

Talfahrt eines Albtraum-Modells

Die symphonische Grotteske: Alban Bergs „Lulu“ an der Bayerischen Staatsoper

Was haben Alban Bergs tragisch-grotteske „Lulu“ und Mozarts Opera buffa „Cosi fan tutte“ gemeinsam? Eigentlich nur die zynische Tatsache, dass sie lustvoll das Scheitern der Männer an den Frauen abhandeln – und umgekehrt. Und dabei zunächst auf prude Ablehnung stießen. Sogar große Komponisten taten sich hervor: Mozarts „Cosi“ wurde vom Moralisten Beethoven verschmäht und stand im 19. Jahrhundert unter Frevolitätsverdacht. Bei „Lulu“ verargte Arnold Schönberg seinem Freund und Schüler Alban Berg die skandalöse Wedekind-Figur, die die von beiden verehrte Moral-Instanz Karl Kraus zur Ehre der Altäre erhoben hatte. Berg ließ sich von Lulu nicht abbringen und fand den richtigen Widmungsträger: Schönberg.

Der Komponist sollte Recht behalten: Lulu, Rätselweib unter Einfluss und Projektionsfläche männlicher Lust, besetzt noch immer einen Spitzenplatz im Theaterkanon. David Alden zeigt bei seiner Münchner Neuinszenierung, die Giles Cadle im ersten Akt als nicht ganz naives Kinderzimmer einrichtete, später mit Veduten glatter Architektur-Moderne bedient, Lulus Welt vor allem als kühl installierte Grotteske. Und kostet dabei, gemeinsam mit Brigitte Reiffenstuel (Kostüme), die Turbulenzen einer wild ausufernden Menagerie nach Kräften aus. Das reicht – entsprechend der seelischen Befindlichkeiten der Protagonistin – vom Kindertheater über das Salonstück und den Schauerkrimi bis hin zur letalen Schmiere. Hohe Tragödie und Schundroman, veredelt durch die technisch und emotional komplexeste Musik Alban Bergs, greifen miraculöserweise ineinander. Der Dirigent der Aufführung, Michael Boder, erweist sich als der versierteste Pilot eines musikalisch durchgehend faszinierenden Höhenfluges.

David Alden, der bei seiner vorigen Regie in Berlin, Händels Zauberin „Alcina“, für die „Lulu“ schon geübt haben mag, bezieht die Stimmigkeit seiner Version aus der exakten Analyse der Oper samt Wedekind-Vorlage. Wer und was ist Lulu, sind ihre Männer, ist die vorgeführte Gesellschaft? Schwer zu beantworten, will man nicht den Klischees verfallen. Für Alden, der alle Lulu-Bilder durchschaut hat, ist sie eine Frau ohne Eigenschaften, eine Art Psychopathin oder Medium, ohne festen personalen Kern. Nicht sie wechselt die Rollen – Kind, Lolita, *femme fatale* und so weiter –, sondern die Situationen und die Männer sind es, die einander abwechseln. Das bestimmt ihr Verhalten. Das Stück ist „ein satirischer Blick auf die Gesellschaft, auf Männer und Frauen, auf die Beziehungen, die sie miteinander eingehen.“ Auch Alden weiß darum nicht, wer Lulu ist, aber er kennt das Stück, eine „verrückte, satirische, auch tragische und morbide Geschichte über eine Frau in der Gesellschaft“.

Bevölkert wird sie von Typen und Verhaltensweisen einer emphatisch gesehnen Gegenwart, nicht des vorletzten Finde-siècle. Jede Mythisierung einer „Urgestalt des Weibes“ ist Alden fremd, zu sehen ist allerdings dessen perfekte Gestalt. Die Amerikanerin Margarita De Arellano besitzt die phänomenale Fähigkeit, ein „Objekt der Begierde“ von heute abzugeben, allein schon durch ihre Traumfigur, die sie im ersten und zweiten Akt auch vorzeigen darf. Ein besser gebauter Lulu-Körper, Traummodell unnahbar-kühl-attraktiver Ebenmäßigkeit und Schönheit wie von einer PR-Agentur erfunden, dürfte es selten auf der Opernbühne gegeben haben. Aber Verführerin, mit Laszivität und Morbidezza einer Veruchten ausgestattet? Das weniger. Die Sängerin bewältigt ihre Partie, in der sie debütiert, mit großer musikalisch-vokaler Präsenz. Ihr bis in die Höhe leicht ansprechender Sopran, sein helles Timbre kennt gelegentlich auch dunklere Einfärbungen, die präzise Beweglichkeit der Stimme auch in schweren Passagen verblüfft immer wieder, von der Intonations-sicherheit innerhalb einer heiklen Zwölftonstruktur nicht zu reden.

Voyeurismus und Erschrecken

Was Alden und Cadle mit reicher Bilderphantasie auf die Bühne stellen, will mehr sein als nur die Schauseite des Stücks. Alden beobachtet und zeigt die Wirkungsmechanismen dahinter, auch die aktuell erkennbaren Symptome von Bildfaszination, -erkenntnis und -störung: die Medien. Es wird gefilmt und fotografiert auf der Bühne, was das Zeug hält, ständig sind Apparate und Handkameras präsent. Lulu selbst filmt sogar im Moment der Katastrophe, beim plötzlichen Tod ihres ersten Mannes: Sie hält die Kamera auf den toten Medizinalrat (Alfred Kuhn). Statt mitzufühlen oder auch nur hinzusehen bedient sie mit der Videokamera auch den Voyeurismus. Gleichzeitig dienen die optischen Geräte jener epischen Distanz, die dafür sorgt, dass der Zuschauer selbst sich nicht recht „einfühlt“ in die Geschichte, höchstens in deren Hektik. Dass Alwa beim Schlüsseldialog mit Lulu über die Macht der Seele ebenfalls die Kamera bedient, definiert ihn gnadenlos als kommunikationsgestörten Zeitgenossen. Solche Beobachtungen von Defiziten der Handelnden sind handgreiflich, zynisch-grell inszeniert, sie amüsieren und lassen erschauern. Allerdings erliegt der Regisseur zuweilen auch seiner Neigung, Personen, Handlungen, Motividetails und Hintergründe zu überladen durch gestisch-konstruktive Überdemonstration.

Dennoch erscheint die Charakterisierungskunst der Aufführung so hoch entwickelt, gelungen wie die Führung der Darsteller auf der Bühne, wie auch ihre Leistungen als Sänger. Lulus Männer

glänzen mit scharfem Profil: Alwa, Komponist und Technikfreak mit Laptop, wird von John Daszak als das gezeigt, was er sein muss – Karikatur einer unreifen, schwärmerischen, im Prinzip kindischen Künstlerfigur. Doktor Schön, Lulus Mann, den sie regungslos erschießt, darf in der Person des Tom Fox aufbrausen, herrisch und nervös sein und darum viele Zigaretten rauchen. Der Maler kann von Willi Hartmann heldenteneral als hysterischer Bramarbasseeur dargeboten werden. Und der zwielichtig schlurfernde Schigolch des Menschendarstellers Franz Mazura besitzt den tragischen Tonfall des nicht bloß am Alter Gescheiterten. Wie Lulu die Männer auch sexuell mit kalten Handgriffen „bedient“, wird am Beispiel des Gymnasiasten (Ulrike Helzel) und des Athleten (Jacek Strauch) vorgeführt. Entscheidend für die Optik dieser Aufführung: Verdoppelt gezeigt wird kaum das, wovon auch die expressive Musik Bergs so reiche Mitteilung macht, etwa durch das Mittel darstellerischer Empathie, untersucht werden umso mehr, fast mitleidlos, die Verhaltensweisen der Menschen, in typologischer Feinzeichnung.

Allein schon wegen der Grotteske, der Fallhöhe der Oper, vor allem aber der Tektonik des Dramas wegen, entschied sich David Alden für die komplette, von Friedrich Cerha vervollständigte Fassung. Also für das Paris-Bild, in dem es revuehaft-turbulent zugeht (auch dank des wieseligen Chors der Bayerischen Staatsoper). Lulu als stramme börsenkundige Geschäftsfachfrau im graufunktionalen Outfit, das schrille Personal im weiß gekachelten Flughafen-Ambiente im Börsenfieber taumelnd und in Champagnerlaune – ein größerer Kontrast zum Elend des darauf folgenden letzten Bildes ist nicht denkbar.

Der Blickfang, mit dem „Lulu“ hier begann, die ominöse Großlimousine, führt auch zum letzten Bild, zugleich zur Einheit der Aufführung: Die in die Prostitution gesunkene Lulu empfängt den mörderischen Liebhaber Jack the Ripper in diesem Auto, aus dem dann Todesschreie gellen. Das Requiem, das ihr die sterbende Gräfin Geschwitz (groß gestaltet von Katarina Karnéus) widmet, ist Alban Bergs eigener Kraft des Mitleidens geschuldet, das triumphiert letztlich doch.

Kolportage und große Oper: Bergs „Lulu“ hat vielleicht nicht die überwältigenden Symbolkraft des „Wozzeck“, doch allein schon die riesige symphonische Struktur gibt der „Lulu“ Einheit des Ausdrucks. Der Ton dieser Neuinszenierung ist somit deutlich vom Orchester geprägt, das heißt von dessen verinnerlichter Wagner-Tradition. Michael Boder besitzt dafür die detaillierte Hand, vor allem Ruhe und Konzentration für Bergs lyrisches Großformat, für die Spannungen. Ausgiebig Ovationen für das gesamte Ensemble. WOLFGANG SCHREIBER