



Die Axt im Haus erspart zwar nicht die Zwölftonleiter, hilft dem Auto aber weiter: Sündige Margarita de Arellano als Lulu in einem Ford?

Foto Winfried E. Rabanus

Sie sehen hier das schönste Opfertier

Das Dickicht ist licht genug: David Aldens und Michael Boders Entschlackungskur für Alban Bergs „Lulu“ in der Münchner Oper

Oft sind es gerade die größten Werke, die kaum je bündig gelingen wollen, und dies liegt nicht nur an der ominösen Größe an sich, der ewigen Kluft zwischen Ideal und Realität. Nicht potenziieren Fassungsfragen die Rätsel, vor allem dann, wenn Titel und Titelfigur identisch sind: Wer Don Giovanni ist, hängt auch von der Prager oder Wiener Version ab, und Boris Godunow hängt von der jeweiligen Edition ab. Und Lulu? Seit hundert Jahren treibt Weidekinds *femme fatale* die Phantasien an, die erotischen Begierden wie die exegetischen. Leichter wäre der Knoten zu zerhauen, wäre Bergs Oper nicht ein Torso wie auch Schönbergs „Moses und Aron“. Die Unklarheiten über das Wesen der Protagonistin entsprechen also durchaus der Unklarheit über Sinn und Form des Werks.

Seit Februar 1979 freilich schien zumindest dieser Teil der Diskussion abgeschlossen: Die Pariser Uraufführung mit dem von Friedrich Cerha fertiggestellten dritten Akt legte äußerst suggestiv das Ende aller Zweifel nahe. Verstummt sind sie indes nicht: Auch die neueste prominente „Lulu“-Operninszenierung in München nun vertreibt nicht die Skepsis, ob das letztlich doch ein wenig dürr-geschwätzige Konversationsstück des Paris-Bildes, selbst das der „Bohème“ nahe Quartett in der Londoner Dachkammer wirklich Bergs letztes Wort gewesen wären. Zynisch-beiläufige Zeitoper ist „Lulu“ auch, und selbst Wagner fand ja in der „Götterdämmerung“ zum Opernensemble zurück, von dem er sich sonst im „Ring“ verabschiedet hatte. Die Grenze zwischen Konvention und Ex-

periment ist selten so rasierklingenscharf wie vermutet.

Der Abbruch der „Lulu“-Vollendung zu Gunsten des Violinkonzerts kam nicht von ungefähr, läßt auf Zweifel des sonst antidogmatischen Meisters kürzerer Stücke gegenüber der ausgewalzten Literaturoper schließen: Entsprach Bergs Zögern nicht doch weniger der Angst vor der eigenen Courage, mehr der Angst vor dem selbstaufgerlegten Korsett? Falsch jedenfalls ist der besitzerstolze Brustton, seit 1979 hätten wir die „Lulu“.

Der Dirigent Michael Boder ist nicht nur ein vorzülicher, sondern auch klug-phantasievoller Musiker. Er immerhin hat sich 2000 in Wien wieder für die vermaßlässigte fragmentarische zweitaktige Fassung eingesetzt, hält sogar einen zweiten Versuch, den dritten Akt zu rekonstruieren, für denkbar. Solch neugierige Offenheit prägt auch die Münchner Premiere des Dreikäters, läßt ihn eine andere genuin Wiener Tradition hervorheben: nicht das schwüle, schwer brütende Vollklang-Espressivo, sondern den atmosphärisch leichteren, fast frühländischen Tonfall.

Da muß der Schluß des zweiten Akts bei aller Energie nicht zum dröhnennden Fatum übersteigert werden, und auch das Ende des dritten ist eher ein lakonisches Verstummen. Wie ja überhaupt in Boders Sicht die selbstverständlich legitime Cerha-Version mehr die Groteske als die Tragödie akzentuiert, auch die neusachliche Kälte statt der Expressionismus-Hitze. Daß das gut disponierte Bayerische Staatsorchester gleichwohl Bergs beredter Dringlichkeit, mitun-

ter fast impressionistischer Farbenfülle und elegischen Charme-Gesten ein nachdrücklicher Anwalt ist, versteht sich.

So wie Boder sich nicht partout auf eine kanonisierte Lesart festlegen will, ist auch dem in München vielbeschäftigten Regisseur David Alden kaum an apriorischen Deutungen gelegen, obwohl ihm einzig der Dreikäter stimmig erscheint im Sinn von Aufstieg und Fall. Ist die „Parsifal“-Kundry eine hasavisch durch die Zeiten Irrende, so unterzieht Alden auch „Lulu“ einer die Groteske steigernden Epochenspreizung: Lulu weniger eine multiple Männerphantasie, mehr das Produkt technizistischer Bürgerlichkeit. Giles Cadles Bühne zeigt denn auch ein hinterhältiges Vorstadtidyll der amerikanischen Mittelklasse. Ein Straßenkreuzer der sechziger Jahre und weiß-quadratische Bungalows nach Gregory Crewdsons „Twilight“-Fotoserie in Anlehnung an die Environments von Ed Kienholz bilden das verheißungsvoll-verhängnisvolle Umfeld der Baby Dolls und Lolitas. Alden meint damit nicht die obligate Kindfrau, sondern das Opfer von vornherein; un schwer, sich Lulu in dieser Inszenierung als früh sexuell Mißbrauchte vorzustellen, mit in vieler Hinsicht begrenzt liebesfähigen Männern konfrontiert. Der Medizinalrat Goll erscheint hier tatsächlich als lustern in seinem Kabinett lauernder Weißkittel, und der Maler Schwarz malt nicht, sondern operiert als Videograph am Laptop, produziert Fotos von Lulus blutigem Körper.

Und Alwa, kaum je derart ins Lächerliche entidealisiert, filmt unentwegt die Schöne, berauscht sich als Komponist am wei-

ben Flügel, über dem ein Porträt von Bergs Lehrer Schönberg hängt. Aldens „Lulu“ hat denn auch etwas vom kalifornischen Albraum, weiß-bunt, aspektisch; und immer wieder lugen und latschen Voyeure durch die Jalousie. In dieser grell plakativen Blümchentapeten- und Oberschichtswelt wird nicht viel Psychologie getrieben. Wechselnde Situationen, Überlagerungszustände werden mobilartig vorgeführt. Und das Paris-Bild wird ins modernistische Niemandsland eines Super-Airports transponiert, in dem der Leerlauf zu sich selbst kommt. Im letalen London-Schlußbild kommt dann doch noch Symbolik ins Spiel: Hände – wie in Schrekers „Gezeichneten“ – greifen nach der Heruntergekommenen, Notwehr anderer Art, den laschen Geübten Alwa selbst mit der Axt erschlägt, mit der Jack the Ripper im Auto der Gschwitz den Garaus macht. Wobei diese weniger als Lesbe, mehr als mütterlich Sorgen gezeichnet wird. Katarina Karnéus singt denn auch die letzten Worte der Oper mit fast seraphischem Wohlraum.

Vor allem aber ist Margarita De Arellano eine fabelhafte Lulu mit schönem, großem, höhen- wie koloratursicherem Sopran und in allen Stadien der Verkleidung und Zerstörung attraktiv und außergewöhnlich agil. Der Doktor Schön des Tom Fox, John Daszaks Alwa, Will Hartmanns Maler, Jacek Strauchs Tierbändiger und vor allem der achtzigjährige Franz Mazura als Schigolch gaben der Aufführung eine Intensität in der Zeichnung der Figuren, die die Welt der Bilder vor nur dekorativer Sterilität bewahrte.

GERHARD R. KOCH