

Olga Neuwirths *American Lulu* und die Frage der Darstellung eines soziohistorischen Kontextes

Nadine Scharfetter

Inspiziert durch Otto Premingers Film *Carmen Jones* von 1954¹, in welchem Georges Bizets *Carmen* in den Süden der USA verlegt und ausschließlich mit Afroamerikaner_innen besetzt wurde, entschied sich Olga Neuwirth, Alban Bergs unvollendete Oper *Lulu* (1927–1935) in die USA der 1950er- und 1970er-Jahre zu verlegen. Neuwirth stellt das Sujet somit in den Kontext diverser historischer sozialer Bewegungen (u.a. der Bürgerrechtsbewegung, der Black-Power-Bewegung und der Zweiten Frauenbewegung), welche sich mit in der Gesellschaft vorherrschenden Problemen wie Rassismus und Sexismus auseinandersetzten. Zudem sind Lulu, Eleanor (bei Berg Gräfin Geschwitz) und Clarence (Schigloch) in Neuwirths Version Afroamerikaner_innen.² Im vorliegenden Aufsatz wird diskutiert, inwiefern und mit welchen Mitteln dieser neue soziohistorische Kontext in Olga Neuwirths *American Lulu* (2006–2012) einbezogen wird. Relevant ist in diesem Zusammenhang vor allem die Frage, ob der neue soziohistorische Kontext tatsächlich in das vorhandene Sujet integriert wird und dadurch Einfluss auf die Handlung und die Personen hat.

1 Otto Premingers Filmversion basiert auf dem Musical *Carmen Jones* (1943) von Oscar Hammerstein II.

2 Vgl. Olga Neuwirth, Notizen zu *American Lulu* (2006–2011), in: Programmheft Olga Neuwirth: *American Lulu*, Komische Oper Berlin, Uraufführung 30.09.2012, S. 8–10.

I. Neuwirths Änderungen im Überblick

Die erste Änderung nimmt Neuwirth bereits im Prolog vor. Während bei Berg eine Zirkusvorstellung zu sehen ist, in welcher Lulu im Pierrotkostüm auftritt, steigt Neuwirth mit dem Beginn des dritten Aktes ein, der im New York der 1970er-Jahre spielt. Die ersten beiden Akte, deren Handlung im New Orleans der 1950er-Jahre stattfindet, fungieren in Neuwirths Version somit als Rückblick auf die Vergangenheit, während der dritte Akt die Gegenwart zeigt. Zusätzlich zu den bereits eingangs erwähnten Änderungen nimmt Neuwirth im ersten und zweiten Akt größtenteils musikalische und textliche Kürzungen von Bergs Oper vor und reduziert die Anzahl der Figuren, um die Oper zu intensivieren.³ Neuwirth wählt zudem eine neue Instrumentierung, indem sie die bei Berg an einigen Stellen zum Einsatz kommende Jazzband als generelle Instrumentierung verwendet und u.a. um E-Gitarre und Synthesizer erweitert. Bergs Jazzband ersetzt Neuwirth wiederum durch eine Kinoorgel (Wonder Morton Organ), welche auch für die Filmmusik am Ende der 1. Szene des zweiten Aktes zum Einsatz kommt. Eleanor stellt aus kompositorischer Sicht eine Ausnahme dar. Sie wird von Neuwirth als Bluessängerin angelegt, was eine Neukomposition ihrer Gesangspartie erfordert. Eleanor hebt sich somit musikalisch deutlich von den anderen Figuren ab. Gesteigert wird dieser Eindruck, indem ihr Gesang häufig von E-Gitarre, E-Piano und Jazzschlagzeug begleitet wird. Clara Hunter Latham merkt in Bezug auf den gesanglichen Kontrast von Lulu und Eleanor an, dass „Lulu’s style and technique [are] clearly in the white-dominated operatic tradition, while Eleanor’s blues clearly indicate[s] an African American associated technique.“⁴

Den dritten Akt, welcher im New York City der 1970er-Jahre spielt, komponiert und textet Neuwirth vollkommen neu, bis auf wenige Textstellen, die sie von Berg übernimmt. Dies hat grundlegende Änderungen der Handlung zur Folge. Neuwirth streicht die in Paris spielende Szene aus Bergs Oper ersatzlos und steigt stattdessen direkt in die 2. Szene ein, in welcher Lulu als Prostituierte arbeitet. Lulu ist bei Neuwirth jedoch keine verarmte Prostituierte, sondern eine wohlhabende Nobelprostituierte, zu deren Kundenkreis reiche Geschäftsmänner und Politiker gehören. Wie Bergs Geschwitz kommt auch Eleanor am Ende des dritten Aktes zu dem Entschluss, dass sie sich von Lulu lösen muss, um sich selbst verwirklichen zu können. Anders als Geschwitz will sich Eleanor

3 Vgl. Kenan Malik, Behind the scenes of American Lulu: A new interpretation of Alban Berg’s opera Lulu by Olga Neuwirth. Kenan Malik in discussion with Olga Neuwirth/Composer. Bregenz Festival 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=BISjB4ZdAd0> (10.03.2019).

4 Clara Hunter Latham, How Many Voices Can She Have?: Destabilizing Desire and Identification in American Lulu, in: *The Opera Quarterly* 33 (2017), H. 3–4, S. 309.

jedoch nicht für Frauenrechte einsetzen oder in einer anderen sozialen Bewegung aktiv werden – Möglichkeiten gäbe es in den USA der 1970er-Jahre genügend –, sondern sie will sich auf ihr musikalisches Talent fokussieren. Als Eleanor Lulu damit konfrontiert, dass sie Lulu zwar immer geliebt, sich aber nie vollkommen selbst verleugnet habe⁵, wird ihre Aussage durch ihren im Blues verorteten Gesangsstil unterstützt. Eleanors Bluesgesang, welchen sie während der ganzen Oper beibehalten hat, repräsentiert ihren Wunsch nach Selbstverwirklichung und Selbstbestimmung. Obwohl ihr Handeln erst am Ende der Oper ihrem Wunsch nach Selbstverwirklichung entspricht, wird dieser auf musikalischer Ebene schon mit ihrem ersten Auftritt deutlich. Eleanors Gesangsstil bildet demnach nicht nur einen musikalischen Kontrast zu Lulu, sondern verweist zugleich auf die charakterliche Diskrepanz zwischen den Frauen.⁶ Neuwirth beschreibt den Unterschied zwischen Lulu, die scheinbar alles hat, was sie je wollte, und trotzdem unglücklich ist⁷, und Eleanor, die sich letztendlich von Lulu löst und Verantwortung für ihr eigenes Leben übernimmt, folgendermaßen: „Die gequälte und quälende Lulu [...] lebt von Männern und durch Männer. Sie lässt sich auf ein Gewirr zwielichtiger Machenschaften und Machtspiele ein. Die Andere, Eleanor, beharrt auf [...] ihrer Subjektivität. Sie ringt um Freiheit, geht einen schweren, aber selbst gewählten Weg. Sie sucht selbstbewusst ihren eigenen Ausdruck, ihre eigene Identität.“⁸ Zentral ist für Neuwirth die Möglichkeit der Selbstbestimmung, die Eleanor im Gegensatz zu Lulu wahrnimmt, auch wenn dieser Weg mühsam ist.

In Neuwirths Charakterisierung der beiden Frauen liegt wohl auch die Entscheidung für den gravierendsten Unterschied zu Bergs Oper begründet: Nur Lulu wird von einem anonymen Täter/einer anonymen Täterin umgebracht, Eleanor hat bereits vor der Tat Lulus Wohnung verlassen. Eleanor bleibt am Leben und bekommt so die Möglichkeit, sich auf ihr musikalisches Talent zu fokussieren und den Weg der Selbstverwirklichung zu beschreiten. Mögliche Gründe für den Tod von Geschwitz bei Berg, der laut unterschiedlicher Interpretationen beispielsweise als Vergeltung der Männerwelt⁹ gelesen werden könnte oder als Sühne dafür, dass Geschwitz als „Mannweib“ gegen „das

5 Vgl. Olga Neuwirth, *American Lulu*. Musiktheater (2006–2012), Partitur, München: Ricordi o.J., T. 1878–1886.

6 Clara Hunter Latham bemerkt hinsichtlich der unterschiedlichen Gesangsstile von Eleanor und Lulu, dass „[e]ach character remains musically isolated from the other and it is no surprise when Eleanor leaves: musically, she had already left“; Hunter Latham, Anm. 4, S. 315.

7 Vgl. Neuwirth, Anm. 5, T. 1542–1545.

8 Neuwirth, Anm. 2, S. 11.

9 Vgl. Silvio J. dos Santos, *Narratives of Identity in Alban Berg's Lulu*, Rochester [u.a.]: University of Rochester Press 2014 (*Eastman Studies in Music* 110), S. 171.

Prinzip des Ewig-Weiblichen“¹⁰ verstößt, werden somit in Neuwirths Version obsolet.

II. Darstellung des soziohistorischen Kontextes in *American Lulu*

In einem Interview anlässlich der Aufführung von *American Lulu* bei den Brengener Festspielen 2013 erklärt Olga Neuwirth, dass sie die Handlung von Bergs *Lulu* straffen und in einen komplexeren sozialen Hintergrund setzen wollte. Zugleich sagt sie jedoch, dass in ihrer Version der Oper Handlung und gewählter soziohistorischer Kontext nicht direkt miteinander verknüpft sind. Der soziohistorische Kontext wird laut Neuwirth lediglich durch die Einspielung von in der Partitur vorgeschriebenen Sprachsamples einbezogen.¹¹ Diese sind jedoch von der Handlung auf der Bühne unabhängig und fungieren nicht als Kommentar zur oder Reaktion auf die Handlung. Die beiden Ebenen können laut Neuwirth zwar miteinander in Verbindung gebracht werden, dies hängt aber vom Publikum selbst ab.¹² Neuwirths Ausführungen deuten bereits auf den Montagecharakter von *American Lulu* hin, denn die Sprachsamples werden nicht in die Handlung auf der Bühne integriert, unterbrechen diese sogar und öffnen einen alternativen Ereignisraum. Die beiden Ebenen werden demnach klar voneinander getrennt. Diesen Schnitt verstärkt Neuwirth kompositorisch, indem sie die Musik während der Einspielungen der Sprachsamples mithilfe leiser, lange gehaltener Töne oder Tremoli und sparsamer Instrumentierung wie eine Art Klangteppich in den Hintergrund rückt, wodurch die Sprachsamples im Fokus der Aufmerksamkeit stehen. Die Trennung der beiden Ebenen macht es notwendig, diese auch im Hinblick auf die Darstellung des soziohistorischen Kontextes in *American Lulu* separat zu erörtern.

II.1 Die mediale Ebene

Um einen Bezug zum neu gewählten soziohistorischen Kontext herzustellen, verwendet Neuwirth im ersten und zweiten Akt mehrfach Ausschnitte unterschiedlicher Reden von Martin Luther King Jr. In diesen Ausschnitten werden wesentliche Punkte der Bürgerrechtsbewegung thematisiert wie die Gleichberechtigung aller Menschen bezüglich Bildung, Arbeit und Recht sowie der

10 Melanie Unseld, „Man töte dieses Weib!“. Weiblichkeit und Tod in der Musik der Jahrhundertwende, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2001, S. 62.

11 Im Interview erwähnt Neuwirth nicht, dass im zweiten Akt zusätzlich ein Video eingesetzt wird. Die im Folgenden angestellten Überlegungen zu den Sprachsamples treffen gleichermaßen auf das Video zu.

12 Vgl. Malik, Anm. 3.

gewaltfreie Protest gegen Rassismus und Diskriminierung.¹³ Des Weiteren sieht Neuwirth kurz vor Ende des zweiten Aktes ein Video vor, in welchem Bilder von Emory Douglas, dem Kultusminister der Black Panther Party, gezeigt werden.¹⁴ Als Grafiker griff Douglas in seiner sogenannten „revolutionary art“, welche u.a. in der Parteizeitung *The Black Panther* abgedruckt wurde, immer wesentliche Interessen und Themen seiner Partei auf. Beispielsweise illustrierte er den Aufruf der Black Panther Party zum bewaffneten Widerstand afroamerikanischer Männer gegen Polizeigewalt gegenüber der afroamerikanischen Bevölkerung. Polizisten wurden von Douglas hierbei als Schweine abgebildet.¹⁵ Neuwirth gibt in der Partitur nicht an, welche Bilder gezeigt werden sollen.

Durch die Sprachsamples und das Video stellt Neuwirth einen Bezug zu sozialen Bewegungen in den USA in den 1950er- bis 1970er-Jahren her. Diese sozialen Bewegungen werden jedoch nicht in die Bühnenhandlung einbezogen, weshalb die Ausschnitte aus den Reden Kings und die Bilder von Douglas aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgenommen und gewissermaßen unkommentiert in den neuen Kontext – Neuwirths Oper – hineingesetzt werden. Ob das Publikum die Sprachsamples und das Video tatsächlich mit dem soziohistorischen Kontext in Verbindung bringen kann, ist demnach vom Vorwissen jedes und jeder Einzelnen abhängig.

Zusätzlich zu den Sprachsamples mit Ausschnitten aus Reden Kings verwendet Neuwirth mehrere Sprachsamples mit Zitaten aus Gedichten der amerikanischen Schriftstellerin June Jordan.¹⁶ Jordan war in unterschiedlichen sozialen Bewegungen aktiv und thematisierte in ihren Gedichten immer wieder soziale Missstände sowie eigene Erfahrungen. In den zitierten Gedichten, welche in den 1970er-Jahren entstanden sind, geht es um die Themen Vergewaltigung (*Rape Is Not a Poem*)¹⁷, die traumatische Beziehung eines Kindes zu seinen

13 Vgl. Neuwirth, Anm. 5, S. 14, 105, 153, 211, 262.

14 Vgl. ebd., S. 260.

15 Vgl. Erika Doss, „Revolutionary art is a tool for liberation“: Emory Douglas and Protest Aesthetics at The Black Panther, in: *New Political Science: A Journal of Politics and Culture* 21 (1999), H. 2, S. 245–259.

16 Vgl. Neuwirth, Anm. 5, S. 40, 83, 136, 371.

17 An beiden Stellen, an denen Ausschnitte aus dem Gedicht zitiert werden, ist zusätzlich ein Video vorgesehen. Die Beschreibung des Videos lautet: „A little girl standing next to a colorful ball in a beautiful sunny garden. The mood changes when a man, who isn't identifiable, sneaks up to her from behind. She whirls around towards him when he touches her. Recoiling in fear, her face becomes unrecognizable. At exactly this moment the image dissolves“; ebd., S. 40, 136. Zudem wird das Gedicht bei der ersten Verwendung mit einem Zitat aus dem Roman *Nightwood* (1936) der amerikanischen Schriftstellerin Djuna Barnes verbunden. Der Roman, in dem Barnes ihre unglückliche Beziehung zu einer Frau aufarbeitet, steht nicht mit Neuwirths gewählttem historischen Hintergrund in Verbindung. Jedoch bietet er mögliche Anknüpfungspunkte zur dargestellten Beziehung zwischen Lulu

Eltern (*One Minus One Minus One*) und den Protest von Frauen gegen Rassismus und Diskriminierung (*Poem for South African Women*). Zwar werden auch diese Sprachsamples nicht in die Handlung integriert, jedoch lassen sich vor allem an zwei Stellen aufgrund der gewählten Ausschnitte aus den Gedichten Verbindungen zur Handlung auf der Bühne herstellen.¹⁸ In der 2. Szene des ersten Aktes erzählt Dr. Bloom dem Painter von Lulus Vergangenheit und ihren Eltern. Als er durch das Sprachsample mit dem Gedicht *One Minus One Minus One* unterbrochen wird, scheint es, als würde Lulu seine Erzählung ergänzen. Zu hören ist: „My mother murdering me to have a life of her own. What would I say if I could speak about it? My father raising me to be a life that he owns. What can I say in this loneliness.“¹⁹ Im dritten Akt sagt sich Eleanor von Lulu los, um sich aus Lulus Machenschaften und ihrer Manipulation zu befreien und sich selbst verwirklichen zu können. Nachdem Eleanor Lulus Appartement verlassen hat, entsteht der Eindruck, als würde ihre Entscheidung durch das Zitat aus *Poem for South African Women* unterstützt und bekräftigt werden. In dem Ausschnitt aus dem Gedicht heißt es: „We will join this standing up and the ones who stood without sweet company will sing and sing back into the mountains and if necessary even under the sea.“²⁰

Durch eine Beschreibung Neuwirths, in welcher Lulu und Eleanors jeweilige Vergangenheit erläutert wird, lässt sich nicht nur eine Verbindung zu den Gedichten herstellen, sondern auch zur Biografie June Jordans.²¹ Jordan wurde von ihrem Vater streng erzogen, was auch verbale und physische Aggressionen beinhaltete, zudem wünschte er sich einen Jungen und hat seine Tochter dementsprechend als solchen behandelt. Auch außerhalb der Familie war Jordan immer wieder mit sexistisch oder rassistisch motivierter Gewalt konfrontiert. Diese Gewalt erlebte Jordan u.a. durch zwei Vergewaltigungen und rassistisch

und Eleanor. Diese Anknüpfungspunkte gehen allerdings nicht aus dem in der Oper zitierten Absatz hervor; vgl. ebd., S. 40.

18 Heidi Hart stellt am Beginn der Oper eine Korrespondenz zwischen Handlung und Sprachsamples fest. Denn der hier verwendete Ausschnitt aus einer Rede Kings „about socially conditioned loss of initiative in black communities seem[s] right in line with these words of Lulu’s: ‚I can tell from a hundred feet off, if someone is made for me. If not I go ahead anyway. I wake up feeling I’ve trashed my body and soul“; Heidi Hart, *Silent Opera: Visual Recycling in Olga Neuwirth’s American Lulu*, in: *Ekphrasis* 10 (2013), H. 2, S. 130.

19 Neuwirth, Anm. 5, S. 83.

20 Ebd., S. 371. Dieser Eindruck entsteht ausschließlich aufgrund der von Neuwirth ausgewählten Passage und lässt sich bei Betrachtung des gesamten Gedichtes nicht aufrechterhalten.

21 Ob eine solche Verbindung zwischen der Biografie June Jordans und dem biografischen Hintergrund von Eleanor bzw. Lulu intendiert war, ist nicht bekannt. Laut Neuwirth ist der Name Eleanor eine Referenz an Billie Holiday; vgl. Olga Neuwirth, *Gedanken zur Eleanor-Suite*, in: *ProgrammBuch Salzburg Contemporary*, Konzert 7. August 2015, S. 19.

motiviert Anfeindungen aufgrund ihrer Ehe mit einem Weißen Mann (ihre Eltern stammten aus Jamaika bzw. Panama).²² Ähnliche Erfahrungen mit Gewalt beschreibt Neuwirth auch hinsichtlich Lulus bzw. Eleanors Vergangenheit: „Bei mir kommen Lulu und Eleanor aus ähnlichen Lebensverhältnissen: Die Umgebung beider war von Rassismus und weißem wie schwarzem Männlichkeitswahn geprägt. Beide waren Opfer von Missbrauch in Kindheitsjahren, durch den versucht wurde, ihnen ihr Ich zu nehmen, sie zum reinen Objekt zu machen.“²³

II.2 Die Ebene der Bühnenhandlung

Mithilfe der Analyse der medialen Ebene kann basierend auf Neuwirths Aussage, dass der soziohistorische Kontext in *American Lulu* ausschließlich über die Sprachsamples (und das Video) hergestellt wird, ein Rückschluss auf Neuwirths Definition des soziohistorischen Kontextes gezogen werden. Es wird deutlich, dass sich Neuwirth hierbei hauptsächlich auf soziale Bewegungen in den USA in den 1950er- bis 1970er-Jahren und Personen aus deren Umfeld bezieht, welche in der Tat nicht in die Bühnenhandlung einbezogen werden. Bedenkt man, dass sich diese sozialen Bewegungen mit vorherrschenden gesellschaftlichen Problemen wie Rassismus, Sexismus und Gewalt auseinandergesetzt haben, kann festgestellt werden, dass diese sozialen Missstände durchaus in die Handlung integriert werden. Demzufolge ist argumentierbar, dass der neu gewählte soziohistorische Kontext auch in der Handlung von *American Lulu* aufgegriffen wird. Dies wird im Folgenden anhand einiger Stellen erörtert.

In der „Verwandlung“ am Ende der 1. Szene des zweiten Aktes, in welcher in einem Stummfilm²⁴ Lulus Zeit im Gefängnis dargestellt wird, werden die vorherrschenden Machtstrukturen in den USA der 1950er-Jahre am deutlichsten erkennbar. In den Regieanweisungen beschreibt Neuwirth, dass der Commissioner die Gefängniswärter dazu angehalten hat, Lulu schlecht zu behandeln. Grund dafür ist, dass Lulu „[a]s a black woman [...] had dared to

22 Zu Informationen über das Leben und Werk June Jordans vgl. Valerie Kinloch, June Jordan. *Her Life and Letter*, Westport [u.a.]: Praeger 2006 (Women writers of color).

Die Begriffe „Weiß“ und „Schwarz“ werden im Folgenden großgeschrieben, um auf deren politische und soziale Konstruktion hinzuweisen.

23 Neuwirth, Anm. 2, S. 11. Der hier beschriebene biografische Hintergrund Lulus und Eleanors geht aus der Oper selbst nicht hervor.

24 Ein Stummfilm ist bereits bei Berg vorgesehen, hier werden Lulus Zeit in Haft, ihre Erkrankung und ihre Befreiung mithilfe der Gräfin Geschwitz beschrieben; vgl. Alban Berg, *Lulu. Oper in 3 Akten nach den Tragödien „Erdgeist“ und „Büchse der Pandora“ von Frank Wedekind*, Wien: Universal Edition 1977, S. 30. Erst durch Neuwirths Änderungen treten die Themen Rassismus und Sexismus in den Fokus.

be arrogant²⁵ because Dr. Bloom, one of New Orleans' most influential men, was at her side“.²⁶ In Bezug auf Eleanor, welche in Neuwirths Version mit dem Commissioner verhandeln will, um Lulu aus dem Gefängnis zu befreien, geht aus den Regieanweisungen hervor, dass der Commissioner Eleanors Situation ausnutzt und sie schließlich vergewaltigt. Neuwirth bringt die Situation treffend auf den Punkt: „As a black woman, she is powerless, especially because she has overstepped the law.“²⁷ Es zeichnet sich eine klare Machstruktur ab: Der Weiße Mann steht über der Schwarzen Frau. Schwarze Frauen waren demzufolge im vorherrschenden Machtsystem sowohl Sexismus als auch Rassismus ausgesetzt. Kimberlé Crenshaw führte den Begriff „intersectionality“ ein, um die Verschränkung der Kategorien „race“ und „sex“ und damit einhergehende Diskriminierung und Ungleichheit in herrschenden Machtstrukturen zu verdeutlichen.²⁸ Die Problematik der „intersectionality“ blieb für Schwarze Frauen in den USA auch innerhalb vieler sozialer Bewegungen in den 1950er- bis 1970er-Jahren bestehen. Aufgrund ihrer jeweiligen inhaltlichen Ausrichtung und der Strukturen innerhalb der Organisationen wurden soziale Bewegungen wie die Bürgerrechtsbewegung um Martin Luther King Jr., die Black-Power-Bewegung und die Zweite Frauenbewegung von afroamerikanischen Frauen zunehmend als sexistisch bzw. rassistisch empfunden. Folglich gewann der Black Feminism immer mehr an Bedeutung.²⁹ Zudem wird in den beschriebenen Regieanweisungen zum Stummfilm Polizeigewalt gegenüber Afroamerikanerinnen erkennbar. Der Aspekt der Polizeigewalt wird durch einen Ausspruch des Athlete gegenüber Eleanor später noch einmal hervorgehoben: „If dealing with the police, did for her appearance what it's done to your face ...“³⁰ Der Satz wird zwar nicht beendet, trotzdem wird deutlich, dass Eleanor von den Polizisten geschlagen wurde und davon sichtbare Verletzungen im Gesicht erlitt. Die hier verdeutlichte Polizeigewalt gegenüber Afroamerikaner_innen wurde vor allem in Organisationen innerhalb der Black-Power-Bewegung (u.a. der Black Panther Party) immer wieder kritisiert.

Im ersten Akt (3. Szene), in welchem Lulu in einem Club singen soll, kreierte Neuwirth zwar einen rassistischen Unterton, indem der Commissioner mit an-

25 Der Commissioner bezieht sich hier darauf, dass Lulu seine Annäherungsversuche im Club ignoriert und sich nur für Dr. Bloom interessiert hat, vgl. Neuwirth, Anm. 5, T. 723–752.

26 Ebd., S. 211.

27 Ebd., S. 211.

28 Vgl. Kimberlé Crenshaw, Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics, in: University of Chicago Legal Forum (1989), H. 1, S. 149.

29 Vgl. Deborah K. King, Multiple Jeopardy, Multiple Consciousness: The Context of a Black Feminist Ideology, in: Signs 14 (1988), H. 1, S. 51–72, und Ula Taylor, Art. Feminism, in: Black Women in America, Bd. 1, Oxford [u.a.]: Oxford University Press 2005, S. 437–441.

30 Neuwirth, Anm. 5, T. 1281–1284.

züglichem Blick hervorhebt, dass „[t]he bewitching Lulu sings for an all white crowd“³¹ – eine Textstelle, die bei Berg in dieser Form nicht vorhanden ist. Zugleich entschärft sie die Situation auch, indem sie eine Textstelle von Berg streicht:

Lulu: „Sie haben recht, daß Sie mir zeigen, wo ich hingehöre, indem Sie mich vor Ihrer Braut tanzen lassen.“

Dr. Schön: „Bei deiner Herkunft ist es ein Glück für dich, vor anständigen Leuten aufzutreten.“³²

Diese gestrichene Textstelle würde in Bezug auf die Aussage des Commissioners die Interpretation nahelegen, dass Lulu als afroamerikanische Frau froh sein kann, vor anständigen, das heißt Weißen, Leuten aufzutreten.

Neben Rassismus wird in Lulus Auftritt im Club eine Sexualisierung der Schwarzen Frau deutlich. Aus einer Aussage Lulus gegenüber Jimmy geht hervor, dass sie auf Wunsch von Dr. Bloom halb nackt³³ auftreten soll. Doch obwohl Lulu es als Demütigung empfindet, von allen halb nackt gesehen zu werden, tritt sie dennoch so auf.³⁴ Zudem äußert Lulu bezüglich der Annäherungsversuche des Commissioners, dass Dr. Blooms Bestechungsgeld an den Commissioner für den Auftritt Lulus im Club „made him wonder if a darkie’s worth it“.³⁵ Auch wenn es nicht explizit angesprochen wird, ist erkennbar, dass es hier um die Spekulationen des Commissioners über Lulus „sexuelle Qualität“ geht. Die Sexualisierung Schwarzer Frauen durch Weiße Männer hat in den USA einen langen historischen Hintergrund, der von der Zeit der Sklaverei bis ins 20. Jahrhundert reicht. Hierbei wurden Schwarze Frauen als hypersexuell, promiskuitiv und verführerisch charakterisiert, was u.a. zur Rechtfertigung ihrer sexuellen Ausbeutung durch Weiße Männer herangezogen wurde.³⁶

Abgesehen von Neuwirths eben erörterten geänderten Stellen, ermöglicht der gewählte soziohistorische Kontext in *American Lulu* eine Neudeutung von Passagen, die bereits in Bergs Oper in dieser Form vorhanden sind. So kann Lulus Aussage „I can tell from a hundred feet off, if someone is made for me“³⁷ dahingehend interpretiert werden, dass sich Lulu der gesetzlichen Bestimmungen in vielen Bundesstaaten der USA bezüglich der Beziehung zwischen Weißen und Schwarzen bewusst ist. Aufgrund der Hautfarbe, welche auch schon

31 Ebd., T. 752.

32 Berg, Anm. 24, S. 19.

33 Laut Regieanweisungen trägt Lulu ein Seidenkleid; vgl. Neuwirth, Anm. 5, S. 108.

34 Vgl. ebd., T. 649–656.

35 Ebd., T. 760–762.

36 Diane Miller Sommerville, Art. Rape, in: *Black Women in America*, Bd. 3, Oxford [u.a.]: Oxford University Press 2005, S. 21–28.

37 Neuwirth, Anm. 5, T. 59–62. Vgl. auch Berg, Anm. 24, S. 38.

von weiter Entfernung erkennbar ist, weiß Lulu deshalb, ob ein Mann für sie „bestimmt“ ist oder nicht. Dennoch ist Lulu dreimal mit einem Weißen Mann verheiratet. Die gesetzlichen Bestimmungen bezüglich Ehen zwischen Weißen und Schwarzen scheinen hierbei kein Problem zu sein und werden auch nicht thematisiert. Immerhin waren in Louisiana, dem Bundesstaat, in welchem die ersten beiden Akte spielen, die „anti-miscegenation laws“ bis zur Aufhebung durch den Obersten Gerichtshof 1967 in Kraft.³⁸ Bei genauerer Betrachtung der Beziehungen Lulus wird jedoch erkennbar, dass Dr. Bloom – wie auch schon Dr. Schön bei Berg – die Affäre mit Lulu zwar aufrechterhalten will, eine Beziehung mit ihr aber lange Zeit ablehnt. Silvio J. dos Santos beschreibt die Beziehung der beiden in Bergs Oper folgendermaßen:

„Dr. Schön provides her with a home and an education but also makes the teenage Lulu his mistress. When his wife dies, his son Alwa begs him to marry Lulu, but the risk of losing his social status is too strong. After all, a wealthy man does not marry a mistress, especially someone with Lulu’s background. If anything, as an ambitious bourgeois, Dr. Schön desires to marry a girl of a higher status than his. For him, arranging for Lulu to marry Dr. Goll and later the Painter is a convenient way to sustain their affair.“³⁹

Dos Santos benennt Lulus sozialen Hintergrund⁴⁰ als Ursache dafür, dass Dr. Schön sie nicht heiraten will. Als Mann mit hohem sozialen Status will Dr. Schön eben diesen nicht durch eine Heirat mit seiner sozial schlechter gestellten Geliebten aufs Spiel setzen. Im Fall von Neuwirths Fassung kann Lulus Hautfarbe als weiterer Grund angesehen werden, warum Dr. Bloom seinen sozialen Status durch eine Heirat mit Lulu bedroht sieht.

Anhand der Analyse der unterschiedlichen Stellen wird erkennbar, dass zumindest ein thematischer Zusammenhang (Rassismus, Diskriminierung, Polizeigewalt etc.) zwischen der Handlung und den zuvor erörterten Sprachsamples bzw. dem Video herstellbar ist, auch ohne Kenntnis über die sozialen Bewegungen.

Im dritten Akt stellt Neuwirth sogar innerhalb der Bühnenhandlung eine Verbindung zur Bürgerrechtsbewegung her, jedoch ohne explizit darauf zu verweisen. Während Eleanor Lulu sagt, dass sie sich von Lulu distanzieren muss, um sich wieder auf ihr musikalisches Talent und somit auf sich selbst konzentrieren zu können, erklingt in der Ferne ein Chor.⁴¹ Wesentlich ist hierbei die

38 Vgl. Roland G. Fryer Jr., *Guess Who’s Been Coming to Dinner? Trends in Interracial Marriage over the 20th Century*, in: *The Journal of Economic Perspectives* 21 (2007), H. 2, S. 73f.

39 Santos, Anm. 9, S. 124.

40 Vgl. Berg, Anm. 24, S. 10, 12f.

41 Der Chor besteht aus Jimmy, dem Painter, Clarence, Dr. Bloom und dem Athlete. In einer

Verwendung von Zitaten aus dem Lied *We Shall Overcome*⁴², welches häufig als Hymne der Bürgerrechtsbewegung bezeichnet wird.⁴³ Aufgrund der Deutungsoffenheit von *We Shall Overcome* – es wird nicht definiert bzw. festgelegt, welches Hindernis oder Problem überwunden werden soll – kann das Lied für die Überwindung von Lulus Einfluss und ihrer Manipulation stehen und erhält für Eleanor⁴⁴ bzw. im Kontext der Oper eine spezifische Bedeutung.

Wenngleich Neuwirth versucht, in Bezug auf *We Shall Overcome* eine spezifische Bedeutung für den Kontext ihrer Oper zu generieren, stellt sich dennoch die Frage, welche Bedeutung Protestlieder außerhalb der jeweiligen sozialen Bewegung überhaupt haben können. William G. Roy stellt diesbezüglich die These auf, dass Bedeutung⁴⁵ weniger durch textliche oder musikalische Aspekte des jeweiligen Liedes entsteht, sondern vielmehr durch den sozialen Kontext, in welchen das Lied eingebettet ist. Wesentlich ist die dabei stattfindende Interaktion zwischen den beteiligten Menschen, egal ob sie selbst musizieren, Musik hören oder über Musik diskutieren. Im Falle von *We Shall Overcome* bedeutet das, dass das Lied für die jeweiligen Rezipient_innen zur Zeit der Bürgerrechtsbewegung eine andere Bedeutung hatte, als wenn es zum Beispiel heute in einer Dokumentation verwendet wird.⁴⁶ Roys Theorie lässt sich auch auf die Reden Kings oder die „revolutionary art“ von Douglas anwenden.⁴⁷ Folg-

Arbeitsfassung des Librettos notiert Neuwirth, dass der Chor aus dem Off wie in Eleanors Kopf erklingen soll; vgl. Olga Neuwirth, *American Lulu* Arbeitsfassung, Libretto, Typskript, o.S., Vorlass Olga Neuwirth/Archiv Universität für Musik und darstellende Kunst Graz.

42 Vgl. Neuwirth, Anm. 5, ab. T. 1873.

43 In einer Arbeitsfassung des Librettos verweist Neuwirth lediglich auf die Verwendung von Zitaten aus *We Shall Overcome* (vgl. Neuwirth, Anm. 41), vermutlich wurden jedoch auch kurze Zitate aus *Where Have All the Flowers Gone* (vgl. Neuwirth, Anm. 5, T. 1886f.) und *This Little Light Of Mine* (vgl. ebd., T. 1890–1893) verwendet. Aufgrund der überwiegenden Verwendung von Zitaten aus *We Shall Overcome* wird in der vorliegenden Analyse ausschließlich darauf Bezug genommen.

44 Da der Chor aus Männern besteht, die in irgendeiner Verbindung zu Lulu stehen oder standen, kann diskutiert werden, ob hierbei auch deren Überwindung von Lulus Einfluss und Manipulation angedeutet wird.

45 Bedeutung (meaning) definiert Roy als „system of symbols by which people make sense of the world in the context of interaction. It is more a set of activities – interpretation, exchange, reflection – than a product. Meaning is fundamentally sociological insofar as it happens through interaction and makes interaction possible“; vgl. William G. Roy, *Reds, Whites, and Blues. Social Movements, Folk Music, and Race in the United States*, Princeton [u.a.]: Princeton University Press 2010 (Princeton Studies in Cultural Sociology), S. 12.

46 Vgl. ebd., S.14. Auf den Ursprung von *We Shall Overcome*, die unterschiedlichen Versionen des Liedes und deren jeweilige Verwendung und Bedeutung innerhalb diverser sozialer Kontexte kann hier nicht eingegangen werden.

47 Abweichend von Roys Theorie wird angenommen, dass die Inhalte der Reden und Bilder für deren Bedeutung innerhalb der sozialen Bewegungen von Relevanz gewesen sind. In

lich stellt sich die Frage, welche Bedeutung diese Protestlieder, Reden und Bilder haben (können), wenn Ausschnitte davon in den Kontext einer Oper gestellt werden. Im Fall von *American Lulu* kann dieser Gedanke noch weitergeführt werden. Hierbei geht es auch um die Überlegung, inwiefern die enorme Bedeutung der Protestlieder, Reden und Bilder innerhalb der sozialen Bewegungen in den USA in den 1950er- bis 1970er-Jahren heute noch verstanden und nachvollzogen werden kann – v.a. im Kontext von *American Lulu*. Denn Neuwirth verlegt Bergs *Lulu* zwar laut eigenen Angaben⁴⁸ in die USA der 1950er- und 1970er-Jahre und stellt sie somit in den realen historischen Kontext diverser sozialer Bewegungen, diese werden aber in der Handlung auf der Bühne nicht thematisiert. Aus der Handlung ist die historische Bedeutung der Reden, Protestlieder und Bilder, die Neuwirth in der Oper verwendet, demnach nicht erkennbar oder ableitbar. Zudem werden die Reden und Bilder nicht nur nicht in die Handlung auf der Bühne integriert, sondern auch nicht kommentiert oder erklärt. Dadurch liegt es nicht nur in der Verantwortung des Publikums, die historische Bedeutung der Reden etc. zu erkennen, sondern auch, die Verbindung dieser zum soziohistorischen Kontext herzustellen bzw. zu kennen. In Bezug auf die Reden Kings sagt Neuwirth, dass diese gegenwärtig noch dieselbe Relevanz haben wie in den 1950er-Jahren, da wir heute noch mit denselben Problemen zu kämpfen haben, wenn auch versteckter.⁴⁹ Diese Aussage Neuwirths legt nahe, dass es in *American Lulu* primär nicht darum geht, die Verbindung zum soziohistorischen Kontext herstellen zu können. Neuwirths Intention scheint es hingegen, Themen wie Rassismus, Sexismus und den Kampf um individuelle Freiheit zu behandeln und gesellschaftliche Missstände aufzuzeigen und dadurch zu kritisieren.⁵⁰ Der gewählte soziohistorische Kontext dient demzufolge lediglich als Ausgangspunkt oder Grundlage für die Auseinandersetzung mit diesen Themen.

Anlehnung an Roy wird jedoch argumentiert, dass auch hier die Einbettung in den jeweiligen sozialen Kontext und die dabei stattfindende Interaktion zwischen den beteiligten Menschen wesentlich zur Bedeutung beigetragen haben.

48 Vgl. Neuwirth, Anm. 2, S. 8f.

49 Vgl. Malik, Anm. 3.

50 Die Problematik von gesellschaftlichen Missständen thematisiert Neuwirth erneut in ihrer 2014/15 entstandenen *Eleanor-Suite*. Hier greift Neuwirth nicht nur die in *American Lulu* verwendeten Ausschnitte aus Reden Kings und Gedichten Jordans auf, sondern lässt Eleanor sozusagen als Solistin auftreten. Die Komposition war zunächst als Tribut an mutige Frauen und Menschen, die trotz sozialer und politischer Widerstände Kritik äußern, gedacht. Als Reaktion auf den Terroranschlag auf die Redaktion von *Charlie Hebdo* in Paris im Januar 2015, welcher während Neuwirths Arbeit an der *Eleanor-Suite* verübt wurde, stellt die Komposition zugleich eine Stellungnahme Neuwirths gegen Gewalt dar; vgl. Neuwirth, Anm. 21, S. 19f.

III. Fazit

In *American Lulu* verlegt Olga Neuwirth Bergs *Lulu* in die USA der 1950er- und 1970er-Jahre und setzt das Sujet dadurch in den Kontext diverser sozialer Bewegungen. Allerdings wird der Bezug zu diesem Kontext laut Neuwirth ausschließlich mithilfe medialer Einspielungen hergestellt, welche jedoch nicht in die Handlung auf der Bühne integriert werden. Indem Neuwirth den soziohistorischen Kontext und die Handlung nicht zusammenführt und es dem Publikum überlässt, eine Verbindung herzustellen, riskiert sie, dass genau diese Freiheit (oder auch Verantwortung) zu Irritation und Unverständnis führen kann – wie aus einigen Aufführungsrezensionen⁵¹ hervorgeht. Wie gezeigt wurde, besteht bei genauerer Auseinandersetzung mit dem Werk durchaus die Möglichkeit, einen Zusammenhang zwischen der Handlung und dem soziohistorischen Kontext herzustellen. Hierfür sind allerdings an manchen Stellen zusätzliche Informationen notwendig, welche nicht aus der Handlung hervorgehen, sondern ausschließlich durch Regieanweisungen in der Partitur, Interviews mit Neuwirth, Werkkommentare Neuwirths und eigenes Wissen über die sozialen Bewegungen in den USA der 1950er- bis 1970er-Jahre geliefert werden. Dies gilt nicht nur für die Handlung, sondern beispielsweise auch für die Sprachsamples, da die Verbindung zur Bürgerrechtsbewegung in der Oper nicht aufgezeigt wird. Wie zuvor diskutiert wurde, kann auch dahingehend argumentiert werden, dass es Neuwirth in *American Lulu* ohnehin nicht primär darum geht, dass vom Publikum eine Verbindung zum soziohistorischen Kontext hergestellt wird. Vielmehr geht es darum, die Themen Rassismus und Sexismus aufzugreifen, um gesellschaftliche Missstände aufzuzeigen und dadurch zu kritisieren.

51 Für Carmen Gräf hat es nach einer Aufführung an der Komischen Oper Berlin 2012 den Anschein, „als ob die Komponistin weder dem Stück noch dem Zuschauer zutraut, den Stoff richtig einzubetten“ (Carmen Gräf, *Femme vitale*. Olga Neuwirth liefert mit „*American Lulu*“ an der Komischen Oper Berlin eine Neuinterpretation von Alban Bergs Opernfragment, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 173 (2012), H. 6, S. 70f). Noch deutlichere Worte findet Walter Weidringer anlässlich einer Aufführung im Theater an der Wien 2014: „Bloße Behauptung allerdings bleibt die beabsichtigte Verankerung im gesellschaftlichen Kontext von Rassendiskriminierung und Bürgerrechtsbewegung [...]. Dass Lulu, Eleanor [...] und Clarence [...] hier dunklere Hautfarbe haben, wirkt wie ein im Besetzungsbüro entstandener, unwesentlicher Zufall, der inhaltlich keine nennenswerten Konsequenzen hat“ [Walter Weidringer, „*American Lulu*“: Wer wird schon mit Lulu fertig?, 08.12.2014, https://diepresse.com/home/kultur/klassik/4614602/American-Lulu_Wer-wird-schon-mit-Lulu-fertig (10.03.2019)].