

SANDRA LEUPOLD

## FORTSCHRITT ODER DER SCHRITT FORT WOVON

BELCANTO WAR GESTERN

Mit diesem Doppelabend begeben wir uns zu dem Moment in der Operngeschichte, an dem sich die alte italienische Oper auf ihr Sterbebett legte. Als *Le Villi* geschrieben wurde, begann ihr Leiden. Werke wie *L'oracolo* besiegelten ihr Schicksal.

*L'oracolo* führt uns in die exotische Welt von San Franciscos Chinatown, wie sie sich vor hundert Jahren darbot, und bietet als finstere Story aus dem Unterschichtenmilieu alles, was heute jeden Tag in der Bildzeitung steht. Die Grenzen des guten Geschmacks weit hinter sich lassend, schlägt ein dubioser Arzt dem Mörder seines Sohnes ein Beil in den Nacken und stranguliert den Sterbenden anschließend noch mit dessen eigenem Zopf. Mit dieser brutalen Tat rächt er den ebenfalls mit einem Beil begangenen Mord an seinem Sohn, der bei dem Versuch, einem Kidnapper ein geraubtes Kind wieder zu entreißen, von diesem niedergemetzelt wurde. Über der Leiche des ermordeten Sohnes verliert dessen unglückliche Geliebte den Verstand – während der Entführer, der auch noch Betreiber einer Opiumhöhle ist, ausgerechnet in einem Gulli das Kind so lange weiter gefangen hält, bis ihn am Ende – nach nicht einmal einer Stunde – die blutige Rache des trauernden Vaters ereilt.

Eine solch blutrünstige Geschichte, die auch der Umstand, dass sie als Oper daherkommt, nicht wirklich gesellschaftsfähig machen kann, wäre 1905 in einem anderen als einem derartigen Setting nicht denkbar gewesen und hätte sich natürlich all die Jahrhunderte zuvor auf jeder Opernbühne einfach nur ausgeschlossen – ganz unabhängig davon, welches Milieu die Ausstattung gezeigt hätte. Aber was wir heute als rassistische Sichtweise auf eine Randgruppe beanstanden könnten, rief in einer Zeit, die nichts dabei fand, »Wilde« aus den Kolonialgebieten im Zoogehege zur Schau zu stellen, bei niemandem Empörung hervor. Höchstens vereinzelt Naserümpfen – und das nicht wegen Mangels an political correctness, sondern wegen Mangels an gutem Geschmack.

Der Blick von oben auf das fremde Treiben am unteren Rand der Gesellschaft ermöglichte dem Librettisten aber, eine bisher nicht gekannte Dichte von spektakulären und pikanten Ereignissen unterzubringen, ohne befürchten zu müssen, das Publikum würde ihm das alles nicht glauben. Was überall sonst als unwahrscheinlich gegolten hätte, erfuhr hier durch die Behauptung, es handele sich um eine genaue Abbildung der Wirklichkeit, eine ganz neue Art der Rechtfertigung. Eine, die in dreihundert Jahren Operngeschichte unbekannt gewesen war und auf der Musikbühne nichts zu suchen hatte. Die bahnbrechende Behauptung, Opernfiguren und das, was sie tun, würde dem wirklichen Leben entstammen, also die Annahme, auf der Bühne würde tatsächlich »Wahrheit« dargestellt, markiert einen einschneidenden Moment in der Geschichte dieser Gattung.

Die Behauptung, das Dargestellte würde nun Echtes von heute zeigen und nicht mehr Erfundenes von gestern, änderte auch die Verabredung, die das Theater mit seinen Zuschauern hatte. In dem Maße, in dem die Künstlichkeit – die Oper immer ausgemacht hatte, ohne dass es ihr je etwas ausgemacht hätte – diesem neuen Streben nach Wirklichkeit wich, gerieten die Zuschauer in die Nähe eben jener Zoobesucher, denen zur Befriedigung ihrer Sensationsgier »wilde« Menschen und ihr Verhalten vorgeführt wurden. Dass das Eine so wenig echt war wie das Andere, ändert nichts daran, dass der Blick des Opernbesuchers damit ein voyeuristischer wurde. Was es in der Geschichte der Oper noch nie gegeben hatte.

Dass Jahrhunderte lang auf den Opernbühnen Abend für Abend die erhabene Grenze, an der sich ihre Kunst vom echten Leben schied, verteidigt wurde und die eigentlich erstaunliche Tatsache, dass diese Gattung nie versucht hatte, Wirklichkeit zu kopieren, hatten der alten barocken Kunstform so lange ihr Überleben gesichert. Ihr innerstes Wesen, ihre Seele fand sie immer dann, wenn ein Sänger eine Figur spielte, damit man ihm sein Singen glauben konnte – und wenn dabei niemand verleugnete, dass es eben ein Sänger ist, der da singt. Mit dem neuen Bemühen um eine »echte« Wirklichkeit auf der Bühne aber singt, röchelt, schreit und stöhnt der Sänger, damit man ihm sein Tun glaubt. Und unterschreibt damit das Todesurteil für seine Kunstgattung.

Die Wahrheit einer Belcanto-Arie fand sich immer innerhalb dieser Grenze zwischen Kunst und Leben, und sie war deswegen nicht weniger, sondern nur auf andere Weise wahr. Oper hat andere Zeiten, Maße und Vorgänge, und sie hat und ist eine andere Wirklichkeit. Und nur so lange sie sich zu dieser Künstlichkeit bekannte, so lange sie dem Singen seinen nicht zu erklärenden Raum zugestand, konnte es sie als lebendige Kunstform geben. An der Schwelle zum 20. Jahrhundert aber verlor sie mit dem Glauben an sich selbst auch ihre kathartischen und transzendierenden Kräfte. In einer neuen Zeit, die gar nicht anders konnte, als ihrer utopistischen Ästhetik zu misstrauen, gab sie sich einfach auf. Das Phänomen Verismo war eine Erscheinung, die diesen Prozess begleitete – als Symptom des Verfalls und auch als sein Katalysator.

Die Schizophrenie der Situation wird deutlich, wenn man sich klar macht, dass der Belcanto auch in der Zeit seines Niedergangs gültiges Bezugssystem und verbindlicher Rahmen blieb, innerhalb dessen der Verismo sein Zelt aufschlug. Da beide Konzeptionen von Wahrheit sich grundsätzlich ausschlossen, eine Oper aber nicht ohne Arienmomente auskam, in denen »die Musik zu ihrem Recht kommt« – also solchen Momenten, die das Konzept des Verismo stören, weil sie unglaubwürdig sind –, waren die veristischen Opern in sich disparate Kunstwerke, in denen sowohl »schön« gesungen als auch »realistisch« gekrächt, geflüstert und geröchelt wurde. Es war das Todesröcheln der alten italienischen Gesangsoper. Nach drei Jahrhunderten war ihr die Selbstverständlichkeit ihres Wirkens abhanden gekommen.



Das eigentliche Vermögen von Oper waren immer die Momente gewesen, in denen die Zeit auf dem ihr zugewiesenen Plätzchen anhielt, um einem Gedanken musikalischen Raum zu geben – und seien es sieben Minuten für eine Arie aus zwei Textzeilen. Musikalisch darzustellen, wie ein Beil in das Rückenmark eines Mannes einfährt, gehörte nicht dazu. Und weil das im Grunde jeder spürte, wohnt den veristischen Bilderbögen, wenn sie mit ihren grellen Farben um unsere Aufmerksamkeit buhlen, etwas Verzweifelteres inne. Aus reiner Not, so scheint es, ist alles so laut. Oder so süßlich, wenn die große Puderzucker-Dose im Schnürboden reichlich Celesta, Glockenspiel und Triangel streut. Als würde der Verismo die Vergeblichkeit seiner Anstrengungen selbst spüren, ohne sich das selbst eingestehen zu können. Und als hätte er geahnt, dass er sein Zelt einen historischen Wimpernschlag später auch schon wieder abbauen durfte.

»Hört mir zu«, scheint er in seine schnell und laut gewordene Zeit hinein zu rufen: »Oper ist immer noch spannend!« Diese Situation war nicht neu. Seit es Oper gibt, hat sie sich unter dieser Art von Druck immer wieder neu erfinden müssen, um Schritt zu halten und Gehör zu finden. Diesmal aber hat sie inmitten der großen Umwälzungen einer Zeitenwende zum ersten Mal ihr Innerstes verraten, hat verändern wollen, was ihre Identität ausmachte und sie im Kern zusammengehalten hatte. Der Preis für das Mehr an »Glaubwürdigkeit« war hoch – je näher die Oper ihren Figuren auf den Pelz rückte, um sie wirklich penibel bis ins letzte Detail abbilden zu können, desto mehr entrückte ihre Seele.

Die Sehnsucht nach »wahren« Bildern war von der Fotografie geweckt worden, die damit eine Spirale des Hungers nach dem Echten in Gang setzte. Aber als der Verismo in die Niederungen des Lebens hinabstieg und dessen Hässlichkeiten ungeschminkt auf die Opernbühne brachte, konnte damit auch er das stetig wachsende Verlangen nach Wirklichkeit nicht stillen, sondern nur weiter anfachen. Jede dieser Momentaufnahmen mit dem Hautout des Anrühigen und der strengen Würze der Gosse schuf immer nur noch mehr Appetit. Zeitgleich ging eine völlig neue Gattung an den Start: das Kino, das antrat, um eben diesen Hunger, den Oper in den Zeiten ihres Niedergangs versehentlich geweckt hat, zu stillen. Und als der Film auf den Platz rücken wollte, den die Oper bis dahin besetzt hatte, räumte sie ihn freiwillig. Am Ende einer glanzvollen Geschichte schaffte sie sich einfach selbst von der Erde und schlich sich ins Dunkel der Geschichte zurück.

Wo wir uns heute in dieser Spirale der Gier nach Wirklichkeit befinden, kann niemand sagen. Längst wurde der Film vom Fernsehen verdrängt, das nun seinerseits versucht, den Begehrlichkeiten nachzukommen, die der Film geweckt hat. Um unser Verlangen nach immer mehr »Echtem« befriedigen zu können, fallen die Tabus immer schneller. Längst dauerhaft mit jeder Art von medial vermarkteten Brutalitäten konfrontiert, verschieben wir unsere Schmerzgrenzen immer weiter. Und finden so den täglichen Fernsehwahnsinn inzwischen ganz normal. Dass uns dabei der Realismus im Fiktionalen, also beim Erzählen von filmischen, erfundenen Geschichten schon lange nicht mehr reicht, haben wir gar

nicht gemerkt, denn wir schauen längst »Reality-TV« und Shows, bei denen sich das Echte und das Erfundene nicht mehr voneinander unterscheiden lassen.

Immer wird da einer ausgewählt, manchmal nach oben zum Millionär, zum »Superstar« oder auf eine »echte« Lehrstelle. Alle anderen aber werden nach unten »rausgewählt«, und das ist es, was die Quote bringt. Das Kollektiv bestimmt einen, der stellvertretend für alle die Reise hinauf oder hinunter antritt. Das Publikum hat in solchen Veranstaltungen nicht weniger eine Rolle zu spielen als die Kandidaten, es erfüllt seinen Part und dient als Gefühlsdolmetscher, als Vorturner und emotionale Andockstation für die da draußen. »Mach dein Glück, aber bleib anständig«, sagen sie dem einen und lassen ihn im Spiel um sein Leben laufen. Und »Du bist raus!« dem anderen, dem sie, im Spiel natürlich nur, sein Leben nehmen. Und wie sich das Glücksrad munter dreht und sich alle sputen, um mitzukommen, merkt niemand, dass auch das Fernsehen schon morgen von gestern sein wird – und es bei der Jagd nach der Wahrheit als Ware gerade von neuen, noch viel schnelleren Medien überholt wird.

Ungeachtet dessen tragen wir an die Oper immer noch Wünsche aus fernen Zeiten heran: die Erwartung, dass es bitte schön sein möge. Und um Gottes Willen nicht echt. Schließlich kommt Oper aus der Zeit vor dem Sündenfall – und für all diejenigen, die sich auf sie einlassen und sich für sie noch Zeit nehmen, könnte vielleicht noch ein Zipfelchen vom Paradies an ihr hängen. Eine Arie wie »Torno ai felici dì«, mit der der junge Puccini über Nacht zu seinen Mitteln fand und erwachsen wurde, wirkt heute und auch in diesem Doppelabend wie ein verirrtes Zitat von Oper, wie sie mal war. Wie das letzte Tier einer aussterbenden Gattung steht sie in ihrer ganzen Schönheit auf schwindendem Terrain. Und ein italienischer Tenor auf verlorenem Posten singt vergeblich gegen das Sterben seiner Kunstgattung an.

**Das Ganze gilt auch** für unsere extreme Erfahrung, die wir mit Big Brother machen: Was ist, wenn der große Bruder immer und überall schon da war – als der (in unserer Vorstellung existierende) Blick auf jeden Einzelnen: der Blick, dem ich zu imponieren, den ich zu verführen versuchte, auch wenn ich mit mir alleine war? Was ist, wenn die Big Brother-Show für uns alle diese universale Lebensstruktur nur sichtbar macht? Mit anderen Worten: Was ist, wenn wir, auch in unserem wirklichen Leben, immer und überall nur bestimmte Rollen spielen, wenn wir nicht sind, was wir sind, sondern uns selbst nur spielen?

SLAVOJ ŽIŽEK

