

# GMTH Proceedings 2016

Herausgegeben von | edited by  
Florian Edler und Markus Neuwirth

## ›Klang‹: Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie

16. Jahreskongress der | 16th annual conference of the  
Gesellschaft für Musiktheorie  
Hannover 2016

Herausgegeben von | edited by  
Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing,  
Sebastian Knappe und Sören Sönksen



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer  
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a  
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Hans-Ulrich Fuß

## Klangvariation versus Texttreue

### Probleme der Cerha-Instrumentierung des dritten Aktes von Alban Bergs *Lulu*

ABSTRACT: Der Beitrag geht der Frage nach, inwieweit die Parallelstellenmethode, die Friedrich Cerha in seinem weithin akzeptierten Versuch der Ergänzung des 3. Akts von *Lulu* anwandte, von Bergs eigener Verfahrensweise abweicht. Eine Analyse des Materials aus den Akten 1 und 2, das nach der »Spiegelachse« des Werkes (dem Interludium zwischen der ersten und zweiten Szene des zweiten Aktes) wieder aufgenommen wird, zeigt, dass Bergs Eingriffe in die Instrumentation weit gravierender waren, als es sich Cerha gestattet. Gegenstand der Analysen sind Bergs Technik und Ästhetik der Klangvariation, insbesondere die Art und Weise, wie sich die sinkende Verlaufskurve des Dramas (nach dem Tod Dr. Schöns) in der klanglichen Gestaltung von Rückbezügen auf frühere Szenen widerspiegelt. Zum Schluss werden andere Instrumentierungsversuche des dritten Aktes seit Ablauf der Schutzfrist im Jahr 2005 zur Diskussion gestellt: die Versionen von Eberhard Kloke, David Robert Coleman und Johannes Harneit.

Berg left his second opera *Lulu* unfinished: most parts of the third act only exist as a reduced score (particell) with very sparse hints at orchestration. When Friedrich Cerha ventured to develop the particell into a playable version, he based his work on numerous musical correspondences between the existing material of the third act and passages of the first two acts of the opera. Whenever there was a relationship, he used the orchestration of the parallel passage. On a closer view it becomes obvious, that Cerhas procedure differs substantially from Berg's own: The composer himself at most instances changed the orchestration, when he used musical recurrences, especially in the second half of the opera (after the interlude of the second act). Here the variants of the timbre often illustrate the demise of Lulu and her »corona«, of which the article analyses some significant examples. Finally some recent attempts to create alternatives to Cerhas orchestration, the versions of Eberhard Kloke, David Robert Coleman and Johannes Harneit, are described and discussed.

Schlagworte/Keywords: characteristics of instruments; Dämpfer; Instrumentencharakteristik; Klangreduktion; leitmotiv; Leitmotiv; mute; semantics; Semantik; sound reduction

Als der dritte Akt von Alban Bergs unvollendeter Oper *Lulu* 1979 endlich in der durch Friedrich Cerha ergänzten Fassung uraufgeführt wurde, hat die Fachwelt dies überwiegend als Meilenstein der Musiktheater-Geschichte begrüßt. Sicherlich ist diese Version dem bis dahin aufgeführten Opern-Fragment mit seinem radikal verkürzten Schlussakt vorzuziehen. Heute, nach fast dreißig Jahren Aufführungsgeschichte, erscheinen Stärken und Schwächen der Cerha-Instrumentation

jedoch in anderem Licht. Eine erneute Reflexion erscheint angemessen, wodurch Cerhas bahnbrechende Leistung in keiner Weise geschmälert werden soll. Ein gewisser Bruch zwischen den von Berg noch selbst instrumentierten Teilen der Oper und den Ergänzungen bleibt bei genauer Betrachtung spürbar und war neben anderen Gründen Anstoß dafür, dass nach Ablauf der Schutzfrist im Jahr 2005 einige Neubearbeitungen entstanden.

## Der Bestand an fertig instrumentierten Teilen des dritten Aktes

Bis wohin kam Berg bei der Instrumentierung der Oper, nachdem er 1935 ein halbes Jahr lang durch die Komposition des Violinkonzerts aufgehalten worden war und dann Ende des Jahres einer Blutvergiftung erlag? Der Bestand umfasst:

- Die durchlaufende Niederschrift der Partitur von Szene III/1, Takt 1–260 und 283–290. Sie entstand im Herbst 1935 und enthält das erste Ensemble (»Zirkusmusik«), den Dialog Lulu/ Marquis Casti-Piani, sowie Teile des zweiten Ensembles.
- Den gesprochenen Dialog zwischen Athlet und Marquis Casti-Piani, Szene III/1, Takt 470–498. Er ist als »Cadenz zwischen Klavier und Violine« vertont. Im Particell ist die Besetzung markiert und instrumentenspezifisch auskomponiert.
- Alles weitere entstammt den *Symphonische Stücke aus der Oper Lulu*, die Berg im Sommer 1934 aus dem Material herauslöste und für konzertante Aufführungen einrichtete. Sie gehörten zu den ersten vollständig instrumentierten Teilen der Oper überhaupt. (Nach dem *Lied der Lulu*, das Berg als Widmungsgeschenk zu Antons Weberns 50. Geburtstag am 3.12.1933 fertigstellte).
- Das Zwischenspiel III/1–2, Variationen über das Lautenlied »Konfession« von Frank Wedekind (abgedruckt in Jarman 1979, 246), Satz Nr. 4 der *Symphonischen Stücke*. Die Variationen II bis IV und das nachgetragene »Thema« in seiner »Drehorgelfassung«<sup>1</sup> kehren innerhalb der letzten Szene wieder, sie bilden das einigende Band des ersten Teils der Szene, Takt 737–1119. Cerha hat in seiner Fassung der Szene die Instrumentation des Zwischenspiels übernommen; nur im Fall der innerhalb der zweiten Szene (T. 1008–1022, Cerha-Fassung) stark beschleunigten IV. Variation musste er sich von der Partitur der *Symphonischen Stücke* lösen.
- Teile des Schlusses von Akt III. Sie entsprechen dem Satz 5 der *Symphonischen Stücke*. Dieses »Adagio« wird in der Oper allerdings durch längere Zwischenstücke unterbrochen. Sie bestehen aus Material der beiden ersten Akten oder aus neu komponierten Partien.

1 »Tonsymbol des Londoner Hurenviertels«, Redlich 249.

## Particell

Es handelt sich bei Bergs handschriftlichem Particell um eine fortlaufende Bleistiftskizze des gesamten dritten Aktes in zwei bis drei Systemen, aber um kein »fertiges« Particell, wie es Berg noch für den ersten Akt angefertigt hat: Es weist deutlich Spuren von Skizzenhaftigkeit auf. Im Verlauf der Arbeit an *Lulu* veränderte sich das Particell »von der statischen Reinschrift« in Tinte zum »dynamischen Arbeitsmanuskript«, in Bleistift-Niederschrift mit unzähligen Rasuren.<sup>2</sup> Das wird besonders in den ersten 230 Takten der Szene III/1 deutlich. Hier überarbeitete Berg den Notentext durch kräftige Überschreibungen im Zuge der Instrumentation und fügte in der Partiturreinschrift gelegentlich Zusatzstimmen ein.

Zudem enthält das Particell einige Fehlstellen, besonders in den Ensembles.<sup>3</sup> Es gibt in den nicht in Partitur übertragenen Teilen nur spärliche Hinweise auf die Instrumentation: vereinzelt Eintragungen von Instrumenten, Hinweise auf Spielweisen, »Farbwechsel« etc. Auch Artikulation und Dynamik sind nur gelegentlich fixiert. Das Schlagwerk ist nur sporadisch angegeben.

## Cerhas Instrumentation

Nach den bekannten Querelen um die Vollendung der Partitur durch Komponisten aus dem Umkreis Bergs verfertigte Friedrich Cerha zwischen 1962 und 1977 eine spielbare Fassung.

## Parallelstellenmethode

Sie beruht weitgehend auf der Parallelstellen-Methode<sup>4</sup>: Das vorhandene Material wurde auf Bezüge zu fertigen Teilen der Partitur hin untersucht. Daraufhin wurden die Partien, die aus den Akten 1 und 2 stammen, in identischer oder sehr ähnlicher Weise instrumentiert – ein Verfahren, das sich auch bei der Vollendung anderer musikalischer Fragmente bewährt hat (vgl. Mahler, 10. Symphonie).

2 Ertelt 2013, 63.

3 Vgl. dazu Cerha 1979, 11–16.

4 Begriff aus der Textthermeneutik. Die Methode beruht dort darauf, aus der Analyse analoger Stellen in einem literarischen Werkcorpus Rückschlüsse auf deren Bedeutung zu ziehen.

Voraussetzung dafür ist die formale Struktur der Oper, die teilweise auf »Symmetrie« (Entsprechungen) der beiden Hälften beruht. Lulus Aufstieg im ersten Akt und in der ersten Szene des zweiten Aktes, ihre Ehen mit dem Medizinalrat, dem Maler und schließlich Dr. Schön, spiegelt sich umgekehrt in ihrem Abstieg im zweiten Teil der Oper wider, einhergehend mit zahlreichen musikalischen Wiederanknüpfungen.

1. Akt, Prolog				Canzonetta, Duettino, Duett, Monoritmica, Sonatensatz-Coda, Prolog (Zirkusmusik)
2. Akt, 1. Szene		Recitativ, Largo, Auftrittsmusik Lulus, Canon, Rondo	Lied der Lulu, Verhaftung (Arietta)	
Ostinato, 1. Teil	Originalform			
Ostinato, 2. Teil	Palindrom			
2. Akt, 2. Szene		Recitativ, Largo, (Canon) Auftrittsmusik Lulus, Rondo		
3. Akt, 1. Szene			Lied der Lulu, Verhaftung (Arietta)	
3. Akt, 2. Szene				Canzonetta, [Rondo], Duettino, Duett, Monoritmica, Sonatensatz-Coda, [Kavatina], Prolog (Zirkusmusik)

Symmetriestruktur der ganzen Oper (nur Rekurrenzen, die die Spiegelstruktur unterstreichen)

Die Symmetrieachse des Ganzen liegt im Zwischenspiel zwischen den Szenen II/1 und II/2. Es war ursprünglich als Musik zu einem Film geplant, der die Handlung nach dem quasi in Notwehr begangenen Mord an Dr. Schön enthalten sollte: Lulus Verhaftung, Verurteilung, Gefängnishaft und Befreiung. Formal ist dieses Stück eine Miniaturfassung der Oper als ganzer, indem der musikalische Inhalt nach einer Zäsur tonidentisch zurückläuft. Die rückläufige Tendenz setzt sich in der zweiten Szene des 2. Aktes fort. Sie spielt im gleichen Raum wie die erste, und es kommen ähnliche Handlungs- und Musikelemente vor (Auftritt von Lulus zwielichtigen Trabanten, Erscheinen Lulus, Liebeszene mit Alwa, dem Sohn von Dr. Schön).

Die zweite Szene des dritten Aktes weist besonders viele Korrespondenzen zum ersten Akt auf, was Bergs Idee entspricht, die Freier von Lulus elender Prostituierten-Existenz und die Ehemänner der ersten beiden Akte von den gleichen Sängern spielen zu lassen.<sup>5</sup> Ein Großteil der Schluss-Szene (227 von 590 Takten) beruht auf solchen musikalischen Rückbezügen.

### Gründe für und wider die Parallelstellenmethode

Cerha hatte in einer Situation, in der die Fertigstellung von *Lulu* noch umstritten und sogar gefährdet war, kaum eine andere Wahl, als auf die Parallelstellen-Methode zurückzugreifen. Dabei ist er selbst weit von einer mechanischen Anwendung und vom naiven Glauben an die Problemlosigkeit dieser Vorgehensweise entfernt. Er gesteht ein, dass die Vertonung rekurrenter Motive, Themen und Sektionen in gleicher Instrumentation bei Berg nicht die Regel, sondern eher die Ausnahme darstellt. Das wird bei ihm allerdings, wohl teilweise aus taktischen Gründen, heruntergespielt: Jedes Modell hat ihm zufolge eine »charakteristische klangliche Aura«, die relativ untangiert bleibt. Ein Beispiel: das Thema Dr. Schöns (siehe Nb. Nr. 10) ist den Streichern zugeordnet.<sup>6</sup> Klanglich analoge Lösungen lägen vor allem dort nahe, »wo Modelle in ausgedehnterem bzw. kompakterem Zusammenhang – auch in Bezug auf den Satz – wiederkehren« (ebd.). Dieses Argument erhält besonderes Gewicht angesichts des dritten Aktes, weil hier die meisten Rückbezüge tatsächlich in Form ausgedehnter Rückgriffe stattfinden, das heißt, es werden meist nicht nur einzelne Themen oder andere Elemente, sondern ganze Sektionen zitiert.

5 Dies geht aus einer undatierten Aufstellung der handelnden Personen hervor, die Berg hinterließ, siehe Jarman 1979, 199.

6 Cerha 1979, 20.

Um so gravierender für die Cerha-Fassung ist es, dass die Argumentation in diesem Punkt nicht standhält: Es gibt in der gesamten Oper zahlreiche längeren Passagen, die Berg bei ihrer Wiederkehr klanglich stark variierte. Das gilt schon für den ersten Akt mit seinen vielen Wiederholungen innerhalb der Schön-Sonate, mit der völligen Uminstrumentierung des ›Verfolgungs-Canons‹ aus I/1 (T. 156–185) im ersten Zwischenspiel und vielem anderen. Um so mehr aber gilt es für die Reminiszenzen im zweiten und dritten Akt, nachdem die Tongestalten so viel »Schicksal erlitten« haben.<sup>7</sup>

Tatsächlich gibt es zahlreiche Klangvarianten in den noch vollendeten Teilen der Oper, die dem Abstieg Lulus bis hin zur trostlosen Existenz in der Dachkammerszene entsprechen. Im Folgenden geht es darum, wie subtil Berg hier die Instrumentation variiert hat. Vieles davon hat Modellfunktion dafür, wie Berg wahrscheinlich mit den musikalischen Rückbezügen im London-Bild und in den nicht instrumentierten Teilen des Paris-Bildes verfahren wäre.

Eine Faksimile-Ausgabe des Particells vom dritten Akt wurde 2013 veröffentlicht. Von den 95 nicht instrumentierten Particellseiten weisen 33 keinerlei Hinweise auf, die anderen enthalten 3–4 pro Seite.<sup>8</sup> Man kann aus dem Material keineswegs schließen, dass überall dort, wo Angaben zur Instrumentation fehlen, die Instrumentation der korrespondierenden Stellen beabsichtigt war.<sup>9</sup> Denn das Instrumentieren war bei Berg ein eigenständiger Arbeitsvorgang, der nur selten mit der Kompositionsskizze einherging (im Unterschied etwa zu Schönberg, der beim Komponieren von *Moses und Aaron* sofort eine vollständige Partitur aufschrieb<sup>10</sup>). Darauf weist auch das in Tinte geschriebene Particell des ersten Aktes hin: Erst im Zuge der Instrumentation hat Berg mit Bleistift Hinweise auf die Instrumentation eingetragen (ebd.).

Selbst die vorbereitenden Notizen im Particell – Eintragung von Instrumenten in den Notensatz und deren Auflistung in Partituranordnung am Seitenrand – wurden bei der endgültigen Verfertigung der Partitur oft noch überarbeitet. In Abb. Nr. 1 sind die ersten (wahrscheinlich bereits vor der Instrumentierung vorhandenen) Bezeichnungen später durchgestrichen und überschrieben worden

7 Ein Lieblingsausdruck Bergs, vgl. »Neun Blätter zur Lyrischen Suite für Streichquartett«, Berg 1981, 236.

8 Einschließlich von allgemeinen Hinweisen wie »Farbwechsel«, »Pizzicato«, »Blechbläser«, Ertelt 2013, 43.

9 Vgl. dazu z.B. »In fact Berg omits instrumental indications, because the exact scoring of these passages has already been determined.« (Perle 1964, 10)

10 Brief v. 8.8.1930, Ertelt 2013, 42.

(z.B. T. 115, zweites System von unten: Vcl. statt Br.). Außerdem sah Berg als Begleitung der Singstimme (Casti-Piani) hier zunächst die Flöte vor, verwendete aber in der Partitur schließlich ein Saxophon. Weder die spärlichen Hinweise in den nicht instrumentierten Teilen noch ihr Fehlen erlauben also klare Rückschlüsse auf die beabsichtigte Endgestalt. Dabei waren klangliche Aura und Tonfall für Berg sehr wichtig, weit mehr als klangliche ›Einkleidung‹ des Tonsatzes wie die folgenden Beispiele zeigen.

Abbildung 1: III/1, T. 113–116, Particell, mit dem Wedekind'schen Lautenlied in der Violine (Solo-Geige) und Zitaten des »English Valse« aus der Garderoben-Szene, I/3. Singstimme: Marquis

## Beispiele klanglicher Variation nach der Spiegelachse der Oper

### Ostinato (Filmmusik)

Im zweiten Teil (nach der Befreiung aus dem Gefängnis) verläuft das Zwischenspiel im Krebs, in Gestalt eines strikten Palindroms. Farblich ist der rückläufige Teil stark abgehoben und gibt damit die Tönung für alles Weitere vor: Blechbläser und Streicher spielen mit Dämpfern, der Geräuschanteil ist durch viele Pizzicati sowie Spiel am Steg, *col legno* gestrichen und geschlagen erhöht. Es ist der Beginn der Klangvariation wiederkehrender Teile im Sinne eines gedrosselten und verfremdeten Klanges.



## Szene im Saal des Hauses von Dr. Schön (II/2)

Dieses Prinzip prägt auch die sich anschließende zweite Szene des Aktes. Beide Hälften dieser Szene bieten in unterschiedlicher Weise Anschauungsmaterial dafür. Im ersten Teil spiegelt sich Verfall und Niedergang in der Klanggestalt wider. Im zweiten Teil, nach der Ankunft Lulus und dem Abgang des störenden Akrobaten, steigert Berg das Alwa-Rondo aus der ersten Szene ins Fiebrig-Ekstatische, Schrille, zum Schluss fast bis in den Schrei (»Schweig, schweig!«).

Zunächst zum Anfang: Alwa, die Geschwitz, der Athlet und Schigolch betreten nach dem Zwischenspiel den verwaisten Schauplatz der vorangegangenen Szene, das Haus von Dr. Schön. »Der Saal ist nur durch eine auf dem Mitteltisch stehende tief verschleierte Stehlampe erhellt. Auch sonst eine gegen die frühere Szene kontrastierende Mattigkeit, Verstaubtheit, Unbewohntheit des Raumes, der künstlich gegen das Tageslicht draußen abgeschlossen ist« (Szenenangabe in der gedruckten Partitur). Die Folie dazu bildet teilweise die klanglich veränderte Musik der korrespondierenden Szene II/1.

### Geschwitz-Akkorde

In der ersten Szene deutet die Gräfin Geschwitz auf das Bild Lulus und singt: »Hier sind sie wie ein Märchen« (T. 21–24), eine Akkordfolge in üppigem Streicherklang setzt ein, begleitet von »rauschenden Arpeggien« des Klaviers und Triangelschlägen.

In der parallelen Situation ist die Staffelei leer, das Bild Lulus verkehrt gegen den Kamin gelehnt. Die Geschwitz singt, in Anspielung auf die kranke Lulu: »Sie ist herrlicher anzuschau'n als ich sie je gekannt habe« (T. 733). Der Klang ist abgeblüht, welk, gedeckt, die Streicher und Hörner sind gedämpft, Arpeggien und Triangelschläge entfallen, die Akkorde sind nicht homogen im Streicherkörper instrumentiert, sondern auf Saxophon, Streicher und 1. Horn aufgeteilt.

Trp.(C) m.D. 3. m. Dpf. *mf*

Trgl. *p*

Klav. *p cresc.*

Lulu *p* Glauben Sie, daß mich das klei - det? Mein Mann

Geschw. auf das Bild Lulus deutend . . . verhalten, aber doch mit Würme Hier sind Sie wie ein Mär - chen.

Dr. Sch.

**20** übergehen zum *allarg.* - - - wieder zurück ins Tempo (♩ = 65) *a tempo*

Solo 1.VI. *mp espr.* *cresc.* *mf*

d. übrig. *p cresc.* *mf*

2.VI. *p cresc.* *mf*

Vln. *p* *p cresc.* *mf*

Solo Vlc. *p* *p cresc.* *mf*

d. übrig. *p* *p cresc.* *mf*

Zeit lassen *p* *p cresc.* *mf*

[https://storage.gmth.de/proceedings/articles/37/attachments/p16-24\\_audio\\_01.mp3](https://storage.gmth.de/proceedings/articles/37/attachments/p16-24_audio_01.mp3)

Noten- und Audiobeispiel 1: Geschwitz-Akkorde, II/1, T. 20–24

mit einem Blick auf die leere Staffelei . . . herr - li - cher an - zu - schau'n als ich sie je - ge - die übrigen

Solo Vlc. *p* *mf* *f*

Hr. m.D. *p* *mf* *f*

Sax 3

Vlc m.D. *p* *mf* *f*

Solo Vlc

[https://storage.gmth.de/proceedings/articles/37/attachments/p16-24\\_audio\\_02.mp3](https://storage.gmth.de/proceedings/articles/37/attachments/p16-24_audio_02.mp3)

Noten- und Audiobeispiel 2: Geschwitz-Akkorde, II/2, T. 733–35

Largo

Eine weitere Parallele zeigt das Largo zum Auftritt Schigolchs. Die Takte 788–814 entsprechen den Takten 94–119. Hier wird die Musik, bei fast tonidentischem Verlauf, nicht nur abgebremst, sondern auch stark uminstrumentiert. An beiden Stellen spielen zwei bzw. drei Solo-Violoncelli die Anfangstöne der Schigolch-Reihe, die sogenannte »Schigolch-Chromatik«, aber in der 2. Szene fehlen die impulsgebenden Violoncello-Pizzicati der Parallelstelle (T. 94ff.), die Violoncelli sind gedämpft, das Tutti (Kontrabässe) ist ausgeblendet. Auch die Posaune ist beim Auftritt des Athleten gedämpft. Dessen Akkorde erklingen nicht mehr klotzig-klobig in den hohen gedämpften Hörnern, sondern in den gedämpften Streichern (T. 794ff.). (Parallelen zu dieser klanglichen und tempomäßigen Verwandlung gibt es in der Auftrittsmusik Lulus, T. 953–1000.)

**Langsame** ♩ (= 56)  
**Schigolch** tritt über der Treppe aus der offenen Gardine, sich am Geländer haltend wäre fast ausgeglitten

immer kurzatmig (asthmatisch) Gott sei Dank, daß wir endlich zu-hau-se sind.

H Solo Vic pizz. + arco 95

🔊 [https://storage.gmth.de/proceedings/articles/37/attachments/p16-24\\_audio\\_03.mp3](https://storage.gmth.de/proceedings/articles/37/attachments/p16-24_audio_03.mp3)

Noten- und Audiobeispiel 3: Largo, II/1, T. 94–96

**Largo** quasi Zeitlupe des entsprechenden Teils  
 ♩ = 56–66 in der I. Szene dieses Aktes, Takt 94 – 120

teilt sich der Vorhang über der Treppe und er wird sichtbar\*) - - - - - tritt aus dem Vorhang und schleppt sich mühsam (öfter stehen bleibend und gähmend) die letzten Stufen hinunter. Fast ausgeleitet:

\*) in langem schwarzen Gehrock, einen grauen Entoutcas in der Rechten. Während seines folgenden Auftritts ist sein Sprechen (Singen) von häufigem Gähnen unterbrochen.

Schig

3 Soli m. D. 790

🔊 [https://storage.gmth.de/proceedings/articles/37/attachments/p16-24\\_audio\\_04.mp3](https://storage.gmth.de/proceedings/articles/37/attachments/p16-24_audio_04.mp3)

Noten- und Audiobeispiel 4: Largo, II/2, T. 788–90

## Alwa-Sexten-Motiv, Schluss des zweiten Aktes

Der Schluss des zweiten Aktes bringt mit der großen Liebesszene zwischen Alwa und Lulu eine Steigerung ›bis zur Erschöpfung‹, das Orchester wird bis an Grenzen der Tonhöhe und Dynamik geführt, der Klang wirkt durch viele Verdoppelungen und Mixturen aufgeladen, überanstrengt, Spielweisen wie Tremolo und Flatterzunge rauhen ihn auf. Die fiebrige, ins Extrem strebende Ekstasik findet besonders in der Instrumentierung des Alwa-Sexten-Motiv ihren Niederschlag. Es wird immer wieder inbrünstig aufgeheizt, aber nicht im Sinne überschwänglicher Emphase, sondern obsessiver Übersteigerung. Höhepunkt und gleichzeitig Umschlagpunkt ist der Schluss (T. 1149 f.): Das Sextenmotiv reicht bis in höchste Höhen, aber nun so, dass die Flöten mit ihrem in dieser Lage unüberhörbaren Luftgeräusch die Emphase der Streicher zu ersticken drohen<sup>11</sup>, danach erfolgt der Absturz in den Schussakkord mit seinem leitmotivisch als Fatalitäts-Symbol gekennzeichnetem 5/4-Rhythmus.

The image shows a musical score for the end of Act II. The top staff is for the vocal line, with the name 'Alwa' above it. The lyrics 'Schweig – Schweig...' are written below the vocal line. The orchestral score below includes parts for Flute and Violin (Fl., Viol.), Piano (P), and strings. The piano part is marked 'ff' and 'RH sempre ff'. The score ends with 'Ende des II. Aktes' and a measure number of 1150.

🔊 [https://storage.gmth.de/proceedings/articles/37/attachments/p16-24\\_audio\\_05.mp3](https://storage.gmth.de/proceedings/articles/37/attachments/p16-24_audio_05.mp3)

Noten- und Audiobeispiel 5: II/2, T. 1148–50

11 Überblasen ist die übliche Technik, um bei Querflöten Töne der zweiten und dritten Oktave zu spielen. Das stärkere Anblasen erzeugt einen größeren Luftanteil des Tones, ein ›Rauschen‹, das durch Umlenkung des Luftstroms nur teilweise kompensierbar ist. Es macht sich auch bei perfektem Spiel im Obertonaufbau bemerkbar – ein idiomatisches Element der Querflöte.

## Dialog Lulu / Casti-Piani, III/1

Lulu ist nach ihrer Flucht in Paris gelandet, wird aber auch dort polizeilich gesucht. Der »Marquis« Casti-Piani droht damit, sie entweder an ein Kairoer Bordell zu verkaufen, oder sie für Geld an die Polizei auszuliefern. Dieser Dialog nach dem ersten Ensemble ruft die »Szene im Saal« (II/1) in Erinnerung, in der sich Lulu Dr. Schöns Nötigung erwehrt, sich selbst umzubringen. Jetzt muss sie mit dem Erpressungsversuch des Mädchenhändlers fertig werden, ohne noch die Überlegenheit zu besitzen, die ihr in der Parallelszene gegeben war.

Das *Lied der Lulu*, jener vokale Hochseilakt, in dem sich ihr Selbstbewusstsein am schrankenlosesten entfaltet, kehrt im »2. Intermezzo« dieses in Gestalt »konzertanter Choral-Variationen« vertonten Dialogs in klanglich veränderter und stark verkürzter Form wieder. Anfang und Schluss sind besonders charakteristisch uminstrumentiert.

## Lied der Lulu

2. Akt, T. 490ff.	3. Akt, 2. Intermezzo, T. 119–145
Wenn sich die Menschen um meinetwillen umgebracht haben, so setzt das meinen Wert nicht herab. [...]	Ich taue nicht für diesen Beruf. Als ich fünfzehn Jahre alt war, hätte mir dies gefallen können. Dann lag ich aber glücklicherweise drei Monate im Krankenhaus [...].

Zu Beginn des originalen *Lieds der Lulu* steht eine signalhaft akzentuierte Wendung von drei Akkorden in den gedämpften Hörnern (T. 491), gleichsam die Antwort auf den rhythmisch analog gehaltenen Schluss des Wutausbruchs von Dr. Schön (»Furioso«, fünfstrophige Arie, T. 489). Diese Wendung kehrt nun ganz verändert im Paris-Bild wieder. Die Pizzicati der gedämpften Violinen sind mit staccato spielenden Solo-Bratschen kombiniert, eine Verbindung, in der die ursprünglichen Signal-Akkorde nur noch schattenhaft nachzittern. In Takt 129 wird eine weitere Parallelstelle mit diesen Akkorden (II/1, T. 495) zitiert, nun in Bratschen und Violoncello mit Dämpfern, *col legno* geschlagen. (Die Klangvarianten der einleitenden Akkorde sind im Particell noch nicht angegeben. Hier hat Berg lediglich die akzentuierte Originalfassung ohne Instrumentenangabe aufgezeichnet.)

**Lied der Lulu\***  
rit. Comodo\*  
derhaltend, in entschiedenem, selbstbewußtem Ton

490 Hr. m.D. Wenn sich die Men - schen um mei - net-wil-len

*poco f* *p str* *Mit Ped* *mf espr*  
Vic Bkl

+ Tempo des Pulsschlages, also ♩ ca 80

🔊 [https://storage.gmth.de/proceedings/articles/37/attachments/p16-24\\_audio\\_06.mp3](https://storage.gmth.de/proceedings/articles/37/attachments/p16-24_audio_06.mp3)

Noten- und Audiobeispiel 6: *Lied der Lulu*, II/1, T. 490–94

Im *Lied der Lulu* im 2. Akt verteilt sich zu Beginn der Außensatz auf die melodisch ausführende Singstimme und ihre Umkehrung in den Celli und in der Bassklarinette. Diese Verbindung wird im dritten Akt (parallel zum Gesangstext Lulus) auf die dünner und zerbrechlicher klingende Kombination von Flöte (die Angabe: »Sax« im gedruckten Klavierauszug ist falsch) und Bassklarinette reduziert, während die Mittelstimmen in den Violinen gedämpft sind.

(„Lied der Lulu“  
aus dem II. Akt  
Geste)

alt war, hät-te mir das ge-fal-len kön-nen. Dann lag ich a-ber  
glück-li-cher-wei-se drei Mo-na-te im Kran-ken-haus, oh-ne ei-nen Mann zu Ge-

3 125 *p pizz Br.* *Fl. cantabile e molto espr*

Basskl

🔊 [https://storage.gmth.de/proceedings/articles/37/attachments/p16-24\\_audio\\_07.mp3](https://storage.gmth.de/proceedings/articles/37/attachments/p16-24_audio_07.mp3)

Noten- und Klangbeispiel 7: *Lied der Lulu* (Zitat im Orchester), III/1, T. 125–28

Die neue Instrumentierung des Liedschlusses, mit dem charakteristischen Alwa-Sexten-Motiv (s.o.) besitzt einen vielschichtigen Bedeutungsgehalt. Das vormalige Violinen-Oktav-Unisono mit seinem weich-verschmelzenden, vollen und beseelten Klang und der weichen Einbettung in den Hörnerklang wird durch zwei Klarinetten im Oktav-Unisono ersetzt, die sich angestrengt aufbäumen. Das Unisono der beiden Instrumente erscheint hohl und der Klang ist durch einen gepressten, engen, dünnen und schrillen Ton gekennzeichnet. Er wirkt einerseits verzweifelt, klagend, zeigt aber andererseits, dass Klarinetten auch unflätig und ordinär klingen können. Dazu setzt Berg als Begleitung am Steg gestrichene Violinen ein. (Die Arbeitsspuren im Particell zeigen, dass ihm dieser Einfall offenbar erst im Zuge der Instrumentation gekommen ist.)

2. Akt, 536f., Gesangstext Lulu	3. Akt, 131–145
Ich habe nie in Welt etwas anderes scheinen wollen, als wofür man mich genommen hat. Und man hat mich nie in der Welt für etwas anderes genommen, als was ich bin.	(In jener Zeit) gingen mir die Augen in meinen Träumen auf. Seither sehe ich es jedem bei stockfinstrer Nacht auf hindert Schritt Entfernung an, ob wir füreinander bestimmt sind. Und wenn ich mich gegen meine Erkenntnis versündige, fühle ich mich am nächsten Tag an Leib und Seele beschmutzt.

Noch breiter
7. *attacca* - - - -

Dr. Schön
7. *auffahrend und auf Lulu eindringend.*

[https://storage.gmth.de/proceedings/articles/37/attachments/p16-24\\_audio\\_08.mp3](https://storage.gmth.de/proceedings/articles/37/attachments/p16-24_audio_08.mp3)

Noten- und Audiobeispiel 8: *Lied der Lulu*, II/1, T. 534–37





## Verhaftungs-Szene («Arietta«)

2. Akt, Arietta, T. 629–646	3. Akt, VIII. Choral-Variation, T. 205–223
Es ist schade um mich. Ich bin noch jung. Ich will dir treu sein mein Leben lang. Sieh mich an, Alwa! Mensch, sie mich an!	Ich gehe mit dir nach Amerika, nach China. Aber ich kann das Einzige verkaufen, was je mein eigen war.

Die Rückbezüge auf Szene II/1 reichen über das *Lied der Lulu* hinaus. Auch die Sequenz, in der Lulu versucht, sich nach der Erschießung Dr. Schöns der Verhaftung zu entziehen, wird zitiert (T. 206 bis 223 entsprechen T. 629 bis 646 im 2. Akt). Die Holzbläuserschicht blieb unverändert, hingegen spielen die Violinen ihre parallelverschobenen verminderten Septakkorde in exponierter Lage nun mit Dämpfern (während sich das Choralthema des Casti-Piani in tiefer Lage ungeführt fortsetzt).<sup>12</sup> Entscheidend ist die Violin-Schicht: Der Klang ist heiser, belegt, verhaucht, tonarm, viel weniger vital als an der »gewöhnlich« gespielten Parallelstelle. Indem Berg die Hörner, im Gegensatz zum Parallelereignis jetzt unge-dämpft spielen lässt, stellte er akustisch den Raum her, in der sich dieser Klangcharakter optimal entfalten kann.

### Die musikalischen Reminiszenzen des London-Bildes

Der Abstieg auf der Handlungsebene geht weiter und endet in der Düsternis des Opernfinale. Zu den Glücksfällen in der Entstehungsgeschichte der Oper gehört, dass Berg hier noch zwei eindrucksvolle Modelle des klangfarblichen Variierens festlegen konnte: Im Particell steht beim Erscheinen von Jack The Ripper, der Figur, die durch den Darsteller von Dr. Schön verkörpert werden soll, das Schön-Thema in den Celli. Der charakteristische Dezimensprung zwischen dem fünften und sechsten Ton wird im Glissando intoniert und landet im Flageolett-*h* (Berg hat den Einfall in den Prolog als ›Tigersprung‹ eingebaut, vgl. T. 21) – eine Entstellung des Themas, in der es gleichsam in chemische Zersetzung überzugehen scheint.

<sup>12</sup> Berg schrieb über die Noten in T.214 f. des Particells: »ab hier genau wie im II. Akt (aber Str. mit Dpf.)« («Dämpfer« unterstrichen).

nach vorne kommend

Dr. Sch. Was tut ... denn Ihr Va-ter da? Wenn ich Ihr Mann wü-re, kä-me mir die-ser Mensch nicht über die Schwe-He.

Recit. **Allegro energico** (♩ = 80)

1. Vl. *zus. arco* **f marc.** *H\**

2. Vl. *(p senza vibr.)* **f marc.** *H\**

Vln. *arco* *p* *mf*

Vcl. *mf*

Kb. *mf*

\*) Hauptthema der „Sonate“

[https://storage.gmth.de/proceedings/articles/37/attachments/p16-24\\_audio\\_10.mp3](https://storage.gmth.de/proceedings/articles/37/attachments/p16-24_audio_10.mp3)

Noten- und Audiobeispiel 10: Schönthema I/2, T. 531–34

Jack tritt ein die Geschwitz bemerkend

Er ist ein Mann von gedrungener Figur, von elastischen Bewegungen, blassem Gesicht, entzündeten Augen, hochgezogenen starken Brauen, hängendem Schnurrbart, dünnem Knebelbart, zottigen Favorits und feuerroten Händen mit vernagten Fingernägeln. Sein Blick ist auf den Boden geheftet. Er trägt dunklen Überrock und kleinen runden Filzhut.

Wer

Geschw. bleibt in dieser Haltung - - - - -

rit. . . . . Adagio ♩ = 58

2. Vl. m.D.

Vla m.D.


Vcl. *f* *fp* nehmen Dpt.

\*) Anmerkung Bergs: (stereotyp für die Scene)

[https://storage.gmth.de/proceedings/articles/37/attachments/p16-24\\_audio\\_11.mp3](https://storage.gmth.de/proceedings/articles/37/attachments/p16-24_audio_11.mp3)

Noten- und Audiobeispiel 11: Schönthema III/2, T. 1186–89

Ebenso düster-suggestiv ist das im Finalsatz der Lulu-Suite erklingende Zitat der Zirkusmusik nach dem Mord, in den gestopften Hörnern (T. 1307–1309). Die ursprünglich ›vollsaftige‹ Begleitung durch Kontrabass-Pizzicati und Basstuba am Anfang der Casino-Szene des 3. Aktes erhält durch die Piano-Dynamik und die Hinzufügung der dumpfen Klangfarbe der Pauke einen unheimlichen Unterton. – Es sind dies zwei Details, die wirklich das trübe Licht der Dachkammerszene reflektieren.

 [https://storage.gmth.de/proceedings/articles/37/attachments/p16-24\\_audio\\_12.mp3](https://storage.gmth.de/proceedings/articles/37/attachments/p16-24_audio_12.mp3)

Noten- und Audiobeispiel 12: Zirkusmusik, III/1, T. 1–4

Von instrumentatorischen Feinessen solcher Art ist in Cerhas Fassung des London-Bildes nahezu nichts vorhanden. Während die noch von Berg instrumentierte Drehorgelfassung des Wedekind-Liedes nach dem Aufgehen des Vorhangs authentisch das Flair der Dachkammerszene vermittelt, zitiert die Musik zum Auftritt des ersten ›Freiers‹, des »stummen Professors«, sogleich unverändert die Szene I/1 (Atelier des Malers, Medizinalrats-Terzen, T. 284–291, Canzonetta, ›Pussi-Lied‹, T. 258–283). Auch der Auftritt des zweiten Freiers, des »Negers«, erhält als musikalische Folie neben der Monoritmica (Selbstmordszene des Malers, I/2) einiges aus dieser Szene (Duett »Kannst du die Wahrheit sagen?«, T. 305–312) und aus dem »Duettino« zwischen Maler und Lulu (I/2, T. 416–421).

[Largo, Viertel = 46]

1. Hr. (F) o.D. *poco f*

2. Hr. (F) o.D. *poco f*

3. Hr. (F) o.D. *poco f*

1. Pos. o.D.

2. Pos. o.D.

3. Pos. o.D.

Btb. o.D. *p*

Pk. *p*

Geschw.

Jack. *pizz.*  
 ein ver-damm-ter Glücks-pilz! sieht sich nach einem Handtuch um Nicht einmal ein Handtuch ha-ben die

Kb. *pizz.*  
*p*

🔊 [https://storage.gmth.de/proceedings/articles/37/attachments/p16-24\\_audio\\_13.mp3](https://storage.gmth.de/proceedings/articles/37/attachments/p16-24_audio_13.mp3)

Noten- und Audiobeispiel 13: Zirkusmusik, III/2, T. 1306–08

🔊 [https://storage.gmth.de/proceedings/articles/37/attachments/p16-24\\_audio\\_14.mp3](https://storage.gmth.de/proceedings/articles/37/attachments/p16-24_audio_14.mp3)

🔊 [https://storage.gmth.de/proceedings/articles/37/attachments/p16-24\\_audio\\_15.mp3](https://storage.gmth.de/proceedings/articles/37/attachments/p16-24_audio_15.mp3)

Audiobeispiel 14 und 15 Canzonetta (Pussi-Lied): 1. Akt und 3. Akt, Cerha-Fassung

Die Musik zielt auf den mondänen Tonfall gehobener Unterhaltungsmusik und assoziiert dadurch die Aufstiegsphase Lulus. Cerha begründet die Übernahme der Instrumentation aus Akt I mit »Korrespondenzen zwischen den Szenen mit Lulus Ehemännern im 1. und 2. Akt und jenen mit ihren Klienten im 3. Akt«<sup>13</sup>, während es doch gerade darauf ankäme, die Differenz zu betonen. Ja, es wäre zu erwarten, dass die klangliche Reduziertheit und Verfremdung, die die Rückgriffe im Paris-Bild auszeichnen (s.o.), hier noch hätten zunehmen können. Die Zitate müssten wie aus einem Abgrund auftauchen, wie Überbleibsel aus verschollenen Jahren, die zur Unzeit aufsteigen, »ein Schattenzug aus dem gestorbenen Gestern«<sup>14</sup>.

Nun könnte man behaupten, gerade in diesem Widerspruch zwischen Musik und Szene läge der Verfremdungseffekt. Aber die salonhaften Elemente aus dem ersten Akt laufen eher neutral neben der Szene her, als dass sie ihr sinnerfüllt widersprechen. Sie bringen nur eine Art aparte Alltäglichkeit ins Spiel, die mit der Szene wahrlich nichts zu tun hat. Gelegentliche kleinere Eingriffe wie Tremoli am Steg (»Pussi-Lied«, T. 791–93) oder die Hinzufügung gedämpfter Blechbläser in einzelnen Akkorden (Maler-Akkorde, T. 788 f.) wirken wie vergeblich Versuche, diese Defizite zu kaschieren. Insgesamt erscheinen die Korrespondenzen allzu harmlos. Mehr noch, sie verleihen der formalen Anlage der Oper, der engen Beziehung zwischen Schluss und Anfang, durch die unveränderte Wiederkehr von Modellen aus dem ersten Akt etwas Künstliches und Aufgezwungenes. Außerdem findet hier (wie im Paris-Bild) angesichts der Länge der Oper und der Omnipräsenz vieler Motive und Leit-Sektionen doch eine erhebliche »Material-Erschöpfung« statt.

Das gilt nicht für die Partien der Schlusszene, die von Berg selbst in der *Lulu-Suite* instrumentiert wurden, namentlich die Wiederkehr des großen Des-Dur-Zwischenspiels aus dem ersten Akt, mit dem Thema der Liebesverbundenheit von Dr. Schön und Lulu. Die Unversöhnlichkeit zwischen dem Adagio-Streicher-Sehnsuchtstonfall dieser Musik und der trostlosen Szene zwischen Lulu und ihrem letzten Freier, Jack the Ripper alias Dr. Schön, ist so stark, dass das Bild überzeugend wirkt.<sup>15</sup> Indem die Musik hier Wünsche und Gesten zum Ausdruck

13 Cerha 1979, 21.

14 Sigfrid Kracauer über die Jackson-Girls, siehe Programmheft Hamburg 2017, 35.

15 Dieses lange und klanglich unveränderte Zitat aus dem ersten Akt war denn auch eines der stärksten Argumente für die Parallelstellen-Methode, es wurde schon von Perle 1964 angeführt: »The inclusion of this Intermezzo from Act I in the final movement of the Lulu-Suite, which is otherwise limited to extracts from Act II, scene 2, is one among several proofs that the recapitulations of earlier numbers as just described above are intended to repeat the orchestration of these earlier numbers« (12).

bringt, die auf der Ebene des Textes nur noch in pervertierter oder verstümmelter Form zur Geltung kommen (Jacks Mordabsicht und Lulus Selbstpreisgabe an die Freier), trifft ihr emotionaler Appell uns mit doppelter Kraft. Sie widerspricht »der realen Situation. Anstatt den widerlichen Handel mit Jack [...] zu widerspiegeln, entfaltet [sie] den Traum des ganz anderen, utopischen Glücks, wie wenn sie Lulus Bitte im eigentlichen Sinne verstehen und erfüllen wollte«<sup>16</sup>.

## Neue Versuche einer Instrumentierung des dritten Aktes

Es kann nicht erstaunen, dass angesichts dieser Schwächen seit dem Ablauf der Schutzfrist im Jahre 2005 neue Bearbeitungen des Schluss-Aktes entstanden. Sie gehen teilweise weit über instrumentale Retuschen hinaus und bestehen in Neukombination und Reduktion des Materials, ja im Falle von Olga Neuwirths *American Lulu* (2005) aus der Neukomposition des gesamten dritten Aktes (nur einige Allusionen auf den Opern-Schluss werden hier beibehalten). Hier soll vor allem der Aspekt der Instrumentation interessieren.

### Eberhard Kloke

Die bisher am häufigsten gespielte Neufassung stammt von dem Komponisten und Dirigenten Eberhard Kloke (\*1948), der zahlreiche Orchesterwerke und Opern neu arrangiert hat. Seine Version des dritten Aktes wurde im Jahre 2010 in Kopenhagen erstmals vorgestellt. Weitere Aufführungen fanden in Augsburg, Erfurt, Gießen (Kammermusikfassung), Dresden (2012), Bozen und Flensburg (2017) statt. Die Universal-Edition hat diese Version als »Alternative« zur Cerha-Fassung sanktioniert, nachdem viele (insbesondere kleinere) Theater ihre eigenen Kurzfassungen »gebastelt« hatten.<sup>17</sup>

Fertig instrumentierte Teile werden hier mit Passagen kombiniert, in denen das Particell von Klavier und Akkordeon gespielt wird. Im Paris-Bild gibt es verschiedene »Module«, die sich frei zusammenstellen lassen, viele gesprochene Partien und Vorschläge für Auslassungen und Reduktionen. Das London-Bild enthält Modifikationen der Drehorgel-Fassung des Lautenliedes und einige Kürzungsvorschläge.

16 v. Massow 1992, 103.

17 Eine Dirigierpartitur kann ausgeliehen werden.

## David Robert Coleman

Die Fassung von Robert Coleman (\*1969) wurde 2012 an der Berliner Staatsoper im Schillertheater uraufgeführt. Letztlich verdankt sich diese Neubearbeitung dem Umstand, dass in der Andrea-Breth-Inszenierung von *Lulu* das Parisbild weggelassen wurde und daher aus urheberrechtlichen Gründen die Nutzung der Cerha-Fassung nicht in Frage kam (2015 erschien diese Fassung auf DVD). Colemans Bearbeitung geht über die Kloke-Fassung hinaus, indem sie im London-Bild klangfarblich einige neue Akzente setzt. Die Drehorgel-Melodie erklingt mit Steeldrums, Glockenspiel, Xylophon-Tremolo und Klarinetten und soll eine Jukebox darstellen.<sup>18</sup>

Das Zitat des ›Pussi-Lieds‹ aus dem ersten Akt (»Auf einmal springt er auf ...«) bringt Coleman in einer Art ›Spelunkenbesetzung‹ im Stile Kurt Weills, die vor allem durch die melodieführende Trompete mit Cup-Dämpfern geprägt ist, später durch eine Tuba in der Bassstimme. Es entsteht ein erheblich anderer Klangeindruck, auch wenn Coleman dann bald mehr und mehr zur Cerha-Fassung zurückkehrt.

## Johannes Harneit

Diejenige Neufassung, die am deutlichsten in das von Berg hinterlassene Material eingreift, stammt von Johannes Harneit (\*1963). Er entwickelte sie zusammen mit dem Regisseur Christoph Marthaler, dem Intendanten Kent Nagano und dem Dramaturgen Malte Ubenauf für die Hamburgische Staatsoper, wo sie Anfang 2017 uraufgeführt wurde. Entgegen der Auffassung Cerhas ist es diesem Team zufolge nicht möglich, von der Partitur der Stücke aus dem dritten Akt, die in der konzertanten Lulu-Suite instrumentiert wurden, auf die endgültige Gestalt des London-Bildes zu schließen. Die musikalischen Reprisen im fünften Satz der Symphonischen Stücke aus *Lulu* sind »groß besetzt, ein Umstand, der sich für das geplante szenische Ereignis kaum vorstellen lässt«<sup>19</sup>.

Im Paris-Bild wird weder die Cerha-Fassung noch eine Fragment-Fassung mit dem Bruch nach Takt 278 gewählt, sondern eine einheitliche Fassung, die aus der Klavier-Violin-Kadenz (Dialog Marquis und Athlet) und den Violinsoli der Choral-Variationen abgeleitet ist, Material, das noch von Berg instrumentiert wurde.

18 Coleman in Programmheft Berliner Lindenoper, 2012, 17.

19 Harneit 2017, 26.

Die »Töne an sich«, d.h. die nicht instrumentierten Teile, werden »von einem Klavier auf der [unsichtbaren] Seitenbühne vorgetragen«<sup>20</sup>. Die Zirkusmusik wird in ›drei Variationen‹ einbezogen. Trotzdem schmerzt der Verlust der abschließenden Presto-Variante und der Gesellschafts-Ensembles mit ihrem falschen Glanz, besonders aber die Weglassung von Teilen, die Berg noch selbst instrumentiert hat, insbesondere der »Intermezzi« aus den Choral-Variationen mit den klanglich variierten Zitaten aus dem zweiten Akt und der Bänkellied-Variationen (Zwischenspielspiel zwischen den beiden Szenen des dritten Aktes). Insgesamt aber ist der reduzierte, innerhalb von *Lulu* neuartige Klang in der langen Oper mit ihren vielen Binnenzitaten von Vorteil. Die trübe Halbwelt-Atmosphäre des Paris-Bildes wird durch die Reduktion auf Geige und zwei Klaviere gut getroffen.

Auch für die Instrumentation des London-Bildes diene eine auf Berg zurückgehende Klangidee als Ausgangspunkt: Das »Werkel« (Drehorgel) vom Ende der Bänkellied-Variationen. Die dadurch inspirierte Instrumentation mit Klavier und ›Combo‹ (Flöte, Oboe, Klarinette, Trompete, Posaune, Schlagwerk) bleibt für die gesamte Szene verbindlich, die allerdings wie das Paris-Bild stark verkürzt wurde. Der Klang wirkt skelettiert, spröde und schütter; ungeschminkt wird die ›Wahrheit‹ des Schlussbildes in Szene gesetzt. Endlich ›sitzen‹ die Zitate aus dem ersten Akt, der unendliche Abstand wird spürbar und nicht mehr nivelliert, die Erinnerungsfragmente (Pussi-Lied, Liebesmelodie etc.) wirken verschlissen, armselig, dürftig. Die Anklänge an leichte Musik (Kavatine, Duettino und Canzonetta) sind dem mondänen Kontext des ersten Aktes entzogen und tauchen wieder in die Trivialmusikosphäre ein, der sie ursprünglich entstammen. Das Ganze überzeugt umso mehr, als die Klangquelle noch eine Stufe weiter in den Hintergrund rückt (die Instrumentalisten spielen hinter der Bühne).

Allerdings waren sich die Bearbeiter bewusst, dass ihre Neufassung neben dem von Berg selbst instrumentierten Finalsatz der *Lulu-Suite* nicht bestehen kann: Die Geschwitz-Szene mit ihrem eingedunkelten Pathos und vor allem die instrumentationstechnisch aufs Äußerste ausgereizte Dissonanz des Zwölfton-Todes-Akkords kurz vor dem Schluss erhalten klanglich zu wenig Gewicht. Deshalb fügten sie noch das in zeitlicher Nähe zum letzten Akt entstandene Violinkonzert von Berg (1935) als Epilog hinzu, in entfernter Anknüpfung an das letzte Interludium von *Wozzeck*. Es ist eine Lösung, die in dieser Inszenierung standhält, aber natürlich kein Muster für weitere Aufführungen sein kann.

20 Ebd.



## Schluss

Die Neubearbeitungen des dritten Akts von *Lulu* zeigen ein vielfarbiges Bild. Dabei schälen sich einige Tendenzen heraus: Während Friedrich Cerha um eine möglichst unauffällige Verkittung der neu instrumentierten Stellen mit dem originalen Bestand bemüht war, neigen besonders Kloke und Coleman zur Aufdeckung der Bruchstellen: Das Neue schließt sich nicht selbstverständlich an das Vorhandene an. Darin prägt sich eine alte Auffassung der Kunsthistorik aus: »Jedes restaurierte Stück soll auch ohne Jahreszahl und Inschrift dem Beschauer sagen: Dort ist das Alte, hier ist das Neue« (Konrad Lange, 1906). Pausen und Zäsuren indizieren die Weglassung unvollendeten Materials; entweder wird durch ›neutrale‹ Instrumente wie Akkordeon, Harmonium oder Klavier auf den unfertigen Status des Particells verwiesen, oder die Bearbeiter setzen sich durch besondere Farbwirkungen vom Vorhandenen ab, wie Colemann am Anfang des London-Bildes.

Hierin zeigt sich eine weitere Tendenz: die kreative Neuinstrumentierung. Diesen Weg hat das Team um Johannes Harneit eingeschlagen. Ausgehend von einigen charakteristischen Klangideen Bergs haben die Bearbeiter eine Fassung erstellt, die weit vom Klangbild der ersten beiden Akte, der *Lulu-Suite* und der Cerha-Version abweicht. Sie sind dabei teilweise zu Ergebnissen gelangt, die dem Fragment Bergs gegenüber paradoxerweise mehr Treue zeigen als die scheinbar so authentische Version Cerhas. Doch auch diese Bearbeitung steckt voller Widersprüche: Der eingeschlagene Weg einer radikalen Reduktion ist unvereinbar mit dem von Berg vollendeten Operschluss und seinen dramaturgischen Erfordernissen. Womöglich sind diese Widersprüche unaufhebbar und ein Grund dafür, dass Bergs *Lulu* ein Fragment blieb.

## Copyright-Hinweise

- Abb. 1: *Lulu*, Particell des 3. Aktes (Faksimile), © Copyright 2013 by Universal Edition A.G., Wien
- Nb. 11, 13: »Variationen« and »Adagio« © Copyright 1935 by Universal Edition A.G., Wien, Copyright renewed
- Nb. 2–5: Klavierauszug von Erwin Stein, Copyright 1936 by Universal Edition, renewed 1964 by Universal Edition
- Alban Berg, *Lulu*, dreiaktige Fassung, vervollständigt von Friedrich Cerha:
- Nb. 1, 10: 1. u. 2. Akt: © Copyright 1964 by Universal Edition A.G., Wien, Revision © Copyright 1985 by Universal Edition A.G., Wien
- Nb. 7, 9, 12: 3. Akt: © Copyright 1977, 1978 by Universal Edition A.G., Wien

## Literatur

- Alban Berg (1985), *Lulu*, Partitur (III. Akt). Hergestellt von Friedrich Cerha [1978], Studienpartitur, Wien: Universal Edition.
- Alban Berg (1936, 1964), *Lulu*, 1. und 2. Akt, Klavierauszug mit Gesang von Erwin Stein, Wien: Universal Edition.
- Alban Berg (1977, 1978), *Lulu*, 3. Akt, Klavierauszug mit Gesang von Erwin Stein, Wien: Universal Edition.
- Berg, Alban (2013), *Particell des III. Aktes* (Faksimile), hg. von Thomas Ertelt (= Alban Berg, Sämtliche Werke, 1. Abteilung: Musikalische Werke, Bd. 2, *Lulu*, Supplement), Wien: Universal Edition.
- Berg, Alban (1981), »Neun Blätter zur Lyrischen Suite für Streichquartett (1926)«, in: *Glaube, Liebe, Hoffnung. Schriften zur Musik*, hg. von Frank Schneider, Leipzig: Reclam, 236–253.
- Cerha, Friedrich (1979), *Arbeitsbericht des 3. Aktes der Oper Lulu von Alban Berg*, Wien: Universal Edition.
- Coleman, David Robert (2012), »Notizen zur Neufassung des dritten Akts«, in: *Lulu. Alban Berg*, in: Programmheft der Staatsoper im Schiller Theater, Berlin, 16 f.
- Ertelt, Thomas (2013), *Particell des III. Aktes* (Faksimile); *Kommentar* (= Alban Berg, Sämtliche Werke, 1. Abteilung: Musikalische Werke, Bd. 2, *Lulu*, Supplement), Wien: Universal Edition.
- Harneit, Johannes (2017), »Das *Lulu*-Particell und ›Töne an sich‹«, in: *Alban Berg, Lulu* (Programmheft der Staatsoper Hamburg), Hamburg, 25–27.
- Jarman, Douglas (1979), *The Music of Alban Berg*, London: Faber & Faber.
- Massow, Albrecht von (1992), *Halbwelt, Kultur und Natur in Alban Bergs Lulu* (= Beih. zum AfMw, Bd. 33), Stuttgart: Steiner.
- Perle, George (1964), »A Note on Act III of *Lulu* (Letter to Alfred Kalmus)«, *Perspectives of New Music* 2/2, 8–13.
- Redlich, Hans Ferdinand (1957), *Alban Berg. Versuch einer Würdigung*, Wien: Universal Edition.

Hans-Ulrich Fuß

© 2020 Hans-Ulrich Fuß (hans-ulrich.fuss@t-online.de)

Fuß, Hans-Ulrich (2020), »Klangvariation versus Texttreue. Probleme der Cerha-Instrumentierung des dritten Aktes von Alban Bergs *Lulu*«, in: »Klang«: *Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie*. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hannover 2016 (= GMTH Proceedings 2016), hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 365–390. <https://doi.org/10.31751/p.37>.

veröffentlicht / first published: 01/10/2020