



FREDERIK BAK

Tancredi ihr im darauf folgenden Gefecht begegnet. Ohne sie zu erkennen, verletzt Tancredi sie tödlich. Sterbend gibt sie sich zu erkennen, bittet ihn um die Taufe und verspricht ihm ihre ewige Liebe. ——— Ubaldo kann endlich Rinaldo zu Goffredo zu rückbringen. Noch einmal taucht Armida auf und versucht, Rinaldo zu töten. Als Rinaldo sie einfach stehenlässt und geht, nimmt sie Goffredos Gestalt an, um auf diese Weise von Ubaldo zu Rinaldo gebracht zu werden. Ubaldo durchschaut sie. ——— Argante und Tancredi leiden gleichermaßen unter Clorindas Tod. Als sie sich entdecken, erkennen sie einander wieder als Todfeinde. Tancredi tötet Argante und fleht, wieder von der Trauer um Clorinda überwältigt, einen erholsamen Schlaf herbei. Im Traum verspricht ihm Clorindas Geist, im Paradies auf ihn zu warten. ——— Armida stellt Rinaldo ein letztes Mal. Aber sie vermag weder ihn noch sich selbst zu töten und unterwirft sich, um die Taufe bittend, den Christen.

*Sandra Leupold*

## AUFGEHÄNGT AM MOBILE

SANDRA LEUPOLD

——— Hören wir „Jerusalem“, denken wir an seit Ewigkeiten ungelöste religiöse und politische Konflikte – und nicht an Oper. Ein heutiges, gewöhnlich mit Werken des 19. Jahrhunderts sozialisiertes Publikum mag ratlos vor einer dieser Venezianischen Opern des 17. Jahrhunderts sitzen, in der allabendlich die bedeutendsten historischen Ereignisse bis zur Unkenntlichkeit in die immer gleichen amourösen Kabilen und kleinlich anmutenden Herzenszwischenfälle aufgelöst wurden. In der die großen Kriege nie Thema ihrer Stücke waren, sondern bestenfalls der um die Handlung herum gestellte Rahmen. Weil zur Handlung ausschließ- lich taugte, was Musik – also Arie – werden konnte. ——— Ausnahmsweise und der Berühmtheit der literarischen Vorlage geschuldet tritt als Titelpartie hier eine Stadt auf und bleibt stumm. Dass das Stück mit ihrer „Befreiung“ enden wird, verrät der Titel gerne – was das Große und Ganze angeht, folgt „La Gerusalemme liberata“ der damals üblichen überraschungsfreien Dramaturgie. In diesem Fall hätte man sogar das „liberata“ weglassen können, denn erstens war die Dichtung von Torquato Tasso seit über hundert Jahren bekannt wie kaum eine zweite, zweitens schlosse sich eine Oper, in der nicht die Christen, sondern die Sarazenen gewinnen, von selbst aus und drittens war auch das historische Faktum der Eroberung Jerusalems durch die Kreuzfahrer im Jahre 1099 nun wirklich jedermann geläufig. Ge- spannt war man nicht auf den Ausgang der Handlung, sondern auf

eine aufregende Achterbahnfahrt ins sichere „lieto fine“ mit vielen überraschenden Wendungen, Höhenflügen, Abstürzen und Loopings. ——— Über die Eckdaten der Fahrt im Voraus Bescheid zu wissen, schien das Vergnügen dabei keineswegs zu schmälern. Und vielleicht war die Freude an der mit jeder dieser Opern wieder neu zu erlebenden Variation der immer selben Formatvorlage vergleichbar mit dem Vergnügen heutiger Opernfans beim Genießen der immer gleichen Repertoire-Opern in immer wieder neuen Inszenierungen. Jedenfalls galt in dieser nicht höfischen, sondern öffentlich zugänglichen und gewinnorientierten Spielart von Oper das dramaturgische Versprechen, neben Tempo, Amüsement und ständiger Abwechslung in jeder Oper beliebte Figuren, Szenen und Arienmodelle immer wieder „zu bringen“. Und sich mit allem szenischen „meraviglio“ nie ganz aus dem bekannten Fahrwasser heraus zu bewegen. ——— Dass der Druck, sein Publikum bei der Stange halten zu müssen, um nicht Pleite zu gehen, damals wie heute dieselben Erscheinungen hervorbringt, liegt auf der Hand. Trotzdem sind wir überrascht, wenn wir im Strickmuster unserer heutigen Soap-Operas den Bauplan dieser Venezianischen Opern erkennen. Hier wie dort wird das Geschehen in mehrere Storylines zerlegt, die in Sequenzen aneinander geschnitten werden. Immer wieder beginnt sich ein Strang des Zopfes gerade zu entfalten, hat der zweite zu blühen begonnen und strebt der dritte schon seinem Ende zu. Und wie im Fernsehen war das Prinzip, um schnell von einer zur nächsten Szene zu kommen, auch im 17. Jahrhundert schon der Cut. Der all die bunten Fäden abwechselnd so montierte, dass für



## SAEM YOU

jeden Geschmack immer rechtzeitig etwas dabei war. ——— Einzig den Cliffhanger, den einen offenen Handlungsfaden am Ende einer Folge, dessentwegen wir am nächsten Tag die Fortsetzung einschalten, musste die Oper vermeiden. Sie konnte keine „lose ends“ übrig lassen. Hier werden am Ende des Spiels alle ganz genau wissen, wohin sie gehören und wo ihr Platz im großen Ganzen ist. Offene Fragen zu vermeiden und die bestehende Ordnung grundsätzlich zu bestätigen, war mindestens genauso Pflicht wie die Vermeidung von Langeweile. Ganz besonders in diesem Fall, in dem das kommerzielle Opernprodukt gleichsam zurückmutierte zu einer wieder mit den Regeln des Hofes kompatiblen und dennoch amüsanten Festveranstaltung. ——— Vielleicht verdankt das „Fürstenkind“ Oper diesem Umweg über das bunte und zahlende Publikum des Venezianischen Karnevals sogar seine Existenz. Ohne die unter dem Einfluss der Öffentlichkeit nötigen

musikalisch-dramaturgischen und aufführungspraktischen Neuerungen wäre die Gattung vielleicht gar nicht erst in so weite Kreise gedungen und zu solcher Blüte gelangt, dass es sie heute noch gibt. Erst solche Opern wie „La Gerusalemme liberata“, mit der das Erfolgsmodell „Venezianische Oper“ 1687 am Dresdner Hof eingeführt wurde, taugten zur Ware, die sich im großen Stil neben Stoffen und Wein als exklusives „must have“-Produkt über die Alpen exportieren ließ. ——— In seinem damals so beliebten „heroisch-komischen“ Stilmix beschert uns dieses Stück ein erstaunliches Wiedersehen mit bekannten Operngestalten. Im 16. Jahrhundert für Papier und Kopfkino von Lesern erfunden, scheinen Tancredi, Clorinda, Argante, Rinaldo und ganz besonders Armida auf die Erfindung der Oper im folgenden Jahrhundert geradezu gewartet zu haben – so imposante Karrieren haben sie als Opernfiguren gemacht. Aber nach dem fürchterlichen Sarazenenkrieger Argante werden wir hier genauso vergeblich suchen wie nach der gewaltigen, mit den Mächten der Hölle verbundenen Magierin Armida, die sich von ihren feuerspeienden Drachen durch die Lüfte und Schnürböden so vieler Opern ziehen lässt. ——— So ungewöhnlich, wie dieser Argante als butterweicher und vergeblich nach Clorinda schmachtender Verliebter daherkommt, klingt Pallavicinos Armida hier zunächst wie ein verliebtes aristokratisches Fräulein. Als sarazenische Zauberin jedenfalls, die zum Opfer ihrer eigenen Sinnlichkeit wird beim Versuch, sie als Waffe gegen die Christen einzusetzen, ist diese Armida eher kurios als tragisch verunfallt. Und spätestens, wenn sie – nur aus dem dramaturgischen Grund, Rinaldos Flucht zu



R. VORGIC, A. WILHELMY, M. TAYLOR, M.-E. SCHMIDT

ermöglichen – abgeht, „um einige häusliche Angelegenheiten zu erledigen“, wird klar, dass das Publikum sich hier nicht nur über feige Schildknappen, sondern auch über diese nur noch mäßig mächtige Zauberin amüsieren durfte. ——— Der in der Kunst des 17. Jahrhunderts in Anlehnung an die Kriegsgöttinnen und Amazonen der Antike so lustvoll erneuerte Mythos der „femme forte“ hatte seinen Zenit als positiv besetzte Denkfigur überschritten. Und während die Vision vom männlichen Geist im weiblichen Körper langsam zu verblassen begann, ging am geistigen Horizont bereits in die Startlöcher, wen sich das aufsteigende Bürgertum bald als neue Heldin ausmalen würde – die Heldin des Herdes. Und in einer ganzen Reihe von Venezianischen „Amazonen-Opern“ – auch von Pallavicino – begann man, über die

kriegerischen, von „männlichem“ Zorn erfassten Opern-Schönheiten zu schmunzeln, die sich alle so absehbar entgegen ihren Grundsätzen verliebten, um am Ende erwartungsgemäß in den Hafen der Ehe einzulaufen. ——— Was bei Tasso Armidas echte, um den Preis ihrer Konvertierung zum Christentum errungene Aussöhnung mit Rinaldo war, ist hier nicht weniger eine Unterwerfung als in Pallavicinos ein Jahr später geschriebener letzter Oper, in der es die Amazonenkönigin Antiope ist, die als „Ungeheuer weiblichen Geschlechts“ beginnt und als übermannte, besiegte Braut endet – in einem „fine“, das für sie wie für Armida gleichermaßen „lieto“ sein soll. Und dessen Huldigung an den die Veranstaltung schließlich bezahlenden Kurfürsten hier wie dort von derselben, mit Johann Georg durch ein Liebesverhältnis verbundenen Starsopranistin dargeboten wurde – der in der deutschen Hochburg des Kastratengesangs so gefeierten Margherita Salicola. ——— Dass das Ganze nicht zu schwergewichtig daherkam, garantierte die Karnevalsoper, die bei allen lyrischen und dramatischen Anteilen doch immer genug Komödie blieb, dass selbst die rüde Bezwingung Armidas den Damen und Herren des Dresdner Hofes eher Spötteln als Mitleid entlockt haben mag. Keine der Figuren aus „La Gerusalemme liberata“ bringt auch nur annähernd das Gewicht auf die Waage, das wir zum Beispiel aus den entsprechenden Werken von Monteverdi, Lully oder Händel kennen. Und selbst eine so berühmte Stelle wie Armidas „*Ecco ancilla tua*“, in der sie sich, Marias Satz nach der Verkündigung zitierend, eben nicht nur in Rinaldos, sondern auch in Gottes Hand begibt, wirkt auf uns nicht erst durch die gleich folgende



ALINE WILHELMY

Huldigungsarie für Johann Georg seltsam entkräftet. ———  
 Uns steht dabei unsere ganz andere Konzeption von Personendarstellung im Weg und gerät mit den Mechanismen des Stücks in Konflikt. Unsere Auffassung davon, was natürlich, realistisch oder glaubwürdig sei, haben schließlich nur wir. So erscheint zum Beispiel die große Durchlässigkeit dafür, was für ein Sänger eine Opernfigur gerade „gibt“ wie im Fall von „La Salicola“, die das Huldigungsständchen an ihren Geliebten höchstens noch zum Teil als Armida singt, uns durch das späte 19. Jahrhundert und den Film Geschädigten schon als Betriebsunfall. Solche Konzepte begegnen uns vielleicht im Eiskunstlauf, wenn Katharina Witt die Figur der Carmen weder „interpretiert“ noch sie Carmen „ist“, sondern Witt Carmen benutzt, um mit ihr – und jederzeit auch ohne sie – eine Folge von eislauftechnischen Elementen und Sprüngen abzarbeiten. Und auch ein berühmter „Kastrat“ unserer Epoche, Michael Jackson, fällt uns vielleicht ein, der bei vergleichbaren Energiewerten, wie seine Vorgänger sie im Publikum entfachten, unter all seinen wechselnden Kostümen nie ein anderer als er selbst war. ——— Dass Rinaldo Armida nur in Aussicht stellt, sie „vielleicht“ zu heiraten, dass wir an der Zukunft einer Beziehung zweifeln, die mit seiner Gefangennahme und Verzauberung begann und mit ihrer Gefangennahme und Entzauberung endet, dass wir uns fragen, ob sie auf dem Weg in die Kapitulation je aus ihrem Irrsinn herausgekommen ist und je herauskommen wird – solche Fragen stellen nur wir uns. „Der Vorhang zu und alle Fragen offen“ führt hier zu nichts. Diese Figuren existieren tatsächlich nur in dem Moment, in dem sie für uns

singen, sind schon nur noch halb am Leben, wenn sie gerade nicht singen, sind ausgeschaltet, wenn gerade jemand anderes auf der Bühne ist, und existieren erst recht nicht mehr, nachdem für alle der Vorhang gefallen ist. Sie wurden nur zu dem Zweck erfunden, sich widerstands- und mühelos den Launen ihrer Autoren zu fügen, sich leicht wie die Teile eines Mobiles unter den sich ständig ändernden Windrichtungen des Librettos zu immer neuen Stimmungsumschwüngen zu wenden und so eine theoretisch unendlich lang fortsetzbare Kette von jeweils anderer Musik freizusetzen. ——— Und so fragil und empfindlich uns dieser seltsame Schwebzustand auch erscheinen mag – keine noch so fürchterliche sarazenische Zauberin kann dem Gleichgewicht einer solchen Figurenwelt am Mobile ihres Librettisten wirklich gefährlich werden. Die Lebensdauer dieses flüchtigen Gebildes ist nur bis zum Ende der Vorstellung berechnet, und bis dahin muss auch kein Zuschauer fürchten, dass eines der Figürchen vielleicht vergessen könnte, wo sein Platz am Bügel ist. Oder dass gar das ganze Mobile vom Haken fallen könnte. Fest verankert wird sein inneres Räderwerk all die Ritter, Zauberer und Diener langsam und unerbittlich dem Ende ihrer Oper entgegen schieben. Und während eine lange Perlenkette von unerwarteten Ereignissen für einen erfreulichen Opernabend, also für permanente Bewegung im Mobile sorgt, wird diese Welt als Ganzes die ganze Zeit stillgestanden haben.

*Sandra Leupold ist Inhaberin der Klara-Marie-Faßbinder-Gastprofessur für Frauen- und Geschlechterforschung des Landes Rheinland-Pfalz.*