

Duell der Lulus

Die beiden Neuaufnahmen von Alban Bergs Wedekind-Vertonung unter Karl Böhm und Leopold Ludwig

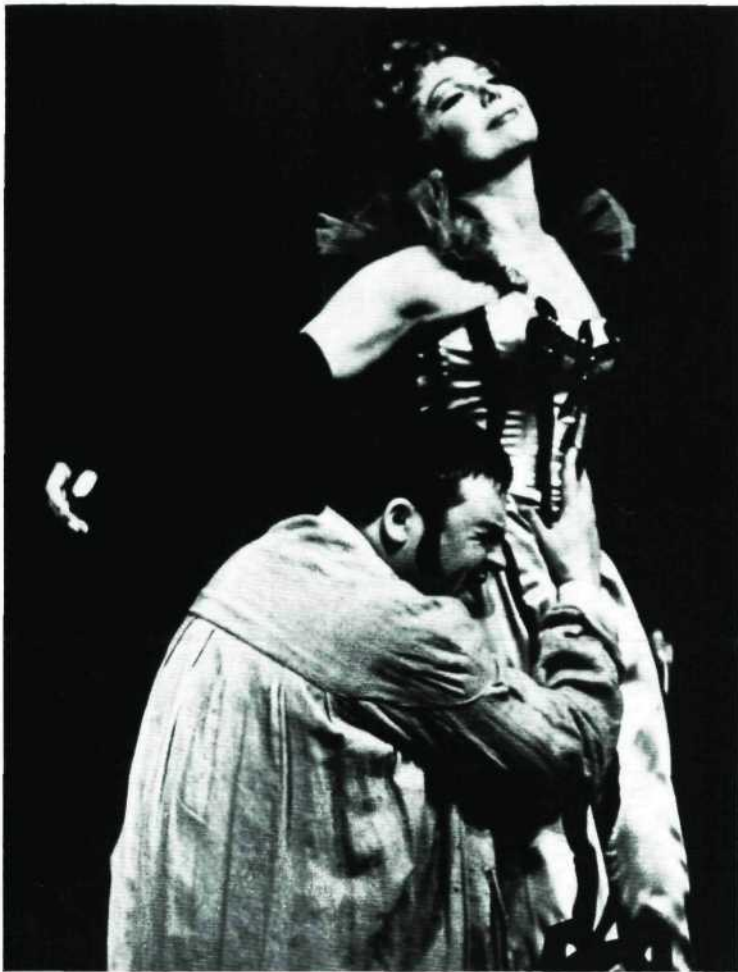
Das Wort von der neuen Aktualität des Lulu-Dramas von Wedekind, im Hinblick auf die publizistische Sex-Welle unserer Tage von vielen Kommentatoren in ihren Gedenksprüchen zum 50. Todestag des Dichters am 9. März gebraucht, erfährt eine besondere Art der Bestätigung durch die Schallplatte: Nachdem in den vergangenen beiden Jahren Alban Bergs „Wozzeck“ in zwei Neueinspielungen erschien, folgen nun in scharfer Konkurrenz um die Käufergunst zwei Stereo-Aufnahmen seiner unvollendeten Wedekind-Oper „Lulu“ (eine dritte Aufnahme unter Pierre Boulez war geplant, ist jedoch vorerst zurückgestellt worden).

„Sie können getrost Du sagen; er ist nicht hier“: Lulu und Dr. Schön in der Berliner Aufführung



Man kann sicherlich nicht behaupten, daß Bergs zweites Musikdrama, das erst 1937, zwei Jahre nach seinem Tod, in Zürich zur Uraufführung kam, das Ideal einer Oper für die akustische Wohnzimmerbühne ist. Das liegt nicht allein an der fragmentarischen Form, in der sie bis heute aufgeführt werden muß, weil die Witve Bergs den fertig komponierten, aber nicht mehr instrumentierten dritten Akt nicht zur Veröffentlichung freigibt. Vielmehr tendiert ja gerade dieses Stück stark zum „Gesamtkunstwerk“: Berg selber wollte einige Stationen auf dem Weg seiner Heldin durch Filmszenen dargestellt wissen, auch auf offener Bühne ergänzen Wort und Bild einander oft so, daß die Handlung bei der Beschränkung auf das rein Akustische unverständlich bleibt, ja — etwa beim Mord Lulus an Dr. Schön — den entgegengesetzten Weg zu laufen scheint. Dazu kommt die stilistische Eigentümlichkeit, daß alle Figuren so in den Klangteppich der Partitur eingewoben sind, daß Lulu zumindest nicht beim ersten Hören als die Zentralfigur der Oper zu erkennen ist. Dieses und überhaupt die sehr komplexe Struktur der Partitur machen die Schallplatte auf der anderen Seite aber zum geradezu idealen Kommunikationsmittel für die „Lulu“: Sie allein ermöglicht, das reiche Mittelfeld an kunstvollen Bezügen wahrzunehmen, das sich zwischen dem zwölftönigen Konstruktionsprinzip, das an keiner Stelle motivisch bedeutungsvoll wird, und der Oberflächenschicht der szenischen „Untermalung“ und der leitmotivischen Verwendung einzelner Klanggebilde aufbaut. Dazu gehört etwa die kaum veränderte Übernahme weiter Strecken der Musik der ersten in die zweite Szene des zweiten Aktes, durch die trotz der ganz anderen Handlung klargemacht ist, daß es um das „alte Lied“ geht. Oder das Ostinato-Zwischenspiel zwischen diesen Szenen, das Lulus Weg ins Gefängnis und ihre Flucht durch ein Orchesterstück versinnbildlicht, dessen zweite Hälfte Ton für Ton die genaue Umkehrung des Anfangs darstellt. Dazu gehört vor allem auch die Gliederung und Raffung der dramatischen Szenenfolge durch strenge und großenteils traditionelle Formen, wie Berg sie schon im „Wozzeck“ erprobt hatte und hier trotz der Bindung durch die Zwölftontechnik beibehielt: Neben verschiedenen Gesangsformen wie Arie, Canzonetta und Kavatine findet man Kanons — zum Beispiel symbolträchtig bei Lulus „Flucht“ vor dem Maler — und sogar eine Choralbearbeitung. Für die große Auseinandersetzung zwischen Dr. Schön und dem Maler erfand Berg eine strenge Form mit einem ostinaten Rhythmus, und den beiden großen Szenen zwischen Lulu und Schön im ersten Akt ist formal das Sonatensatz-Schema überlagert. Und so weiter. ... Aktualität, wie sie durch den Stoff gegeben sein mag, wird hier jedenfalls durch jene Aktualität ergänzt, die ein Kunstwerk von der Dichte dieser Lulu-Partitur immer besitzt.

Beide Text-Hefte werden, um dies vorab zu sagen, dem Kunstwerk Lulu für meine Begriffe nicht ganz gerecht, weil sie sich im wesentlichen auf den Textabdruck und



„Ich kenn die Welt nicht mehr.“ „Bringen Sie mich nicht um!“: Maler und Lulu in der Hamburger Aufführung

die Wiedergabe einiger mittlerweile schon historischer Aufsätze zum Thema beschränken, über die szenisch-musikalischen Entsprechungen, in deren Details bei diesem Werk „der liebe Gott sitzt“, jedoch nur vage Andeutungen machen.

Die neuen Aufnahmen

Hört man die beiden neuen Einspielungen nacheinander ab, stellt man schnell fest, daß sie eines deutlich gemeinsam haben: Beide lassen der Expressivität der Musik weit mehr Raum als die alte Wiener Philips-Aufnahme unter Herbert Hafer. Während hier das Konstruktive in der etwas dünnen Klanglichkeit deutlich durchschimmert, ist es in den 68er Aufnahmen von einem Strom des Gefühls durchflutet, der Bergs Musik in die großen Traditionszusammenhänge einreicht: Sie ist bereits unangefochtener historischer Besitz geworden. Auch die Zwölftontechnik scheint hier von den Sängern sehr viel selbstverständlicher gehandhabt.

Im übrigen aber gibt es zwischen den beiden neuen Produktionen beträchtliche Unterschiede: Electrola bietet, um es auf eine einfache Formel zu bringen, ein handfestes Theater-Ereignis mit allen Vorzügen und Nachteilen einer Live-Aufnahme, die Deutsche Grammophon setzt dagegen eine Produktion von studiohafter Vollendung des Akustischen. Der Hamburger Mitschnitt der Electrola unter Leopold Ludwig

bietet Bühnengeräusche — Tritte, Bretterknarren, Klingeln — in Hülle und Fülle. Die Schlußszene ist wesentlich weiter ausgespielt, Jack the Ripper, der Lulu-Mörder, bleibt nicht eine stumme Figur, sondern tritt auch sprachlich in Erscheinung. Allgemein ist eine größere darstellerische Intensität zu spüren, die allerdings bei einigen der männlichen Darsteller auch zu einem Chargieren führt, das gelegentlich Schauder-drama-Format annimmt. Auch das Publikum ist in Hamburg vom Husten bis zum vorzeitigen Beifallklatschen kräftig mit von der Partie.

In der Berliner DG-Aufnahme unter Karl Böhm ist es dagegen nur einmal hintergründig zu vernehmen; man hat bei dieser ersten Aufnahme in der Deutschen Oper die Mehrzahl der Szenen schon während der Proben mitgeschnitten. Das häufige Türklingeln findet nur symbolisch im Orchester statt, die Schlußszene bleibt bis auf Lulus Todesschrei Pantomime, und man könnte auf weite Strecken an eine reine Studio-Produktion denken, wenn die Sänger häufiger ein echtes Piano und Pianissimo gesungen hätten.

Die Dirigenten

Diese Unterschiede im Atmosphärischen haben ihre Entsprechung in der Konzeption der Dirigenten. Die Hamburger Aufführung ist sowohl vom Orchester wie von den Solisten her eher derb ausgefallen.

FESTSPIELE

Walter Berry wird in diesem Jahr in der Jubiläums-Aufführung der „Meistersinger“ sein Bayreuther Debüt als Hans Sachs, alternierend mit Theo Adam, geben. Als Eva und Walter wurden Gwyneth Jones und Waldemar Kmentt verpflichtet.

Herbert von Karajan und die Berliner Philharmoniker eröffnen am 16. Mai das 12. Gulbenkian-Festival für Musik mit einem Konzert in Lissabon. Im weiteren Verlauf



der Musikfestspiele, die am 7. Juni enden, treten Yehudi Menuhin (unser Bild), Henrik Szeryng, Julius Katchen und das Deller Consort auf.

Die 18. Wiener Festwochen vom 18. Mai bis zum 16. Juni bringen neben zahlreichen Theateraufführungen unter dem Motto „Die Komödianten Europas“ Orchesterkonzerte der Wiener Philharmoniker mit Otto Klemperer, einen Brahms-Zyklus der Wiener Symphoniker unter David Oistrach, drei Konzerte der Leningrader Philharmoniker unter Mravinsky und des Israelischen Philharmonischen Orchesters unter Zubin Mehta.

Im Rahmen des 30. Internationalen Festivals Straßburg wird Artur



Rubinstein am 15. Juni ein Recital mit Werken von Beethoven, Schumann und Chopin geben.

Mozarts „Figaro“, Debussys „Pelleas“ und Verdis „Falstaff“ stehen auf dem Programm der diesjährigen Festspiele in Aix-en-Provence, die vom 7. bis zum 31. Juli stattfinden.

Leopold Ludwig läßt vom ersten Takt des Vorspiels an erkennen, daß er wesentlich mehr auf massive Operntheatralik abzielt als Böhm. Es wird bei ihm weniger beweglich (und nicht immer ganz genau zusammen), aber mit weit stärkerer Unterstreichung von instrumentalen Effekten musiziert. Als der Tierbändiger im Vorspiel die „Schlange Lulu“ vorführt, erklingen in den Geigen sozusagen faustdicke Glissandi, und der Opernkapellmeister Ludwig läßt nicht zu, beim Höhepunkt der Auseinandersetzung zwischen dem Maler und Dr. Schön den drohenden Ostinato-Rhythmus nur im Piano erklingen zu lassen, wie Berg es vorgeschrieben hat - er läßt im Fortissimo auf die Pauke hauen. Böhm ist der sensiblere Berg-Dirigent. Er bietet die Partitur mit mehr Nerv, schlanker, aber weniger vehemente Rhythmik, differenzierterer Ausdrucksskala und leuchtenderen instrumentalen Farben. Die Partitur ist in ein Klangbild von großer Klarheit ohne alle Vordergründigkeit umgesetzt. In diesem Zusammenhang muß der Leistung des Berliner Aufnahmeteam's ein Sonderlob gespendet werden; es hat vorzügliche Arbeit geleistet und ein Klangpanorama geschaffen, das dem der Hamburger Aufnahme in bezug auf Streicherglanz und Ausgewogenheit zwischen Bühne und Orchester etwas überlegen ist. Hier macht sich wohl ebenfalls bemerkbar, daß die Electrola ihre Aufnahme im wesentlichen in zwei oder drei Aufführungen mitgeschnitten hat, während die DG bei den Proben sozusagen von Anfang an dabei war.

Die Lulus

Die Lulu ist eine Rolle, die ihren Darstellerinnen alles abverlangt. Der Lulu Anneliese Rothenbergers, der bisher letzten in der Reihe der klassischen deutschen Lulu-Sängerinnen von Carla Spletter über Helga Pilarczyk, Evelyn Lear bis Anja Silja, sind die gewaltigen Belastungen der Live-Aufführung durchaus anzumerken: Manches wirkt im Detail nicht ganz so prägnant, nicht immer ganz so durchgeformt, wie man es gerade von ihr auf der Schallplatte gewohnt ist. Bei den Auftritten der Rothenberger in Hamburg, Montreal und New York wurde ihre Lulu von der Kritik wegen der Absichtslosigkeit und Unbewußtheit ihrer erotischen Wirkung hochgepriesen. Im rein akustischen Bereich zeigt sich indessen, daß ihre Stimme zwischen der gläsernen Kühle und Leichtigkeit der Steingruber und der pathetischen Gespanntheit der Lear ein Quentchen zu wenig Ausnahmecharakter für die Rolle der Femme fatale hat. Zweifellos aber eine gewichtige Leistung, deren Stärke in der ausgeglichenen und musikalischen Linienführung liegt.

Darin ist Evelyn Lear, Böhm's Lulu, um einiges unsteter, wenn sie auch rein stimmlich durchschlagender wirkt. Außerdem kommt die Neigung zu bewußter Koketterie, die man ihr auf der Bühne als Verzeichnung der Figur angekreidet hat, deutlich auch über die Platte: Sie zieht nur allzu gern die Stimme nach Kammerkätzchen-Manier an Worten in die Höhe — mitunter (so etwa T. 1337 des ersten Akts) sogar gegen die Noten Bergs.

Die anderen

Ungleich sind die Gewichte im Falle des Dr. Schön, des wichtigsten Gegenspielers der Lulu, verteilt: In der Berliner Aufführung bietet Fischer-Dieskau eine Glanzleistung, die sowohl gesanglich als auch gesangsdarstellerisch voll überzeugt; kein besserer Graf Bobby wie Otto Wiener in der alten Aufnahme, sondern der geforderte Gewaltmensch — allerdings ein Gewaltmensch weniger durch Kraft als



Alban Berg

durch Intelligenz. Demgegenüber wirkt der Dr. Schön des Toni Blankenheim wie ein etwas einfältig und eintönig polternder Nachfolger der Herren Hagen und Konsorten: ein schwarzer Bösewicht von überlebensgroßem Format und reichlich monochromem Timbre, der eher in eine wagnerische Urlandschaft als in Wedekinds Fin-de-siecle-Salon paßt.

Bei den beiden Tenorrollen des Malers und Aiwa Schöns ist die Entscheidung pure Geschmacksache. Sowohl Loren Driscoll und Donald Grobe in der Berliner als auch Erwin Wohlfahrt und Gerhard Unger in der Hamburger Aufzeichnung bieten zu treffende Porträts und größtenteils saubere gesangliche Leistungen - die Berliner vielleicht eine Spur aristokratischer und metallischer im Timbre. Beim alten Schigolch und dem Tierbändiger kommen vor allem wieder die Unterschiede im Komödiantischen heraus. Unter Ludwig reichern Benno Kusche und der glänzend aufgelegte Kim Borg ihre Rollen mit wesentlich mehr Effekten an als Greindl und Feldhoff bei Böhm. Als Gräfin Geschwitz hat Kerstin Meyer eine vollere und wärmere Stimme einzusetzen als die herbere Patricia Johnson.

Intonation und Sprache

Bergs „Lulu“ stellt vor allem an die Hauptdarsteller erhebliche Anforderungen an die sichere Intonation. Pauschal kann gesagt werden, daß in beiden Aufführungen in dieser Hinsicht Gutes, wenn auch gewiß nicht Vollkommenes geleistet wird. Wer beackern wollte, fände hier ein ergiebiges Betätigungsfeld. Schlichtweg falsche Töne — am markantesten am Schluß der Lulu-Partie in der DG-Fassung, wo sich eine „forte ed appassionato“ gesungene Quart mit einem Tritonus in den Noten erheblich beißt — „dämmerige“ Stellen mit mehr statistischer Trefferhäufigkeit

— so Unger zu Beginn der dritten Szene — sind durchaus nicht selten. Auch offenbare Abweichungen von Bergs Vorschriften — so etwa Fischer-Dieskau völlig frei von der melodischen Linie rezitiertes „Du hast eine halbe Million geheiratet“ — kommen vor. Sie sind aber in beiden Aufnahmen ungefähr in gleichem Umfang anzutreffen; vielleicht ist die Berliner Aufnahme der Hamburger an Genauigkeit eine Nasenlänge voraus. Dafür krankt sie an einem anderen Übel: Die DG nennt in ihrem Textheft Gustav Rudolf Sellner als Regisseur. Ebenso wie beim Böhm-Wozzeck ist mir allerdings auch hier nicht erkennbar, wo bei der Schallplatte seine Tätigkeit ihren Niederschlag gefunden hat. Deutlich ist nur, wo er offenbar nicht aktiv geworden ist: bei der Sprache seiner Sänger. Hier in der Berliner Aufnahme



Die Witwe Bergs bei der Wiener Lulu-Premiere 1962 mit Evelyn Lear und Karl Böhm

wird deutlich schlechter, gezierter und mit sehr viel stärkerem ausländischem Akzent gesprochen als in der Hamburger Aufführung, die zwar auch nicht gerade das Herz eines Wortproduzenten höher schlagen lassen würde, aber doch jedenfalls keine groben Schnitzer enthält.

So sind denn per saldo Licht und Schatten auf beiden Seiten vorhanden, und nimmt man alle Plus- und Minuspunkte zusammen, so erscheint es mir sachlich kaum gerechtfertigt, eine der beiden neuen Gesamt-Lulus eindeutig zu favorisieren. Vor die Wahl nach rein künstlerischen Gesichtspunkten gestellt, würde ich wohl den Slang in Kauf nehmen und mich wegen Böhm und Fischer-Dieskau für die Berliner Aufnahme entscheiden. Die allerdings wird nicht als Subskription angeboten und kostet eine gute Hälfte mehr...

Ingo Harden

BERG, Lulu (Oper in drei Akten nach den Tragödien „Erdegeist“ und „Büchse der Pandora“ von Frank Wedekind)

1. Evelyn Lear (Lulu), Patricia Johnson (Geschwitz), Barbara Scherler (Gymnasiast), Alice Oelke (Theatergarderobiere), Walter Dicks (Medizinalrat), Loren Driscoll (Maler), Dietrich Fischer-Dieskau (Dr. Schön), Donald Grobe (Aiwa), Gerd Feldhoff (Tierbändiger, Rodrigo), Josef Greindl (Schigolch), Karl-Ernst Mercker (Prinz, ein Afrikareisender), Ernst Krukowski (Theaterdirektor), Leopold Clam (Kammerdiener), Orchester der Deutschen Oper Berlin, Karl Böhm

Deutsche Grammophon 139 273/75 (SM 30), 75,- DM

2. Anneliese Rothenberger (Lulu), Kerstin Meyer (Geschwitz), Elisabeth Steiner (Gymnasiast), Maria von Ilosvay (Theatergarderobiere), Ernst Wendt (Medizinalrat), Erwin Wohlfahrt (Maler), Toni Blankenheim (Dr. Schön), Gerhard Unger (Aiwa), Benno Kusche (Rodrigo, Tierbändiger), Kim Borg (Schigolch), Jürgen Förster (Prinz, ein Afrikareisender), Karl Otto (Theaterdirektor), Kurt Marschner (Kammerdiener), Rolf Mamerow (Jack the Ripper); Philharmonisches Staatsorchester Hamburg, Leopold Ludwig

Electrola SMA 19171/3 (SM 30), Subskriptionspreis bis 30. 6. 1968 48,- DM, danach 75,- DM