

## Akt III, Szene 1

### *Im privaten Spielsalon Lulus in Paris*

Die pittoreske Hintergrundhandlung dieser Szene zeigt eine kleine Gruppe von Besuchern des Spielsalons, den Lulu in ihrem Pariser Exil betreibt. Dazu gehören ein Bankier, ein Journalist, eine Kunsthändlerin sowie eine Fünfzehnjährige und ihre Mutter, daneben als Angestellte des Etablissements ein "Groom" und ein Diener. Vor dieser Kulisse bewegt sich Lulu mit ihrer Entourage aus Schigolch, Alwa, der Gräfin Geschwitz und dem überraschend (und unerklärt) wieder aufgetauchten Athleten. Das Bindeglied zwischen beiden Ebenen bildet ein Marquis.

Berg unterstreicht die Beobachtung, dass die Atmosphäre unter den Pariser Vergnügungssüchtigen in vieler Hinsicht einem 'Zirkus' gleicht, indem er für die Szene ein Gerüst entwirft, dessen fünf Segmente sich als Varianten der Musik erweisen, die zu Beginn der Oper als Prolog erklingt. Dies betrifft einerseits die drei Vokalensembles um die für die Haupthandlung irrelevanten Spielsalonbesucher, andererseits die Einleitung des Aktes sowie das als "Pantomime" überschriebene Segment zwischen Ensemble 2 und 3.

Die **Einleitung** zitiert in den 13 Takten, die der ersten Öffnung des Vorhanges vorausgehen, fast tongetreu wenn auch teils neu instrumentiert aus dem Prolog des Tierbändigers, einschließlich dessen Ansprache an das Publikum. Zweistimmig geführte Hörner anstelle der hohen Streicher umspielen den F-Dur-Dreiklang über den *f-a*-Sextsprüngen der Bässe, die wie zuvor im Schicksalrhythmus beginnen. Auch in den Folgetakten ist die Musik aus Akt I, Takt 9-16 trotz des unterschiedlichen Metrums gut zu erkennen. Das Zitat endet mit dem Emblem des protzenden Tierbändigers, dem mit Handflächen und Unterarm anzuschlagenden Clusterpaar im Klavier aus einer zweioktavigen Tontraube weißer Tasten unter dem *c* im tiefen Register als Auftakt zu einer vier Oktaven umfassenden Schwarze-Tasten-Schichtung unter *b* im hohen Register. Da der Tierbändiger selbst bei Berg nicht erneut auftritt, wohl aber der Athlet, der als zweiter Kraftmensch der Oper bisher durch eine reduzierte Version desselben Clusterpaares charakterisiert war, scheint Berg mit dem Emblem nicht nur die Rückkehr dieses grobschlächtigen Mannes in Lulus Umfeld anzukündigen, sondern zugleich dessen zunehmende Aggressivität.

So erscheint es nur folgerichtig, dass Holzbläser, Harfe und Streicher im Augenblick, da sich der Vorhang hebt, mit einem mehroktavigen Aufstieg durch die angepasste Erdgeistfigur reagieren, die hier jedoch nicht wie in Akt I, T. 2-5 als schwache Gegenstimme unter drei *schmetternd* markierten Blechbläseraufschwüngen mit den originalen Erdgeistquarten – dem tonalen Repräsentanten von Lulus unverbildeter Natur – ertönt und in Abwesenheit jeglichen Widerspruches äußerst bedrohlich wirkt.

Die Handlung beginnt im Anschluss an das Unisono-*f*, das die Einleitungstakte abrundet, mit einer Wendung zum tonalen Gegenpol *h* und zum Athleten, der mit seiner Einladung des Publikums zum Geburtstagsfest der Gastgeberin die frühere Einladung des Tierbändigers zur Zirkusdarbietung imitiert. Mit selbstbewusstem Auftreten präsentiert er sich als Butler von gesellschaftlichem Schliff. Sein “Meine Damen und Herren” erklingt zu Ton 1-5 der Grundreihe von *ges*, das die Klarinetten mit Ton 6-10 ergänzen. Wie zur Bestätigung seiner neuen Rolle erklingt in vier Solobratschen und der Harfe ein deutlich besänftigtes Clusterpaar. Klavier und Klarinetten begleiten seine weiteren Worte mit Ton 1-10 der Grundreihe *U<sub>e</sub>*, deren Ende sein Gesang aufgreift, bevor er seine Geburtstagsrede für Lulu in ironischer Ehrerbietung mit ihrer Erdgeistfigur durchsetzt, die die tiefen Streicher mehrfach aufs Vierfache augmentiert aufgreifen.

### Der Athlet mit der Einladung zum Geburtstagsfest

Akt III, T. 18

The musical score for Act III, T. 18, features the following parts and lyrics:

- Athlet:**

denn wir feiern das Geburtstagsfest von unsrer lebenswürdigen Wirtin, der Gräfin A-de-la-i-de von ...
- Celli** (Cello)
- Bässe** (Bass)
- Bratschen /Klavier** (Horns / Piano)

Seine Nennung von Lulus Pariser Alias mit der (ebenfalls aus dem Prolog des Tierbändigers erinnerten) sich aufbäumenden Sept *c-b*, die die Solobratschen und das Klavier mit einem erneuten Clusterpaar unterlegen, wird abgebrochen von der Wiederaufnahme der Zirkusmusik durch die Hörner, zu der der Athlet mit einem nassforschen “Ich trinke also und so weiter” seine Rede beendet – wobei er mit seinem abschließenden “meine Damen” erstmals eine Form der Grundreihe (hier *U<sub>b</sub>*) vervollständigt.

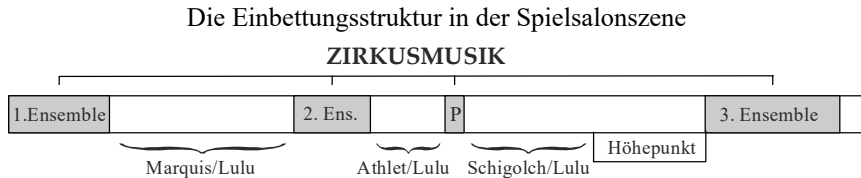
Dieser lange hinausgezögerte Abschluss – genauer: Ton 10-11-12 der Grundreihe – wird nun in einer vielfach verschränkten Kakophonie steigender und fallender Transpositionen, an denen sich alle Sänger und Orchesterstimmen beteiligen, zum tonalen Symbol der belanglosen Unterhaltung der Spielsalonbesucher. Die dichte Textur füllt die erste Hälfte des Segmentes, das Berg als **1. Ensemble** betitelt. Ab T. 39 folgt eine kurze Reprise der Zirkusmusik, in der das charakteristische Motiv, jetzt in Oboe und Englischhorn, von ametrisch in 3/16-Gruppen rhythmisierten Takten durchbrochen wird. Nach dieser nichtssagenden Emsigkeit kommt die Musik schließlich zum Stillstand.

Das 30-taktige *Lento*, das dieses Ensemble abrundet, komponiert Berg als Melodram. Zum Gespräch über einen angeblichen Aktiengeheimtipp gliedert er die musikalische Untermalung in drei Segmente, in denen eine dreistimmige Holzbläsergeste zu einem *colla parte* still stehenden Tremolo der vereinten Streicher führt. Eloquent wirkende Übergänge in je einem Fagott lenken mit dem Anfang von Alwas Figurentheater die Aufmerksamkeit auf ihn, während er im Bühnengeschehen vorerst nur still lauscht. Diese Einwürfe werden zunehmend umfangreicher und enden, als Alwa sich schließlich selbst am Gespräch beteiligt, in einer dichten Folge aus Fagott, Englischhorn und Saxophon. Ganztönig verfremdete ‘Zirkusmusik’ gipfelt in der mehrfach aufspringenden Sept *c-b* des Athleten und einem Clusterpaar des Klaviers, bevor die Gräfin Geschwitz mit einer springenden Orgelpunktquint der Streicher und Fünftonzügen der Klarinetten Ruhe verspricht, jedoch vom Marquis aus dem Zimmer komplimentiert wird.

Das **2. Ensemble** (T. 231-293) beruht auf derselben Musik in veränderter Reihung: Auf das ‘Zirkus’-Motiv einschließlich des sechsoktavigen Clusterpaares folgen verschiedene instrumentale Varianten als Hintergrund zu jetzt zwölf Gesangsstimmen. Dabei vereinen sich die in ihrer Spielsucht wie trunkenen Besucher crescendoend zu einem Höhepunkt in achtstimmiger Homophonie (“Alle Welt gewinnt!”), der sich nur die zwei von Geldgier unberührten Frauen sowie Bankier und Athlet skeptisch verweigern. Im **3. Ensemble** (T. 564-673) ertönt anlässlich der ersten Zweifel des Bankiers an der Bonität der als Geheimtipp gehandelten Aktie erneut die vielfach verschränkte Kakophonie steigender und fallender Transpositionen aus Grundreihe Ton 10-11-12, und das entgeisterte “Alle Welt verliert!” der Spieler ist in die entsprechende Passage aus dem 2. Ensemble gekleidet.

Auch in dem 17-taktigen, als **Pantomime** charakterisierten Melodram (T. 353-369), das Berg und mit einer Zeichnung für die sich kreuzenden Wege der Darsteller über die Bühne illustriert, dient die Zirkus-Thematik als Gerüst, angereichert hier mit drei Einsätzen von Lulus Thema.

Dreimal tritt dieser gesellschaftliche ‘Zirkus’ aus Bakkaratspiel und Aktienspekulation in den Hintergrund zugunsten von Konfrontationen Lulus mit Männern, die von ihr Geld erhoffen bzw. einfordern. In einem vierten Segment, das sich sowohl dramatisch als auch musikalisch in wieder neuer Weise von den anderen unterscheidet, erreichen diese Konfrontationen dann ihren Höhepunkt.



Die erste Konfrontation führt einen Marquis ein, der sich ohne jedes Schamgefühl als Polizeispiön und Mädchenhändler zu erkennen gibt. Er hat sich über Lulus prekäre Lebensgeschichte informiert, sieht in ihrer erotischen Anziehungskraft ein lukratives Geschäft und bietet ihr an, sie vor den Nachstellungen der Polizei und neuerlicher Verhaftung zu bewahren, indem er sie an ein Edelbordell in Kairo vermittelt, was ihm selbst eine beträchtliche Summe einbringen würde. Sollte sie sich weigern, würde er sie der Polizei ausliefern. Letzteres droht in der zweiten Konfrontation auch der Athlet, sollte sein Schweigen nicht großzügig belohnt werden. Zuletzt wendet sich der alte Schigolch an seine vermeintlich zu Reichtum gekommene kleine Lulu in der Hoffnung auf Geld, mit dem er seiner Geliebten eine Wohnung einrichten möchte. Als er merkt, dass er sie mit der Erkenntnis, ausgerechnet ihrem ältesten Verbündeten nicht helfen zu können, zutiefst erschüttert, tröstet er sie und bietet an, ihr zumindest den erpresserischen Athleten vom Hals zu schaffen. Bergs Musik trifft in Thematik und Flair des jeweiligen Abschnittes sehr genau die unterschiedliche Charakteristik und Raffinesse der drei Männer.

Die **erste Konfrontation** mit dem Marquis ist für Lulu die gefährlichste und auch hinsichtlich ihrer musikalischen Struktur die komplexeste. Berg entwirft sie als eine Verschachtelung zweiter Ordnung, mit einer Folge aus zwölf Choral-Variationen als Gerüst.

#### Konfrontation Marquis/Lulu

T. 83	Choral-Variation I	T. 146	Choral-Var. III-IV
89	English Waltz	158	English Waltz
99	Choral-Var. II + Bänkellied	182	Choral-Var. V-VII
119	Arietta	205	Choral-Var. VIII-X + Arietta
125	Lied der Lulu	224	Choral-Var. XI-XII

Die **Konzertanten Choral-Variationen** gehen zurück auf ein Modell, das Berg schon vor Beginn der eigentlichen Opernhandlung bei der Präsentation des “Affen” durch den Tierbändiger einführt: eine dreidimensionale Thematik aus Gesangskontur, vierstimmigem Klarinettensatz und virtuoser Umspielung durch Solostreicher. Hier in Akt III erklingt zunächst die einstimmige Melodie als führende Cellostimme in Choral-Variation I. Als Diskant eines vierstimmig homophonen Hörnersatzes hört man den Choral in dem Augenblick, als der Marquis die für Lulu gedachte “vorteilhafte Stellung” anspricht, d.h. in den vier 3/2-Takten, die Berg mit “II. Chor. Var.” überschreibt. Der rhythmisch neutralisierte Satz entspricht tonal der homophonen Vorlage aus dem Prolog:

#### Der Choral als Attribut des “Affen” – und des Marquis

Prolog, T. 28

(Tierbändiger: „Sie sehn den kleinen amüsanten Affen aus Langeweile seine Kraft verpaffen . . . )

Akt III, T. 99

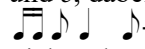
Horn 1-4

Fagott 1+2

Spätestens an dieser Stelle, da Berg sich anschickt, den schon im Prolog angelegten und zuvor kurz dem afrikareisenden Prinzen sowie dem Kammerdiener Schöns zugeordneten Choral in zehn weiteren Variationen dem perfiden Gewinnplan des Mädchenhändlers zu unterlegen, fragt man sich, was Berg bewogen haben mag, dafür ausgerechnet die Form des gemeinschaftlichen Andachtsgesanges zu wählen. Als typisch ruhiger, einoder mehrstimmiger Satz hat der Choral eine lange Tradition im Ausdruck von Gotteslob und Glaubensvergewisserung. Dabei steht nicht individuelle Ergriffenheit im Vordergrund, sondern das Bekenntnis einer Gemeinschaft, die sich durch über Generationen unveränderte Werte verbunden weiß. Diese soziale Komponente behält der Choral auch in wortlos instrumentaler Form bei.

Die drei unterschiedlichen Männer, die Berg durch Varianten desselben Chorals charakterisiert, verbindet eine dem Milieu der Lebenskünstler eher fremde Vorstellung von Schicklichkeit. Der Prinz ist überzeugt, dass Lulu als seine Gattin, der Bohème und ihrer Freizügigkeit entzogen, die Verkörperung "seelischer Vornehmheit" wäre. Schöns Kammerdiener glaubt, Lulus Ehe wäre perfekt, könnte sie nur daran gehindert werden, in Abwesenheit ihres Mannes alte und neue Freunde und Verehrer zu empfangen. Der Marquis gibt vor, die bürgerlich-moralische Ordnung zu stützen, indem er freigiebig liebende junge Frauen dem entsprechenden Gewerbe zuspielt. Im Verlauf der drei Opernakte wird die Idee des Chorals somit auf zunehmend blasphemische Weise karikiert.

Nach der Präsentation der einstimmigen Version in Variation I und der vierstimmigen Homophonie in Variation II unterwirft Berg seinen Choral allerlei Alterationen. In der Paarung der Variationen III und IV spielt jeweils die Oboe als Diskant eines vierstimmig homophonen, jedoch nicht mit der ursprünglichen Harmonisierung identischen Satzes das unvollständige Zwölftonthema des Marquis, das der Choralmelodie zugrunde liegt, ergänzt um einen indirekten Orgelpunkt in Solovioline, Harfe und Pauke.<sup>1</sup> Unter den die beiden Zitate verbindenden Drohungen des Marquis steigt und fällt die Solovioline in einer dreioktavigen Kurve durch die Kleinterzenschichtung mit krönender Quart, die seit dem Prolog Lulus Fremdbestimmtheit als "Schlange" markiert.

Der Block aus Variation V-VII untermalt Lulus weitere Versuche, den Marquis durch Geldversprechen von seinen erpresserischen Vorhaben abzuhalten. Die Wandlung, die die Choralmelodie dabei durchmacht, symbolisiert Lulus wachsende Ausweglosigkeit: Das (meist um den Schlusston verkürzte) Thema hält sich in Variation V noch im Hintergrund, gespielt von der Solovioline am Frosch in den Transpositionen von *c* und *e*, dabei aber in jedem der sechs Takte übertönt vom homophonen ♩ -Rhythmus der übrigen Instrumente. In Variation VI vereinen sich sodann Klarinetten, Trompeten und Posaunen zur Wiederaufnahme der ruhigen Halbenoten-Homophonie aus Variation II, hier rhythmisch aufgebrochen durch triolische Akkordwiederholungen im Klavier und Sechzehntel-Arpeggien in der Solovioline. In Variation VII schließlich erklingt ein

<sup>1</sup>Die Paarung ertönt, als der erpresserische Marquis Lulu die ihr bleibenden Optionen erläutert. Zur ersten Option – Information der Polizei über den Aufenthaltsort der Mörderin des Dr. Schön mit 1000 Mark für den Spion – spielt die Oboe Ton 1-10 aus O<sub>a</sub> über Ton 11 als auf und ab springendem indirektem Orgelpunkt; zur zweiten Option – Übergabe an das Etablissement in Kairo mit sogar 1200 Mark für den Mädchenhändler – durchläuft die Oboe Ton 1-11 aus der Choralkontur von *c* über Ton 12 als indirektem Orgelpunkton.

Doppelkanon aus je vier Stimmen: Tuba, Posaune, Horn und Trompete ertönen im Halbenoten-Rhythmus gestaffelt in der Quartenschichtung auf *c*, *f*, *b* und *es* über einer in Achtelketten verlaufenden zweiten Kanonschicht solistischer Streicher.<sup>2</sup> Der zweite Block mit Variation VIII-X schließt unmittelbar an, unterscheidet sich jedoch vom vorausgehenden durch die Überlagerung mit einem Binnenzitat, auf das später eingegangen werden soll. Hier ertönt die Chormelodie jeweils einstimmig in Halbenoten mit vorgezogenem Ton 12.<sup>3</sup> Variation XI präsentiert mit der Wiederaufnahme des vierstimmigen Hörnersatzes aus Variation II die Andeutung einer musikalischen Reprise, wobei sowohl der aufs Doppelte beschleunigte Puls der Homophonie als auch die Einwürfe der Solovioline die Dringlichkeit der hier abschließend wiederholten Drohung des Marquis unterstreichen.<sup>4</sup> In der als Stretta komponierten Variation XII spielen alle Streicher, durchgehend mit Abstrichen auf gedämpften Saiten, die noch einmal aufs Doppelte beschleunigte vierstimmige Homophonie, nun um einen Halbton tiefer transponiert.

Eingebettet in diese Variationenfolge erklingen Erinnerungen aus den früheren Akten sowie ein importiertes Fremdzitat. Zwischen Variation I und II zitieren Klarinetten, Bratschen und Vibraphon zehn Takte aus dem *English Waltz*, zu dem Lulu gegenüber Alwa in der Theatergarderobe klagt, Schön habe sie nur ans Theater gebracht, damit sich jemand findet, der reich genug ist, sie zu heiraten. Hier nun untermalen die ganztönigen Quartenparallelen Lulus Versuch, dem Marquis für einen Verzicht auf seine lukrativen Pläne Geld anzubieten (das sie allerdings nicht mehr hat). Ähnliches wiederholt sich, etwas länger und in anderer Instrumentierung, zwischen den Variationen IV und V. Die Beschwörung der Klänge, die in Akt I mit einer Jazzcombo und der Unwirklichkeit des Theaters verbunden waren, suggeriert Leichtigkeit, mit der Lulu versucht, über den Ernst ihrer Situation hinwegzutäuschen.<sup>5</sup>

Einen größeren Einschub in die Folge der Choral-Variationen bilden zwei Intermezzi, die Berg nach den Gesangstexten der beiden Kontrahenten als "Lied des Mädchenhändlers" und "Lied der Lulu (aus dem 2. Akt)" identifiziert. Dies ist im ersten Fall szenisch korrekt aber musikalisch

<sup>2</sup>Vgl. die Chormelodie in T. 192-200: Solocello von *g* (Ton 1-11), Solobratsche von *a* mit Ergänzung durch den Gesang des Marquis (Ton 1-11), Solovioline von *g* (Ton 12 + 1-11), wieder Solobratsche mit Marquis von *gis* (Ton 1-11), Solovioline von *g* (Ton 1-11).

<sup>3</sup>Vgl. T. 200-207: Celli von *d*, T. 208-215: Posaune 2/3 von *a*, T. 216-223 Posaune 1 von *c*.

<sup>4</sup>Vgl. T. 224-227: Solovioline von *f* (Ton 4, 12 + 1-5), von *fis* (Ton 1-8), von *h* (Ton 1-11).

<sup>5</sup>Akt III, T. 89-98 ≈ Akt I, T. 1040-1050 und Akt III, T. 158-171 ≈ Akt I, T. 1040-1054.

irreführend. Tatsächlich umspielt das **1. Intermezzo** die Melodie eines im Original aus sechs Doppelstrophen bestehenden, als “Konfession” betitelten Bänkelliedes von Wedekind, das zu Bergs Zeit weithin bekannt war. Die Solovioline spielt im tiefen Register und durchgehend auf der G-Saite eine Kontur, die sich dank ihrer Tonalität aus einer Durstrophe und deren freier Variation in der Mollparallele deutlich von der Umgebung abhebt. Schon der Text der ersten zwei Doppelstrophen vermittelt einen guten Eindruck:

Wedekinds Bänkellied

Freudig schwör ich es mit je-dem Schwu-re vor der Allmacht, die mich zücht'gen kann:  
 Wie-viel lie-ber wär ich ei-ne Hu-re als an Ruhm und Glück der reich-ste Mann!  
 Welt, in mir ging dir ein Weib ver-lo-ren ab-ge-klärt und je-der Hem-mung bar.  
 Wer war für den Lie-bes-markt ge-bo-ren, so wie ich da-für ge-bo-ren war?

Lebt ich nicht der Liebe treu ergeben,  
 Wie es andre ihrem Handwerk sind?  
 Liebt ich nur ein einzig mal im Leben  
 Irgendein bestimmtes Menschenkind?

Lieben? – Nein, das bringt kein Glück auf Erden.  
 Lieben bringt Entwürdigung und Neid,  
 Heiß und oft und stark geliebt zu werden,  
 Das heißt Leben, das ist Seligkeit!<sup>6</sup>

Zur Solovioline, die das Bänkellied – und für zeitgenössische Hörer implizit damit die “Konfession” einer “der Liebe treu ergebenen Frau – vorträgt, gesellt sich die ohne Tonwiederholungen quasi abstrahierende aber klanglich führende Klarinette. Die dramaturgisch im Vordergrund stehende Ankündigung des Marquis dagegen sowie ihre Verdopplung durch das Saxophon wünscht Berg sich *p misterioso*. So stellt er dem nur instrumental implizierten Bekenntnis zur Sinnlichkeit verbal, explizit aber leise, das Urteil des Mädchenhändlers gegenüber:

<sup>6</sup>Frank Wedekind, “Konfession”, zitiert nach *Ich hab meine Tante geschlachtet. Lautenlieder und Simplicissimus-Gedichte* (Insel-Taschenbuch 1982), S. 54-56.



Von den unzähligen Abenteuerinnen, die sich hier aus den besten Familien der ganzen Welt zusammenfinden, habe ich schon manches lebenslustige Geschöpf seiner natürlichen Bestimmung zugeführt.

Im unmittelbar anschließenden **2. Intermezzo** widerspricht Lulu nicht nur dem Marquis, sondern auch der "Konfession" der Solovioline, indem sie erzählt, wie sie schon als Kind auf dem Krankenbett erkannt habe, dass es für sie nur einen Mann geben kann, "für den ich geschaffen und der für mich geschaffen ist". Berg setzt ihre Antwort in zwei Teilsegmenten als variierte Zitate zweier Passagen, die in der ersten Szene des zweiten Aktes der tödlich endenden Auseinandersetzung mit Schön vorausgehen bzw. folgen, und erzeugt auf diese Weise faszinierende Bezüge. Ihr *ausbrechend* im *subito più mosso ed appassionato* gesungener Protest "Ich taue nicht für diesen Beruf" zitiert eine Taktgruppe aus der auch dort *appassionato* überschriebenen *Arietta*, in der sie Alwa nach Schöns Tod anfleht, ihre Verhaftung zu verhindern. Der musikalische Rückbezug verweist damit auf den Ursprung der Angst, die sie nach ihrer Flucht aus dem Gefängnis nie wieder verlassen wird.<sup>7</sup>

Lulus Flehen, nicht ausgeliefert zu werden

Akt II, T. 625



Akt III, T. 119



Ins Zentrum der umfangreichen Konfrontation Lulus mit dem erpresserischen Marquis stellt Berg Lulus Erzählung aus der Kindheit. Sie erklingt in vergleichsweise ruhigem Tempo, *cantabile e molto espressivo* gesungen, und erweist sich als eine variierte und neu instrumentierte Kette von Auszügen aus Lulus letzter Rechtfertigung gegenüber Schön in dem, was Berg dort als "Lied der Lulu" überschreibt.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Akt III, T. 119-124 ≈ Akt II, T. 625-629.

<sup>8</sup> Akt III, T. 125-130 ≈ Akt II, T. 491-497 ("Wenn sich die Menschen um meinetwillen umbringen, so setzt das meinen Wert nicht herab."), Akt III, T. 133-135 ≈ Akt II, T. 505-507 ("wie ich gewusst habe, weswegen ich Dich zum Mann nahm"), Akt III, T. 135-140 ≈ Akt II, T. 497-502 ("Du hast so gut gewusst, weswegen Du mich zur Frau nahmst"), Akt III, T. 141-145 ≈ Akt II, T. 533-537 ("als was ich bin").

Die Fortsetzung des Zitates, mit dem Lulu vor ihrer Verhaftung Alwa und jetzt den Marquis anfleht, sie nicht der Polizei zu übergeben, ertönt an analoger Stelle in der zweiten Hälfte dieser ersten Konfrontation Lulus im Vorsaal ihres Pariser Spielsalons. Ihr Versuch, den Marquis wie zuvor Alwa durch Versprechen umzustimmen, zieht sich als Kontrapunkt über die Choral-Variationen VIII-X. Zahlreiche Instrumentalstimmen ergänzen die Überlagerung, so gegen Ende die fallenden verminderten Septakkorde, die seit dem Prolog als Symbol des drohenden Absturzes dienen, und die Lulus Natur betonende Erdgeistfigur, die in der Vorlage-Szene zu Lulus dreifacher Bitte, Alwa möge sie doch ansehen, in drei jeweils höher ansetzenden Schritten fallend ertönt und jetzt die Weigerung betont, ihre Liebe zu verkaufen.<sup>9</sup>

Die **zweite Konfrontation Lulus**, in deren Verlauf der Athlet droht, die aus dem Gefängnis und der Heimat Geflüchtete zu verraten, konzipiert Berg in einer musikalisch klar umrissenen, jedoch mit keinem Gattungsbegriff charakterisierten Passage. Sie beginnt nach dem Ende des zweiten Ensembles mit einem Weiß-schwarz-Clusterpaar im Klavier und endet vor der Pantomime mit dem gespiegelten Schwarz-weiß-Clusterpaar. Das doppelte Emblem des grobschlächtigen Kraftprotzes umschließt eine dreiteilige Struktur, die Berg durch Tempoangaben gliedert:

Neues Tempo I	Tempo II	Tempo I
T. 294-315	T. 316-324	T. 325-352

In den beiden Rahmensegmenten erzeugt die Musik Anklänge an frühere Auftritte des Athleten, besonders an dessen herabsetzende Haltung zum Gymnasiasten beim Besuch Lulus und der Gräfin Geschwitz nach Lulus Flucht. Die prominenteste Figur für diese Haltung ist die springende kleine Septime. Sie geht zurück auf den ikonischen Aufwärtssprung  $c \nearrow b$ , eingeführt im Anschluss an das Clusterpaar des Tierbändigers im Prolog, und wird vom Athleten auch hier mehrmals in Folge eingesetzt.<sup>10</sup>

<sup>9</sup>Lulu zu Alwa Akt II, T. 628-645:

“Es ist schade um mich. Ich bin noch jung! Ich will Dir treu sein mein Leben lang. Ich will nur Dir allein gehören. Sieh mich an, Alwa! Mensch, sieh mich an! Sieh mich doch an!”

Lulu zum Marquis, Akt II, T. 628-645:

“Ich gehe mit Dir nach Amerika, nach China. Aber ich kann nicht das Einzige verkaufen, was je mein Eigen war!”

Verminderte Septakkorde fallend: tiefe Streicher/Bläser T. 208-211, 214-223; Erdgeistfigur steigend: Klarinetten/Harfe/Klavier zu “Ich gehe mit Dir nach Amerika”, fallend: Gesang (*g-d-cis-gis, a-e-es-b, h-fis-f-c*) zu “das Einzige verkaufen, was je mein Eigen war”.

<sup>10</sup>Für  $c \nearrow b$  vgl. Akt I, T. 15-16 “Das wahre Tier”; Akt II, T. 106-107, 205, 800-801, 931; Akt III, T. 305-306; andere Septsprünge des Athleten: Akt II, T. 915-918, 959-960 etc.

Im als Tempo II abgesetzten Kontrastsegment geht es um die Gräfin Geschwitz, die der Athlet ungeachtet seiner Verlobung mit einer anderen mit Anträgen verfolgt. Die für die Gräfin typischen Hintergrundquinten und instrumentalen Fünfftonzüge erklingen bereits, bevor er erläutert, welche Ambitionen er mit dem Kontakt zu einer Dame von adliger Herkunft und Vornehmheit verbindet. Wie wenig ernst Lulu diesen Erpresser nimmt, zeigt Berg in den charmant rahmenden Gesangsarpeggien diese Kontrastsegmentes:

## Leichtigkeit trotz Bedrängnis

Akt III, T. 315 (Lulu)

Akt III, T. 324 (Marquis)

Akt III, T. 327 (Lulu)

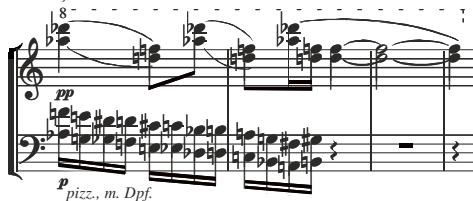


Da der Athlet fürchtet, der Marquis könne ihm mit der Anzeige bei der Polizei zuvorkommen, will er diesem aus dem Wege gehen, tritt vorerst ab und mischt sich unter die Spielsalonbesucher, die in der kurzen, mit Einwüfen der Zirkusmusik unterlegten Pantomime recht kopflos durcheinanderlaufen. Dramatisch im Vordergrund steht hier der Groom, der zunächst dem Bankdirektor ein Telegramm überreicht, in dem dieser vom Fall der als Geheimtipp gehandelten Aktien informiert wird, und dann Lulu ins Ohr flüsternd die Ankunft eines neuen Besuchers ankündigt. Zwei Klarinetten und die geteilten Celli konkretisieren mit leise fallenden Parallelen von Schigolchs Thema, um wen es sich handelt.<sup>11</sup>

Nachdem die Pantomime mit einer Generalpause unbestimmter Dauer geendet hat, nehmen Klarinetten und tiefe Streicher die Parallelen von Schigolchs Thema unter einer durch vier Oktaven fallenden Figur eines rhythmisierten Intervallpaares wieder auf.

Schigolch als  
Bittsteller

Akt III, T. 370



T. 370-373:

Picc 1+2/Klavier

T. 373-377, 8va:

Ob 1+2/Vibraphon

T. 378-381, 8va:

Trp 1+2/Vibraphon

T. 381-385, 8va:

Horn 1+2/Klavier

<sup>11</sup>Die Oberstimme dieser und der folgenden Terzenparallelen entspricht dem Original von Schigolchs Thema (vgl. T. 368, 370-371, 373-374, 378-3279 und 381-382, Celli: Of). In der Unterstimme spielen Bassklarinette und Bässe nur in T. 370-371 die unveränderte Transposition O<sub>as</sub>, davor und danach modifiziert Berg einzelne Töne oder Tongruppen.

Aus dieser Überleitung entwickelt sich die hundert-taktige, emotional so ganz anders geartete **dritte Konfrontation** Lulus. Bläser und Streicher münden nach einer abrupt zum *ff* crescendierenden Kleinterzenschichtung mit krönender Quart in den Akkord von Lulus Fremdbestimmtheit, den Flöte, Oboen und Klavier aufgreifen und viermal wiederholen. Dazu singt Lulu ihr Entsetzen zu einer mit Oktavsprung unterbrochenen Umkehrung von Ton 1-8 ihres Themas. Der besorgte Schigolch ergänzt Ton 9-12, während die Streicher den Akkord der Fremdbestimmtheit in einer fünfstimmigen Parallele durch Ton 1-8 seines Themas abwärts führen, bevor Sänger und Instrumente die Kombination einen Tritonus tiefer sequenzieren.<sup>12</sup> Schigolchs Wandlung vom Bittsteller zur tröstenden Vaterfigur erzeugt ein stetes Diminuendo aller Stimmen und endet in einem vollständigen Zitat seines Themas (Ob zu “Weine nur, weine Dich nur recht aus!”)

Die Streicher begleiten Schigolchs Erinnerung, ähnlich habe Lulu sich “schon vor fünfzehn Jahren” einmal gefühlt, mit Herkunftsfiguren.<sup>13</sup> Diese gehen auch in den Gesang der beiden über, als Lulu die Erpressung des Athleten erwähnt und Schigolch anbietet, sie von dieser Drohung zu befreien. Indem Berg in Lulus Gesang die Ganztonschritte durch Oktavversetzung in Septsprünge verwandelt, zeigt er den Grad ihrer Erregung:

#### Schigolchs Plan bzgl. des Athleten

Akt III, T. 405

Der Springfritze.      Besorg' es ihm!

Dem besorg' ich es!

Aus den derart springenden Herkunftsfiguren und Fragmenten von Schigolchs Thema entwickeln die beiden dann den Plan, wie der Athlet mit der Gechwitz zu Schigolch gelockt werden soll, dessen “Fenster auf's Wasser geht”.

<sup>12</sup>T. 386-388 Holzbläser, Streicher, Klavier: *f/as/h/d/g*, dazu Lulu “O du allmächtiger Gott!” mit Lulu-Thema U<sub>CIS</sub> Ton 1-8; T. 388-390 Schigolch “Was gibt es denn?” mit Lulu-Thema U<sub>CIS</sub> Ton 9-12 über Geigen/Bratschen Schigolch-Thema Ton 1-8 *f/as/h/d/g* zu *h/d/ff/gis/cis*; T. 390-392 Lulu “Es ist zu grauenhaft.” mit Lulu-Thema U<sub>G</sub> Ton 1-8; T. 392-393 Geigen/Bratschen Schigolch-Thema Ton 1-8 *h/d/ff/gis/cis* zu *f/as/h/d/g*; 393-394 Schigolch “Du übernimmst Dich!” mit Lulu-Thema U<sub>G</sub> Ton 9-12.

<sup>13</sup>Diese mit dem Endglied aus Schigolchs Thema verwandten Viertoncluster aus zwei halbtönig verbundenen Ganztonschritten hatte Berg erstmals in Akt I, Szene 3 in der Vordergrund gestellt, als Alwa seinen ersten Eindruck von Lulu beschwört.

Nachdem dieser Plan gefasst ist, rufen Lulu und Schigolch sich erneut die gemeinsame Vergangenheit in Erinnerung. Berg unterstreicht dies musikalisch mit drei (anfangs tongetreuen, später variierten und transponierten) Binnenzitaten aus der Musik zu Schigolchs Besuch bei Lulu im Haus des Malers.<sup>14</sup> Als Schigolch Lulu verlässt, scheint das Schicksal des Athleten somit in einer Weise besiegelt, die – wie die Rückkehr der Musik ins *pianissimo* andeutet – Lulu beruhigen soll.

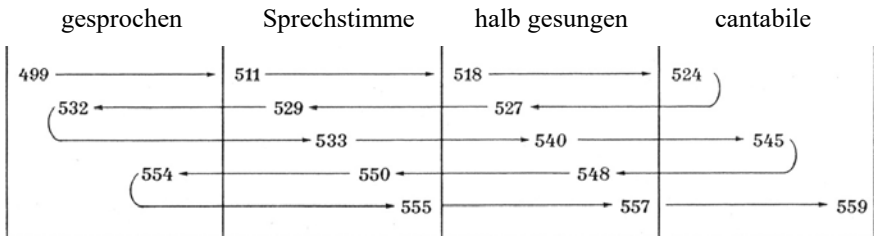
Stattdessen kommt es zum Höhepunkt der Szene. Zu Beginn eines von Berg als **Cadenz** betitelten Segmentes wird der Athlet *vom Marquis in den Salon gepufft* für eine Auseinandersetzung darüber, wer Lulu mit größerem Gewinn denunzieren kann. Der (gesprochene) Dialog zwischen dem prahlerisch-dummen Sportler und dem hinterhältig-schlaun Marquis entfaltet sich in 19 Takten vor dem Hintergrund einer Doppelkadenz aus Klavier und Solovioline. Während das Klavier seinen Beitrag mit sechs je verschieden rhythmisierten Clusterpaaren im *forte* phrasiert und sonst wenig prägnant wirkt,<sup>15</sup> verrät die brillante Solovioline mit kunstvoller Spiegelung der bis zu dreioktavigen Girlanden aus dem Thema des Marquis sowie der motivisch überzeugenden Entwicklung einer sequenzierten Figur, dem farblichen Wechsel von dunkel-satten Trillern zu fahlen Flageolets und einer ganztönigen Oktavparallele mit Einsprengeln von linke-Hand-Pizzicati, dass der Marquis der bei weitem geschicktere und gefährlichere der beiden Erpresser Lulus ist.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Akt III, T. 440-443 ≈ Akt I, T. 517-521, Schigolch: “Wie lang ist’s her, dass wir uns nicht kennen?” ≈ Lulu: “Und wie lang ist’s her, dass ich tanzte” (vgl. auch Flöte-Saxophon-Schigolch ≈ 1. Geige-Lulu). // Akt III, T. 446-450 ≈ Akt I, T. 489-492, Lulu: “Aber Du hast doch eine Geliebte” ≈ Schigolch: “Die Straßen werden länger”, Schigolch: “Sie ist nicht mehr von heute” ≈ Schigolch “und die Beine immer kürzer”, Lulu: “Also dann schwöre!” ≈ Lulu: “Und die Harmonika?”, Schigolch: “Hab ich Dir je [nicht Wort gehalten?]” ≈ Schigolch “Hat falsche Luft” (vgl. auch Klarinetten/Saxophon-Kontrafagott). // Akt III, T. 455-462 ≈ Akt I, T. 507-514, Schigolch, weitergeführt im Fagott: “Bei allem, was heilig ist! Heut Nacht, wenn er kommt.” ≈ Schigolch: “Ich wollte lieber bis zur jüngsten Posaune leben und auf alle himmlischen Freuden [Verzicht leisten als meine Lulu hie-]nieden in Entbehrung zurücklassen” (vgl. weiter Klarinetten/Klavier).

<sup>15</sup> Vgl. in T. 470- 471 die Cluster weiß/schwarz, in T. 483 das synkopierte Paar gefolgt von weiß-schwarz-weiß mit Arpeggio, und in T. 496-498 das Schwarz-weiß-Akkordpaar gefolgt von weiße-Tasten-Tremolo, schwarze-Tasten-Lauf und weiße-Tasten-Unterarmcluster.

<sup>16</sup> Vgl. zu Beginn den dreioktavigen Aufschwung durch Marquis-Thema O<sub>c</sub> (wie zuvor in der Version Ton 12+1-11) mit Krönung im Triller unter Ton 11 und dessen gespiegelten Abschwung durch Marquis-Thema U<sub>d</sub> (Ton 12+1-11); in T. 479 die rhythmische Figur aus Tritonus + kleiner Sext, dreimal sequenziert, dann in der Höhe liquidiert; in T. 490 die zwölftönige Arpeggiokurve durch Marquis-Thema O<sub>a</sub> (Ton 12+1-11), etc.

Die folgende dramatische Entwicklung, in der Lulu in Gesprächen erst mit dem Athleten, dann mit der Gräfin Geschwitz den von Schigolch ausgeheckten Plan vorantreibt, trägt in der Partitur ebenfalls keine Überschrift. Berg gestaltet sie als eine fünfteilige Welle durch die Schattierungen, die zu Beginn der Oper die Stimme des Tierbändigers im Prolog durchläuft. Dabei soll sich hier zusätzlich das Tempo von jeder gesprochenen zur nachfolgenden gesungenen Passagen hin verlangsamen und im Zuge des Verlustes an Kantabilität wieder beschleunigen. Berg präzisiert die Umschlagpunkte mit dieser Illustration:



Die beiden Hälften der Szene sind durch eine Generalpause getrennt, ohne dass dies die Entwicklung unterbrechen würde. Sie entsprechen Lulus zweigeteiltem Plan, den Athleten loszuwerden: In T. 499-532 verspricht sie ihm Geld, wenn er sich galant gegenüber der Geschwitz zeigt; in T. 533-559 stellt sie der Gräfin ihre Zuneigung in Aussicht, wenn sie den Athleten zu Schigolch führt. Jeder dieser Dialoge wird initiiert von einer neuen Doppel-‘Kadenz’, hier in Form zweier Duette von Sologeige und -Bratsche.<sup>17</sup> Im Dialog mit dem Athleten sind besondere Momente markiert durch den Wechsel vom ‘schwarzen’ Fünftönvorrat zum ‘weißen’ Siebentönvorrat, mal mit großkurvigen Gesangskonturen, mal mit Klavierglissandi oder -clustern. Den Dialog mit der Gräfin dagegen phrasiert deren charakteristisches Intervall, die immer wieder taktweise im Hintergrund liegende Quint. Als die Gräfin trotz eigener Bedenken dem Plan der geliebten Freundin zustimmt, unterstreichen die Posaunen die schwierige Entscheidung mit ihrem rhythmischen Emblem, dem agogischen Palindrom ihrer Nervosität.<sup>18</sup> Nach dem kurzen Wiedereintritt des Athleten endet die Szene mit einem ‘schwarzen’ Tuttiakkord vor einer die ganze Tastatur durchlaufenden weiß-schwarzen Glissandokurve des Klaviers.

<sup>17</sup>Vgl. die Duette von Solovioline und Solobratsche in T. 511-517 und 533-536.

<sup>18</sup>Vgl. T. 547-548, Posaunen: ♩ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ .

Noch während des Nachklanges dieser letzten Gegenüberstellung weißer und schwarzer Tasten hat Lulu dem Groom knapp bedeutet, dass sie mit ihm die Kleider wechseln will. Diese interessante Wendung wird dramatisch und musikalisch durch das 3. Ensemble mit seiner Zirkusmusik und der Wut der Spielsalonbesucher über den finanziellen Verlust durch den Wertverfall der Jungfrauen-Aktien zunächst übertönt. Zwar deutet das Klavier mit einer siebentaktigen Tremelokette aus Transpositionen ihres Emblems der Fremdbestimmtheit an, wie verzweifelt sich die auf der Bühne nicht sichtbare Lulu in diesem Moment äußerster Gefahr fühlen muss, doch bleibt dieser rein tonale Hinweis vielleicht doch allzu subtil.<sup>19</sup>

Das abschließende **Rezitativ** setzt ein, als schließlich alle Fremden gegangen sind und Lulu in den Kleidern des Groom auftritt. Alwas konsternierte Reaktion zeigt beiläufig, dass Lulu ihn weder über die Erpressungsversuche noch über ihre verzweifelte Entscheidung, wie sie der Gefahr glaubt entgehen zu können, informiert hat. Nun erklärt sie ihm kurz, dass sie denunziert worden ist, dass ihre neuerliche Verhaftung unmittelbar bevorsteht und sie daher noch einmal fliehen wird. Als sie ihm freistellt, er könne ja bleiben – nach längerer Pause ertönt hier erstmals wieder die Grundreihe der Oper<sup>20</sup> – antwortet er entrüstet mit einem Zitat ihrer Erdgeistfigur. Lulu verlässt den Raum durch eine Tapetentür, vom Orchester gleichsam hinausbegleitet mit Einsätzen ihres Themas, die komplex gespiegelt beginnen, sich dann jedoch zunehmend auflösen.<sup>21</sup> Als der Blick des zurückkehrenden Grooms auf Lulus Bild fällt, erklingt in den drei Flöten Lulus Porträtmotiv.

Noch gedrängter als das Vorangegangene ist der dreitaktige Schluss der Szene. Der mit dem Marquis eintretende Polizist schickt sich an, die vor ihm stehende Person in Lulus Kleidung zu verhaften, doch der Marquis erkennt verblüfft den verkleideten Groom und verhindert dies. Dazu spielt das Klavier (*ganz flüchtig*) die angepasste Erdgeistfigur, das Emblem der in gesellschaftliche Konventionen gepressten Natur. Über dem Lachanfall des Grooms fällt der Vorhang.

<sup>19</sup>Vgl. die Klavier-Tremoli in Akkorden aus Kleinterzenschichtung mit krönender Quart in T. 652-653 (*h/d/f/a/s/des*), T. 654 (*g/b/cis/e/a*), T. 655 (*es/ges/a/c/f*), T. 656 (*a/c/dis/fis/h*), T. 657 (*f/a/s/h/d/g*) und T. 658 (*cis/e/g/b/es*).

<sup>20</sup>Vgl. T. 680-681, Lulu: Grundreihe U<sub>a</sub> Ton 1-10, Triller 1. Geigen Ton 11-12.

<sup>21</sup>Vgl. das Lulu-Thema in T. 685-687: Saxophon U<sub>h</sub> vertikal gespiegelt im Fagott mit Ogis, in Engführung imitiert von Horn/Vibraphon U<sub>g</sub> Ton 1-8, ergänzt von Klarinetten/Harfe Ton 9-12 mit zweifachem, diminuierenden Echo der Klarinette.

Für die Überleitung zwischen den zwei letzten Szenen der Oper – die Untermalung der Flucht, die Lulu und ihre letzten Getreuen vom Pariser Spielsalon zur ärmlichen Londoner Dachwohnung bringt – konzipiert Berg vier **Variationen über das Bänkellied** aus dem 1. Intermezzo in Lulus Konfrontation mit dem Marquis. Die vier Abschnitte variieren somit eine Kontur, die Berg 594 Takte früher eingeführt hat. Zudem erklingt sie dort als instrumentale Gegenstimme der Solovioline zum wortmächtig gesungenen “Lied des Mädchenhändlers”. Der Text des Bänkelliedes wird somit als bekannt vorausgesetzt; das “Bekenntnis” ist rein musikalisch präsent durch seine schlichte, dank der ungewöhnlichen Dur/Moll-Doppelstrophe einprägsame Melodie.

Die vier Variationen mit der Entwicklung, die die Melodie selbst und die sie umgebenden Stimmen in den Variationen durchlaufen, können gelesen werden als Bergs Deutung, welches Schicksal eine Frau erwartet, die sich zur Freiheit der Liebe bekennt. Dabei stellt Berg einen im Umfang von 48 Viertelnoten immer gleich bleibenden *Cantus firmus* vor einen mit Adjektiven je verschieden charakterisierten Hintergrund, der sich nicht nur tonal, sondern auch metrisch – d.h. in seiner ‘Ordnung’ – als zunehmend fremd erweist.

- Variation I *Grandioso* (T. 693-708), eine ornamentierte Wiederholung des Intermezzos ohne die Stimme des Mädchenhändlers, ist wie diese im 3/4-Takt gehalten. Diatonische Instrumentalstimmen erzeugen einen überwiegend konsonanten Satz, und auch die mehroktavig auf und ab schwingenden Ketten der angepassten Erdgeistfigur, die an die Fragilität der Anpassung einer unverdorbenen Natur an gesellschaftliche Konventionen erinnern, unterstreichen die Konsonanz.<sup>22</sup> Die Liedzeilen erklingen im *forte* der vier Hörner, mit Imitation des Schlussgliedes der Durstrophe in den Posaunen und Antizipation der zwei letzten Phrasenenden der Mollstrophe in mehreren anderen Instrumenten. Erst diesen zwei Schlussphrasen stellt Berg Linien gegenüber, die zuletzt doch die Tonalität in Frage stellen: einen chromatischen Abstieg paralleler Tritoni in den höheren sowie einen fast vollständigen Gang durch den Quintenzirkel in den tiefen Instrumenten.<sup>23</sup>

<sup>22</sup>Vgl. die Figuren in Klavier und Harfe, die anfangs kreativ gestaffelt und mit Staccato-parallel in den hohen Holzbläsern und Streichern, später parallel verdichtet ertönen.

<sup>23</sup>Vgl. T. 704-708 Trompete 1 + 2/ Posaune 2 + 3/1. Geigen/Bratschen: fallend von *g/cis* teils mit Flöten/Oboen/Klarinetten, dazu Fagotte/Klavier *a-d-g-c-f-b-es-as-des-ges-(h)-e*. Auf diese Linien weist schon Perle (*op. cit.*, S. 140-141) hin.



- In Variation II *Grazioso* (T. 708-719) klingt die Liedmelodie leise und mit anmutigen Triolen durchsetzt. Gleichzeitig verselbständigen sich die bisher nur sporadischen Imitationen in den anderen Stimmen zugunsten eines durchgehenden Kanons im 3/4-Abstand auf dem Tritonus. Beide Stimmen überschreiben dabei den für diese Variation geltenden 4/4-Takt. Den abstrakten Begleitlinien widersetzt sich die führende Stimme mit einer homophonen Harmonisierung ihrer Kontur, während die imitierende Stimme teilweise chromatisch unterlegt ist.

#### Metrische und harmonische Eigenständigkeit in Variation II

Akt III, T. 708

*Klarinette/Klavier*

*p leggiero*

*Fagott/Harfe*

etc.

(die 3/4-Takte der Melodie)

- Auch dem 5/4-Takt in der *Funèbre* überschriebenen Variation III (T. 719-729) stellt die jetzt nach A-Dur / fis-Moll transponierte Liedmelodie metrisch unabhängig ihre 6/4-Phrasen entgegen. Sie erklingen hier in den tiefsten Instrumenten, sollen jedoch *nicht hervortreten*, als müssten sie sich verstecken. Der homophone Hintergrund – man möchte deuten: das homogene Umfeld, von dem Lulu sich selbstbestimmt absetzt – bewegt sich ohne Bezug zu ihren Tonarten in einem Rhythmus, den in der Durstrophe die große, in der Mollstrophe die kleine Trommel unterstreicht. Dieser Rhythmus erwächst aus einem wiederholten Grundtakt und sorgt in Form einer Folge von Schichtungen reiner und alternierter Quarten für spürbar bedrückte Stimmung.

#### Der Trommelrhythmus in der *Funèbre*-Variation

Akt III, T. 720

*p*

- Die *Affettuoso* betitelte siebentaktige Variation IV (T. 730-736) steht im 7/4-Takt; nur der um eine implizite Codetta erweiterte Schlusstakt ist auf 10/4 verlängert. Vor einem jetzt zwölftönigen Hintergrund springt die hier nach Fis-Dur / dis-Moll transponierte Liedmelodie in komplementären Pizzicati zwischen 2. Geigen und Celli hin und her.<sup>24</sup> Dabei wird sie durchgehend übertönt; das Bekenntnis zur freien Liebe soll offenbar unterdrückt werden und hat wohl auch seine Strahlkraft eingebüßt. Nach einer schmetternden Trompetenkontur über einem wuchtigen Bassabstieg treten verschiedene Instrumente mit Fragmenten der Grundreihe in den Vordergrund,<sup>25</sup> den letzten zwei Liedzeilen steht sogar ein vierstimmiges Zwölftongewebe gegenüber. Im Schlusstakt der Variation stellt Berg dem Ausklang der Bekenntnismelodie in den tiefen Instrumenten und der Pauke den Schicksalsrhythmus gegenüber: zuerst im *f* < *ff*, dann noch einmal als Echo. Danach hebt sich der Vorhang zur letzten Szene der Oper.

Die Variationen über Lulus Bekenntnis zur Sinnenfreude zeichnen die Folgen ihre Selbstverwirklichung für die Stationen ihres Lebens nach. Im *Grandioso* wird sie als ihre Umwelt betörendes Naturwesen von einem fast vollständig konsonanten Umfeld bestätigt. Dies kann gedeutet werden als symbolische Rückblende auf ihre frühe Jugend, die 'Lulu im Pierrot-Kostüm'. Im *Grazioso* präsentiert sich ihre Melodie anmutig verwoben mit einer imitatorischen Stimme, die von ihr abhängig ist, wie es die diversen Verehrer von Lulu waren. Im *Funèbre* steht der nun deutlich tiefer gesungenen Melodie ein homorhythmisch geeintes Umfeld gegenüber, dessen *pesante* drohend wirkt und damit symbolisch für die prekäre Lage ihrer gesellschaftlichen Stellung nach ihrer Flucht aus dem Gefängnis steht. In Variation IV schließlich kann sich die durch Oktavsprünge zerrissene Melodie nicht gegen die sie übertönenden Stimmen durchsetzen, sondern wird zur Außenseiterin in einer von Fragmenten streng geordneter Zwölftonreihen geprägten Umgebung. Während das Wort *Affettuoso* zu betonen scheint, dass Lulu an ihrem letzten Wohnsitz mehr als je zuvor auf Freunde angewiesen ist, dokumentieren Textur und tonale Überwältigung ihre fundamentale Hilflosigkeit.

<sup>24</sup>Die Durstrophe setzt ausnahmsweise volltaktig mit T. 730 ein, in den 2. Geigen mit Wechsel zu den (im Klavier und den Bässen verstärkten) Celli. Die Rückkehr in die 2. Geigen verdoppeln Bratschen und Posaune. Ähnliche Klangfarbenverbindungen folgen.

<sup>25</sup>Zur Einbettung des Bänkelliedes und seiner Begleitstimmen in die Zwölftönigkeit siehe auch Jarmans umfangreiche Dokumentation in *The Music of Alban Berg*, S. 145.

## Akt III, Szene 2

### *In einer ärmlichen Londoner Dachwohnung*

Überlappend mit der letzten Viertelnote des Zwischenspiels beginnt die zweite Szene des Aktes als (von Berg jedoch nicht gekennzeichnete) **Variation V** des Bänkelliedes. Ein Holzbläserseptett aus Piccolo, Flöte, vier Klarinetten und Kontrafagott, das *wie eine Drehorgel* klingen soll, zitiert das Lied als derb-fröhlichen Walzer. Damit ist vollends das Milieu der ‘Straße’ erreicht, auf der Lulu in London nun ihren Unterhalt verdienen muss. Die Tonart ist Es-Dur bzw. c-Moll sowohl in den melodischen Phrasen der führenden Klarinette und den verzierenden Flötenstimmen als auch im ‘Humb-da-da’-Muster der tieferen Instrumente. Dazu tremolieren Bratschen und Celli querständig, wie aus einer unschuldigen Welt herüberklingend, im leisesten A-Dur.

Vor dem Hintergrund dieser volkstümlichen Version des Bekenntnisses zur freien Liebe sprechen Lulus ‘Vater’ und ‘Bruder’, Schigolch und Alwa, zunächst über das scheußliche Londoner Regenwetter, und diskutieren dann, wie Lulus jetziges Leben zu beurteilen ist. Alwa ist voll Kummer, dass sie so tief fallen musste, scheint aber seinerseits unfähig, sich selbst und Lulu zu ernähren, geschweige denn zusätzlich den ihr treuherzig gefolgten alten Bettler. Schigolch dagegen betrachtet Lulus neue Verpflichtung zum Broterwerb aus rein pragmatischer Perspektive und hält Alwas empfindsame Gefühle für naiv und der Situation unangemessen.

Als Schritte auf der Treppe zur Dachkammer ankündigen, dass Lulu mit einem Freier naht, droht Alwa voller Verzweiflung, er werde “den Kerl” rauswerfen. Doch Schigolch packt ihn kurzerhand am Kragen und schubst ihn in einen Verschluss. Musikalisch ist dies ein Moment zwischen Vergangenheit und Zukunft: Indem sich das Tempo auf das Doppelte des Szenenbeginns beschleunigt, erhöht die Musik die Dramatik im Vorausblick auf das Folgende. Zugleich gehen die Tremoli der Streicher in fünf Gruppen aus je zwölf Akkorden über. Diese bildet Berg in Analogie zu Lulus Porträtmotiv als ‘Bilder’ der fünf um Lulu kreisenden Männer aus deren vertikalisierten Reihenvierteln:<sup>26</sup>

<sup>26</sup>Perle (*op. cit.*, S. 121) erwähnt die Herleitung der Tremoloketten, jedoch ohne die Analogie zum Porträtmotiv zu erkennen oder sie im Blick auf die dramatische Situation zu deuten.

Die ersten vier Akkordgruppen werden je dreimal – ametrisch den 3/4-Takt überschreibend – wiederholt, die fünfte setzt sich in jeder Stimme fallend fort und endet nach liquidierender Verlängerung *verlöschend*. Dabei wählt Berg die Transpositionen so, dass die Diskantstimmen der fünf Bild-Motive als Permutationen des Viertonclusters *c/cis/d/es* erklingen. Damit legt er in tonaler Symbolik nahe, dass sich die Männer in ihrer Bedeutung für Lulus Leben letztlich nur unwesentlich unterscheiden.

‘Bilder’ der fünf um Lulu kreisenden Männer

Akt III, T. 725

Schön Oe	Gymnasiast Oh	Alwa Oe	Athlet Ofis	Schigolch Of
3 4 8 11	2 5 8 12	2 4 9 12	9 10 3 4	3 4 5 6
2 6 7 12	1 4 7 11	3 5 7 11	7 12 2 6	7 8 9 10
1 5 9 10	3 6 9 10	1 6 8 10	8 11 1 5	11 12 1 2

Im **Presto**, das zur Begleitung von Schigolchs akkordischem ‘Porträt’ beginnt, tritt Lulu mit ihrem ersten Freier ein. Als sie diesen “Professor” plaudernd begrüßt, bedeutet er ihr zu schweigen, und auch für den Rest seines Besuches bleibt er stumm. Ihre Versuche, der Situation durch harmlose Bemerkungen die Bedrückung zu nehmen, werden immer wieder vom Schicksalsrhythmus begleitet.<sup>27</sup> Die Passage greift das Rezitativ auf, in dem Lulu am Ende der ersten Opernszene verstört auf den Schlaganfall des Medizinalrates reagiert.<sup>28</sup> Berg ersetzt den dortigen Rhythmus RH-3 durch den Schicksalsrhythmus, gestaltet jedoch die Instrumentalstimmen weitgehend analog und erzeugt in Lulus tongetreuen Gesangszitaten ironische Übersreibungen:

Akt I, Maler zu Lulu: Noch nicht wieder zur Besinnung gekommen?

Akt III, Lulu zum Professor: Sehr behaglich ... (ist es hier nicht)

Akt I, Maler zu Lulu: Der Arzt muss im Augenblick hier sein.

Akt III, Lulu zum Professor: Was wollen Sie mir damit (zu verstehen geben?)

Akt I, Lulu zum Maler: Ich glaube fast, es ist ihm ernst!

Akt III, Lulu zum Professor: Wir sind hier ganz allein. Es hört uns kein Mensch.

Akt I, Maler zu Lulu: Reden Sie doch anständig!

Akt III, Lulu zu sich: Herrgott, das ist ein Ungeheuer!

<sup>27</sup> Harfe: T. 772-773, Klarinetten/Harfe + Echo/Engführung in Bratschen/Celli: T. 775-777, 778-781, 781-784, jeweils getrennt durch Schweigegebot-Gesten über Generalpausen.

<sup>28</sup> Vgl. Akt III, T. 775-787 mit Akt I, T. 284-292; siehe auch die Notenbeispiele auf S.214 unter der Überschrift “Lulus anhaltende Verstörtheit”.

Hatte in Szene 1 der plötzliche Tod ihres ersten Ehemannes Lulu spürbar fassungslos gemacht, so ist es hier das Schweigegebot ihres Freiers. Ein homophones *molto accel. . . . rit. . . .*, gefolgt von einer mit Fermate verlängerten Generalpause, drückt Lulus Verwirrung aus.

Danach zitieren Bläser, Streicher und Klavier aus der Canzonetta – dem anmutig wiegenden Liedchen, mit dem Lulu den Tod des Medizinalrates zunächst zu verdrängen suchte.<sup>29</sup> Unter der Führung des Saxophons und einiger tremolierender Geigen stellt sich die original im 6/8-Takt angelegte melodische Phrase gegen das herrschende rasche 4/4-Metrum.

Als der stumme Freier in Lulus Kammer verschwindet, wagen sich Alwa und Schigolch kurz aus ihrem Versteck. Prompt ertönt erneut die Walzer-Variation des Bänkelliedes im Drehorgelklang des Holzbläserseptetts über dem (hier von den geteilten Bässen übernommenen) tremolierten A-Dur-Orgelpunktklang der ‘Musik aus einer anderen Welt’. Die folgende accelerierende und kumulierende Dreifach-Engführung von Schöns tremoliertem ‘Bildmotiv’ wirkt, als wollte Berg tonal andeuten, auf wen Lulus Absturz letztlich zurückgeht.<sup>30</sup>

Als Lulu den Professor verabschiedet und dabei erneut versucht, trotz seiner zunehmend verzweifelten Schweigebitte ein paar Worte mit ihm zu wechseln, greift die Musik erneut die Canzonetta auf, mit der Lulu sich weigerte, den Tod des Medizinalrates zu akzeptieren. Die Musik erklingt wie zuvor unter Führung des Saxophons im schnellen 4/4-Metrum, jetzt jedoch zerrissen von mehreren plötzlichen Generalpausen.<sup>31</sup>

Auf die Episode mit dem ersten Freier folgt eine 18-taktige Überleitung, deren Segmente die Unsicherheit der neuen Lebenssituation abbilden. Als Alwa nach der Höhe der Bezahlung fragt, spielen tiefe Holzbläser und Celli drei Zitate des Schicksalsrhythmus; als Lulu bekräftigt, gleich wieder auf die Straße gehen zu wollen, ertönen wie zu ihrer Unterstützung fallende und steigende Erdgeistfiguren. Beim Geräusch neuerlicher Schritte auf der Treppe türmt sich der Schicksalsrhythmus in Sechsfachstaffelung auf, während Lulus Gesang durch das Motiv ihrer Fremdbestimmtheit aufsteigt. Zum Bangen, wer da kommen mag, ertönt die Grundreihe vieloktavig im Bass unter Schigolchs Thenumkehrung in den 1. Geigen.

<sup>29</sup>Vgl. Akt I, T. 257-261 mit Akt III, T. 791-796 und – transponiert – Akt I, T. 267-282 mit Akt III, T. 799-823. Sogar der Koseanruf “Pussi!”, mit dem Lulu den Medizinalrat wieder zu sich zu bringen hoffte, erklingt hier in den 2. Geigen.

<sup>30</sup>Vgl. T. 736-752 mit T. 826-842. Für Schöns ‘Bildmotiv’ vgl. T. 752-755 Bratschen/ Celli mit T. 842-850 Bässe, T. 845-851 Celli, T. 846-851 Bratschen.

<sup>31</sup>Vgl. Akt III, 791-806 mit T. 850-869, unterbrochen von zusätzlichen Generalpausen.



Im Gespräch Schigolchs mit Alwa, wie man das inzwischen recht ramponierte Bild in der neuen Behausung aufhängen solle, um den zukünftigen Freiern zu imponieren, gehen Gesang und Instrumentalstimmen in freche Punktierungsketten über, die Lulus Unbehagen erst recht ignorieren. Zum Einschlagen des Nagels mahnen die tiefsten Instrumente daher mit RH an ihr Schicksal. Alwa aber lässt sich nicht beirren. Kaum hängt das Bild, zitiert er selbstvergessen seine frühere Kantilene der Anbetung, unterstrichen von Einwüfen der Trompete und der hohen Streicher, die hier wie schon dort sein Thema imitieren. Die Parallelen aus der Rondoreprise am Ende von Akt II sind trotz der verdoppelten Notenwerte unmittelbar erkennbar.<sup>35</sup>

Das Zitat endet in den von Posaunen oktavierten Stimmen von Lulu, Geschwitz und Schigolch mit dem zu ganztaktigen Schritten gedehnten fallenden Porträtmotiv, das nicht nur das Ende der zuvor zitierten Passage aus Akt II aufgreift, sondern zudem einen anderen entscheidenden Punkt der dramatischen Entwicklung: nämlich die in der Theatergarderobenszene von drei Männern aus ganz unterschiedlichem Eigeninteresse geäußerte Aufforderung, Lulu müsse den Schein wahren und auch vor Schöns Braut tanzen. Die musikalisch parallelisierten Passagen eint die Erwartung, Lulu solle ihre Gefühle – auch ihre Bedrücktheit beim Vergleich ihres heutigen Aussehens mit ihrem Jugendbildnis – den Wünschen der sie betrachtenden Männer unterordnen.

Mangelnde Sensibilität zeigt sich auch darin, wie Alwa und Schigolch das Bild weiter erörtern. Ihre Überlegungen, ob sich der Vergleich Lulus mit ihrer Jugendschönheit positiv oder eher negativ auf ihre Londoner Erwerbstätigkeit auswirken könnte, ertönen zu Ausschnitten der “Hymne”, die am Ende von Akt II Alwas Liebeserklärung krönt. So zieht Schigolch mit seinem abschließenden Urteil seine nüchterne Bilanz ohne Rücksicht auf die Gefühle der alles mit anhörenden Lulu.<sup>36</sup>

<sup>35</sup>Schigolch zitiert in Akt III, T. 960-973 mit “Ihr Körper stand auf dem Höhepunkt seiner Entfaltung, als das Porträt gemalt wurde” die Trompeten mit Alwas Thema aus Akt II, T. 1059-1065. In Engführung imitierend zitiert Alwa mit “Der kindliche Ausdruck der Augen ist trotz allem, was sie seitdem erlebt hat, noch ganz derselbe” sein hymnisches “Ich werde einen Dithyrambus schreiben über Deine Herrlichkeit. Das beeinträchtigt Deine Reize nicht.”

<sup>36</sup>Vgl. Alwa, Akt II, T. 1102-1111/1131-1135/1143-1145: “Diese Knöchel: ein Grazioso; dieses reizende Anschwellen: ein Cantabile; diese Knie: ein Misterioso; und das gewaltige Andante der Wollust. // Ich werde Dein Lob singen, dass Dir die Sinne vergehen. Du hast mich um den Verstand gebracht” mit Akt III, T. 974-1007: “Aber der frische Tau, der die Haut bedeckt, und der duftige Hauch vor den Lippen, und das strahlende Licht, das sich von der weißen Stirne aus verbreitet, und diese herausfordernde Pracht des jugendlichen Fleisches an Hals und Armen” – (Schigolch) “Alles das ist mit dem Kehrriechwagen gegangen.”

An der zynischen Kontrafaktur des Lobliedes auf die Schönheit der jungen Lulu beteiligen sich zunehmend auch die Instrumentalstimmen. Die in der Vorlage nur kurz fallende Erdgeistfigur ist hier durch mehrere Oktaven verlängert; Lulus Seufzerpaare ertönen wie zuvor in den Hörnern mit Verdopplung im Klavier, untermalt mit rauschenden Arpeggien und gekrönt von Alwas Motiv der Gemüts-erregung in Holzbläsern und Streichern. Als jedoch Schigolch großzügig einräumt, „Unten im Laternen-schimmer nimmt sie’s noch mit einem Dutzend Straßengespenstern auf“, dehnt Berg Lulus Porträtmotiv von den Tutti-Achteln in Alwas Liebes-erklärung erneut zur Halbenoten-Augmentation, die jedesmal ertönt, wenn sie sich durch äußere Ansprüche überwältigt fühlt. Hier verbindet sie sich mit einer Dreifachwiederholung des Schicksalsrhythmus.

Lulus Entscheidung, gleich noch einmal auf die Straße zu gehen, die von der Geschwitz ungläubig, von Alwa pro Forma protestierend und von Schigolch mit Pragmatismus aufgenommen wird, ist als Wiederaufnahme der *Affettuoso* überschriebenen **Variation IV** des Bänkelliedes angelegt.<sup>37</sup> Die jetzt eine Oktave tiefer verlegte, im Staccato zwischen Bratschen, Celli und Bässen hin und her springende Klangfarbenmelodie der Konfession klingt geschwächt. Stattdessen setzt Lulus Natur sich durch mit einem dichten Erdgeistfiguren-Geflecht, das neben den Gesangskonturen von Geschwitz, Alwa und Schigolch auch die Stimmen von Klavier und Harfe sowie später Xylophon und Vibraphon einbezieht und nur einmal kurz – als Schigolch flucht angesichts des wenig sachdienlichen Angebots der Geschwitz, Lulu bei ihrem Gang auf die Straße zu begleiten – von verketteten Quinten statt Quarten unterbrochen wird.

Nach dem Abgang der beiden Frauen setzen Alwa und Schigolch ihr Gespräch fort, von Berg als variierte Wiederaufnahme der als *Grazioso* betitelten **Variation II** mit ihrem Tritonus-Kanon des Bänkelliedes konzipiert.<sup>38</sup> Als sich danach Lulu auf der Treppe mit ihrem nächsten Freier nähert, ertönt ergänzend eine gestaffelte Erinnerung an die Bildharmonien aus Schigolchs Thema.<sup>39</sup> Alle Stimmen enden im Unisono auf *des*.

<sup>37</sup>Vgl. in Akt III T. 1008-1023 mit T. 730-736.

<sup>38</sup>Vgl. in Akt III T. 1024-1048 mit T. 709-719.

<sup>39</sup>Vgl. in der zuerst einsetzenden Schicht der tieferen Streicher T. 1048-1055 Bratschen über geteilten Celli mit Schigolch-Thema 0<sub>c</sub> Ton ||: 1-4 :|| 5-8 :|| 9-10-11-12-9-10 (weiter Bässe) 11-12-9-10-11; darüber in den dreistimmig geführten Geigen versetzt als Tritonus-Imitation Schigolch-Thema 0<sub>ges</sub> Ton ||: 1-4 :|| 5-8 :|| 9-10-11, weiter Schigolch zu Alwa: „Noblesse oblige“ (Ton 12-9-10-11), „Der anständige Mensch tut, was er“ (Ton 12-9-10-11-12-9-10) „seiner Stellung schuldig ist“ (Ton 1-6).



Abschließend kleiden vier gestopfte Hörner das *des* in den Schicksalsrhythmus. Zu Beginn des folgenden **Allegretto**, in das Berg den Besuch von Lulus zweitem Freier kleidet, übernehmen Celli und Jazztrommel das Symbol der Drohung. Von hier breitet RH sich in alle Bläser- und Streicherstimmen sowie Klavier, Harfe und die verschiedenen Schlaginstrumente aus, nur einmal im Verlauf des 45-taktigen Abschnittes für acht Takte unterbrochen.

Die thematische Substanz der nicht am rhythmischen Motiv beteiligten Stimmen zeigt eine Kette von Varianten anspielungsreicher Segmente aus Akt I. Alle betreffen den Maler, Lulus zweiten Ehemann. Wieder gestaltet Berg die Instrumentalstimmen weitgehend ähnlich wie in der Vorlage und erzeugt dabei durch die Texte, die er den Gesangskonturen neu zuordnet, beziehungsvolle Aussagen für Lulus Begegnung mit diesem Kunden. Es handelt sich um einen im Libretto unspezifisch als "der Neger" bezeichneten Mann, der vom Darsteller des Malers gesungen werden soll. Die Begegnung umfasst neun ganz kurze Segmente:

- III, T. 1058-1069 ≈ I, T. 669-672: Beginn der *Monoritmica*, in der Schön den Maler zwingen will, ihn von Lulu zu befreien. Holzbläserakkorde identisch, Gesangskontur so verändert, dass der Neger einsetzend Ton 1-8 des Maler/Neger-Themas zitiert.
- III, T. 1070-1073 ≈ I, T. 417-421: Beginn des Duettino, das die zweite Szene eröffnet. Oberflächliche Komplimente, die Lulu von ihrem Mann ablehnte, aber an den Freier weitergibt:

Maler zu Lulu: "Ich finde, Du siehst heute reizend aus. Dein Haar atmet eine Morgenfrische."

Lulu zum Neger: "Ich finde, Sie sind ja ein hübscher Mann."/

Neger zu Lulu: "Mein Vater ist Kaiser von Uahubee."

- III, T. 1073-1080 ≈ I, T. 305-313: 'Parsifal-Dialog', in dem der Maler Lulu nach dem Tod des Medizinalrates zu Moral und Glauben befragt. Die kontrafaktische Wiederaufnahme könnte kaum zynischer ausfallen:

Maler: "Kannst Du die Wahrheit sagen?" / Lulu: "Ich weiß es nicht."

Neger: "Ich habe hier sechs Frauen: zwei spanische, zwei englische ..."

Maler: "Glaubst Du an einen Schöpfer?" / Lulu: "Ich weiß es nicht." (1. Geigen) / Neger: "... und zwei französische."

Maler: "Kannst Du bei etwas schwören?" / Lulu: "Ich weiß es nicht."

Neger: "Ich meine Fraun nicht lieben, immer soll ich Bad nehmen."

Maler: "Woran glaubst Du denn?" / Lulu: "Lassen Sie mich!"

Neger: "Bad nehmen!"/ Lulu: "Lassen Sie mich!"

- III, T. 1080-1087  $\approx$  I, T. 773ff.: Segment kurz vor dem Höhepunkt der *Monoritmica*, als der Maler sich eingeschlossen hat und Schön, Alwa und Lulu von Panik ergriffen werden. Die Streicher zitieren den in vier Pauken auf *b/ces/d/es* erklingenden Kanon des Schicksalsrhythmus einen Ton tiefer (*gis/a/c/des*); dazu spielen Vibraphon, Harfe, Klavier und Gesang Lulus Erdgeistfiguren. Inhaltlich ist der Gesang auch hier der Situation unangemessen: Ähnlich wie Alwa seinen das Schlimmste befürchtenden Vater vor der verschlossenen Tür des Malers an die Revolution in Paris erinnert, möchte Lulu noch vor dem Gang in ihre Kammer das vom Neger versprochene Goldstück wenigstens sehen.
- III, T. 1087-1091  $\approx$  I, T. 747ff.: Intensivierung im Tutti (anfangs mit Gesang) des vierstimmig gestaffelten Schicksalsrhythmus. In der Vorlage sucht Schön sich mittels hinterhältiger 'Aufklärung' des Malers von Lulu zu befreien; hier will Alwa, aus dem Hintergrund eingreifend, Lulu vor dem groben Zupacken des Negers schützen. Als er sich erhebt, ertönt in Hörnern, Klavier und tiefen Streichern Ton 1-8 des Maler/Neger-Themas.
- III, T. 1092-1095  $\approx$  I, 675-679: Pochende Achtel in der Höhe über dem Schicksalsrhythmus mit Dezimenaufschwüngen in der Tiefe. Die verbale Keule, mit der Schön den Maler angreift, "Du hast eine halbe Million geheiratet", wird zum Hieb des Negers mit dem Totschläger zu den Worten "Hier hast Du Schlafmittel" mit Ton 1-5 seines Themas. Schöns mitleidloses "Kein 'O Gott!', geschehn ist geschehn!" wird zum gleichermaßen mitleidlosen Wunsch des Negers, der erschlagene Alwa möge "schöne Träume" haben.
- III, T. 1096-1099  $\approx$  I, 739-642: Die von der großen Trommel im Schicksalsrhythmus eingeleitete Passage mit der vermeintlichen Einsicht des Malers (zu Schön: "Du hast recht, ganz recht") wird zum Hintergrund des in Saxophon, Fagotten und Klavier mit einem Unisono aus Alwas Thema erklingenden 'Nachrufes' auf den Toten.
- Als Übergang nach einem nahezu verstummenden Takt stürmen Bläser und Streicher aufwärts: Posaunen und Tuba durch Erdgeistfiguren, die übrigen durch verminderte Septakkorde.
- III, T. 1102-1109  $\approx$  I, 739-642: Die Musik zu Lulus Hilferuf nach Schöns Tod: "Ich kann nicht hier bleiben . . . Ich kann nicht allein sein" wird hier, stark modifiziert aber doch erkennbar, zum Hintergrund ihres Ausbruches nach Alwas Tod: "Ich werde doch nicht hier bleiben . . . Lieber hinunter auf die Straße!"

Das anschließende **Moderato** verkettet zwei kontrastierende Glieder. Im ersten greift Berg die mit *Funèbre* überschriebene **Variation III** aus dem die Zwischenspiel auf, wobei er deren Hälften vertauscht: Zuerst erklingt zu Schigolchs Entdeckung von Alwas leblosem Körper die in die Bassinstrumente gesunkene fis-Moll-Strophe des Bänkelliedes. Hier steht das Bekenntnis zur freien Liebe nicht nur wie zuvor einer homorhythmisch geeinten feindlichen Welt gegenüber, deren *pesante* das Bedrückende der Situation hörbar macht, sondern zudem den allzu pragmatischen Worten des alten Bettlers. Der drängt darauf, Alwa beiseite zu schaffen, "sonst nimmt unsere Kundschaft Anstoß". Zur diesmal folgenden A-Dur-Strophe schleift Schigolch den vermeintlich Bewusstlosen in seine Kammer.

Ab T. 1120 bereiten zwei Fagotte im *ppp* den Wiedereintritt der Geschwitz vor mit der als RH-x rhythmisierten Quint *a/e*, im Abstand einer Viertel gefolgt von zwei Klarinetten mit der Imitation des Rhythmus auf *des/as*. Die Wohnung ist noch geprägt von der soeben erfolgten Tötung Alwas durch Lulus zweiten Freier: Alwas Thema durchklingt den Raum *wie aus der Ferne* in einer Kantilene der Solobratsche.

Das zweite Glied des Moderato unterliegt dem kurzen Wortwechsel zwischen Schigolch und der Geschwitz. Die Bässe übernehmen die Quint der Fagotte und die Celli die der Klarinetten. Sie bewegen sich im für die nervöse Frau typischen agogischen Palindrom aufeinander zu und wieder voneinander weg, bevor Schigolch zu einem ergänzenden Schlussglied im Alwa-Thema singt: "Der Herr Doktor haben sich schon zur Ruhe begeben." Die Zielquint *es/b*, später abgesenkt zu *c/g*, unterliegt dem kurzen Austausch der beiden, ergänzt mit den für die Gräfin typischen Fünftonzügen zu deren Erklärung, Lulu habe sie "vorausgeschickt", und Fragmenten aus Schigolchs Thema zu seiner Mitteilung, er gehe jetzt in die Kneipe.

Im verbleibenden Drittel der letzten Szene bildet Berg mit *Sostenuto*, *Andante* (T. 1146-1187), *Lento* (T. 1279-1291) und *Grave* (T. 1315-1326) einen Rahmen um den Besuch des dritten Freiers. Die dramatische Hauptperson dieser Rahmensegmente ist nicht Lulu, sondern Gräfin Geschwitz. Im *Sostenuto* erwägt sie, sich aus Enttäuschung über Lulus wiederholte Zurückweisungen das Leben zu nehmen; im *Andante* folgt ihre vehemente Liebeserklärung und ihr flehentliches "Erbarm Dich mein!" Im kurzen *Lento*, das Berg mit dem Zusatz *Nocturno* charakterisiert, beschließt sie, sich von der Gruppe um Lulu zu trennen und wieder eigene Ziele zu verfolgen. Im abschließenden *Grave* wendet sie sich, nachdem sie auf Lulus Todesschrei hin dieser zu Hilfe geeilt und dabei von Jacks Messerstich tödlich verwundet worden ist, sterbend noch einmal voller Liebe an die Tote, der sie "in Ewigkeit" nah zu sein verspricht.

Für dieses Porträt der zweiten weiblichen Hauptfigur der Oper – einer Frau, die Lulu bis zur Selbstaufgabe liebt und sich immer wieder bereit gezeigt hat, für diese Liebe ihre Gesundheit und Freiheit aufs Spiel zu setzen – komponiert Berg ganz eigene Musik. Im Gegensatz dazu entwirft er die Kontrastsegmente mit dem dritten Freier analog zu den Passagen um die zwei vorausgegangenen Kunden Lulus und die ihr treuherzig nach London gefolgt Männer Alwa und Schigolch als Varianten früher eingeführter Musik.

Das **Sostenuto** der suizidalen Verzweiflung der Gräfin wird beherrscht von einer durchgehenden Klangfarbenkette palindromisch rhythmisierter Quintenparallelen und deren Verlängerung in mehrtaktigen Haltpunkten. Der Spiegelungsprozess von Verdichtung und Entzerrung, der die innere Qual unerwidelter Liebe und gesellschaftlicher Ächtung symbolisiert, durchläuft hier einen Prozess zunehmender Bedrängnis:

Die Entwicklung im agogischen Palindrom der Geschwitz

T. 1146-1151 

T. 1156-1159 

T. 1164-1167 

T. 1170-1172 

Tonal besteht jede Quintenparallele aus insgesamt elf Tönen; der zum Zwölftonaggregat fehlende Ton erklingt jeweils als Hintergrund in Oboe und Englischhorn, unterstrichen von einem initiiierenden Harfen-*sfz*. Die rhythmische Verdichtung/Entzerrung wird dynamisch unterstrichen von einem *crescendo/diminuendo* und einem Wirbel der großen Trommel. Die vier kürzer werdenden Kurven unterliegen den frustrierten Überlegungen der Geschwitz, wie sie sich töten will, die hinzugefügten Haltepunkte ihrer Einsicht, was dies in Lulu allenfalls auslösen mag: Erschießen? (“Sie weint mir keine Träne nach.”) Von einer Brücke springen? (“Was mag kälter sein: das Wasser oder ihr Herz?”) Erstechen? (“Es kommt dabei nichts heraus.”) Lieber erhängen? (“Rasch noch, bevor sie kommt!”)

Über dem als Motivabschluss erreichten Haltepunkt der tiefen Streicher ertönt jeweils unmittelbar ein zweites Motiv. Wie das erste besteht es aus zwei von unterschiedlichen Instrumentengruppen gespielten Hälften; wie das erste umfasst es (hier: in jeder Hälfte) die zehn Halbtöne, die die

Liegetonquint zum Zwölftonaggregat vervollständigen. Im Unterschied zu den Quintenparallelen der inneren Bedrängnis ist dieses Doppelmotiv *rubato* und *molto espressivo* überschrieben. Auch endet jede Hälfte, wie in symbolischer Negation sowohl von Lulus Quarten als auch den Quinten der Gräfin, mit einem Tritonus.

In ihrer Kombination zeichnen die beiden Motive den Seelenzustand der verzweifelt Liebenden nach: ihren Drang, dem so oft enttäuschten Liebeswerben durch Selbsttötung ein Ende zu machen, und ihre Gefühlsaufwallung, wenn sie sich eingesteht, in welchem Maß ihr Tod Lulu kalt lassen würde.

#### Die Verzweiflungsmotive der Gräfin Geschwitz

Akt III, T. 1146

**Sostenuto**  
*senza rubato*

The musical score for Act III, T. 1146, is a Sostenuto section. It features a melodic line for Oboe and English Horn, and a harmonic line for Bassoon, Contrabassoon, Horn 1/2, Horn 3/4, and Solobratsche. The section is marked 'Rubato' and 'Solegeige molto espr.'.

Die Motivpaarung erklingt viermal in wachsender Intensität. Dabei geht die Sequenz der Quintparallele klanglich unverändert jeweils von dem zuvor erreichten Liegetonintervall aus, während im Rubatomotiv Hörner und hohe Streicher die Rollen tauschen. Zwei Posaunen mit zupfenden Celli spielen den vierten Einsatz, dessen Erweiterung *molto ritenuto* endet.

Im folgenden **Andante** vollzieht Berg eine kontinuierliche Verlangsamung in drei Segmenten. Im ersten modifiziert er die Komponenten des vorausgehenden Segmentes, indem er eine sehnsuchtsvoll klingende zehntönige Kontur durch die begleitende Quint zur Zwölftönigkeit ergänzt und die Paarung dann auf dem Tritonus imitiert. Im zweiten Segment greift die gedämpfte Trompete die Kontur in Quarttransposition auf und formt sie vor dem Hintergrund gegenläufiger Porträtmotive, die den rhythmischen Prozess der Verdichtung/Entzerrung aufgreifen, zu drei flehenden Rufen.<sup>40</sup> Dazu singt die Gräfin mit Unterstützung der Trompete ihr an die abwesende Lulu gerichtetes dreimaliges "Erbarm Dich mein!" Zuletzt initiiert ein *sfz* der Klarinetten, Hörner und Harfe eine letzte, stark crescendoende Verdichtung in einem Spiel mit dem chromatischen Cluster *eis/fis/g*.

<sup>40</sup>Für die Porträtmotive vgl. T. 1180-1182 Flöten/Vibraphon/Harfe/Geigen fallend über tiefe Bläser + Streicher steigend. Klanglich variiert in T. 1182-1184 und 1184-1186.

Der von den Rahmenmotiven umschlossene zentrale Kontrastabschnitt besteht aus fünf Segmenten, thematisch strukturiert als frei palindromische Form nach dem Schema [a b c b' a']. Im **Adagio** überschriebenen ersten Segment tritt Lulu mit Jack ein, während die Celli mit dem Hauptthema des Sonatensatzes anzeigen, dass dieser dritte Freier nicht nur vom selben Darsteller gespielt und gesungen wird wie Lulus dritter Ehemann, sondern Dr. Schön überhaupt als brutalere Ausführung identischer Charakterzüge entspricht.<sup>41</sup> Als der Freier vor einem Hintergrund aus Liegeklang und Clustertrillern nach der Identität der Geschwizt fragt, verleugnet Lulu sie in den wiederholten Quartaufsprüngen ihrer 'Natur' als "meine Schwester; sie ist verrückt".

Zum ersten Wortwechsel zwischen Lulu und Jack erklingt in den Streichern eine Halbtontransposition der ersten fünf Takte aus der Coda des Sonatensatzes. Berg erzielt eine Verschiebung des Akzentes, indem er das als Symbol für die emotionale Abhängigkeit zwischen Schön und Lulu dienende sechstönige Diskantmotiv eine Oktave tiefer legt, dafür aber den zweiten Einsatz mit Schöns Thema in Lulus und Jacks Gesangseinwürfen sowie Klarinetten und Klavier verdoppelt.<sup>42</sup> Der Schicksalsrhythmus warnt auch hier durchgängig.

Das **Grazioso (Kavatine)** überschriebene Segment, in dem Lulu zu erkennen gibt, dass Jack ihr gefällt, variiert eine Passage, die in Akt II, Szene 1 im Kontext von Lulus Ehe mit Schön erklang. Wie oben angemerkt, handelt es sich bei dieser Vorlage um den wohl intimsten Moment der ganzen Oper. Dies wirft ein bedeutsames Licht auf die Gefühle, die Lulu dem ihr noch nahezu unbekannten Mann entgegenbringt: Anstatt in ihm nur den zahlenden Kunden zu sehen, scheint sie spontan eine starke Zuneigung zu ihm zu empfinden. Während Berg die Instrumentalstimmen übernimmt, fügt er im Klavier zahlreiche Einwurfe mit Lulus Erdgeistfigur hinzu und überschreibt die Gesangspartien mit Konturen, die fast ausschließlich aus dem Schön-Thema abgeleitet sind. Inhaltlich parallelisiert die Musik dabei Lulus hoffnungsvolle Frage, ob Jack nicht über Nacht bleiben möchte, mit ihrer im Tenor verwandten früheren Frage an Schön, ob er sich nicht einen Nachmittag für eine Ausfahrt mit ihr frei nehmen könnte. Doch ebenso wie Schön "auf die Börse" muss, behauptet auch Jack, "nach Haus" zu müssen.

<sup>41</sup>Vgl. für Schöns Thema: Celli Ton 1/2-3-4-5-6 (mit 'Tigersprung'), 2. Geigen/Bratschen/Klarinetten Ton 7-12 im Liegeklang bzw. Clustertriller.

<sup>42</sup>Vgl. Akt III, T. 1193-1199 mit Akt I, T. 615-619 (bzw. im Zwischenspiel, T. 958-962).

Als er auf Lulus für ihn befremdliche Bitte mit einem Abschiedsgruß reagiert, zitiert sein Gesang den Widerwillen Schöns angesichts der Schar fremder Besucher in seinem Haus.<sup>43</sup> Sofort erfahren Lulus zuvor reine Erdgeistfiguren die Spreizung durch einen zusätzlichen Ganzton (*e/a/h/c/f*), in einem sechstaktigen Segment, das vom akkordisch wiederholten, mit der großen Trommel bekräftigten Schicksalsrhythmus bestimmt ist.<sup>44</sup>

Vor dem Hintergrund der doppelten RH-Homophonie breitet sich die Fünftongruppe der Fragilität gesellschaftlicher Anpassung in melodischer Form zudem in die Singstimmen aus. Untransponiert prägt sie die kurzen Rahmenglieder, mit denen Lulu diesen Freier zu halten sucht. Innerhalb dieses Rahmens äußert Jack seinen Verdacht, Lulu könne ihn im Schlaf ausrauben wollen. Dazu singt er als Teil eines vierstimmigen Streicherkanons eine dreimal wiederholte Siebentonfolge, die sich bei genauem Hinhören als fallende Erdgeistquarten-Spreizung *es-b-as-g-d* zu erkennen gibt. Die Tongruppe selbst und besonders die Art ihrer Modifikation in den Wiederholungen erinnert an die ähnlich behandelte wiederholte Sechstongruppe, mit der Schön sein Anliegen Lulu gegenüber einleitet und die dort als "Kreisen des Unbehagens" interpretiert wurde.<sup>45</sup> Dort hatte Berg die Scham des hörigen Mannes, Lulu angesichts der ihm selbst mangelnden Willenskraft um Abstand bitten zu müssen, in die mit zwei Halbtönen umspielte fallende Kleinterzenschichtung gekleidet; hier vermittelt er Jacks Skepsis gegenüber ihrer Zutraulichkeit, indem er die angepasste Erdgeistfigur durch einen Tritonus und eine gegenläufige Quart alteriert.<sup>46</sup>

### Erneutes Kreisen des Unbehagens

Akt III, T. 1212

Lulu Bleiben Sie um Gotteswillen!

Jack Warum soll ich bis morgen hierblieben? Das klingt verdächtig!

Wenn ich schlafe, kehrt man mir die Taschen um!

Lulu Nein, das tu ich nicht! Das tut nie - mand!

<sup>43</sup>Vgl. Akt III, T. 1211-1212, Jack: "Guten Abend! Guten Abend!" mit Akt II, T. 40-41, Schön: "Das mein Lebensabend. Die Pest im Haus!"

<sup>44</sup>Vgl. T. 1213-1216, Oboe/Englischhorn/Fagott/Harfe/Klavier/1. Geigen: *e/a/h/c/f* in RH.

<sup>45</sup>Vgl. Akt I, T. 540-547 (mit Echo in T. 1264-1265).

<sup>46</sup>Für den Kanon in Bässen, Celli, Bratschen mit Jack und 2. Geigen vgl. T. 1211-1218: ||: *es-b-as-g-cis-fis-d* :||.

Für die Überleitung in die Reprise der Kavatine zitiert Berg sodann wie in der Szene mit Schön in der Rolle des unzufriedenen Ehemannes Lulus Thema.<sup>47</sup> Dort überschreibt er die weitgehend identisch zitierte Passage mit Hauptstimmen in Lulus Gesang und der Solobratsche, die Schöns Thema ohne die Umspielungen aus Akt II zitieren. Damit entsteht der Eindruck, dass die inzwischen vereinsamte Lulu die Zuneigung dieses FreiERS noch stärker ersehnt als einst die Liebe Schöns.<sup>48</sup> Ihr Eingeständnis, dass sie den kommerziellen Liebesdienst "Heute zum erstenmal" anbietet, erklingt in ihrer Erdgeistfigur. Als Jack hellseherisch begreift, dass die Geschwitz nicht etwa Lulus Schwester, sondern vielmehr eine sie zutiefst liebende Freundin ist – "Armes Tier!" – spielen Bläser und Streicher kurz deren agogisches Palindrom gefolgt von den Sextenparallelen, die das "Krokodil" im Prolog kennzeichnen.

Das Zitat aus der Sonatensatzcoda, in der Lulu mit Jack um ihre Bezahlung feilscht, entspricht den ersten 32 Takten der Musik, die in Akt I als Rückblick auf Schöns Abhängigkeit von Lulu in der "Verwandlung" von Szene 2 zu 3 erklingt. Im Gesang ist vor allem Lulus Zitat ihrer Erdgeistfigur bemerkenswert, mit der sie Jack zu "In Gottes Namen!" ihr letztes Geldstück aushändigt. Als sie ihm gesteht, "Ich habe Sie so gern!", ertönt die Prolog-Passage, in der der Tierbändiger die "Schlange" auffordert, sich nur ja nicht zu zieren.<sup>49</sup> Den Abgang beider in Lulus Kammer begleitet ein dreifach gestaffelter Schicksalsrhythmus.

Im **Lento (Nocturno)** erläutert die Geschwitz ihren Entschluss, sich endgültig von Lulu zu trennen. Abweichend von den Fünffonztönen ihrer früheren Äußerungen singt sie hier in monotonen Tonwiederholungen. Interessanterweise stellt sie in den Tönen *es ... c ... a ... fis ... cis ...*, einer Abfolge aus vermindertem Septakkord und Quart, Lulus Emblem der Fremdbestimmtheit auf den Kopf. Dies ist stimmig, denn erstmals seit ihrem Auftreten trifft die Gräfin eine nur ihr selbst dienende Entscheidung.

Doch schon im abschließenden Ritardando ertönen in Horn, Harfe und einigen Bässen Lulus aufsteigende Erdgeistfiguren, fortgesetzt unter der Überschrift *Largo* mit Lulus Stimme aus der Kammer mit ihrem verängstigt crescendierenden "Nein, nein, nein, nein!" Explosionsartig folgt ihr Todesschrei, untermalt von Wirbeln auf vier Pauken und zwei Trommeln

<sup>47</sup> Vgl. Akt III, T. 1219-1220, Lulu mit Flöten und Vibraphon: "Gehn Sie deshalb nicht wieder fort!" mit Akt II, T. 60-61: Flöte/Vibraphon.

<sup>48</sup> T. 1223-1226, Schön-Thema von *g* in Solobratsche teilweise mit Lulus Gesang, dann Umkehrung von *es* teilweise mit Jacks Gesang.

<sup>49</sup> Akt III, T. 1235-1260 ≈ Akt I, T. 958-980, Akt III, T. 1267-1274 ≈ Akt I, T. 57-62.



sowie einem zwölftönigen Tuttiakkord im *fff*, dessen Schichtung aus halbtönig verknüpften Quarten über einer Quint (*a/e, b/es/as/des, d/g/c/f, fis/h*) im Verlauf einer *sehr lang* markierten Fermate zum *ppp* verklingen soll.

Die auf den Todesschrei folgende Musik ist beherrscht von den Quinten der Gräfin, die hier wie Lulus Erdgeistfiguren im Halbtonabstand über einem Ausschnitt aus dem zwölftönigen Todesakkord ertönen. Wenn kurz darauf ein zweiter Todesschrei im nun nur kurz ausbrechenden *ff* ertönt, weicht die Zusammensetzung des Akkordes aus Quint unter Quartan einer Schichtung aus drei Quinten in höchster Höhe über einem chromatischen Dreitoncluster aus großen Septen im tiefsten Register, mit dem tiefe Bläser und Streicher beschleunigend eine erweiterte Zwölftonfolge bilden.


## Gräfin Geschwitz wird von Jacks Messer getroffen

Akt III, T. 1299

[illegible]

Dabei deutet die Ähnlichkeit des plötzlichen Ausbruchs an, dass die verschmähte Gräfin Geschwitz im Begriff ist, das Schicksal der Frau zu teilen, die sie schon so lange liebt, und ebenfalls deren Mörder zum Opfer zu fallen. Berg symbolisiert diesen zweiten Todesstoß in T. 1299<sub>2</sub>-1301<sub>2</sub> durch einen Akkord, den die hohen Instrumente mit den drei Quinten der Gräfin in Flatterzunge bzw. Tremolo verlängern.

Danach stürzen Bläser und Streicher in die Tiefe, empfangen vom Schicksalsrhythmus der großen Trommel, während Jack auf seine zwei Todesstöße ausgerechnet in Lulus Erdgeistfigur zurückblickt – mit Worten, die Schön nach seiner ‘Aufklärung’ des Malers geäußert hatte (“Das war ein Stück Arbeit!”). Sein Fazit, “Ich bin doch ein verdammter Glückspilz”,

<sup>50</sup>Vgl.  in T. 1324, 1325 und 1326 (Posaunen/1. Geigen/Bratschen), dazu T. 1325<sub>3</sub>-1326<sub>3</sub> (2. Geigen/Celli) und T. 1325<sub>5</sub>-1326<sub>5</sub> (Fagotte/Pauke/große Trommel/Klavier/Bässe).