxophon Of_{is} , Streicher O_{ges}, Holzbläser O_c.

Das 13-taktige dritte Segment der Verwandlungsmusik kreist um zwei Varianten der kurzen Coda aus der ersten Reprise.¹⁵ Beide ruhen wie zuvor im Basston *des*, dem Grundton des Sonatensatzes, der Schöns Versuch seiner Loslösung von Lulu unterlegt ist. Die zwei Codafragmente werden verknüpft durch einen Kanon der hohen Holzbläser und Posaunen mit einer Variante von Schöns Thema (*O_e*) im Rhythmus *RH-x* und einem Einschub mit dem metrisch verschränkten *RH* in einer Tonwiederholung je zweier Blechbläser mit Pauke und Klavier bzw. großer Trommel und Harfe.

Den im *fortissimo* einsetzenden Abschluss bildet eine Gegenüberstellung der Embleme von Lulu und Dr. Schön. In einer Klangfarbenmelodie der hohen Instrumente fallen Erdgeistfiguren durch vier Oktaven. Darunter erhebt sich in den Bässen noch einmal Schöns Thema, anfangs unterstrichen von der Pauke. Anfangs unterstrichen mit Tonwiederholungen integriert es erneut den (im Schlusston verkürzten) Schicksalsrhythmus.

Lulus und Schöns Embleme am Ende der Verwandlungsmusik

Akt I, T. 988

The musical score for Act I, T. 988, consists of two staves. The top staff is for Flöten/Oboen (ff) and Hörner/Trompeten (f). The bottom staff is for Bässe mit Pauken (f) and Bässe (mf). The music is in 2/4 time and features a canon between the high woodwinds/brass and the basses with drums. The woodwinds/brass play a chromatic line starting on G4 and moving up to D5. The basses play a rhythmic pattern of eighth notes, starting on G2 and moving up to D3. The dynamics range from fortissimo (ff) to pianissimo (pp).

Die Symbolik dieser letzten Takte ist musikdramaturgisch besonders relevant. Die sonst bei der Erdgeistfigur gewährleistete tonale Identität durch alle Oktaven wird hier durch Verschiebung um einen zusätzlichen Halbton modifiziert. Dies führt dazu, dass Lulus Emblem im Übergang zur dritten Szene wieder die Töne erreicht, in denen es zu Beginn der Oper eingeführt worden war. Umgekehrt scheint sich Schöns Thema nach der ersten Hälfte zu verirren. Plötzlich sehr leise chromatisch aus der Tiefe steigend, ziehen sich die Bässe auf die Oktavierung des bereits zuvor als Ton 4 erklingenden *d* zurück. Mit dem Erreichen dieses Zieltones, der sogleich von der Jazzband aufgegriffen wird, ist Schöns in *des* ankernde Sonatensatzform vorläufig abgeschlossen. Ob dies auch für sein Anliegen gilt, Lulu von sich fernzuhalten, wird sich zeigen.

¹⁵Vgl. T. 979-980 mit T. 666-667; ähnlich, aber stärker modifiziert, T. 986-988.

Akt I, Szene 3

In der Theatergarderobe

Zum frei gesprochenen Dialog zwischen Alwa und der unsichtbar hinter einer spanischen Wand stehenden Lulu über das von ihrem Tanz begeisterte Publikum und den Prinzen, der sie heiraten und mit nach Afrika nehmen will, erklingt die Musik einer Jazzband, die Berg als **Rag-time** überschreibt.¹ Die insgesamt dreißig 2/4-Takte überschneiden sich in je zwei Rahmentakten mit dem Ende der Verwandlungsmusik bzw. mit dem Beginn des folgenden *Andante*. Über dem gleichförmigen Rhythmus der Begleitinstrumente erhebt sich eine Melodik, die neben der genretypischen Synkopierungsfigur vor allem durch eine Folge punktierter Achtel auffällt, die polymetrisch den Takt unterläuft und damit an den Schicksalsrhythmus erinnert.² Thematisch führend ist die Trompete.

Das Thema des Rag-time

Akt I, T. 994



Im folgenden *Andante* lenkt das Orchester den Fokus auf Alwas Gefühle. Nach der fallenden Erdgeistfigur der 1. Geigen, zu der Lulu hinter dem Wandschirm hervortritt, erklingt eine rezitativische Einleitung, die auf Lulus Themenumkehrung ohne den typischen Rhythmus beruht und von Alwas Thema in zunächst immer wieder abgebrochenen Einsätzen gegliedert wird.³ Alwas nostalgische Erinnerung an seine erste Begegnung mit der heranwachsenden Lulu ertönt in einer Kontur, deren Beginn Berg aus Schigolchs Themenumkehrung herleitet, indem er einen Ton versetzt.⁴ So

¹In dieser ergänzt Berg aus dem Opernorchester übernommene Instrumente (2 Klarinetten, Altsaxophon, 3 Geigen, 1 Bass, Klavier, Vibraphon, große und kleine Trommel sowie frei hängendes Becken und Triangel) mit Tenorsaxophon, je 2 Jazz-Trompeten und -Posaunen, Sousaphon (Jazztuba), Banjo und Stahlbesen sowie großem und kleinem Tempelblock. Die Form ist nach Einleitung dreiteilig: A = T. 994-1004, B = T. 1005-1013, A' = T. 1014-1020.

²Vgl. T. 994-996: Trompete/Klavier, T. 999-1001 und 1001-1003: alle Bläser + Klavier; T. 1005-1013: Bass, Klavierbass, Tempelblocks (gegen große Trommel zu Taktanfängen).

³Vgl. T. 1021, Celli: Alwa-Thema (1-3), T. 1022-24, Lulu: Lulu-Thema U_{es}, T. 1024-25, Celli/Vibraphon: Alwa-Thema (1-4), T. 1025-27, Alwa: Lulu-Thema U_h (1-5)/U_{cis} (6-8), T. 1027-29, 1. Geigen: Alwa-Thema (1-6, 8, 10-12).

⁴Vgl. T. 1027-1028, Schigolch-Thema U_f Ton 1-2-3-4-6-7-8-5-9-10-11-12.

erhält er – nach einem chromatischem Aufstieg – zusätzlich zum letzten Drittel der ursprünglichen Sekundärreihe einen weiteren chromatischen Viertoncluster, der aus zwei durch Halbton verbundenen Ganztonschritten besteht. Die tonal schlichte Form aus zwei identischen Intervallen mit Halbtonverknüpfung erinnert abstrakt an Lulus Erdgeistfigur. Aus den zwei Clustern und ihren Umkehrungen bildet Berg sowohl die Fortsetzung von Alwas Gesang (vgl. die geschweiften Klammern unten) als auch viele Nebenstimmen. Der Bezug zu Schigolch erklärt sich inhaltlich: Alwa denkt hier zurück an seinen ersten Eindruck von der ganz jungen Lulu und damit indirekt an ihre Herkunft, die der alte Bettler ja im weiteren Sinne repräsentiert. Die auch außerhalb der vollständigen Reihe ertönenden Viertoncluster sollen im Folgenden als ‘Herkunftsfiguren’ bezeichnet werden.

Alwas frühe Verehrung für die noch ganz natürliche Lulu

Akt I, T. 1027

Ich sah etwas so unendlich hoch _ über mir Stehendes in Ihnen.

Ich hegte eine hö - - here Vereh - - rung für Sie. _ als für meine kranke Mutter.

Im Anschluss an die Hörner, die die beiden Hälften des Bekenntnisses verdoppeln, ziehen sich die Varianten der ‘Herkunftsfigur’ weiter durch die Orchesterstimmen.⁵ Zu Alwas Versicherung, er habe nach dem Tod seiner Mutter den Vater aufgefordert, Lulu zu heiraten, deutet die Musik an, dass sich Alwas Verehrung für Lulu von der erinnerten Situation löst und, wenn auch noch unsicher, auf seine gegenwärtige Beziehung zu der jungen Frau verlagert. Berg zeichnet dies in den wiederholt abgebrochenen Anläufen zu Alwas Thema nach: Das *Andante* eröffnet in den Celli mit O_e Ton 1-3; unter Auslassung zweier Töne singt Alwa selbst wenig später das Bekenntnis seiner Verehrung; zur Erwähnung seiner Aufforderung an den Vater setzen die Flöten in mehreren, jeweils längeren Teilsegmenten an, werden dabei von einem beschleunigten Beginn in Alwas Singstimme und dem Englischhorn ‘überholt’ und zuletzt von den 1. Geigen vervollständigt. Das *Andante* wird abgerundet durch Lulus bestätigendes “Ja, ja, ja” und den daraus erwachsenden Torso ihres Themas.

⁵Vgl. in T. 1034-1037 die aufsteigende Kette der 1. Geigen, zudem in deren Mitte Alwa mit Englischhorn und Celli (gespiegelt) und am Schluss 1. Geigen/Bratschen/Celli.

Anschließend klingt ein **English Waltz** vom Theater in die Garderobe herein, gespielt von der Jazzband, untermalt von großer Trommel und Stahlbesen. Thematisch führend ist eine rhythmisierte Quartenparallele aus zwei fünftönigen Exzerpten der beiden Ganztonleitern.

Die parallelen
Ganztonzüge im
English Waltz

Akt I, T. 1040



Vor diesem Hintergrund entfaltet sich der nächste Dialog. Nach einer Einleitung, in der Lulu und Alwa miteinander sprechen, während die Instrumente die ganztönig fallenden Skalen durch Gegenüberstellungen konsonanter und übermäßiger Dreiklänge ergänzen, setzen die Figuren-themen erst in dem Augenblick wieder ein, als Alwa seine Befürchtung äußert, Lulu könnte durch Heirat aus seinem Leben verschwinden. Das Sousaphon spielt sein Thema, kontrapunktiert von den drei Geigen mit Lulus Themenumkehrung, die Lulu selbst sogleich in Engführung imitiert. Dabei weist sie Alwa darauf hin, dass es doch seine Musik ist, zu der sie in diesem Theater als Tänzerin brilliert und Verehrer anlockt. Diese Aussage beginnt sie in Sprechstimme, entwickelt sich jedoch bald auf den lyrischen Gesang zu, in dem sie fortfahren wird.

Alwas Befürchtung, Lulus Replik

Akt I, T. 1051

Im Zentrum des Segmentes führt Lulu aus, wie sie die Reaktion des Publikums spürt. Dies erklingt als ein dichtes Geflecht aus der Umkehrung von Schigolchs Thema und ihrer Erdgeistfigur. Dabei macht Berg sich eine gestische Verwandtschaft zunutze, mit der er subtil auf die im Drama nicht geklärte Frage der möglichen Vaterschaft Schigolchs anspielt: Während der alte Bettler in der fallenden Originalform seines Themas mit dem "Gewürm" des Tierbändigers assoziiert bleibt, bieten die ersten drei Viertel der Umkehrung einen Schlüssel für Lulus Herkunft:

Das folgende **Rezitativ** zeigt Alwa allein in der Garderobe, als er sich (zunächst in seinem eigenen, mit Ton- und Tongruppenwiederholungen ausgeschmückten Thema) vorstellt, wie es wäre, über diese ungewöhnliche junge Frau eine Oper zu schreiben. Sein Gesang erhebt sich dabei über dem Eröffnungstakt aus Bergs *Wozzeck*, einer fünfstimmigen Glissando-kontraktion der Streicher über einem durch Beckenschlag beendeten Trommelwirbel. Damit unterstreicht Berg hier die Funktion des ‘Komponisten’ Alwa als seines *alter ego*. Das Akkordpaar, das in Bergs früherer Oper sofort abbricht, setzt hier zweimal leise neu an und unterliegt so Alwas Phrase bis zu ihrem Ende. Flöte und 1. Geige fügen fallende Erdgeistfiguren hinzu, bevor sie absorbiert werden in die absteigende Version des Porträtmotivs der Hörner und Streicher, das den Augenblick markiert, als Alwa (bei Berg, nicht bei Wedekind) das Plakat mit Lulus Bildnis bewundert.

In den folgenden, agogisch sehr unruhigen Takten stellt Alwa sich die ersten drei Szenen seiner imaginierten Oper vor und kommentiert seine Einfälle. Zu seiner Einschätzung “Erste Szene: Der Medizinalrat . . . Schon faul!” ertönen die für Lulus ersten Ehemann typischen Terzfolgen, die sich zum Zwölftonaggregat ergänzen, in Form einer sechsteiligen Staffelfung des Schicksalsrhythmus RH, wobei der Abstand zwischen den Einsätzen sukzessive kürzer wird und alle zwölf Töne zuletzt unter einer Fermate crescendieren.⁶ Diese eheliche Verbindung war wohl schicksalhaft tragisch. Alwas Plan einer zweiten Szene – “Der Maler . . . noch unmöglicher!” – wird eingeleitet durch Lulus Porträtmotiv in den Hörnern über einem verkürzten Zitat von Schöns Thema in den Celli und spielt damit sowohl auf die Entstehung des ikonischen Bildnisses an als auch auf das manipulative Eingreifen Schöns in diese Verbindung. Alwas zögernd geäußertes “Dritte Szene: Sollte es wirklich so weitergehn?” zeigt ihn auf der bewussten Ebene willig, Lulus weiteres Schicksal noch offen zu glauben. Doch die Musik als Sprache des Unbewussten weiß mehr: Alwas Gesangskontur ist hier in Schöns unmodifiziertes Thema gekleidet. Dazu zitieren Holzbläser und tiefe Streicher den ins Bassregister verlegten Beginn der Coda aus dem Sonatensatz und damit den musikalischen Repräsentanten für Schöns schicksalhafte Abhängigkeit von Lulu.⁷

⁶Vgl. die Terzen in T. 1100-1103 aus Fagotte/Bässe: *c/e*; Bassklarinette/Kontrafagott/Bässe: *h/d*; Hörner/1. Geigen: *g/b*; Pauken/Bratschen/Celli: *a/cis*; Oboen/2. Geigen: *f/as*; Flöten/1. Geigen: *es/ges* mit T. 37 Celli/Posaunen: *des/f-c/es-gis/h-fis/a-e/g* über Celli: *b/d*.

⁷Vgl. T. 1110-1112 mit T. 615-616, 666-667 und 958-959.

Mit dem Auftritt des Prinzen in der Theatergarderobe beginnt der Abschnitt, den Berg als **Choral** überschreibt. Es handelt sich um ein zehntaktiges Segment in strengem Tempo und seine 34-taktige, *poco animando e molto rubato* markierte Variation. Das in sich geschlossene erste Segment wird von einem vierstimmig homophonen Streichersatz (teilweise mit Verdopplung in den Hörnern) sowie den zwei Singstimmen präsentiert. Es ist durch den Rhythmus der homophonen Fragmente, die tonale Gestaltung im Choraldiskant und den beiden Gesangskonturen sowie durch die thematischen Einwürfe in den drei begleitenden Stimmen asynchron auf dreierlei Weise gegliedert.

Der zehntaktige homophone Satz besteht auf der rhythmischen Ebene aus gleichmäßig zu- und wieder abnehmenden Akkordgruppen:



Diesem Palindrom stellt der Diskant der Akkordfolge eine Dreiteilung gegenüber. Das Thema Alwas, der im Begriff ist, sich in Lulu zu verlieben, ist über das Bindeglied der Grundreihe verbunden mit dem Thema Schöns, der sich angeblich von dieser Liebe befreien will.⁸ Dazu erklingt im Gesang der erste Austausch zwischen Alwa und dem Prinzen. Zu den ersten zwei Phrasen des Streicherdiskants singt der Prinz das Figurenthea des Außestehenden, das im Prolog erklungen war, als der Tierbändiger den Affen vorstellte.⁹ Darauf antwortet Alwa, indem er die Bedeutung der Protektion seines Vaters für Lulus Erfolg betont, mit der Kontur, die Berg in Lulus Gespräch mit Alwa über ihr erstes Kennenlernen aus der Umkehrung von Schigolchs Reihe entwickelt und durch die Fortspinnung mit den beiden 'Herkunftsfiguren' etabliert hatte. Alwas Gesang verbindet diese Kontur nun mit der einen Ganzton tiefer transponierten Spiegelung. So unterstreicht er die schon im palindromischen Rhythmus der Streicherhomophonie symbolisierte Abgeschlossenheit dieser Familienkonstellation – und damit die Außenseiterposition des Prinzen:

Lulu, angeblich Schöns Produkt

Akt I, T. 1119



⁸Vgl. T. 1113-1116: Alwas Thema (Of.), T. 1114-1119: Grundreihe (Oes), T. 1119-1122: Schöns Thema (Ogis).

⁹Vgl. T. 1115₂-1118: Thema von Prinz, Diener und Marquis (Of, Ton 1-11). Die drei werden von demselben Sänger gesungen und mit denselben Komponenten repräsentiert.

Auf einer dritten Ebene tragen die drei tieferen Stimmen des homophonen Streichersatzes thematische Anspielungen bei.

- Zu den Tönen 7-8-9-10 im Diskantzitat von Alwas Thema spielen die tieferen Streicher, verdoppelt durch die hinzutretenden Hörner, die vom Basston *g* aus steigende Variante des Porträtmotivs. Das Zitat unterstreicht die Worte “Herrn Doktor Schön”.
- Unmittelbar anschließend folgt eine weitere steigende Variante des Motivs. Ihre ersten zwei Klänge ertönen als Tritonustransposition des vorausgehenden (von Basston *des*), doch die Akkorde 3 und 4 sind um einen Ganzton erhöht. Berg ironisiert hier wohl die Platitude des Prinzen, er habe “das Vergnügen” gehabt.
- Zu den Tönen 3-4-5-6 im Diskantzitat der Grundreihe (und der Bezeichnung Lulus als “Künstlerin”) erklingt die fallende Variante des Porträtmotivs, ausgehend vom Basston *ces*.
- Zu Ton 5-6-7-8 im Diskantzitat von Schöns Thema (und Alwas Betonung der “Besprechungen” seines Vaters) erklingt erneut die fallende Variante ausgehend vom Basston *ces*, doch sind die ersten zwei Klänge vertauscht, denn die Behauptung, Lulu verdanke ihren Erfolg Schöns Empfehlungen, verdreht die Tatsachen.
- Zu den Tönen 9-10-11-12 schließlich erklingt die fallende Variante des Motivs in Tritonustransposition, von Basston *f*.¹⁰

Die Musik im Hintergrund dieser höflichen Unterhaltung legt somit nahe, dass dieser Prinz eine dem Milieu der Bohème und Lebenskünstler fremde Vorstellung von Schicklichkeit vertritt und bereit ist, Lulu als eine Frau zu verehren, deren Edelmut der Anmut ihres Bildes entspricht. Sein Choral stellt der doppelbödigen Position, die Lulu von der Gesellschaft geboten wird, einen von Ehrfurcht geprägten Entwurf gegenüber.

In der Variation ist die thematische Diskantkontur um ein Vielfaches augmentiert. Zu einem eloquent artikulierten Beitrag des Solocellos spielt die Tuba die erste Hälfte von Alwas Thema, über sechs Takte gedehnt und zuletzt vom 1. Horn um die Hälfte von Schöns Thema ergänzt. Dazu betont der Prinz mit dem Figurentheema des Außenseiters, wie sehr er von Lulus “seelischer Vornehmheit” beeindruckt ist. Die zweite Hälfte des auf Alwas Thema basierenden ersten Choralsegmentes übernehmen 1. Horn und Harfe. Zu Ton 7-10 spielen nun die übrigen drei Hörner das Porträtmotiv, (mit einem ‘falschen’ Basston im ersten Klang), während der Prinz Lulu zu Erdgeistfiguren in Geigen und Fagotten mit ihrem ‘Herkunftsthemata’ bekräftigt, sie sei für ihn das “verkörperte Lebensglück”.

¹⁰Vgl. Streicher/Hörner, T. 1121-1122: Motiv aus Grundreihe *U_a*, jedoch Ton 1 = *h* statt *a*.

Beim Übergang zum zweiten Choralsegment, das im Unisono von Horn, Tuba und Harfe erklingt, setzt das Solocello sein Spiel mit Lulus Thema fort. Der Prinz singt mit dem Beginn seines Themas von Lulus Vornehmheit, doch die Geigen verdrängen die zweite Hälfte mit dem 'Herkunftsthema', wie um darauf zu bestehen, dass es hier gilt, Lulus wahres Wesen zu erkennen. Zum dritten, in Tuba und Harfe beginnenden und bald durch Horn und Solocello verstärkten Choralsegment wandert Lulus Thema in die Flöten, während immer mehr Instrumentalstimmen die Erdgeistfigur intonieren und der Prinz sich mit einem Gesang voller aufspringender Sexten und Septen als reichlich exaltiert erweist.

Sein Fabulieren, wie glücklich Lulu ihn machen werde, veranlasst die Solovioline zum zunächst sanften Einsatz von Schöns Thema; sein dreister Blick in die Zukunft mit ihr "als meine Gattin" jedoch verstärkt Schöns 'Tigersprung' zum *deciso, poco f.* Dann ertönt mit dem Vibraphon-Tritonus ein alarmierendes Klingelsignal. Es unterbricht den Prinzen, schickt Schöns Emblem in einen überstürzten Fall durch zweieinhalb Oktaven und kulminiert im dreimaligen RH der Hörner und Harfe. Zu Alwas Entsetzen, gesungen zu einer beidseitig beschnittenen Transposition der Grundreihe, öffnet sich die Tür zur Bühne und Lulu stürzt in die Garderobe.

In dem kurzen Abschnitt, den Berg als "**Rag-time (Trio)**" betitelt, trifft die Musik der Jazzband aus dem Theatersaal, in dem Lulu als Tänzerin auftritt, auf die nicht-diegetische Musik der Dramenhandlung. Man hört die Jazzband mit einem kaum veränderten Ausschnitt aus dem Rag-time vom Beginn der Szene.¹¹ Dazu ertönen im Orchester aufsteigende Arpeggien als Hintergrund für die um Lulu besorgte Garderobiere und – zu Lulus kurzer Unterhaltung mit Alwa, dem Prinzen, der Garderobiere und dem Theaterdirektor – ein gedehnt fallendes Porträtmotiv, das palindromisch in seine Spiegelung übergeht.¹² Schließlich fällt die Tür zur Bühne zu und die Musik der Jazzband verstummt abrupt, doch prompt ertönt erneut in Vibraphon, Hörnern und Harfe der ausgedehnte Tritonus des Klingelsignals, das Lulu zu ihrem nächsten Auftritt ruft.

¹¹Vgl. T. 1155-1176 mit T. 1005-1015. In Metrum und Metronomangabe sind der 2/4-Takt bei $\text{♩} = 120$ durch 2/2 bei $\text{♩} = 120$ ersetzt; das faktische Tempo ist somit identisch. Die Musik der Jazzband ist wie zuvor in Klavier und Tempelblocks von ternären Synkopen durchzogen. Diese sind im ersten Rag-time dem binären Metrum angepasst. In dieser Reprise jedoch schreibt Berg die Partitur binär im 2/2-Takt, das Stimmenmaterial der Jazzband dagegen wie das der Orchesterinstrumente (und die Taktzählung) im 3/4-Takt. Siehe dazu Cerhas Kommentar in der Neuausgabe der Partitur, S. 273.

¹²Vgl. T. 1163-1168 Streicher: Klang 1-2-3-4-3-2-1, die ersten vier mit Bass/Klavier/Banjo.

Als darauf Schön in die Theatergarderobe tritt, erfahren alle, dass Lulu sich beim Anblick von Schöns Verlobter im Publikum gedemütigt fühlt. In dem nun folgenden **Sextett** beschuldigen sich Schön, Alwa und Lulu gegenseitig, die Garderobiere und der Theaterdirektor versuchen zu beschwichtigen. Alwa kritisiert das mangelnde Feingefühl seines Vaters, dieser wirft Lulu Erpressung durch einen vorgetäuschten Zusammenbruch vor, und sie wiederum weigert sich, vor seiner Braut zu tanzen. Von der Sologeige verdoppelt beginnt ein Kanon aus im Wesentlichen chromatisch steigenden Linien. Deren gleichfalls aufsteigende Einsätze (Alwa von *a*, Garderobiere von *h*, Alwa von *cis*) werden von den anderen mit Lulus 'Herkunftsfiguren' in Form chromatischer Viertoncluster kontrapunktiert und im Solocello (zuletzt mit dem Theaterdirektor) durch einen augmentierten chromatischen Aufstieg zusammengefasst.

Das Zentrum der Zumutung, dass Lulu vor Schöns Braut tanzen soll, erklingt im Gesang der drei die Situation unterschiedlich (miss-)deutenden Männer Schön, Prinz und Theaterdirektor ein homophoner Höhepunkt in Form des Porträtmotivs, das hier zusammen mit den Hörnern in ganztaktigen Dreiklängen absteigt. In Nebenstimmen plädieren Alwa und die Garderobiere mit Sologeige und -bratsche für eine Schonung der Erschreckten, und Lulu selbst drückt in einem ausgedehnten hohen *h-b*-Pendel ihre Verletztheit aus. Danach fallen alle Instrumente weg. Der sechsstimmige *a cappella*-Gesang hält nach anderthalb Takten unter einer Fermate kurz inne, bevor die Musik der vorausgegangenen 13½ Takte gespiegelt zum Ausgangspunkt zurückkehrt. Erneut bildet das Porträtmotiv den homophonen Höhepunkt:

Lulu, verpflichtet zum schönen Schein

Akt I, T. 1185

Vor sei - - ner Braut
 Vor mei - - ner Braut
 Vor Ih - - rer Braut

Akt I, T. 1192

(Ohn -) macht auf der Büh - ne?
 Bühne Dir! - Auf die Büh - ne!
 gehn Sie auf die Büh - ne.

Mit der zweifach erklingenden horizontalen Spiegelung des vom männlichen Blick bestimmten Bildes der Lulu fügt Berg dem Emblem die Nuancen von Überwältigung und Ausweglosigkeit hinzu.

Nach einer weiteren Fermate, zu der Schön die anderen zum Verlassen der Garderobe auffordert, erweitern Streicher und Vibraphon das Palindrom des Sextetts mit der krebsläufigen Variante der dem Sextett vorausgehenden Überleitung.¹³

Kaum sind Lulu und Schön allein, kehrt die Musik zum Sonatensatz zurück, der Schöns Bestreben, sich von Lulus Anziehungskraft zu befreien, musikalisch repräsentiert. Die in der zweiten Szene erklangene Paarung aus Exposition und “(erster) Reprise” wird hier, am Ende der dritten Szene, mit Durchführung und “letzter Reprise” ergänzt.

Die **Sonatensatz-Durchführung** setzt verschränkt mit dem Ende des gespiegelten Sextett-Rahmens ein. Zu Schöns Vorhaltung, Lulu wäre ohne ihn nichts und dürfe sich daher keine Empfindlichkeiten erlauben, erklingt Schöns Thema im dreistimmigen Kanon auf den Stufen eines übermäßigen Dreiklanges, wobei die beiden Instrumentalstimmen den ‘Tigersprung’ übernehmen:

- von c ab T. 1208 in (Celli/Bratschen) + Englischhorn
- von as ab T. 1209₁ in (2./1. Violinen) + Oboe
- von e ab T. 1209₄ in Schöns Gesang + Solocello

Die abschließenden Quartfälle der drei Stimmen klingen in Flöte, Klarinette und Solobratsche als homorhythmisch pendelnde übermäßige Dreiklänge weiter. Diese Kombination aus Themeneinsatz und Quartependel, wiederholt erweitert um die Erdgeistfigur, setzt sich über zwölf Takte fort. Im Hintergrund von Schöns Beleidigungen und Lulus Demutsbezeugungen wandert sein Thema in bis zu vierstimmiger Engführung durch alle zwölf Transpositionen seiner Reihe. Als Lulu zusagt, wieder auf die Bühne zu gehen und “vor wem auch immer” zu tanzen, ertönt zweimal, nur minimal modifiziert, der instrumentale Hauptthema-Nachsatz aus der Exposition in der dort angelegten Textur mit Unterstimmenspiegelung.¹⁴ Er wird ergänzt von Lulus Frustrationsfigur mit dem abschließenden Nonenaufsprung aus dem Seitenthema, zuerst im Klavier mit tiefen Holzbläsern, dann in Lulus Bitte um eine Erholungspause (“Nur eine Minute”). Die Passage endet mit Lulus Thema zu ihren Worten “Ich kann mich gar nicht aufrecht halten! Man wird gleich klingeln ...”, beantwortet in der Umkehrform vom Klavier mit Weiterführung in der Harfe.

¹³Vgl. für das alle Stimmen einbeziehende Palindrom des Sextetts T. 1190 Mitte bis 1203 mit T. 1177 bis 1190 Mitte, dazu rahmend in Streichern + Vibraphon T. 1204-1208 mit T. 1171-1176. Die Singstimmen sowie Harfe/Hörner sind hier ähnlich, aber nicht identisch.

¹⁴Vgl. T. 1225-1227, 1. Geigen über Bässen, mit T. 535-536, Klarinetten über Fagotten; ähnlich T. 1228-1230, 2. Geigen über Celli, jeweils mit versetztem Anfangston.

Im weiteren Verlauf der Durchführung fallen vor allem unerwartete Einschübe in polymetrischer Überlagerung und Klangfarbenketten auf. Zweimal stellt Berg drei 4/8- bzw. 2/4-Takten vier 3/8-Takte gegenüber, in denen entsprechende Instrumente die Musik des Theaters in Form eines Zitates aus dem English Waltz in das Gespräch hineinklingen lassen.¹⁵

Von dem Augenblick an, da Lulu Schöns Erschrecken über ihren vermeintlichen Ohnmachtsanfall als Unfähigkeit, sich von ihr zu lösen, entlarvt und mit zunehmend selbstbewusstem Spott bedenkt, durchzieht Berg die Textur mit dem Codamotiv. Dabei zeigt sich, dass diese Komponente eine Bedeutungsverschiebung durchmacht. In der Exposition des Sonatensatzes begleitet die aus dem Motiv entwickelte, im durchgehenden Schicksalsrhythmus verlaufende zehntaktige Kontur Lulus Bekenntnis ihrer Dankesschuld gegenüber Schön. Hier erinnert Schön Lulu an diese Schuld, doch geht es diesmal um sein eigenes Schicksal. Wie Lulu darlegt, ist er ihr emotional und erotisch hörig. Die sechs führenden Einsätze der ersten, durch das Codamotiv geprägten Passage folgen einander erneut auf den Tönen eines übermäßigen Dreiklangles, jedoch nicht im Kanon, sondern in Form einer Klangfarbenkette.¹⁶ Die ersten drei sind gekrönt von Lulus Imitation in Engführung:

Das Codamotiv von Schöns erotischer Abhängigkeit

Akt I, T. 1250

The musical score for Act I, T. 1250, features three staves. The top staff is for the Tuba (bass clef), the middle for the Celli (bass clef), and the bottom for Lulu (treble clef). The Tuba and Celli parts play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The Lulu part has a vocal line with the lyrics 'Ah! — Das wissen Sie also doch'. The Tuba part is labeled 'Tuba' and the Celli part is labeled 'Celli'.

Es folgt ein variiertes Zitat vom Beginn des Hauptthemakomplexes, zu dem Lulus Frustrationsfigur vom Klavier über Celli und Saxophon ins Englischhorn wandert. Dazu spielt Berg in teilweise stark beschleunigten

¹⁵ Vgl. T. 1241-1243 (zu Lulus "Sie haben mich ja zur Tänzerin gemacht") die in Quartan parallel geführten Ganztonzüge in Trompeten/Klavier mit Saxophon und Vibraphon, dazu Walzerbass, Pauke sowie große und kleine Trommel, und in T. 1252-1253 (zu Lulus "Sie hielten es unten nicht aus") die Transposition mit Streichern. Ein dritter kurzer Einschub (T. 1245-1255 Klavier/Sollegeige mit Schlagzeug/Bass) erfolgt ohne Taktwechsel.

¹⁶ Das Beispiel zeigt T. 1250-1252 Tuba von *as* nach *c*, T. 1252-1253 Celli von *c* nach *e*, T. 1253-1255 Tuba von *e* nach *as* (in Engführung imitiert von Lulu); es geht weiter mit T. 1255-1256 Celli, von *as* nach *c*, T. 1256-1258 Tuba von *c* nach *e* (in Engführung antizipiert durch das Saxophon von *fis*), T. 1258-1259 Celli von *e* nach *as*.

Übernahmen der an dieser Stelle der Exposition dominierenden Kontur auf die veränderte Situation an: Schöns Tonwiederholung der Befangenheit wird zu Wut und Aggressivität, die Sechstongruppe vom 'Kreisen des Unbehagens' zu Lulus Sarkasmus:

Schöns hoffnungslose Hörigkeit

Akt I, T. 540



Schön: Darüber möchte ich nämlich gerne mit Ihnen sprechen.

Akt I, T. 1264



Schön: Glaubst Du denn ^{wirklich,} dass Du mir im Wege stehst?!

Akt I, T. 1267



Lulu: Eine Minute noch, und Sie werden schwach!

In zunehmendem Spott verbindet Lulu ihr Figurentheema über einen chromatischen Viertontclusters mit dem Seitenthema der Sonate und provoziert damit einen weiteren Wutausbruch Schöns:

Spott und Wut

Akt I, T. 1270



Lulu: Ich will meine Türe verschließen. Sie müssen sich ^{jetzt} rein fühlen: sonst

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

Viertontcluster



können

Sie das Kind in seiner Unschuld gar nicht heiraten.

Schön: Willst Du, dass ich an Dir vergeire! mich

Sonaten-Seitenthema

Die abschließenden Takte der Sonatensatz-Durchführung, in denen Lulu in demselben Maße an Selbstbewusstsein gewinnt, wie Schön seines einbüßt, sind thematisch beherrscht von Lulus Seitenthema, dem Codamotiv und Schöns Thema, das im Orchester mehrmals ansetzt. Schließlich gesteht Schön selbst mit den ersten sieben Tönen seine Schwäche, ergänzt von Lulu und mittels Verkettung mit der Umkehrung gleichsam bestätigt. Die Streicher beenden den Abschnitt mit einem Unisono des Codamotivs.

Der die Szene und zugleich den ersten Akt beschließende Abschnitt, den Berg als **Letzte Sonaten-Reprise** überschreibt, beginnt mit einem auf zehn Takte verkürzten Hauptthematikomplex, der fast vollständig von Schöns Thema dominiert wird. Eine dem Expositionseintritt entsprechende instrumentale Version wird in großer Dichte imitiert und zuletzt von Schöns Gesangskontur verdoppelt. Überraschend ist vor allem der Übergang von der Durchführung in die Reprise. Hier erklingt eine Kontrapunktik seines Themas mit den Holzbläsern und Lulus Singstimme, in der Lulu mit "Mir tut dieser Augenblick wohl – ich kann nicht sagen wie!" feiert, dass ihre emotionale Verbindung mit Schön über seine Statusbedenken triumphiert. Nach einem langen hohen *h* ergänzt sie: "Er weint! Der Gewaltmensch weint!"¹⁷ Ihre provozierende Aufforderung "Schicken Sie mir den Prinzen" setzt Berg zu einem Ausschnitt aus ihrem Thema, das in Erinnerung an den English Waltz, der diesen Besucher zuvor begleitet hat, in einer Quartensparallele von Klarinetten und Klavier verläuft.

Die Wiederaufnahme der Überleitungsgruppe ist auf nur fünf Takte verkürzt. Unter Einbeziehung zweier Rahmentakte greift die Musik die Vorlage wenig modifiziert auf (T. 1297-1305 ≈ T. 552-563), wobei die Solovioline Lulus Klage über den als Ehemann unsensiblen Maler spielt. Die instrumentalen Anläufe zu Lulus Thema führen hier zu ihrer Aufforderung, Schön solle seine Verlobung per Brief lösen. Der in der Exposition nach einem Takt abgebrochene Gavottebeginn mit Lulus Frustrationsfigur – dort erklang Schöns "Kommen wir zu Ende", beantwortet mit Lulus "Bitte, wie Sie wünschen" – wird hier mit dem von ihr soufflierten und von ihm eingeschüchtert wiederholten "Sehr geehrtes Fräulein" zum Beginn seiner Entmachtung. Zur halbtaktigen Erinnerung an das [b]-Segment der Überleitung zitiert Schön seinen dortigen Vorwurf "Ich habe Dich verheiratet" mit dem zahmen Einwurf "Ich nenne sie Brigitte".

Danach setzt als "Briefduett" der Seitenthematikomplex ein, in dem Lulu Schön die Trennungsnachricht an seine Verlobte diktiert. Die von verschiedenen Instrumenten gestützten Singstimmen durchlaufen hier Vorder- und Nachsatz des auf Lulus Frustrationsmotiv basierenden Seitenthemas sowie ihr Figurentheema, jeweils tongetreu imitiert.

¹⁷Vgl. T. 1288-1290, Holzbläser: O_{as}, Ton 1-6 + Hörner: O_{es}, 1-12; Lulu: O_e, Ton 1,3-4-5-6—(7/4-Dehnung)—7-11; T. 1290-1293, Geigen, später mit Schön/Oboe/Englischhorn: O_{fs}, Hörner zu Celli: U_e; T. 1292-1293, Klarinetten mit Lulu "Jetzt gehn Sie aber bitte": Nachsatz-Version Oberstimme O_h, T. 1293-1294, Bratschen/Celli mit Schön "Ich kann nicht, ich kann jetzt nicht zu ihr": Nachsatz-Version Unterstimme U_h; T. 1297-1298, 1. Geigen mit Schön "Sag mir um Gottes Willen (was ich tun soll)": O_{fs}, Nachsatz-Version Oberstimme, Ton 3-4 'verstört'.

Das Ende des Gavotte-Segmentes ist stark verändert. Zwischen auf- und später wieder absteigenden Erdgeistfiguren diktiert Lulu zu ihrem Thema (und Schön wiederholt, wobei seine Imitation das Thema tonal verbiegt) "Ich gebe Ihnen mein Wort, dass ich Ihrer Liebe unwürdig bin". Die Passage erklingt vor dem Hintergrund einer schier überwältigenden Engführungsdichte des Codamotivs, dem Emblem der emotionalen Abhängigkeit, dessen RH-Rhythmus ab dem zweiten Einsatz wieder auf 16tel-Werten basiert und danach bis zum zehnten Einsatz chromatisch ansteigt:

Die Codamotiv-Kumulation von Schöns auswegloser Hörigkeit

T. 1317	1318	1319	1320	1321	1322	1323	1324	1325
								Bassklarinette von <i>f</i>
								S-Streicher von <i>e</i>
								Trompete von <i>es</i>
								Oboe von <i>d</i>
								Horn von <i>des</i>
								Fagott I von <i>c</i>
								Saxophon von <i>h</i>
								Englischhorn von <i>b</i>
								Posaune von <i>a</i>
								Tuba von <i>d</i> , dreifach augmentiert - - - -

Die letzten Zeilen des Briefes, in denen Schön seiner Verlobten nach Lulus Diktat seine jahrelange Liebesbeziehung zu dieser beichtet, ertönen zu einer Variante der Musette-Musik aus dem Seitenthemakomplex. Erneut tritt die Tuba mit zwei dreifach augmentierten Zitatens des Codamotivs dazu. So erhöht Berg die Zahl der Einsätze dieser Komponente auf zwölf, wobei die melodischen Konturen jetzt denen vom Ende der ursprünglichen Coda entsprechen.¹⁸ Die Erwähnung Lulus ist in eine Variante ihres Themas gekleidet; zu "die mich beherrscht" sowie zu seinem letzten "o Gott!" singt der von Lulu besiegte Schön fallende Erdgeistfiguren.

In den verbleibenden sechs Takten präsentiert Berg eine letzte Engführung des Codamotivs (Schön mit Posaune: "Dies ist die Hinrichtung"), imitiert von einem exzentrisch gespreizten Streicher-Unisono. Fallende Erdgeistfiguren in Harfe und Bässen führen in Bläsern, Vibraphon und Klavier zu Oktavaufsprüngen des Akkordes aus Kleinterzenschichtung mit krönender Quart, dem Emblem für Lulus Fremdbestimmung. Danach ertönen im sonoren *forte* des wiederholten Schlussakkordes zwei letzte RH-Zitate. Die Musik scheint damit auch Lulus vermeintlichen Sieg zu einer Frage des Schicksals zu erklären.

¹⁸T. 1336-1341, Tuba ≈ T. 622-623, 1. Geigen; T. 1342-1347, Tuba ≈ T. 623-624, erweitert.