

Lulu – Frau – Tier

Angela Winklers LULU - Iced Honey - ist eine Sensation

Bob Wilson inszeniert Frank Wedekinds LULU am Berliner Ensemble mit Angela Winkler

Das „verfluchte Leben“ ist schön. Es hat das Gesicht von Angela Winkler. Die Monstertragödie *Lulu* (1895/1902) von Frank Wedekind muss man in seinem Leben zweimal gesehen haben. Einmal als Farce wie aus dem Maschinengewehr von Peter Zadek (1926-2009) mit Susanne Lothar 1988 in Hamburg. Und einmal als berückend schönen Alptraum vom Leben mit Angela Winkler als zeitlos leeres Bild von Frau.



Foto: Lesley Leslie-Sprinks

Die letzten gesprochenen Worte gehören der Gräfin Geschwitz (Anke Engelsmann) „Verfluchtes Leben!“ Dann setzt der Finalsong mit Ensemble von Lou Reed ein: Iced Honey.

If you can't put a butterfly in a jar

If the effort's too high

No matter who you are

If you can't catch the moon

Or the sun or the stars

It doesn't matter who you are ...



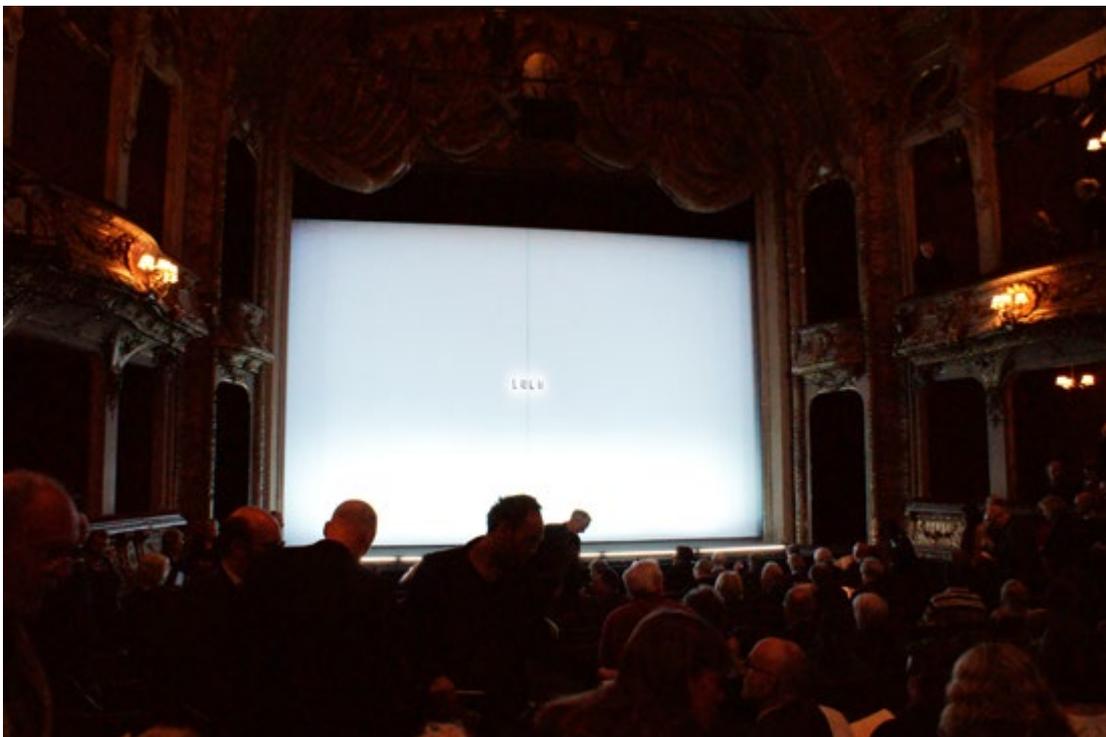
Frank Wedekinds *Lulu* ist großes **Welttheater**. So beginnt sein *Erdegeist* mit einer Zirkusszene in der Tier und Mensch als Sensationen vorgestellt werden. Zadek hatte 1988 in Hamburg dafür einen bunten Zirkusvorhang eingesetzt. Bob Wilsons Vorhang ist nicht ganz so bunt. Doch mit dem glitzernden Schriftzug LULU hat er ebenfalls etwas Zirkushaftes. Gleichviel, was ein rechtes Welttheater ist, wird es zum Totentanz.



Bob Wilson teilt die **LULU** in 5 Tode von A bis E und 4 Akte ein. Denn in dem Stück wird oft gestorben. Obermedizinalrat Dr. Goll platzt vor Eifersucht die Hose und ist Tod. Eduard Schwarz begeht Selbstmord im Bad von Dr. Schöning mit dem Rasiermesser. Lulu erschießt zufällig Dr. Franz Schöning. Kungu Poti „versetzt Alwa einen Schlag über den Kopf“. Jack the ripper schlitzt Lulu auf und ersticht Martha Gräfin von Geschwitz. Der Tod kommt wie die Liebe oder auch nicht.



LULU, das ist Bob Wilsons **Minimalismus**, der auf maximale Wirkung zielt. Auf das grüne U wird zurück zu kommen sein. Bei Zadek gab es ein Plakat von Helnwein und Parfum-Reklame.



Gottfried Helnwein (1948) hatte ein **Plakat** geschaffen, auf dem ein kleiner, dicker Mann, der sich als Lulus Vater Schigolch verstehen ließ, an sehr langen Beinen hinauf in den Schritt einer jungen Frau sieht. Sein Gesicht wird geradezu von der Scham der Frau erleuchtet., als sehe er auf einen Bildschirm. Es war das Freudsche Bild für den Blick als Fetischismus. Dort, wo (nichts) zu sehen ist, sieht der kleine Mann sein Himmelreich oder ein riesenhaftes Mädchen von unten. Es gab eine Strafanzeige unter Beteiligung von Alice Schwarzer durch eine Bürgerinitiative wegen Pornographie bei der Hamburger Staatsanwaltschaft.



Die **Parfum-Reklame** von Cacharel für *LouLou* lief im Foyer und auf den Gängen. Dort schaukelte in einem Videoclip eine schöne, junge Frau in einem Vogelkäfig. In einem anderen Original-Clip von 1988 ist eine junge Frau an einem 50er-Jahre-Paris-Filmset zu sehen. Sie geht an Bildschirmen vorbei an ihren Schminkspiegel und antwortet einer Stimme aus dem Spiegel – LouLou? - Oui C'est Moi. Ja, das bin ich, hieß auch der Werbeslogan für *LouLou* in der Vogelkäfig-Variante, der das Versprechen auf die selbstbestimmte Befreiung aus einem Käfig enthielt. *LouLou*, das Parfum, war das Versprechen an die jungen Frauen auf sich selbst.



Inszeniert wurde im UK-LouLou-Werbeclip das Versprechen für die **Frau** auf sich selbst in einer medial noch stärker verkoppelten Weise. Ein komplexes Spiegelszenarium, in dem es darum geht, sich selbst zu sehen. Die junge Frau mit Kurzhaarschnitt und Baskenmütze geht mutig durch eine dunkle Gasse - ich fürchte mich nicht. Die Totale - ich am Filmset -, die verrät, dass es ein Filmset wie bei Hitchcock ist. Der Gang an den Aufzeichnungs-Bildschirmen vorbei - ich im Film/auf dem Bildschirm - in die Garderobe. Eine hart arbeitende Frau, die nur für einen Moment den blauen Himmel außerhalb des Studios auf dem Bildschirm sieht. Und die eigentliche Spiegelszene, die junge Frau, die ihrem Spiegelbild antwortend zuhauchen kann, dass sie es ist, was sie sieht und was sie macht. Final erscheint das Parfumflacon mit zwei Portraitfotos in schwarzweiss.

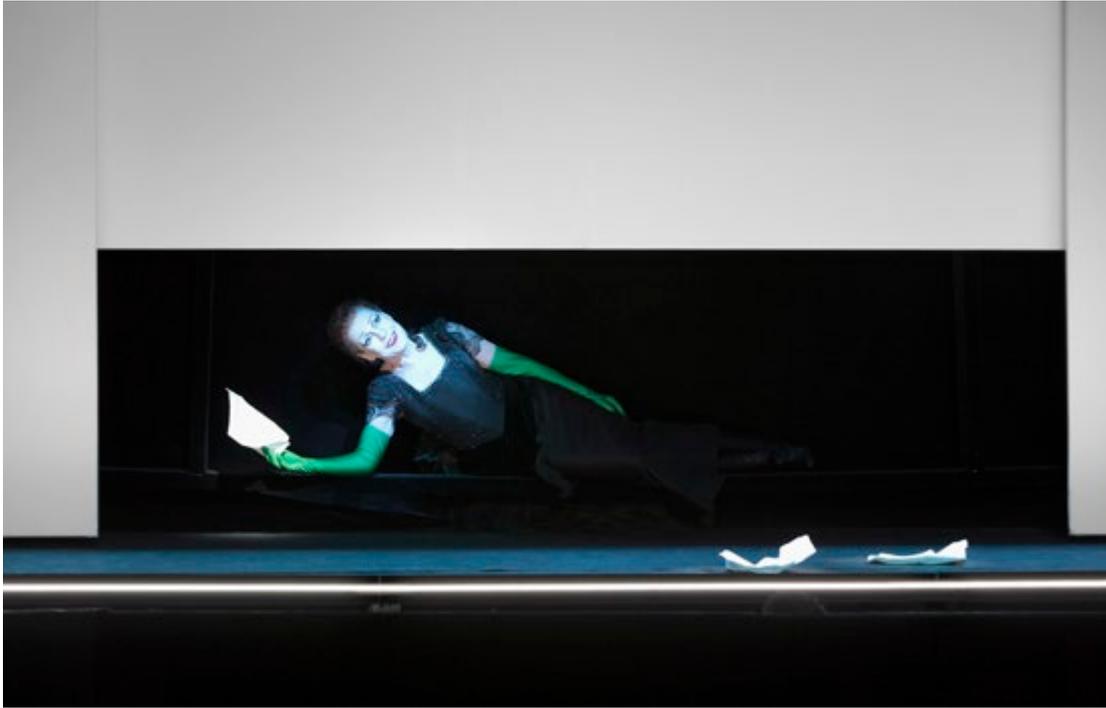


Foto: Lesley Leslie-Sprinks

Lulu von Frank Wedekind ist immer die Frage nach dem **Bild von Frau**, das die Zeit bewegt. Das gilt für Lulu mit o oder ohne. Lulu gilt als reiner Mädchen- oder Frauennamen. Anders als bei Louise verlangt die Doppelung der Silbe Lu, die einzeln auch männlich benutzt wird, eine deutliche Ausformung der Lippen zum Kuss. Erst in der Doppelung des Lu wird die Formung zum Kuss und das Begehren, geküsst zu werden, deutlich artikuliert. Das Bild von Frau entsteht mit anderen Worten als ein vorherrschend Imaginäres mit den zum Kuss geformten Lippen.



Foto: Lesley Leslie-Sprinks

Die sexuelle **Verfügbarkeit** von Frauen, die Frank Wedekinds *Lulu* strategisch eingeschrieben ist, erweist sich bei genauerem Lesen als trügerisch. Denn sie wird von

den Männern selbst durchkreuzt. Im Begehren um die Frau, die alle küssen wollen, erleiden sie einen Herzinfarkt oder bringen sich gegenseitig um. Es sind auch Wissensformationen, die schon bei Wedekind fragwürdig werden. Wie schwach ist Lulu wirklich?



Foto: Lesley Leslie-Sprinks

Die vermeintliche Verfügbarkeit wird in Bob Wilsons Inszenierung durch die hohe **Mädchenstimme**, mit der Angela Winkler ständig spricht, geradezu zirkushaft vorgeführt. – Es ist kompletter Quatsch, die Mädchenstimme als Zartheit verstehen zu wollen. – Die Mädchenstimme kann als ein Schutz vor dem männlichen Begehren eingesetzt werden oder als Leerstelle. An der Mädchenstimme kann auch etwas stören, nämlich ihre weibliche Uneindeutigkeit und Vorgeschlechtlichkeit. Dass Angela Winkler ihre Lulu mit dieser Mädchenstimme versehen muss, gehört zu Wilsons präzisen Regieeinfällen.



Foto: Lesley Leslie-Sprinks

Angela Winkler ist nun ganz und gar kein **Mädchen**. Vielmehr ist sie das, was man doch sicherlich eine reife Frau nennen muss. Das Kostüm weist sie als solche ebenfalls aus. Ob im Pierrot-Kostüm oder in ihren damenhaften Kleidern (Kostüme: Jacques Reynaud) nie erscheint sie mädchenhaft. Vielmehr wird das weißgeschminkte Gesicht mit dem großen roten Mund und den großen Augen alterslos. Die Figur der Lulu wird so sehr zur Figur ohne Alter und eindeutige Geschlechtsmerkmale, dass Wilson ein Bild der Frau zurückweist oder offenhält.



Foto: Lesley Leslie-Sprinks

Nichts hätte näher liegen können, als Angela Winkler in der Rolle der Lulu zur **Diva** zu inszenieren. Doch die Diva ist immer eine säkularisierte Form der Madonna, des Bildes der Frau als Mutter. Gerade, dass Angela Winklers Lulu freiwillig oder unfreiwillig nicht zum Mutterbild transformiert, muss als die große Leistung der Darstellung gesehen werden. Das Bild von Lulu bleibt komplett in der Schwebe, was nicht nur Bob Wilsons Ästhetizismus zu danken ist. Doch in besonderem Maße wird an der LULU erkennbar, wozu seine hyperästhetische Inszenierungskunst beitragen kann.



Foto: Lesley Leslie-Sprinks

Vielleicht ist das nicht so einfach zu erkennen, weshalb ich mir eine **Anekdote** aus der Premiere zu erzählen erlaube. Hinter mir links in der Parkettloge saß eine nicht ganz unbekannte, ältere Journalistin mit ihrer Freundin wie weiland Statler und Waldorf aus der *Muppet Show*. Zur Pause sagte die ehemalige Journalistin deutlich hörbar zu ihrer Freundin: „Immer das Selbe. Immer das Selbe.“ Beide gingen zur Garderobe und verließen das Haus. – Gerade diesmal lag die Dame falsch mit ihrer Einschätzung der Inszenierung, weil sie womöglich nie zuvor etwas von *Lulu* gehört oder gesehen hatte.



Foto: Lesley Leslie-Sprinks

Peter Zadek inszenierte die Titelrolle als eine irrlichternde junge Frau, die sehr viel Nacktheit zeigte und immer schneller sprach. Letztlich ist das Welttheater des ersten Teils – *Der Erdgeist* – von Frank Wedekind bereits als Tragödie eine **Farce**. Denn die zahlreichen vor allem geschlechtlichen Verwicklungen um Lulu werden nicht erklärt oder rekapituliert. Vielmehr geschieht alles sehr schnell nach- und durcheinander. Selbst aus den widerstreitenden Erzählungen Schigolchs und Franz Schönings wird nicht deutlich, wer aus Lulu als der schönen, dressierten Raubkatze nun diese gemacht hat.



Foto: Lesley Leslie-Sprinks

Lulu ist eine Figur **ex nihilo**. Ihr Ursprung bleibt unklar. Selbst die Vaterschaft Schigolchs wird durch eine plausible Erzählung nicht erzählt. Allenfalls erinnert wird an ein Nichts, das zu sehen war. Mit Schigolchs Worten:

Ich hatte Vertrauen in dich als noch gar nichts an dir zu sehen war als zwei große Augen und das breite Maul darunterher... Was für ein Tier – Und wir sind doch nichts als Moder –

Währenddessen singt Schwarz in der Wilson LULU, Lulus Song *I remember you* weiter. Lulu ist aus Nichts und sie ist nichts wie es Schigolch auf seine Weise formuliert.



Foto: Lesley Leslie-Sprinks

Die Männer - Obermedizinalrat, Jude, Chefredakteur, Kunstmaler, Artist, Reporter, Afrikareisender - bei Wedekind sind sich nicht einig, wer sie gemacht hat. Es ist die **Pygmalion-Frage** nach dem neuen Menschen, dem Menschen der Moderne. War es die Medizin, die sich um die Entstehungszeit des Stückes beispielsweise mit Robert Koch noch alles zutraut? War es der Handel, der um die Jahrhundertwende fast noch unschuldig blüht und gedeiht? War es die blühende Nachrichtenindustrie mit ihren neuen Geschichten beispielsweise im Berliner Zeitungsviertel? War es der Kunstmaler als Bildschöpfer? Oder war es der Artist und Dompteur, der Tierbändiger, der das Nichts eines Tieres zum Menschen und die Frau - gegen Bezahlung - zur Frau gemacht hat?



Foto: Lesley Leslie-Sprinks

Der gesellschaftliche **Querschnitt** in Frank Wedekinds *Lulu* ist nicht nur einer, weil es um Gesellschaftskritik und ihre Prüderie geht. Vielmehr treten geradezu exemplarisch Berufe auf, die am neuen Geschichtenerzählen engagiert und ausbeutend teilnehmen. Im zweiten Teil – *Büchse der Pandora* (1904) – treten ein Graf, ein Bankier, ein Journalist, und Jack auf. Am Schluss sieht sich der Massenmörder, dem zufällig Lulu zum Opfer gefallen ist, auf narzisstische Weise als Studienobjekt des London Medical Club:

I would never have thought of a thing like that. – That is a phenomenon, what would not happen every two hundred years. – I am a lucky dog, to find this curiosity. When I am dead and my collection is put up to auction, the London Medical Club will pay a sum of threehundred pounds for that prodigy, I have conquered this night. The professors and the students will say: that is astonishing! –

Das **Wunder** (prodigy), das Jack mit der Ermordung Lulus und der Geschwiz vollbracht hat, ist, dass er sich zum begehrten Objekt der Wissenschaft gemacht hat. Das moderne Wissen gebiert seine eigenen Monster. Auch davon, wenn nicht vor allem davon handelt die „Monstertragödie“, wie Frank Wedekind seine *Lulu* nannte. Monströs ist nicht nur die Länge des Stückes. Monströs oder Wunder sind vor allem die Effekte des Wissens.



Foto: Lesley Leslie-Sprinks

Jack (Sabin Tambrea) als schmaler Zombi-Kapuzenjunge spricht von seiner narzisstischen **Umkehr des Wissens** schon bei einsetzender Musik. Bob Wilson belehrt nicht. Doch er liefert alles. Überhaupt gehört Sabin Tambrea als Jack mit seinem Song *The View* zu den Entdeckungen des Abends -, auch wenn sich im II. Akt das Publikum noch nicht wagte, die Maschinerie der Bilder und Sounds durch Applaus zu unterbrechen.

I am a chorus of the voices
That gather up the magnets
Set before me
...
I want to see your suicide
I want to see you give up
Your life of reason.



Foto: Lesley Leslie-Sprinks

Bob Wilson ist seine LULU als wirklich sehr düstere **Monstertragödie** gelungen. Monstertragödie, Welttheater vom *Rooftop Garden*, Totentanz. Und nirgends ein Priester oder Gott. Wilson erzählt die Monstertragödie nach dem Tod von Lulu im off. Lulu sitzt in ihrem Dachgarten, Berlin Mitte, und sieht und erzählt, was sich an Leben nicht mehr in einer Geschichte, sondern nur noch als Farce zusammenklauben lässt. Das ist poetisch mit einer gehörigen Portion Schrecken.



Foto: Lesley Leslie-Sprinks

Als der Vorhang zum zweiten Teil in Paris aufgeht, gibt es Szenenapplaus für ein Bild. Lulu steht mit dem Rücken zum Publikum als schwarze Silhouette am Ende einer Allee, darüber Kronleuchter, wie die **Venus von Milo**. Es ist nicht nur das ins Surreale gewendete Bild der Schönheit, das auftaucht. Vielmehr ist es auch das Bild der Frau ohne Arme. Einer Frau, die nicht handeln kann und nicht handeln können soll, die aber derart verstümmelt als schön und Produkt eines Bildhauers erscheint. Ein großer Moment. Kurz. Aber nachhaltig.



Foto: Lesley Leslie-Sprinks

Lulu ist (nicht) die Venus von Milo. Sie trägt im ersten Teil immer sehr grüne, sehr lange Seidenhandschuhe bis zur Achsel. Und dieses **Grün** kehrt nur einmal in der Farb- und Lichtökonomie von Robert Wilsons LULU wieder. Nämlich als grüner Riesenspargel, der nicht nur Spargel ist:

ALWA – Deine Fingerchen – wie sie die Spargel taktieren. Ich habe nie so dicke Spargel gesehen ...

LULU (den Spargel nehmend) Und wie das baumelt ...

(Schöning erscheint auf der Galerie.)

ALWA Du machst mich toll!



Foto: Lesley Leslie-Sprinks

Anders als die Venus von Milo hat Wilsons Lulu sehr wohl Arme, die phallisch konnotiert sind. Als handelnde **Nichthandelnde** ist Lulu nicht einfach nur das Werk der Bildhauer. Lulu ist keine Opferrolle. Dennoch gibt sie sich nicht den Illusionen eines selbstbestimmten Handelns hin. In der minimalistischen Choreographie Robert Wilsons entsteht ohnehin nie der Eindruck, dass die gut geübten Schauspielermuskeln der Gefühle handeln könnten. Wie oft gehen diese Muskeln im Theater durch!



Foto: Lesley Leslie-Sprinks

Die **Choreographie**, die Robert Wilson seit langem und immer wieder neu entwickelt hat, passt zur Herkunft der *Lulu* aus dem Zirkus der Moderne wunderbar. Das verfluchte Leben kommt ohnehin oft genug dazwischen. Die Choreographie, die bekanntermaßen bei Wilson asiatischen Quellen hat, wie nicht zuletzt in seiner Arbeit zu [dancing in my mind für Suzushi Hanayagi](#) deutlich geworden ist, wird bei LULU zum Verfremdungseffekt, durch den nicht weniger, sondern mehr sichtbar werden kann.



Foto: Lesley Leslie-Sprinks

Die Verfahren von sprachlichen **Rückkopplungen**, Echos, verfremdeten Stimmen, extended voice techniques, lassen in dem Endlos-Geplapper der Farce Momente geradezu berührender Schlichtheit entstehen. Mit einem Mal hört man genauer hin, was beispielsweise bei Zadek im Sprachfluss untergegangen ist. Bei Zadek! Jenseits der Sprache und jenseits der Gefühlmuskeln besitzt das gut dressierte Tier Lulu sehr wohl Gefühl. Man sollte nur nicht glauben, dass man es gleich verstünde.



Foto: Lesley Leslie-Sprinks

Natürlich ist Lulu auch ein Produkt des **Kapitalismus**. Geld spielt als Schmieröl der Handlung eine geradezu märchenhafte Rolle in der Monstertragödie vom Aufstieg der Lulu vom Nichts bis in die höchste Gesellschaft und von ihrem Niedergang im Londoner Soho. Jack kann nicht einmal zahlen. Keinen Schilling. Sie gibt ihm das Wechselgeld für die Bahn zurück, um ihn mit auf ihr Zimmer zu nehmen, wo er sie mit Aussicht auf dreihundert Pfund für ein Wunder ermordet.

Geld kommt bei Robert Wilson nur als **Geste** und Sprache vor! Und zwar zieht Lulu ständig – imaginäre – Geldscheine für ihren Vater Schigolch aus ihrem Dekolleté, bezahlt Rodrigo Quast, muskulösen Artisten, für seine Liebes-Dienste nicht oder steckt die Schillingsbeträge der Freier in London ins Dekolleté wie in einen Automaten Schlitz. Im Grunde ist Wilson ein Kommunist, der die ganzen Geld- und Liebeswechsel als endlosen Fluss gerade durch das Mittel der Choreographie offenlegt. Was Geld ist, wird nie deutlicher, als wenn man es sich einbilden muss.



Foto: Lesley Leslie-Sprinks

Ich bin mir nicht sicher, wie Wilson **Geld** in Brechts *Dreigroschenoper*, die er ebenfalls am Berliner Ensemble inszeniert hat, übrigens mit Angela Winkler als Seeräuber Jenny, choreographiert hat. Doch wenn ich mich recht erinnere, dann ist in der *Dreigroschenoper* einfach sehr viel weniger die Rede von Geld. Es wird anders zur Sprache gebracht. Gleichwohl soll Brecht am Grab Frank Wedekinds gestanden haben. Das Begräbnis weist wegen der Anwesenheit etlicher Damen aus dem Rotlichtmilieu durchaus Korrespondenzen mit der *Dreigroschenoper* auf.



Die Szenen in der Dachstube in London sind eine nochmalige Wendung ins Surreale. Zadek hatte die Dachstube, in der auf merkwürdige Weise alle Protagonisten aus dem Vorleben noch einmal erscheinen, ausgeleuchtet. Wilson macht die Londoner Dachstube zum **Trauma**. Es ist komplett dunkel. Nur die Personen werden angeleuchtet. Die Freier kommen und gehen und vollführen absurde Dialoge wie Kunststücke. Mehr Trauma und Alptraum war selten, wenn Kungu Poti *Daisy, Daisy* singt. Erinnerung kann auch Alptraum werden.



Zu bestaunen ist in der sensationellen LULU ein Ensemble, das mit der Präzision eines Uhrwerks, ohne nur Zahnrädchen zu sein, die große Maschine des Monstertragödie zum Welttheater macht. Anke Engelsmann als Geschwitz, Jürgen Holtz als Schigolch, Georgios Tsivanoglou als Goll und Rodrigo, Ulrich Brandhorst als Schwarz, Alexander Lang als Schöning, Markus Gertken als Alwa, Marko Schmidt als Ferdinand, Alexander Ebeert als Mr. Hopkins, Boris Jacoby als Kungu Poti, Jörg Thieme als Dr. Hilti und nicht zuletzt die wunderbare Ruth Glöss als Ruth, eine Art komisches Faktotum, das Wilson hinzu erfunden hat.

Ein großer Abend.

Torsten Flüh

Tags : [angela winkler](#) . [lulu](#) . [frank wedekind](#) . [robert wilson](#) . [geschlecht](#) . [gender](#) . [mensch](#) . [iced honey](#) . [berliner ensemble](#) . [tier](#) . [frau](#) . [monstertragödie](#) . [loulou](#) . [peter zadek](#) . [susanne lothar](#) . [c'est moi](#) . [mädchenstimme](#) . [diva](#) . [farce](#) . [ex nihilo](#) . [pygmalion-frage](#) . [wunder](#) . [venus von milo](#) . [spargel](#) . [lou reed](#) . [choreographie](#) . [geste](#) . [kapitalismus](#) . [geld](#) . [gottfried helnwein](#)