

Bergs musikalische Darstellung von Dramaturgie und Charakterzeichnung

Wie die vorausgehenden Analysen und die auf ihnen aufbauenden Deutungen zeigen, entwickelt Berg für seine zwei Opern eine musikalische ‘Sprache’, die sowohl die handelnden Personen in ihren Eigenheiten, ihren Reaktionen auf konkrete Situationen und ihrer Entwicklung im Verlauf des Dramas als auch ihre gesellschaftspolitischen Hintergründe abbildet, kommentiert und vertieft. Die Elemente dieser ‘Sprache’ umfassen alle musikalischen Parameter, von Intervallen, Motiven und Besonderheiten melodischer Bildung über Rhythmen und Instrumentalfarben bis hin zum Einsatz prominenter Texturen und der – vielfach kommentierten – Bildung musikalischer Formen.

Da Berg bei der Arbeit am *Wozzeck* noch nicht den Anspruch erhob, ein Werk nach den Vorgaben von Schönbergs Zwölftonmusik zu schaffen, während er seinem Mentor anlässlich der ersten Kompositionsschritte zur *Lulu* versprochen hatte, dessen Methode diesmal konsequent und sogar ganzheitlich – aus einer einzigen Reihe entwickelt – anzuwenden, möchte man annehmen, dass sich die Musik der beiden Werke ganz wesentlich unterscheiden muss. Umso überraschender sind die zahlreichen und grundlegenden Gemeinsamkeiten, die Bergs musikalische Darstellung von Dramaturgie und Charakterzeichnung in den beiden Opern auszeichnet.

Bergs zu Beginn des *Wozzeck*-Vortrags geäußerte Bedenken hinsichtlich der Schwierigkeit, “ohne die bewährten Mittel der Tonalität und ohne die auf ihr basierenden formalen Gestaltungsmöglichkeiten [...] Geschlossenheit und zwingende musikalische Einheitlichkeit” zu erreichen, veranlasst ihn, nicht nur dieser ersten, sondern auch der späteren zweiten Oper geheime Ankertöne und -harmonien zugrunde zu legen. Wie Berg selbst verrät, endet im *Wozzeck* jeder der drei Akte in tonal verwandter Weise: mit einem sechsstimmigen Akkord, gebildet aus einer unveränderten Basisquint und vier in Pendelbewegung hin und her schwingenden höheren Stimmen.¹ Viertöne, stets über dem Basston *g* errichtete Auszüge aus

¹Zur Erinnerung: In den letzten drei Takten von Akt I und den letzten vier Takten von Akt II und III pendelt über der Basisquint *g/d* eine vierstimmige Oberstimmenharmonie zwischen *a/dis/fis/h* und *h/f/a/cis* bzw. deren enharmonischen Äquivalenten.

diesem Sechsklang setzt Berg zudem im Verlauf der Akte mehrfach für Zäsuren ein und bekräftigt damit *g* als ‘Grundton’ der Oper. Auch in der weitgehend dodekaphon komponierten Oper *Lulu* werden die drei Akte von Varianten desselben Mehrklanges umrahmt. Dabei wandelt Berg die Idee der tonalen Ankerung ab, indem er die Diskantstimme des in dieser Oper vierstimmigen Grundakkordes chromatisch vagierend entwirft. Zudem greift die Musik am Beginn der Akte II und III jeweils die Harmonie des vorausgegangenen Aktschlusses auf und schafft so eine übergeordnete Geschlossenheit.² Der ‘Grundton’ dieser Harmonie und damit der Oper, wie auch mehrere der Figurenthemen bestätigen, ist *f*.

Ein zweites tonales Symbol, das in beiden Opern eine entscheidende Rolle spielt, ist die Quart. In der Form des aus Volksliedern vertrauten aufspringenden Anfangsintervalls charakterisiert sie im *Wozzeck* die eher naiven Charaktere. Besonders plump ertönen sie in der Imponierpose des Tambourmajors, prominent auch in Andres’ wiederholten Versuchen, Unbekümmertheit zu signalisieren. Sie markieren das grundlegende Lebensgefühl der einfachen Leute, die betrunkenen Gesänge der Handwerksburschen und, gleichsam als Abbild dieser Erwachsenenwelt, den Ringelreihen der spielenden Kinder. Wo das schlichte Selbstverständnis gebrochen ist, unterstreicht Berg dies durch eine tonale Gegenüberstellung. Maries Schuldgefühle führen in ihren Wiegenliedern von der eröffnenden Quart zu chromatischen Rückungen; nach *Wozzecks* Tod verzerrt das Orchester melodische Quartensequenzen zu Tritoni, und in Augenblicken, da *Wozzeck* ganz von seinen Wahnbildern oder der Hauptmann von seinen Angstvorstellungen absorbiert erscheint, erklingen ausufernde Ketten aus dem Quartenzirkel, die das vertraute Intervall seinem ursprünglichen tonalen Kontext entfremden. In seiner zweiten Oper symbolisiert Bergs Musik den “Erdgeist” *Lulu* durch zwei durch einen Halbton verknüpfte Quarten. Auch nach ihrer ‘Anpassung’ an das gesellschaftliche Leben und seine kompromittierte Authentizität behält *Lulu* die rahmenden Quarten bei, wird jedoch durch die Einfügung eines ihrem Ursprung fremden zusätzlichen Intervallschrittes an die Erwartungen der Umwelt angepasst. Ein schrilles Bild korrumpierter Authentizität ertönt im Thema des English Waltz, der *Lulus* Auftritte als Tänzerin im Theater umgibt. Hier führen ganztönig gereimte Quartenparallelen die affektierte Volkstümlichkeit ad absurdum.

²Zur Erinnerung: Nach einem achttaktigen Vorspann entwickelt sich die Rahmenharmonie der *Lulu* wie folgt: Beginn Akt I = *f/e/a/c* — Ende Akt I und Beginn Akt II = *f/e/a/cis* — Ende Akt II und Beginn Akt III = *f/e/a/c* — Ende Akt III = *f/e/a/h*.

Als drittes tonales Symbol verwendet Berg emblematische Akkorde. Im *Wozzeck* basiert die Rhapsodie in der Szene auf dem freien Feld auf einer langsam rhythmisierten Folge aus drei fünfstimmigen Klängen, die das Unbehagen in der Natur ausdrücken. In derselben Rhythmisierung symbolisiert die homophone Phrase erneut am Schluss des zweiten Aktes im Schnarchchor der Soldaten die Einsamkeit und Not, die Wozzeck beim Aufwachen aus seinem Albtraum empfindet. Die zweite Szene am Teich, in der Ängste und gesteigerte Wahnvorstellungen Wozzeck zuletzt ins Wasser treiben, ist beherrscht von einem sechsstimmigen Akkord. Diesen Akkord, der zum Emblem von Wozzecks Tod wird, entwickelt Berg in musiksymbolischer Konsequenz erstmals in explosiver Spreizung aus dem Ton *h* – dem Ton, der als Symbol des Mordes an Marie die ganze erste Szene am Teich durchklingt.

In der zweiten Oper wird Lulu u.a. durch vier Akkorde umschrieben. Symbol für den “male gaze” – den fremden Blick auf das Bild, das der Maler von ihr gemalt hat, sowie auf sie selbst als erotisches Objekt – ist das aus vier dreistimmigen Akkorden gebildete Porträtmotiv. Ihm stellt Berg ein aus drei vierstimmigen Akkorden entwickeltes Motiv für Lulus Selbstbild zur Seite. Als Symbol ihres (gesellschaftlichen und emotionalen) Absturzes ertönt mehrfach ein polymetrischer Fall durch drei zwölftonkomplementäre verminderte Septakkorde. Damit verwandt ist ein Klang, den Berg mehrfach als Zeichen von Lulus Fremdbestimmtheit und Vorläufer ihres Absturzes einsetzt: die fünftönige Schichtung, in der ein verminderter Septakkord von Lulus eigenstem Intervall, der Quart, gekrönt wird.

Während alle Figurenthemata der *Lulu* gemäß Bergs Versprechen an seinen Lehrer zwölfmäßig entworfen und sogar in verschiedenen Ableitungsverfahren aus einer einzigen Grundreihe gewonnen sind, erklingen dodekaphone Gebilde im *Wozzeck* als Ausnahmen. Sie stehen für Aspekte von Absolutheit und Vollendung. Ein Zwölftonthema repräsentiert den Doktor mit seinen abstrusen Diätvorschriften, ein anderes begleitet Maries Hoffnung auf göttliches Erbarmen. Wozzeck vervollständigt am Ende der Kasernenszene mit seinem fatalistischen “Einer nach dem Andern” die Aktschlussharmonie mit den vier fehlenden Tönen und in der Mordszene das zwölfmäßig angelegte, aber wiederholt abbrechende Instrumentalmotiv mit dem Todeston *h*. Gemeinsam ist beiden Opern der Einsatz eines Zwölftonakkordes beim Eintritt des Todes. Im *Wozzeck* erklingt er in dem als Trauergesang komponierten *Adagio* nach dem Ertrinken als Kumulation der Erinnerungsmotive aus seinem Leben, in der *Lulu* im *Nocturno* der abgewiesenen Freundin, bevor auch sie dem Mörder zum Opfer fällt.

Der Einsatz klassischer musikalischer Gattungen in beiden Opern ist weithin bekannt und viel kommentiert worden. Erhellend sind auch hier die Gemeinsamkeiten zwischen den zwei Werken. In beiden entwickelt sich das Geschick eines tragisch liebenden, zuletzt seiner Eifersucht verfallenden Mannes zur Musik einer Sonate. Sie ist in der ersten Oper den fünf Szenen im zweiten Akt unterlegt, in denen *Wozzeck* seine Geliebte an einen prahlerischen Major zu verlieren fürchtet und nach diesem Verlust obendrein von seinen Brotgebern verhöhnt und von dem Rivalen niedergeprügelt wird. In der zweiten Oper liegt das, was Berg hier ebenfalls als "Sonate" bezeichnet, der sich in den Rahmenhälften der Szenen 2 und 3 des ersten Aktes dramatisch zuspitzenden und zuletzt tödlich endenden Entwicklung zugrunde, in deren Verlauf Dr. Schön an seiner Abhängigkeit von Lulu scheitert. Allerdings verdankt sich die Bezeichnung als "Sonate" in beiden Fällen einer unterschiedlichen Auslegung: In der Oper *Wozzeck* konzipiert Berg eine fünfsätzige Folge, die drei gattungstypische Formen – die Sonatenhauptsatzform in Szene 1, ein Largo in Szene 3 und ein Scherzo in Szene 4 – mit zwei eher untypischen Sätzen kombiniert: Fantasie und Fuge in Szene 2, Introduziona und *Rondo martiale* in Szene 5. In der Oper *Lulu* steht der Begriff dagegen für eine umfangreiche Sonatenhauptsatzform. Dabei bilden je zwei der vier Segmente des tradierten Bauplanes – Exposition mit erster Reprise (oder variierten Expositionswiederholung) einerseits und Durchführung mit (letzter) Reprise andererseits – einen Rahmen um mehr als 530 Takte, in denen Musik und Handlung um mit Schöns Anliegen kontrastierende Personen und Themen kreisen.³

Mit den Rivalen der unglücklich Liebenden verbindet Berg in beiden Opern die Form des Rondos. Dies gilt in der ersten Oper für den attraktiven Tambourmajor. In der abschließenden Szene des ersten Aktes verführt er *Wozzecks* Geliebte Marie zur schmeichelnden Musik eines Rondos; in der abschließenden Szene des zweiten Aktes verhöhnt der Überlegene den Gehörnten zu einem *Rondo martiale* und schlägt ihn zuletzt blutig. Auch in der zweiten Oper verknüpft Berg die Rondoform mit dem Mann, der sich selbst als Rivalen erlebt. Alwa Schön liebt Lulu aufopferungsbereit, ist jedoch zu schwach, um für sie sorgen zu können, wie es sein Vater – der einzige Mann, den Lulu geliebt zu haben bekennt – dank seiner gesellschaftlichen Stellung und aggressiven Natur gekonnt hätte. Alwas Werben um Lulus Liebe, von den ersten Andeutungen seiner

³ Dazu gehören vor allem die umfangreiche *Monoritmica* zu Schöns fataler Aufklärung des Malers, die Tänze im Revuetheater und der Choral von Lulus afrikareisendem Verehrer.

Zuneigung bis zum Eingeständnis seiner hoffnungslosen Verzückung, füllt in Akt II das zentrale Drittel der ersten Szene; seine wenig effektive praktische Verantwortung für sie, von seiner nur indirekten Unterstützung ihrer Flucht aus dem Gefängnis bis hin zur idealistischen Überhöhung, beherrscht das Ende der zweiten Szene. Auch die Rondoform behandelt Berg in seinen zwei Opern unterschiedlich. In der Oper *Wozzeck* erklingen die zwei Rondos des selbstbewussten Tambourmajors als jeweils in sich geschlossene knappe Formen, die weder auf dramaturgischer noch auf musikalischer Ebene hinterfragt werden. In der Oper *Lulu* dagegen bilden Rondosegmente einen Rahmen um 620 Takte, in deren Verlauf Handlung und Musik kontrastierende Entwicklungen verfolgen.⁴ Auch beschränkt Berg sich hier nicht auf die schlichte Form aus Refrains mit interpolierten Episoden. Vielmehr setzt er das Grundmuster mit fünf unterschiedlich ausgeschmückten Refrains als Exposition eines Sonatenrondos ein, der erst nach einer langen Unterbrechung Durchführung und Reprise des Sonatenrondos mit Alwas "Hymne" auf Lulu als Höhepunkt folgen.

Für die weiblichen Hauptpersonen beider Werke entwirft Berg jeweils Variationenfolgen. In der Oper *Wozzeck* erklingt diese Form in der ersten Szene des dritten Aktes zu Maries Bibellesung, ihrer schuld-bewussten Identifizierung mit Maria Magdalena und ihrer Hoffnung, Gott möge ihr ebenfalls vergeben. In der Oper *Lulu* sind es zwei "Lieder", die musikalisch und textlich variiert werden. Im "Lied der Lulu" weist die von Dr. Schön wütend Angeklagte dessen Beschuldigungen zurück mit dem Verweis, sie habe weder ihn noch andere Männer je getäuscht, und diese seien daher für ihre Gefühle und Taten selbst verantwortlich. Das Argument untermauert sie in vier Variationen in Form rhetorischer Antithesen. Später bekennt sie sich mit Wedekinds Bänkellied, das in der ersten Szene des dritten Aktes zunächst nur als nonverbales instrumentales Zitat eingeführt wird, zur Authentizität ihres Wesens als großzügig liebende Frau. Im Zwischenspiel, das szenisch ihrer Flucht von Paris nach London unterliegt, lotet das Orchester in vier Variationen aus, welche Konsequenzen sich aus dieser Haltung ergeben. Auszüge aus diesen Variationen und damit implizit aus den darin prophezeiten Konsequenzen erklingen verstreut in der letzten Szene, die in Lulus Ermordung und der ihrer aufopferungsbereiten Freundin gipfelt.

⁴ Darunter sind Schöns Wutarie, Lulus Verteidigungslied, der tödliche Schuss auf Schön, die Verwandlungsmusik mit Lulus Verhaftung, Kerkerzeit und Flucht sowie die diversen Gespräche über ihr Schicksal mit der Gräfin Geschwitz, dem Athleten und Schigolch nach ihrer Rückkehr in Schöns Haus.

Auch prominente rhythmische Motive erklingen in beiden Werken, doch haben sie in jeder Oper eine ganz unterschiedliche Bedeutung. Für den *Wozzeck* konzipiert Berg neben der trostlosen Tonwiederholung des gepeinigten Untergebenen eine Folge aus Tondauern, die trotz mehrerer Synkopen das geradtaktige Metrum, in dem sie ertönt, nicht durchbricht, sondern sogar unterstreicht. Der Rhythmus zeigt sich bei seinem ersten Erklingen in der Verwandlung nach Wozzecks Mord an Marie nur äußerst indirekt: Die Einsätze der acht Bläser und, in kleinem Abstand folgend, der acht Streicherstimmen, die mit monumentalem Crescendo auf dem Ton *h* dem kumulativen Einklang zustreben, bilden jeweils ein 'Klangfarbenmotiv in Tonwiederholung'. Der dabei in jedem Klangkörper gebildete Rhythmus erklingt wenig später auf dem verstimmten Pianino der Schenke als groteske *Polka*, durchzieht mit siebzig Einsätzen in unterschiedlicher Größe, metrischer Position und Gestalt die ganze folgende Szene und ertönt als Echo noch einmal kurz vor Wozzecks Ertrinken. Es handelt sich um ein Symbol der Verdrängung, das auf einen präzisen Punkt im Verlauf der dramatischen Entwicklung beschränkt bleibt.

In seiner späteren Oper dagegen setzt Berg (neben sekundären und auch dort nur lokal bedeutsamen Mustern) ebenfalls ein hervorstechendes rhythmisches Motiv ein, doch unterscheidet es sich von seinem Gegenstück in der frühen Oper auf vielerlei Weise. Mit nur vier Anschlägen erscheint es auf die Hälfte verkürzt, doch dank seiner Notenwertfolge 3 + 3 + 1 + 3 verweigert es sich der Einbettung in jegliches binäre oder ternäre Metrum. Zudem ist es nicht auf einen fortgeschrittenen Moment in der dramatischen Handlung beschränkt, sondern ertönt als warnendes Zeichen für jede im Verlauf des Dramas schicksalhaft betroffene Person:

In Akt I eröffnet der Schicksalsrhythmus die Zirkusmusik im Prolog des Tierbändigers – ein früher musikalischer Hinweis, welches Geschick die in der Allegorie vorgestellten Tiere erwartet; in der ersten Szene ertönt er viermal in dem Augenblick, als Alwa sich nach Lulus altem Ehemann erkundigt, als wollte er dessen bevorstehenden Schock und Tod ankündigen; in Szene 2 und 3 durchklingt er alle Passagen der Sonatensatzcoda, die Schöns erotische Abhängigkeit von Lulu symbolisiert. Besonders geballt durchzieht der Rhythmus Schöns 'Aufklärung' des Malers am Ende von Szene 2, die *Monoritmica*, in deren Verlauf Lulus zutiefst enttäuschter zweiter Ehemann seinem Leben ein Ende setzt.

Der zweite Akt mit der Zusammenkunft von Lulus Besuchern in Schöns Salon eröffnet mit dem Rhythmus wie mit einer Vorahnung vom bevorstehendem Tod des Hausherrn; das Schicksal mahnt erneut in der Einleitung zu Schöns Wutarie wie in einem Hinweis auf Lulus zunehmende

Gefährdung. Der Rhythmus untermalt Lulus Schüsse auf Schön, bestätigt wenig später dessen nahen Tod und bemächtigt sich anschließend des Klingelns der Türglocke bei der Ankunft der Polizei. Indem er in der Verhörszene des zentralen Zwischenspiels aufklingt, geht das Schicksals-*emblem* erstmals vorübergehend auf Lulu selbst über.

Nach Lulus Flucht und Rückkehr in Schöns Haus ertönt auch der Schwarz-Weiß-Clusterwechsel des Athleten plötzlich im symbolischen Rhythmus. (Man kann darin einen Hinweis auf die Gefährlichkeit des Mannes für Lulu sehen oder eine Ankündigung, dass auch er selbst infolge der Verwicklung in Lulus Schicksal sterben wird.) Während die Schöns Tod vorausgehenden ersten Rondo-Abschnitte zu Alwas Verliebtheit frei vom schicksalhaften Rhythmus waren, erklingt das Symbol in Durchführung und Reprise der Rondoform gleich viermal sowie erneut in Alwas Hymne und identifiziert damit schon hier auch diesen unerwidert Liebenden als einen schicksalhaft Mitbetroffenen.

Nachdem das Schicksal im Pariser Spielsalon nur ganz nebenbei angeklopft hat, durchzieht es die letzte Szene in London in bedrückender Dichte. Es dominiert insbesondere den Besuch des zweiten Freiers. Damit ruft das Symbol nicht nur Lulus zweiten Ehemann, den Maler, in Erinnerung an, dessen Tod auf dem Höhepunkt der *Monoritmica*, einer ganz diesem Rhythmus unterworfenen Invention, erfolgt war, sondern fungiert zugleich als Omen für Alwa, den dieser Freier wie nebenbei erschlägt. Zuletzt untermalt der Rhythmus den brutalen Tod der zwei Frauen, die Opfer des dritten Freiers werden: Lulu und ihre treu ergebene Freundin, die Gräfin Geschwitz.

Der Schicksalsrhythmus in der Oper *Lulu* ist somit kein Omen des unweigerlich zum Tod führenden Niederganges der Hauptfigur, sondern ein Symbol der Tragik, die Lulu selbst und alle, die mit ihr verbunden sind, ins Verderben reißt.

Wie der obige Überblick zeigt, erweist sich Bergs Musik auf der tonalen, strukturellen und rhythmischen Ebene als eine ausdrucksstarke Sprache, der es gelingt, die dramatischen Personen mit ihren Eigenheiten und Beziehungen zu begleiten, ihre Gefühle zu vertiefen, die Motive für ihr Handeln zu deuten und in größere Zusammenhänge einzuordnen. Dabei legen die Besonderheiten der Musiksprache in den Opern Zeugnis ab von Bergs Empathie und seinem tief empfundenen sozialkritischen Anliegen. Durch die Wahl seiner Texte identifiziert er sich mit den gesellschaftlich Unterlegenen und Eingeschüchternen; in seiner Musik schenkt er ihnen Verständnis und Wärme und ehrt auf diese Weise ihre Menschenwürde, die ihnen sonst versagt wird.