

Lulu

MUSIKTHEATER

Oper von
Alban Berg

STELL DIR VOR | Staatstheater Darmstadt



Juliana Zara, Peter Lodahl, Frauenkollektiv

Lulu

Oper in drei Akten von Alban Berg
Text nach den Tragödien „Erdgeist“ und „Die Büchse der Pandora“ von Frank Wedekind
Dreiaktige Fassung, vervollständigt von Friedrich Cerha

Premiere am Sonntag, 12. März 2023, 18:00 Uhr
Staatstheater Darmstadt, Großes Haus

Die Produktion ist dem Andenken Friedrich Cerhas (1926 – 2023) gewidmet.

LULU Juliana Zara

GRÄFIN GESCHWITZ KS Katrin Gerstenberger

THEATERGARDEROBIERE / GYMNASIAST / GROOM Lena Sutor-Wernich

DR. SCHÖN / JACK THE RIPPER Oliver Zwarg

ALWA Uwe Stickert

MALER / PRINZ VON UHUABE Peter Lodahl

SCHIGOLCH Sten Byriel

TIERBÄNDIGER / ATHLET Georg Festl

PRINZ / KAMMERDIENER / MARQUIS Theodore Browne

THEATERDIREKTOR / BANKIER Johannes Seokhoon Moon

MEDIZINALRAT / PROFESSOR Thomas Mehnert

FÜNFZEHNJÄHRIGE Aki Hashimoto

IHRE MUTTER Ingrid Katzengruber

KUNSTGEWERBLERIN KS Elisabeth Hornung

JOURNALIST Jared Ice

DIENER David Pichlmaier

FRAUENKOLLEKTIV (STATISTERIE) Johanna Ahlbrecht, Serafina Bach,
Roma Baumert, Niloofar Bijanzadeh, Agata Demel, Karina Gesser,
Miriam Hahn, Jeannine Köhler, Erika Langohr, Ulrike Liebig, Saskia Ponzi,
Anna Schütz, Elke Seipel, Petra Stiller, Berit Tolksdorf, Aslihan Ucar,
Maria Varga, Yanna Vick

STAATSORCHESTER DARMSTADT

MUSIKALISCHE LEITUNG Daniel Cohen / Jan Croonenbroeck
REGIE Eva-Maria Höckmayr
BÜHNE Paul Zoller
KOSTÜME Julia Rösler
DRAMATURGIE Isabelle Becker

MUSIKALISCHE ASSISTENZ & STUDIENLEITUNG Jan Croonenbroeck
MUSIKALISCHE EINSTUDIERUNG Giacomo Marignani, Irina Skhirtladze,
Neil Valenta COACHING / MUSIKALISCHE EINSTUDIERUNG Ansi Verwey
REGIEASSISTENZ & ABENDSPIELLEITUNG Florian J. Seubert
KOSTÜMASSISTENZ Kaya Siebel, Flavia Stein REGIEHOSPITANZ Alan
Coates PRODUKTIONSASSISTENZ Anna Kirschstein, Corina Krisztian
KOMMUNIKATION Judith Kissel

BÜHNENMEISTER Mario Lefeber LICHT Heiko Steuernagel TON Christoph
Kirschfink REQUISITE Christina Harres MASKE Silke Malter, Laura Kaiser,
Melanie Stelzer INSPIZIENZ Marc Pierre Liebermann SOUFFLAGE Julia Abe,
Giacomo Marignani ORCHESTERBÜRO Cecilia Egle, Magnus Bastian
LEITUNG NOTENBIBLIOTHEK Hie Jeong Byun

DAUER circa 4 Stunden, inklusive 2 Pausen nach dem 1. und 2. Akt
(1. Akt: 1 Stunde, 2. Akt: 55 Minuten, 3. Akt: 1 Stunde)

AUFFÜHRUNGSRECHTE © Mit freundlicher Genehmigung von Universal Edition
AG Wien



Oliver Zwarg, Juliana Zara

Handlung

1. Akt

Prolog

Der Tierbändiger begrüßt das Publikum in der Menagerie. Neben Tieren wie Tiger, Bär und Affen führt er inmitten aller die Schlange vor – Lulu.

1. Szene: Im Atelier des Malers

Lulu steht Modell. Immer unter den kritischen Blicken Dr. Schöns und seines Sohns Alwa. Dr. Schön hat Lulus Ehe mit dem Medizinalrat Dr. Goll arrangiert, damit sie seiner eigenen Verlobung nicht mehr im Wege steht. Mit Lulu allein gelassen, verfällt auch der Maler ihr. Sie werden überrascht von Lulus Ehemann, der augenblicklich einen Herzschlag erleidet und stirbt.

2. Szene: Wohnung von dem Maler und Lulu

Der Maler ist nun Lulus zweiter Ehemann. Als Dr. Schön, der auch diese Ehe arrangiert hat, ihm von Lulus Vergangenheit und seiner Affäre mit ihr erzählt, nimmt sich der Maler das Leben.

3. Szene: Theatergarderobe

Lulu arbeitet als Tänzerin. Als sie während einer Aufführung Dr. Schön mit seiner Verlobten im Publikum entdeckt, täuscht sie eine Ohnmacht vor. Sie zwingt ihn, seine Verlobung zu lösen.

2. Akt

1. Szene: Wohnung von Dr. Schön und Lulu

Dr. Schön ist Lulus dritter Ehemann. Er leidet unter Verfolgungswahn, nimmt doch die Zahl von Lulus Verehrer*innen zu. Darunter auch sein Sohn Alwa, die Gräfin Geschwitz, der Athlet und ein junger Gymnasiast. Dr. Schön will Lulu zwingen, sich selbst zu erschießen, doch ihn selbst treffen die Schüsse tödlich. Lulu wird verhaftet.

2. Szene: Wieder in der Wohnung von Dr. Schön und Lulu

Ihren Verehrern und insbesondere der Gräfin Geschwitz hat Lulu es zu verdanken, dass sie nach einem Jahr aus dem Gefängnis fliehen kann. Schigolch, Alwa und Lulu fliehen gemeinsam.

3. Akt

1. Szene: Spielkasino in Paris

Die dekadente Gesellschaft feilscht mit Jungfrau-Aktien. Lulu wird erpresst: von einem Mädchenhändler und vom Athleten. Auf der Flucht vor der Polizei müssen Lulu, Schigolch und Alwa erneut fliehen.

2. Szene: Dachkammer in London

Lulu muss sich prostituieren, um ihre und die Existenz von Schigolch und Alwa zu sichern. Ihr dritter Kunde ist der Lustmörder Jack the Ripper ...

Eine Monstretragödie

**Regisseurin Eva-Maria Höckmayr im Gespräch
mit der Dramaturgin Isabelle Becker**

Isabelle Becker: Ich würde behaupten, wir alle haben sofort ein Bild im Kopf, wenn wir den Titel „Lulu“ nur hören. Was war dein erster Gedanke, deine Faszination für Alban Bergs Oper oder auch Wedekinds Tragödien?

Eva-Maria Höckmayr: Tatsächlich hat man das Gefühl, schon ohne intensive Beschäftigung eine Vorstellung von Lulu zu haben, da sich um sie eine Art Mythos spinnt. Sich selbst zu befragen, was einen daran fasziniert, hat mich sehr gereizt. Schon in meinem Studium habe ich mich mit „Lulu“ beschäftigt und war damals von anderen Aspekten berührt als heute. In der erneuten Auseinandersetzung mit dem Stoff haben mich vielmehr die formalen Aspekte des Stücks und die Tatsache interessiert, wie scharf Wedekind Menschen und Situationen seziert, sie analysiert und wie radikal und fast schon brechtisch er vorgeht. Er bietet die perfekte Plattform, dass wir unsere eigenen Klischees reproduzieren und bestenfalls erkennen, dass wir es permanent tun. Darin liegt für mich die größte Faszination.

In unseren ersten Gesprächen kamst du immer wieder auf die Urfassung „Die Büchse der Pandora - Eine Monstretragödie“ von Frank Wedekind zu sprechen und hast dich auch damit intensiv auseinandergesetzt.

Wenn man den Begriff des Monsters in der Tragödie mal ernst nimmt, ist es spannend zu entdecken, welche finsternen Abgründe die Figuren in all ihren Konstellationen haben. Sie blitzen manchmal nur in einem Halbsatz auf und schockieren dann noch mehr, wenn sie einem plötzlich bewusst werden. Alle Figuren sind monströs und menschlich zugleich.

Wir denken an die undurchsichtige Beziehung Lulus mit der „Vaterfigur“ Schigolch oder auch die mit Dr. Schön. In der Urfassung Wedekinds ist manches viel expliziter und obszöner in der Sprache. Vermisst du das in der Oper?

Nein, überhaupt nicht. Interessant ist doch, dass Berg einen umgekehrten Prozess wie Wedekind durchlaufen hat. Da der Autor der Urfassung seine „Büchse der Pandora“ erst nicht in Gänze veröffentlichen durfte, hat er sie aufgebläht und daraus zwei Drei- bzw. Vierakter gemacht. Berg wiederum hat aus diesem ganzen Material der zwei Tragödien wieder einen Dreiakter heraus exzerpiert und dafür nur ein Fünftel des Textes benutzt. Da ist es besonders erstaunlich, dass er es in seiner extremen Reduktion geschafft hat, gerade die Partikel herauszulösen, die entscheidend sind, um das Mosaikbild aus verschiedenen Männertypen und verschiedenen Beziehungsmodellen zusammenzusetzen. Eine wesentliche Änderung ist, dass Berg nur noch wenigen männlichen Figuren einen Namen zugesteht, sondern sie lediglich in ihrer Funktion benennt – der Maler, der Athlet, der Gymnasiast. Aber selbst die Figuren, die einen Namen tragen, sind Stellvertreter eines bestimmten Typus Mann oder eines bestimmten Standes.

Im Zentrum dieser Männerwelt steht Lulu. Jeder gibt ihr allerdings einen anderen Namen oder verbindet etwas anderes mit ihr. Wer ist Lulu für dich? Kannst du die Frage jetzt am Ende eines Probenprozesses beantworten?

Ich glaube, ich kann es nicht und bin auch sehr froh darüber, es nicht zu können. Zumindest nicht für den ersten Teil des Stückes, der bis zur Mitte des 2. Aktes reicht. Bis hierhin bleibt Lulu im besten Falle ein Rätsel. Darin liegt auch ihre Kraft für uns Zuschauer*innen. Sie fesselt uns, weil wir sie nicht recht greifen können. Was verbirgt sich hinter ihrem Verhalten und ihren Worten? Im zweiten Teil des Stückes, in dem wir den permanenten Abstieg von ihr erleben, sozial und auch emotional, wird Lulu plötzlich eine viel haptischere Figur. Dieser zweite Teil eröffnet uns somit einen Zugang zu



Thomas Mehnert, Peter Lodahl, Juliana Zara

ihrer Gefühlswelt: Sie bewegt nicht mehr, sie wird bewegt. Dabei begegnen wir den Narben ihrer Vergangenheit.

Und die sind zahlreich. Man weiß nur wenig über Lulus Herkunft und was wir erfahren, setzt sich nur langsam zu einem Puzzle zusammen. So viel wissen wir: Sie hat in ihrer Kindheit einiges erlebt. Glaubst du, das schlägt sich in ihrem Sein nieder?

Absolut. Ich finde ja, das Stück führt uns genau das vor. Aber wir können uns manchmal diese Abgründe, die darunter lauern, nicht vorstellen. Die wenigen Informationen, die wir erhalten, rauschen an uns vorbei und wir wissen bis zum Schluss nicht, ob selbst ihre bruchstückhafte Biografie der Realität entspricht oder nicht. Was wir aber in Situationen direkt erfahren, ist das gegenseitige „Benutzen“ oder eine Art von Tausch oder Handel. Die Liebesbeziehungen in der Oper entziehen sich den gängigen Kategorien und einer Eindeutigkeit – was eben auch eine große Kraft des Stücks ist. Gleichzeitig haben wir es mit ganz brutalen Abhängigkeiten zu tun. Wir begegnen Menschen, die sich zugetan und gleichzeitig unfassbare Egozentriker sind, die nur ihren eigenen Bedürfnissen hinterherlaufen. Wie viel sie überhaupt von Lulu erfahren wollen, steht wirklich infrage. Ob es Lulu wirklich stört, erfahren wir nicht.

Eine besondere Beziehung ist die von Lulu und Dr. Schön. Sie ist besonders undurchsichtig und hat eine wechselnde Art der Abhängigkeit. „Wenn ich einem Menschen angehöre, gehöre ich Ihnen.“, singt Lulu. Was sieht sie in ihm?

Auf den ersten Blick ist Dr. Schön in dieser gesellschaftlichen Pyramide für Lulu als potenzieller Ehepartner ein höchst attraktives Ziel. Eigentlich hat sie schon genug Geld durch alle möglichen anderen Verheiratungen zuvor. Es mag mit reinspielen, dass Schön sich ihr so vehement entzieht; aber nicht nur. Wie kein anderer verkörpert Dr. Schön diese absolut doppelbödige

Scheinmoral der bürgerlichen Ehe, da er nebenher immer sein Geliebten-Modell aufrechterhält. Das provoziert Lulu und das will sie zerschlagen. Ihr Antrieb ist ihr Wille nach unbedingter Freiheit.

Das Porträt der Lulu zieht sich als ein Motiv durch das gesamte Stück als Sinnbild für die immerwährende Objektifizierung der Lulu. Das spiegelt sich auch in unserem Raumkonzept wider. Inwiefern?

Wir haben versucht, mit diesem Raum das Prinzip des Porträts zu übersetzen. Das Porträtieren einer Person steht natürlich für eine Situation, in der das „Modell“ permanent betrachtet wird und daher im Zentrum steht. Der Sockel schien uns als zentrales Moment in einem großen, teilweise leeren Raum eine sehr gute Entsprechung. Und es gibt ein motorisches Prinzip der Bühne, in der sich das verschiedenartige Kreisen und Umwerben der Männer dynamisch abbilden lässt – indem die Männer wie Planetensysteme um einen Fixstern kreisen.





Juliana Zara, Oliver Zwarg

Gerade weil Lulu ständig diesen Männerblicken ausgesetzt ist, haben wir uns dazu entschieden, dem einen verstärkt weiblichen Blick entgegenzusetzen.

Ja, das stimmt. Gerade weil Lulu uns im ersten Teil weniger an ihrem Innenleben teilhaben lässt oder ihre Meinung preisgibt, wollten wir ein Gleichgewicht schaffen. Es gibt eine 18-köpfige Gruppe von Darmstädter Frauen, die den Abend eröffnet und uns durch die Vorstellung begleitet. Das andere Motiv, was ich in Bezug auf das Frauenkollektiv wichtig finde, ist, dass es unseren Blick verlängert, uns das Heute zurückspiegelt in die Historie und andersherum. Es ist quasi eine Untersuchung, wie Wedekind das in seinen Stücken getan hat: Wo sind die Referenzen, wo hat sich unsere Welt verändert? Wie hat sich unser Männer-Frauenbild verändert? Wo sind die Wurzeln von bestimmten Konflikten und was ist gleichgeblieben? Wie binär funktioniert eigentlich die Welt noch?

Und sie werden den Mord an Lulu nicht verhindern ...

Ich glaube, Lulus Mord muss stattfinden, weil es sonst eine absolute Verfälschung der Realität wäre. Die Statistiken sprechen Bände. Dass die Frauen dabei zugucken müssen, wie bei einem Ritual, finde ich einen ganz besonderen Mahnmoment: Wie schrecklich ist es, dass so etwas unter den Augen der Gesellschaft stattfinden kann, obwohl wir darum wissen? Was wir im Gewand der Oper als gegeben hinnehmen, die Protagonistin wird getötet, führen sie uns als systemisch vor.

„Wenn wir verstehen, wie die Mechanismen unserer Herabwürdigung funktionieren und wie man uns dazu bringt, deren beste Wächter zu sein, verstehen wir, wie die ganze Bevölkerung unter Kontrolle gehalten wird. Der Kapitalismus ist insofern eine egalitäre Religion, als er uns alle unterwirft und jeden dazu bringt, sich so gefangen zu fühlen, wie alle Frauen es sind.“

Virginie Despentes



Brief an Arnold Schönberg

7. August 1930

... von meiner neuen Oper kann ich Dir nur so viel erzählen, dass ich immer noch im I. Akt bin. Neben der Komposition, deren 12-Ton-Stil mir noch immer nicht gestattet, schnell zu arbeiten, hält mich auch das Textbuch sehr auf. Dessen Festlegung geht nämlich Hand in Hand mit der Komposition. Da ich ja $\frac{4}{5}$ von Wedekinds Original streichen muss, bereitet mir die Wahl des stehenbleibenden Fünftels schon genug Qual. Was für eine oft erst, wenn ich mich bestrebe, sie den musikalischen Formen (größeren und kleineren) einzuordnen und hierbei diese eigentümliche Sprache Wedekinds nicht zu zerstören! Darum könnte ich Dir auch nur von dem bisher Komponierten den „Text“ schicken; aber da warte ich lieber damit, bis der ganze feststeht. Trotz diesem Haften am Detail, ist mir das Buch als Oper im Großen natürlich längst gegenwärtig. Dies betrifft sowohl die musikalischen Proportionen als auch die dramaturgischen. Das Szenarium besonders, das, kurz gesagt, so aussieht [siehe nebenstehende Aufstellung]: Aus den Klammern (links und rechts) ersiehst Du, wie das, was bei Wedekind getrennt ist – es sind ja zwei Stücke – bei mir mit Absicht vereinigt (durch meinen II. Akt) ist. Das Zwischenspiel, das bei mir die Kluft, die zwischen dem letzten Akt des „Erdgeist“ und dem ersten der „Büchse der Pandora“ liegt, überbrückt, ist ja auch der zentrale Punkt der ganzen Tragödie, in dem – nach dem Aufstieg der vorhergehenden Akte (bzw. Bilder) der Abstieg der folgenden Bilder – die Umkehr einsetzt.

Alban Berg

Die zwei Dramen

Die Oper

Erdgeist

I. Akt. Maleratelier, in welchem Dr. Goll, der Mann Lulus, der Schlag trifft.

II. Akt. Wohnung Lulus und ihres 2. Gatten, des Malers, der sich selbstmordet.

III. Akt. Theatergarderobe der Tänzerin Lulu, der Schön die Ehe verspricht.

IV. Akt Wohnung Schöns, der von Lulu ermordet wird. Sie selbst wird verhaftet.

Nach 10-jähriger Haft [in der Oper 1 Jahr] aus dem Gefängnis von Alwa (dem Sohn Schöns) und der Geschwitz befreit, kehrt Lulu im

Die Büchse der Pandora

I. Akt wieder in die Wohnung Schöns (Bild wie zuvor) zurück. Sie wird die Geliebte Alwas.

II. Akt Spielkasino in Paris. Lulu muss fliehen.

III. Akt. In der Dachkammer in London

I. Akt. 3 Bilder

II. Akt. 1 Bild getrennt durch ein großes Zwischenspiel

III. Akt. 2 Bilder



Ensemble



Fragen an die Musik

Im Gespräch mit Generalmusikdirektor Daniel Cohen

1. Wir haben uns für die dreiaktige Fassung der Oper entschieden, mit einer Vervollständigung des 3. Aktes von Friedrich Cerha. Er ist wenige Wochen vor unserer Premiere verstorben – weshalb wir unseren Abend seinem Andenken widmen. Warum die dreiaktige Fassung?

Der Komponist Friedrich Cerha hat der Opernwelt eines der größten Geschenke hinterlassen – wie zuletzt vielleicht Franz Xaver Süssmayr mit seiner Komplettierung von Mozarts Requiem. Viele Jahre ging man davon aus, dass die Oper „Lulu“ nicht komplett vorlag. Das stimmt so nicht ganz. Die Oper war schon mit Alban Bergs frühem Tod 1935 komplett skizziert. Vom 3. Akt hatte er bereits 268 Takte instrumentiert, der Rest des 3. Aktes lag in detaillierten Skizzen (im Particell) vor. Alban Berg war, weil seine Oper „Wozzeck“ bereits von den Nationalsozialisten verboten wurde und er dadurch die Einnahmen durch Lizenzhonorare verloren hatte, auf Geld angewiesen. Er musste daher das Violinkonzert und andere Werke voranstellen. Er tat das aber in dem Wissen, dass Lulu komplett vorlag, auch wenn es noch nicht zu hundert Prozent instrumentiert war. Berg machte in seiner Skizze sehr genaue Anweisungen, wo beispielsweise die Klarinette die Hauptstimme zu spielen hat oder wo die Fagotte die Begleitung übernehmen und vieles mehr. Deshalb hat Friedrich Cerha in erster Linie großartige redaktionelle und wissenschaftliche Arbeit geleistet, indem er Bergs notierte Ideen komplettierte. Ich bin so froh, dass Regisseurin Eva-Maria Höckmayr und ich uns für die dreiaktige Fassung entschieden haben, da „Lulu“ das größte Beispiel für die Vereinigung von musikalischer und dramaturgischer Architektur ist.



Juliana Zara, Uwe Stickert

2. Die Figur der Lulu erlebt im Stück einen Auf- und Abstieg, der sich auch musikalisch widerspiegelt und tatsächlich nur in der dreiaktigen Fassung seine volle Wirkung entfaltet.

Die ganze Struktur des Stückes gliedert sich, auch wenn die Oper drei Akte hat, in zwei Teile. Die Mitte des 2. Aktes bildet die genaue Spiegelachse des Stückes, den absoluten Mittelpunkt. Wir erleben im ersten Teil Lulus Aufstieg in der Welt der bürgerlichen Gesellschaft mit drei Ehemännern. Der Wendepunkt ist erreicht mit dem Tod Dr. Schöns und Lulus Gefangennahme. Berg komponierte dazu eine Stummfilm-Musik, in der wir laut Regieanweisung die Hintergrundgeschichte von Lulus Gefängnisaufenthalt erfahren. Diese Musik funktioniert im wahrsten Sinne wie ein Spiegel und sie markiert den Übergang von Wedekinds „Erdgeist“ zu der Tragödie „Büchse der Pandora“. Ab der Mitte der Filmmusik wird alles zuvor Gehörte in vollkommener musikalischer Umkehrung gespielt. Von dem Punkt verfolgen wir Lulus Abstieg. Im London-Bild muss Lulu sich prostituieren und ihre Ehemänner kehren in Gestalt von drei Kunden zurück. Berg wollte nicht nur, dass genau dieselben Darsteller der Ehemänner auch die Kunden verkörpern, sondern er verwendete auch die gleichen musikalischen Motive. Gerade in der Begegnung mit Jack the Ripper benutzte Berg die Motivik der Liebesgeschichte zwischen Lulu und Dr. Schön. Die gleichen Menschen im Auf- wie im Abstieg, das heißt auch, die Art, wie diese Männer Lulu behandeln oder misshandeln, findet in beiden Welten statt. Auf Grund dieser komplexen Dramaturgie über drei Akte kann man es nur in seiner kompletten Form vollständig genießen. Und das ist nur möglich, weil Friedrich Cerha diese wunderbare Arbeit geleistet hat.

„Aufgrund der Parallelstellen oder der wörtlichen Wiederholungen kann die klangliche Fassung vieler Stellen als durchaus gesichert betrachtet werden - weit über die 268 Takte am Anfang und die in den beiden letzten Sätzen der ‚Symphonischen Stücke‘ enthaltene Musik zum dritten Akt hinaus. Die eigentlichen Sinnträger in der ‚Lulu‘ sind die musikalischen Gestalten; sie kehren immer wieder, sie haben eine Funktion - nahezu im Sinne eines Leitmotivs, und Berg hat daraus ein vielfältiges Geflecht von Beziehungen hergestellt, das auch in der Instrumentation wirksam ist.“

Friedrich Cerha (1979)



KS Katrin Gerstenberger, Juliana Zara, Georg Festl, Frauenkollektiv

Juliana Zara, Oliver Zwarg



Sten Byriel, Juliana Zara

3. In Bergs zweiter Zwölftonoper „Lulu“ geht alles aus einer Reihe hervor, die der Figur der Lulu zugeordnet ist. Sie ist strukturgebend und ist in Reinform zu hören in der ersten Phrasen des Lieds der Lulu. Wie entscheidend ist das für das eigene Erleben?

Ich denke, wenn man eine Mahler-Sinfonie zuhause hört, sitzt man auch nicht da mit einer Harmonietabelle, um die Beziehung zwischen erstem und zweiten Thema herzustellen. Das sind Mittel, die Komponist*innen nutzen, um eine Wirkung zu erzeugen und das Publikum muss diese nicht analysieren, um ein Werk genießen zu können. Ähnlich ist es bei Berg. Als Komponist der Zweiten Wiener Schule benutzte er die Zwölftonreihen zwar sehr rigoros, aber er arrangierte sie so, dass er sie in eine größere Struktur einbettete. Und zwar in die konventionellen Formen der „alten“ Welt. Für die Konversation zwischen Dr. Schön und Lulu, die sich über zwei Szenen erstreckt, hat Berg die Sonatenhauptsatzform angewendet, die wir von Haydn, Mozart und Beethoven aus der Ersten Wiener Schule kennen. Sie ist die Basis für jede große Symphonie und gibt hier den Rahmen für die gesamte Konversation: In der Sonatenform werden zwei kontrastierende musikalische Ideen eine nach der anderen vorgestellt, gegenübergestellt, weiterentwickelt und sie kommen durch gegenseitige Reibung zu einem Ergebnis. Dr. Schön startet mit einem rhythmisch-aggressivem Thema ins Gespräch, weil er seinen Standpunkt klarmacht: Er werde heiraten und Lulu solle ihm nicht mehr in den Weg kommen. Lulu antwortet im Stil der Gavotte und greift ein musikalisches Motiv des Malers auf, was so viel bedeutet wie: Natürlich wird es andere Männer oder Frauen in unserem Leben geben, aber was bedeutet das für uns? Die Wedekindsche Dramaturgie wird so in eine Sonatensatzform übersetzt, die die Szene vorantreibt. Das zu erkennen, ist natürlich spannend. Aber wie bei Wagners Leitmotivik ist es so, dass das alles unterbewusst im Erleben der Oper mitschwingt.

4. Die Figuren werden von Berg mit musikalischen Reihen und Motiven charakterisiert. Kannst du besonders markante Beispiele nennen?

Der windige Charakter Schigolch bewegt sich in langsamen, asthmatischen Halbtonschritten, begleitet von tiefen Instrumenten wie Cello und Kontrabass. Der Athleten bringt eine Aura des Zirkus' mit, weshalb Berg seine clowneske, überdrehte Art mit Posaunen, Pauken und Becken verknüpft oder aber mit Cluster-Akkorden im Klavier, die fast schon wie ein Tusch klingen. Alwa benutzt als Form ein kleines Rondo. Lulu wiederum wird häufig mit sehr tänzerischer Musik aus den 1920er-Jahren charakterisiert, schöne, lyrische Melodien, die durch das Saxophon gestützt werden. Und selbst Lulus Porträt hat ein Motiv, das immer erklingt, wenn ihr Bild erwähnt wird.

Die gesamte Oper folgt einem Haupt-Rhythmus, der immer wieder aufgegriffen wird, vor allem dann, wenn jemand bald sterben wird. Dieser eine Rhythmus liegt auch der sogenannten „Monoritmica“ zugrunde – dem Gespräch zwischen Maler und Dr. Schön im 1. Akt, das im Selbstmord des Malers endet. Der Rhythmus wird wiederholt beim Auftritt des zweiten Kunden (alias Maler) am Ende der Oper, wo Alwa zu Tode kommt. Diese intertextuellen Bezüge innerhalb eines Werks, durch ein dichtes Netz an musikalischer Motivik, sind sehr spannend.

Es gibt nicht viele Werke in der Kunst – vielleicht Goethes „Faust“, Dantes „Divina Commedia“ oder James Joyce „Ulysses“ – in denen wir wie in einer Enzyklopädie erfahren, was es bedeutet, menschlich zu sein. Eine monströse Enzyklopädie – im Fall von „Lulu“, denn die Oper liefert ein spannendes Kaleidoskop an Charakteren, die uns eine erstaunliche Bandbreite des Menschseins vorführen. Das alles wird zusammengehalten durch textliche aber vor allem musikalische Zitate und Motive.

Das Gespräch führte und übersetzte Isabelle Becker



Nur über Lulus Leiche

Und erneut steht am Ende dieser Oper der Tod einer Frau. Kein Selbstmord, kein siechender Tuberkulose- oder transzendenter Liebestod, sondern ein Mord. Zwar häufen sich in Alban Bergs „Lulu“ auch einige Männerleichen an, doch die brutale Ermordung Lulus durch den Lustmörder Jack the Ripper setzt im Finale der Oper ein grausames Ausrufezeichen. Ein Mord, der das patriarchale System erhält und stabilisiert. „Die Revanche einer Männerwelt“ – um es in den Worten des Dichters und Satirikers Karl Kraus zu sagen – „die die eigene Schuld zu rächen sich erkühnt“. Die Allzerstörerin wurde zerstört. War Lulu das gesamte Stück über die Erregerin und Provokateurin, so muss sie sich am Ende erst prostituieren, um dann gerichtet zu werden. „Das war ein Stück Arbeit“, ruft Jack the Ripper aus, der das „wilde Tier“ – als das Lulu im Prolog vorgestellt wird – gebändigt und erlegt hat.

„Der Tod einer schönen Frau ist wahrlich das poetischste Thema der Welt.“

Edgar Allan Poe

Wie ungemein ‚erlesen‘ ein toter Frauenkörper sein kann, darüber hat sich Edgar Allan Poe in „Die Philosophie der Komposition“ ausgelassen. In dem Motiv einer toten Frau vereine sich Melancholie und Schönheit, die erst Kunst und wahre Poesie ermöglichen. Kurz gesagt: Die (schöne) Frau stirbt, damit der Kunstschaffende überhaupt seine Kunst produzieren kann. Eine fragwürdige Ästhetisierung der Frauenleiche, mit der sich auch die Literaturwissenschaftlerin Elisabeth Bronfen in ihrer Abhandlung „Nur über ihre Leiche“ beschäftigt hat. Literarische Schilderungen oder bildliche Darstellung toter Frauen seien tief in der europäischen Kultur des 18. und 19. Jahrhunderts verankert, so sehr, „dass sich dieser Topos um die Mitte des letzten Jahrhunderts bereits gefährlich am Rande des Klischees bewegte.“ Die Darstellung führe uns die Grausamkeit vor Augen und entrücke sie gleichzeitig in einen Bereich des Nicht-Wirklichen, des Kitschigen oder des Banalen. Bronfen entlarvt die Repräsentation der Frauenleiche als ein

Symptom des patriarchalen Systems. Ein von ihr analysiertes Beispiel ist das Gemälde „Der Anatom“ von Gabriel von Max (1869). Hier zeige sich ein komplexes Bedeutungsgeflecht: Der Anatom könne nur im Anblick des toten Objekts und Körpers sich selbst als ein lebendiges, überlebendes Subjekt begreifen. Die Leiche stabilisiert sein Selbstgefühl und die tote Frau wird zu einem Kunstobjekt, über das er sich mit seinem Blick erhebt.



„Ich hatte das menschliche Bewusste, das sich selbst unter allen Umständen immer so maßlos überschätzt, am menschlich Unbewussten scheitern lassen wollen, und was hatte ich vor Augen? Lulu war raffiniert. Dr. Schön war dekadent. Die Mode von 1904: Lulu war Salome.“

Frank Wedekind

Die von Wedekind erschaffene und im Prolog „die Urgestalt des Weibes“ genannte Frauenfigur Lulu kreierte er als Gegenentwurf, als neue Vision einer Frau in der bürgerlichen Gesellschaft. Und er stellte damit den Antagonismus der Geschlechter und das „Scham- und Sittlichkeitsgefühl“ um die Jahrhundertwende gnadenlos auf die Probe. Auf der Suche nach einer Gegenwelt zum Naturalismus eines Henrik Ibsens oder Gerhart Hauptmanns, überführte er seine Figuren in die groteske Welt des Zirkus’ – in der Wedekind selbst als Geschäftsführer für kurze Zeit zuhause war.

Unter dem Titel „Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie“ entstand 1892 die erste Fassung in drei Akten. Zwar fand Wedekind 1894 einen Verleger, der aber wollte keinen Skandal riskieren und bat den Autor, den letzten Akt mit Jack the Ripper zu streichen – denn dieser trieb nur wenige Jahre zuvor noch als grausames Phantom sein Unwesen mit einer Serie von unaufgeklärten Frauenmorden in London.

So entstand 1894 – 95 eine sexuell weniger eindeutige Neufassung unter dem Titel „Erdegeist“, die mit dem Tod von Dr. Schön endete. Sie wurde 1898 in Leipzig uraufgeführt, mit Wedekind in der Rolle des Dr. Schön, weil sie kein anderer spielen wollte.

„[Wedekind] kämpft für das freie Verfügungsrecht über den eigenen Körper, er wütet gegen die geschäftsmäßige Unberührbarkeit der Frau, gegen die Verachtung der Dirne.“ *Kurt Weill*

Und Wedekind kämpfte für die Vervollständigung seiner Tragödien, für seine Monstretragödie, die den Widerspruch und die Doppelmoral des Bürgertums bloßlegt, in der Weiblichkeit und weibliche Sexualität einer obskuren Gesetzmäßigkeit unterworfen wurden. Es dauerte weitere sieben Jahre, bis er die letzten beiden Akte (Paris und London), erweitert um einen vorhergehenden Akt, unter dem Originaltitel „Die Büchse der Pandora“ herausgeben konnte. Die Buchausgabe aus dem Jahr 1904 wurde allerdings sofort gerichtlich beschlagnahmt, als unzüchtig eingestuft und verboten.

NUR ÜBER LULUS LEICHE

Nur in Privataufführungen konnte das Stück überhaupt gespielt werden. An diesem Punkt kommt der junge Komponist Alban Berg ins Spiel. Einer 1905 von Karl Kraus in Wien privat veranstalteten Aufführung wohnte der damals 20-jährige Berg bei und entdeckte in Lulu „eine Heldin von überdimensionierter Kraft im Erleben und Erleiden“.

„Über die ließe sich freilich eine interessante Oper schreiben“, dachte sich Berg und legt diese Worte später seinem Alter Ego, der Figur Alwa, in den Mund. Aus einer einzigen seiner Titelfigur zugeordneten Tonreihe generierte Berg zwanzig Jahre später seine gesamte Komposition. Er erschuf Lulu zur Keimzelle seiner Oper, aus der alles hervorgeht.



„Diesem Bild gegenüber gewinn ich meine Selbstachtung wieder. Es macht mir mein Verhängnis begreiflich. Wer sich vor diesen blühenden, schwellenden Lippen, vor diesen großen, unschuldsvollen Kinderaugen, vor diesem rosigweißen, strotzenden Körper in einer bürgerlichen Stellung sicher fühlt, der werfe den ersten Stein auf uns.“ *Alwa*

Bereits Wedekind verstärkte das Fetischisieren von Lulu dadurch, dass er sie im Stück malen und ihr Porträt leitmotivisch bis zum bitteren Ende immer wieder auftauchen lässt. Ihr Porträt, so Karl Kraus, „das Bild ihrer schönen Tage, spielt eine größere Rolle als sie selbst“. In Bergs Oper lassen sich sogar über dreißig Erwähnungen des Bildes zählen, vier dreistimmige Akkorde – aus der Grundreihe abgeleitet – bilden die sogenannten „Bildharmonien“, die als Motiv bei jeder Nennung erklingen. Auch Alwa sieht nicht etwa Lulu (oder Mignon), wenn er sie anblickt, sondern Musik: „Diese Knöchel – ein Grazioso, dieses reizende Anschwellen – ein Cantabile...“.

Lulu ist für die Männer um sie herum mehr Prinzip als Frau, mehr Objekt und Möglichkeit als realer Körper. Ihr wird nicht nur Macht, sondern sogar ihr Menschsein abgesprochen, wenn sie im Prolog als „wildes Tier“ vorgestellt wird. Und Lulu selbst ist sich dessen vollkommen bewusst. Sie selbst beantwortet die Frage Schigolchs, wer sie denn sei, wenn nicht Lulu, genau damit: „ein Tier“. Den ständigen Blicken der Männer ausgesetzt, wird Lulu dazu angestachelt, ihre Existenz aus der Abhängigkeit der anderen herauszulösen, und nimmt sich aber auch die Freiheit, nicht immer lesbar zu sein. In ihrem Lied der Lulu im 2. Akt singt sie:

„Ich habe nie in der Welt etwas anderes scheinen wollen, als wofür man mich genommen hat.“

Lulu

Silvia Bovenschen erkennt darin eine „Inszenierung der inszenierten Weiblichkeit“. Lulu ist Projektionsfläche und Spiegel männlicher Bedürfnisse und Zuschreibungen. Jeder Mann, der auf sie trifft, eignet sich etwas von ihr an. Jeder Mann, der ihr einen Namen gibt, macht sie zum Teil seiner Geschichte, gibt ihr Namen wie Mignon, Nelly, Eva. Über den Maler sagt Lulu scharfsinnig: „Er kennt mich gar nicht. Was bin ich ihm?! Er nennt mich Schätzchen und kleines Vögelchen. Ich bin ihm nichts als Weib und nichts als Weib.“ Die Männer nehmen, so Bovenschen weiter, nur Spiegelbilder ihrer Weiblichkeitsvorstellungen wahr, wie aus Alwas Worten hervorgeht. Die

Katastrophe, so Bovenschen, setze da ein, wo Lulus Handeln sich nicht mehr mit diesem Bild deckt. Und damit ereignet sich die Katastrophe nicht erst am Ende mit Lulus Tod. Schon zuvor wird sie durch die Objektifizierung einer männlichen Kontrolle unterworfen. Nicht umsonst kehren die bürgerlichen Ehemänner später als Kunden wieder, brutaler zwar, aber genauso besitzergreifend und übergriffig in Sprache und Tat wie in den vorigen Akten. Regisseurin Eva-Maria Höckmayr setzt den männlichen Blicken, der männlichen Autorenschaft ein 18-köpfiges weibliches Kollektiv entgegen. Wie in einem immer wiederkehrenden Ritual führen sie das patriarchale System, das System der „Gewaltmensch[en]“, wie Lulu Dr. Schön nennt, vor. Über Lulus Leiche gebeugt, entlarven sie die Brutalität. Das nicht zu erzählen, würde bedeuten, es zu negieren. Es würde bedeuten, dass es diese Art von Gewalt heute nicht mehr gibt, obwohl alle Zahlen dagegen sprechen (jeden Tag versucht ein Partner oder Expartner eine Frau zu töten, jeden dritten Tag wird es grausame Realität). Rebecca Solnit definiert in ihrem Buch „Wenn Männer mir die Welt erklären“ den Mord als letzte Instanz, als eine extreme Ausprägung von Autoritarismus und ultimatives Kontrollmittel gegenüber anderen Menschen.

„Ein Mann nähert sich einer Frau sowohl mit Verlangen als auch mit der zornigen Erwartung, dass dieses Verlangen womöglich zurückgewiesen wird. Zorn und Verlangen bilden quasi ein Paket, sie sind miteinander zu etwas verwoben, das ständig droht, Eros in Thanatos zu verwandeln, Liebe in Tod, und das mitunter im wahrsten Sinne des Wortes.“

Rebecca Solnit

Isabelle Becker

Anfertigung der Dekorationen und Kostüme in den Werkstätten des Staatstheaters Darmstadt TECHNISCHER DIREKTOR Bernd Klein BÜHNENINSPEKTOR Uwe Czettl LEITUNG DER WERKSTÄTTEN Gunnar Pröhl ASSISTENT DES TECHNISCHEN DIREKTORS & KOORDINATOR AUSSENSPIELSTÄTTEN Yawo Gomado TECHNISCHE ASSISTENZ Louise Maier, Vanessa Wujanz (Schauspiel), Anna Kirschstein (Musiktheater/Tanz) KONSTRUKTION Christin Schütze, Rumie Susann Seidler LEITUNG DER BELEUCHTUNGS- UND VIDEOABTEILUNG Nico Göckel LEITUNG DER TONABTEILUNG Sebastian Franke LEITUNG KOSTÜMABTEILUNG Gabriele Vargas Vallejo CHEFMASKENBILDERIN Tilla Weiss LEITUNG DER REQUISITENABTEILUNG Ruth Spemann LEITUNG DES MALSAALS Ramona Greifenstein KASCHIERWERKSTATT Lin Hillmer, Jenny Junkes LEITUNG DER SCHREINEREI Daniel Kositz LEITUNG DER SCHLOSSEREI Jürgen Neumann LEITUNG DER POLSTER- UND TAPEZIERWERKSTATT Andreas Schneider GEWANDMEISTEREI Lucia Stadelmann, Roma Zöllner, Katja Koehler-Cremer (Damen), Brigitte Helmes, Simone Louis, Malin Ferran (Herren) SCHUHMACHEREI Tanja Heilmann, Daniela Klaiber, Anna Meirer

Textnachweise

Das Gespräch mit Regisseurin Eva-Maria Höckmayr, mit Generalmusikdirektor Daniel Cohen und der Text „Nur über Lulus Leiche“ sind Originalbeiträge für dieses Heft von Isabelle Becker / Virginie Despentès: King Kong Theorie, Köln 2018; Brief an Schönberg, zitiert aus: Alban Berg. Lulu, hg. von Attila Csampai und Dietmar Holland, Hamburg 1985; Friedrich Cerha im Gespräch mit Claus-Henning Bachmann, zitiert aus: Alban Berg. Lulu, hg. von Attila Csampai und Dietmar Holland, Hamburg 1985. / Sollte es uns nicht gelungen sein, die Inhaber*innen aller Urheberrechte ausfindig zu machen, bitten wir die Urheber*innen, sich bei uns zu melden.

Fotos, Trailer und mehr zur Produktion:



Freunde des
Staatstheaters
Darmstadt e.V.

Impressum HERAUSGEBER Staatstheater Darmstadt INTENDANT Karsten Wiegand
GESCHÄFTSFÜHRENDE DIREKTORIN Andrea Jung OPERNDIREKTORIN Kirsten Uttendorf
LEITUNG KOMMUNIKATION Kai Rosenstein REDAKTION Isabelle Becker SCHLUSSREDAKTION
Judith Kissel CORPORATE DESIGN sweetwater/holst GRAFIK-DESIGN SPIELZEIT 2022 / 2023 Bureau
Sandra Doeller AUSFÜHRUNG Lisa-Marie Erbacher FOTOS © Nils Heck, mevisresearch.de
HERSTELLUNG DRACH Print Media, Darmstadt PROGRAMMHEFT NR. 24 REDAKTIONSSCHLUSS
08.03.2023 / Änderungen vorbehalten STAATSTHEATER-DARMSTADT.DE

*RMV-KombiTicket: Mit Bus und Bahn ohne Zusatzkosten
ins Staatstheater Darmstadt.*





Oliver Zwarg, Juliana Zara

STAATSTHEATER-DARMSTADT.DE
TELEFON 06151 28 11 600

BLEIBEN SIE MIT UNS IN VERBINDUNG:

