

**Lulu, Oper von Alban Berg**  
**Neufassung/Transkription der gesamten Oper (Akte I-III) für Soli und**  
**Kammerorchester - darin einbezogen die Neuedition des 3. Aktes -**  
**von Eberhard Kloke (Stand: Januar 2016)**

**Arbeitsbericht**

Der herausfordernden Aufgabe, eine Bearbeitung der gesamten Oper *Lulu* von Alban Berg in einer Fassung für 11 Soli und Kammerorchester zu erstellen, ging voraus, den unvollendeten dritten Akt neu zu transkribieren. Die daraus gewonnenen Erkenntnisse – nebst einer Neuerstellung der *Lulu* \_Bruchstücke<sup>123</sup> für 3 Soli und Kammerorchester – flossen unmittelbar in diese Transkription ein.

Die Transkriptionsarbeit teilte sich also in 2 Arbeitsschritte auf:

Im ersten Bearbeitungsschritt wurde die Bearbeitung des 3. Aktes für 11 Soli und Kammerorchester vorgenommen. Diese Transkription orientiert sich im wesentlichen an der vom Verfasser besorgten Orchester-Transkription des III. Aktes *Lulu*. Abweichungen ergeben sich naturgemäß vor allem im instrumentatorischen Bereich. Der Orchestersatz verteilt sich auf 21 Instrumentalisten/Innen – hier erweitert um eine Akkordeonstimme. Darüber hinaus wurde die Solistenbesetzung reduziert (auf die personaggio der Akte I+II), die wechselnde Rollenaufteilung zwischen den Akten garantiert somit attraktive Gesangspartien für alle. Im zweiten Schritt wurden die von Berg vollendet in Partitur hinterlassenen Akte I+II bearbeitet.

(Siehe hierzu die detaillierte Besetzungsliste für die Akte I, II und III auf S. 3.)

Zentrales Anliegen für eine Transkription von Bergs OPER *Lulu* für Soli und Kammerorchester war, der musik-theatralischen Anlage des Stückes (im Sinne einer von Berg angestrebten Transparenz „Wort-Musik“) entgegenzukommen.

Dem vermeintlichen Verlust von „großer Oper“ wird eine radikale kompositorisch-klangliche Substanz im Sinne einer Feinabstimmung zwischen Soli und Kammerorchester entgegengesetzt.

Im Vordergrund stehen besetzungstechnische Vorteile durch variable Besetzungsalternativen im Sinne einer schauspielerischen Priorität. Textverständlichkeit und Transparenz kommen der theatralischen Anlage des Stückes sehr entgegen. Desweiteren wird sowohl Klangerweiterung als auch Klangverdichtung erzielt durch den variablen Einsatz mehrerer Instrumente (siehe v. a. Holzbläser) für jeweils eine(n) Spieler/In.

**Spezialfall 3. Akt:**

Die Neuedition-Neubearbeitung des 3. Aktes bringt wesentliche Änderungen, Kürzungen und Vorschläge in Richtung für eine „Öffnung“ des Werkes.

Im Hinblick auf die szenische Realisierung wird durch die Neubearbeitung der Einbezug von Video sinnfälliger. Die von Berg schon „angedachte“ Filmebene – siehe Verwandlung (Filmmusik, Krebs), Melodram ab T 953 (2. Akt) und Dialog T 1021b (2. Akt) sowie 3. Akt, London-Bild: Rückblende ehemaliges Quartett etc. – erfährt gleichsam eine „Auflösung“ in die Gegenwart.

Auf Basis des von Berg hinterlassenen Particells zum 3. Akt wurde eine Neufassung vorgenommen. Eine Prämisse war, alle von Berg fertig instrumentierten Teile bestehen zu lassen (und sie auf die Kammerbesetzung zu reduzieren) und sie quasi als Fundament des 3. Aktes einzusetzen. Durch das Einfügen neuer und alter Teile aus dem 1. und 2. Akt und Teilen der von Berg zeitlich nach dem Particell erstellten *Symphonischen Stücke* – die ja bereits eine Art Weiterentwicklung von Materialien aus dem 3. Akt darstellen – sollte Kohärenz gestiftet und die formalen Bezüge der Akte untereinander unterstrichen werden. Auch sollten alle Dialogpassagen in jener Form beibehalten werden, wie Berg sie nach Frank

Wedekinds Vorlage eingerichtet hatte. Was die Besetzung anging, habe ich alle Gesangssolisten unverändert übernommen und folge damit den Angaben in Bergs Particell. Das Kammerorchester habe ich durch Einführung eines neuen Instruments, des Akkordeons, um eine Nuance erweitert, was mir in Hinsicht auf Bergs Klangspektrum und das Kolorit des Bänkelsängerliedes angemessen erschien.

Um den 3. Akt hinsichtlich neuer Interpretationsansätze zu öffnen, habe ich darüber hinaus folgende Herangehensweise gewählt: Im Wesentlichen ging es mir darum, den 3. Akt innerhalb der gesamten Oper neu zu gewichten und unter Einbeziehung der aktuellen Quellenlage gewisse Änderungen und Kürzungen anzubieten. Zur Öffnung des Werkes, anstelle eines verbindlichen Notats, sollten gewisse Vorschläge Raum für eine individuellere Gestaltung bestimmter Abläufe geben: So wurden an mehreren Stellen ossia-Varianten und Optionen zur Kürzung von Passagen durch Vide-Sprünge angeboten, auf Grundlage derer man eigene Lösungen finden kann. Losgelöst von den Zwängen des durchlaufenden Particells, habe ich versucht, den 3. Akt an Berg-Wedekind (siehe die Dialogpassagen, wie sie Berg auch in den ersten beiden Akten mehrfach zum Einsatz bringt) anzunähern, und zwar mit der Kürzung bzw. Neufassung von zwei größeren Passagen:

- Neukonstruktion der Dialoge und Zwischenmusiken, die in Bergs originaler Partitur nach Takt 261 kommen.
- Neufassung der ursprünglich als Quartett konzipierten Dialog-Szene 7, nun gesprochen, mit Zwischenmusik ad libitum zur Textgliederung (nach T. 819).

## Die Besetzungen der Kammerfassung Lulu Akt I-III

### 1. Besetzung: 11 Soli

Personaggio für Akte I, II III:

Lulu I,II,III (auch ehemaliger Fünfzehnjährige III)

Geschwitz I,II,III - auch Garderobiere I, Gymnasiast II, Groom III

Medizinalrat I - auch Bankier III, Professor III

Maler I - auch Journalist III, Neger III

Dr. Schön I,II,III (auch Jack the Ripper III)

Alwa I,II,III

Schigolch I,II,III

Athlet I (auch Tierbändiger I),II,III

Prinz I - auch Kammerdiener II, Marquis III

Theaterdirektor I – (auch Diener III, auch Polizeikommissär, S. 781)

Mutter III (auch ehemalige Kunstgewerblerin)

Clown (Prolog I), Statist

Erscheinung Geschwitz (II, Takt 605), Statistin

### 2. Besetzung Kammerorchester: 23 Spieler

Fl (Altfl in G, Picc), Ob (Eh), 1. Kl in B (Bass-Klar in B), Sax in Es (2. Kl in B), Fg (Kfg), Hr in F, Trp in C, Ten/Bass-Pos, Klav (auch perc), Akk (am besten Knopfakkordeon mit B-Griff), Pk-Vibr- perc (1 Spieler) und Streichquintett- KB: 5-Saiter mit C

Neu eingeführtes Instrument ist das Akkordeon, dessen spezifische Klangfarbe besonders im 3. Akt entscheidend zur Geltung kommt.

Eine Verdopplung der solistischen Streicher (VI, VII, Br. Und Vc) ist wg. der häufig erscheinenden Mehrstimmigkeit – resp. der divisi-Passagen – conditio sine qua non:

minimale Streicherbesetzung 2 VI, 2 VII, 2 Br, 2 Vc und 1 Kb (5-Saiter mit C)

maximale Streicherbesetzung 3 VI, 3 VII, 3 Br, 2 Vc und 1 Kb (5-Saiter mit C)

Die Bühnenmusik kann selbstverständlich live gespielt werden oder auch per Audio-Zuspielband eingesetzt. Sie ist über den Verlag direkt zu erhalten.

## **Details zu den Besonderheiten des 3. Aktes**

### **A Das Paris-Bild**

Dem torsohaften, strukturell labilen Grundcharakter der ersten Szene wird Rechnung getragen, indem sich Ensemble und Dialogteile hart und realistisch ablösen. Dem Duett – dem letzten von Berg abgeschlossenen Stück für den 3. Akt – kommt dabei eine Schlüsselrolle zu, da hier die Rückbezüge (auf das Lied der Lulu) und Vorausgriffe (auf Wedekinds Bänkelsängerlied) besonders markant sind. Bei den von mir vorgenommenen Eingriffen war es – unter Anerkennung der offenen Form des Paris-Bildes – mein Bestreben, die Musikteile als für die Stimmung und das Kolorit der Szene notwendige Bausteine zwischen die Dialoge zu setzen. Kürzungen und Umstellungen waren dafür notwendig. Es ergab sich folgender Verlauf des Paris-Bildes:

1. Ensemble: Anfang III aus originaler Berg-Partitur transkribiert nach 1. Ensemble:

Dialog 1 S. 656

Musikeinschub S. 656 - „Comodo“, Rückgriff auf Akt I, Szene Tierbändiger (vgl. auch Musik Beginn Akt III)

Duett Lulu-Marquis : Duett Lulu - Marquis S. 658  
aus originaler Berg-Partitur transkribiert

2. Ensemble, aus originaler Berg-Partitur transkribiert nach Abbruch des 2. Ensembles in T. 261 (alte Berg'sche Taktzählung) ergeben sich **die Bausteine:**

Dialog 2 S. 706 (entspricht Dialog 1, große Fassung, S. 716)

Pantomime 1 S. 706

Dialog 3 S. 707 (Dialog 2, große Fassung, S. 717)

Pantomime 2 S. 712

Dialog 4 S. 718 (Dialog 3 große Fassung, S. 728)

Pantomime 3 S. 718

Szene/ Dialog 5 S. 719 (Szene/ Dialog 4, große Fassung S. 729)

Szene Lulu-Schigolch, auf S. 721 (eingearbeitet der Sprung Szene Lulu-Schigolch, große Fassung, auf S. 745- 748)

Cadenz 1 S. 743

Dialog 6 S. 746 (Dialog 5, große Fassung, S. 758)

Cadenz 2 S. 747, mit Rückgriff auf die Tierbändiger-Szene im 1. Akt

Dialog 7 S. 749 (Dialog 6, große Fassung, S. 761)

Cadenz 3 S. 749

3. Ensemble, mit neuem Übergang zur Überleitungsmusik für das London-Bild, dem „Grandioso“ aus den Symphonischen Stücken S. 757

### **B Das London-Bild**

Sicher nicht zufällig hat Berg das große Quartett des London-Bildes zwischen die Einleitungsszene und die beiden großen Schlusszenen mit der Begegnung zwischen Lulu und dem Neger und zwischen Lulu und Jack the Ripper gesetzt – es sollte der Höhepunkt des Finales werden. Als einzige Singstimme des Quartetts wurde von Berg im Particell nur jene Alwas ausgeführt, somit ist das Ausgangsmaterial für die Konstruierung eines großen Orchesterquartetts denkbar spärlich. In der Cerha-Fassung wurden die grundsätzlichen Zweifel an der Authentizität eher bestätigt und das niedrigere kompositorische Niveau evident. Cerhas Hinweis auf die Modifikation der „Hymne“ aus dem Schluss des 2. Aktes

leuchtet zwar ein, Berg hat uns jedoch zu wenig hinterlassen, als dass sich darauf eine Ausarbeitung eines solch dichten Quartetts verlässlich stützen könnte. Das „Experiment Quartett“ kann als gescheitert gelten. Freilich kann hierfür nicht Cerha allein die Schuld gegeben werden, sein großer Verdienst um den 3. Akt, ihn dem Vergessen zu entreißen, verdient mehr als Respekt. Maßgeblich liegt es auch an der realen Schwäche, dem skizzenhaft-unrevidierten Zustand des von Berg hinterlassenen Materials, dass sich eine plausible, sich in den Kontext einfügende Ausarbeitung des Quartetts so schwer konstruieren lässt.

Daher ist es kaum mehr sinnvoll, dieser Stelle mit dem Anspruch auf einen „authentischen Berg“ zu begegnen. Vielmehr suchte ich nach einem Weg, mit einem dramaturgischen Kunstgriff sinnstiftende Kontinuität herzustellen und den dramatischen Verlauf der Lulu nach Wedekind und Bergs Interpretation gleichermaßen zu berücksichtigen. Hierfür habe ich zusammenhängende Musikpassagen als stimmunggebendes Kolorit zwischen die Dialoge gesetzt, vergleichbar der Vorgehensweise im Paris-Bild. Das eingefügte Material basiert auf den noch von Berg komplett instrumentierten Teilen, die an die jeweilige Position eingepasst wurden. Wiederum öffnen die Einfügung einiger ossia-Passagen die Szene für variable Interpretationsansätze.

Durch die Straffung des London-Bildes rücken die formal wichtigen Dreierszenen (Professor-Neger-Jack the Ripper) in direkte Beziehung zueinander. Das ganze Bild erfährt eine geradezu soghafte Ausrichtung hin zum Finale mit der Ermordung der Lulu.

So ergab sich folgender Ablauf:

1. Alwa-Schigolch S 797 (T 652 ) – S 801 (T 682)
2. Professor-Lulu S. 802 (T 683 ) - S. 812 (T 738), siehe auch Bezug Medizinalrat (I. Akt T 284-293)  
Professor bis Takt 780 mit Alwa, Schigolch S 812 (T 739) – S. 825 (T 805)
3. Materialien „Quartett“  
Dialog 8, S 825 (entspricht Dialog 7, große Fassung S. 836),  
Zwischenmusik als Material zur Textgliederung (S 826)
4. Alwa-Schigolch S 827 (T 812 )– S 833 (T 845)
5. Lulu/Neger S 833 (T 846 ) - S 850 (T 897), siehe auch Bezug Maler Schwarz (I. Akt T. 417-419 und I. Akt T 305-312)
6. Überleitung Szene Schigolch S 851 (T 898) – S 854 (T 910)

Geschwitz-Lulu-Jack the Ripper S 857 (T 934 ) - S 894 (T 1057) - der ossia-Teil auf S. 879, Takt 992 der großen Fassung mit der Option zum Vide-Sprung auf S. 894, Takt 1037 ist hier eingearbeitet, ebenso der Sprung von Takt 1081 bis 1094 der großen Fassung)→siehe Appendix 1+2

siehe auch Schön (II T 61-72) und dazu die Verwandlungsmusik I/3 (T 958-992) und Jack (III T 1235-1261- Zählung Cerha-Fassung Akt III, folgt den original Berg'schen Symphonischen Stücken aus der Oper Lulu ):

Für die Bühnenmusik zu Beginn des London-Bildes stehen 3 Versionen zur Auswahl. Diese sind in die Partitur eingearbeitet:

1. Version, Drehorgel Fassung 1
2. Version, Drehorgel Fassung 2
3. Version, Drehorgelfassung für das „Werkel“ (Drehorgelinstrument aus der Zeit Bergs)= Appendix 3

Appendix 1: entspricht dem original Berg`schen Particell-Verlauf: Szene Jack-Lulu, Takte 974-1023

Appendix 2: entspricht dem original Berg`schen Particell-Verlauf: Szene Geschwitz, Takte 1023-1037

Appendix 3: Takte 652–667 und 742–757: Drehorgelmusik für das „Werkel“: „...in Entsprechung zur echten Armut der Schlusszene für das sogenannte Werkel – Drehorgel ...“, vergl. Ertelt, Thomas F.: Alban Bergs Lulu, Wien 1993 (UE 26271), S. 187ff.

Eberhard Kloke, Berlin im Januar 2016