

Im Belcanto ist auch der Schmerz »bel«

Sandra Leupold im Gespräch mit Annedore Cordes

»Lucia di Lammermoor« gilt als Gesangsoper par excellence. Nun wurden aber italienische Belcantoopern lange Zeit wegen ihrer als mangelfhaft empfundenen musikdramatischen Qualitäten und ihrer stereotypen und unwahrscheinlichen Sujets nicht besonders hoch eingeschätzt. Wie kommt man in dieser Bravour-Oper zugleich dem inneren Gehalt näher? Wie nähert Du Dich dem Stück?

Natürlich gilt dieses Werk vielen geradezu als Synonym für »Italienische Oper« im Sinne von begriffloser melodischer Schönheit und sinnfreiem, hohlem Virtuosenengesang. Dass »Lucia di Lammermoor« mit ihrer großen Wahnsinnsszene schon einer nicht enden wollenden Prozession von Primadonnen als erlesenes Versuchsgelände und sichere Beifallsquelle diene, kann den Blick auf den »inneren Gehalt« in der Tat ein bisschen verstellen. Donizettis musikdramatische Ernsthaftigkeit in Zweifel zu ziehen, ist im Übrigen wohlfeil und einfach – wer sich über Kavatinen und Kabaletten lustig machen möchte, wird hier seinen Spaß haben können. Der Vorwurf an die Musik ist dann genau der, den Du genannt hast: die Musik sei stereotyp und nicht glaubwürdig. Aber genau das, denke ich, ist der springende Punkt: Einer Puccini-Oper zu »glauben« ist viel leichter und sozusagen voraussetzungslos möglich. Wenn dort eine Figur wütend ist, wird ihre Musik – auch für unsere Ohren heute – eindeutig wütend klingen. Ohne Wenn und Aber. Ein halbes Jahrhundert zuvor aber gab es mit dem Melodrama lirico noch eine Welt, in der die betörende Schönheit einer Melodie der Glaubwürdigkeit eines Ausdrucks von Wut überhaupt nicht im Weg stand, und in der »wütend sein« vielleicht sogar beschwingt und tänzerisch klingen konnte. Dass dabei

anstelle von blankem Unsinn etwas herauskam, was uns heute noch zu Tränen rührt, fasziniert mich total. Dort, wo Musik und Text divergent sind, klafft eine geheimnisvolle und aufregende Lücke. Und ich finde, die eigentliche Kraft und das Vermögen nicht nur von Belcanto, sondern ganz generell von Oper liegt genau hier: Unnennbares und Unmögliches erlebbar zu machen und Wirklichkeiten zu zeigen, die kompliziert, seltsam und manchmal auch unverständlich sind. Oder abstrus. Aber eben nicht dem »echten« Leben abgesehen. Oper ist ihrem Wesen nach ungeeignet, einfache Wahrheiten darzustellen. Belcanto vorzuziehen, er sei nicht glaubwürdig, spricht doch nur von der Enttäuschung, eben diese einfachen Wahrheiten hier nicht vorzufinden. Die gibt es hier tatsächlich nicht.

Was findet man denn stattdessen?

Andere, tiefer gehende Wahrheiten vielleicht wie zum Beispiel einen Chor der Hochzeitsgäste, der Raimondos Bericht von Lucias Mord an Arturo und der Verwirrung ihres Geistes entsetzt kommentiert – mit einer Musik, die, wenn man den Text ignoriert, ebenso gut einen fantastischen Sonnenaufgang illustrieren könnte: eine wunderschöne, langsame und raumgreifend große melodische Geste von Aufschwung, Emphase und Innehalten. In E-Dur! Donizetti hat dieser Textpassage einen völlig anderen Klang gegeben, als wir durch das späte 19. Jahrhundert verdorbenen es erwartet hätten. Aber wo er die Banalität des Erschreckens eben nicht komponiert hat, öffnet sich plötzlich der Raum für einen utopischen Moment, eine Unwirklichkeit, die nur auf der Meta-Ebene und als Subtext ihren tieferen Sinn hat. Das flehentliche Gebet eines

von Gott abgefallenen Volkes um Besinnung, Entschuldung und Umkehr vielleicht ... Für mich ist eine so surreale Szene wie diese nicht weniger glaubwürdig als das »realistische« Te Deum aus »Tosca«. Nur grundsätzlich anders.

Gehört das berühmte Sextett für Dich auch in diese Kategorie?

Genau! Auch hier scheinen uns Text und Musik Gegenteiliges mitzuteilen. In die katastrophische Situation des um Sekunden zu spät zur Tür hereinkommenden Edgardo, der Lucias eben unterschriebenen Ehevertrag mit Arturo nur noch zur Kenntnis nehmen kann – und der um sich herum all diese verhärteten Menschen sieht, die sehr wohl wissen, dass vor ihren Augen gerade die Falschen miteinander verheiratet wurden – bringt die Musik eine seltsame und frappierende Zärtlichkeit, etwas Kostbares, Weiches und »Angefasstes«. Enrico und Edgardo beginnen und beenden diese Szene zusammen, in einem ganz zerbrechlichen piano. Und übrigens wieder in Dur. Dabei kommen sie sich in einem utopischen, realitätsentrückenden Augenblick viel näher, als sie es sich in ihrer machistischen Krafthuberei jemals zugestanden hätten. Und vielleicht handelt diese Szene von der Sehnsucht aller hier, endlich mit dem sinnlosen Hassen aufhören zu können und davon, in einem einzigen großen Fließen seinen Nächsten einfach nur anzusehen und zu erkennen. Ein wunderbarer Moment. Einer, den nur Oper kann. Für die Dauer dieses Sextetts ist etwas Ungekanntes, Verstörendes da.

Es herrscht ja eine tödliche Erbfeindschaft zwischen Enrico und Edgardo. Aber ketten die Gefühle des gegenseitigen Hasses die beiden Männer nicht irgendwie auch zusammen? Es heißt ja: das Gegenteil ist oft das Gleiche.

(lacht) Das gefällt mir! Dialektisches Denken finde ich bei einer Oper wie dieser wirklich ganz besonders geboten. Ja, tatsächlich sind für mich die beiden Männer das eigentliche Paar

des Abends. Der düstere, ganz und gar selbstzerstörerische Edgardo mit seinem harten, unversöhnlich trotzigem Wesen ist traurig, einsam und entwurzelt. Als der Letzte eines uralten Geschlechts und letzter Vertreter einer untergegangenen Epoche besitzt er außer seiner kaputten Turmruine und seinem Bedürfnis nach Rache nichts mehr. Und obwohl er weiß, dass er seinem Schicksal nicht enttrinnen kann, meint er doch, das Fatum ignorieren zu können, und kappt auch noch die allerletzten Bindungen – die zu seinem Fatum nämlich. In dem man ja auch aufgehoben sein kann. Schließlich bleibt ihm in seiner ganzen Einsamkeit nichts mehr als sein Hass auf die Welt. Den er fleißig nährt – so, wie dieser ihn nährt und ihn so lange am Leben hält, bis Edgardo sich endlich aus seiner freudlosen Existenz befreit. Enricos Schicksal dagegen ist es, diese Oper zu überleben. Worum man ihn wirklich nicht beneiden muss. Edgardo und Lucia wissen, dass sie alles falsch machen und dass sie keine Chance haben. Enrico, der genauso jung ist wie Edgardo, versucht, alles richtig zu machen: er ist modern, vernünftig, dem Fortschritt zugewandt – und hat auch keine Chance. Die Autoren haben ihm eine erlesen ausweglose Situation gebaut, aus der er, schwach und manipulierbar, wie er ist, unmöglich herauskommen kann. Also sitzt er sie aus. Frierend, unwohl, mit Furcht im Nacken und offenen Augen den Untergang erwartend – der ihm unglücklicherweise, zumindest bis zum Ende der Oper, nicht bestimmt ist. Anstatt in Enrico nur das Schwein zu sehen, das seine Schwester auf dem Gewissen hat, hat uns das arme Schwein interessiert, das einfach unfähig ist zu einem anderen Verhalten, als eben diese falsche Heirat zu erzwingen und dann nach der absehbaren Katastrophe in eine klamme Schreckstarre zu verfallen. Dieser Enrico hat nirgendwo so große und starke Momente wie in seinem Hass auf Edgardo. Sei es im großen Duett mit ihm, der »Turmszene«, oder im ersten Akt, wo er ihn sich vorstellen muss, um

von ihm singen zu können. Erst vereint im Hass sind beide Männer ganz »bei sich«, bei einander und Eins. Die Musik dieses großen »Hass-Duetts« im Turm könnte ebenso gut die zweier Brüder sein. Beide sind Ebenbürtige, die einander im tiefsten Sinne verstehen und brauchen, die sich gegenseitig ihr Schicksal sind – und die nur in diesem ausweglos verketteten Miteinander ihre Bestimmung erfüllen, ihren Daseinszweck finden können. Und nur hier empfinden beide auch so etwas wie Glück.

Das Duett von Edgardo und Lucia zeigt die beiden nicht glücklich miteinander?

Der verzweifelte Outlaw Edgardo hat nicht nur nichts mehr zu verlieren. Er will auch schon nichts mehr gewinnen. Ganz sicher hat er keine »normale« Zukunft mit Lucia vor Augen, das wäre ja nach Lage der Dinge ganz undenkbar. Beide sind gleichermaßen Verlorene, singen und verheiraten sich um Kopf und Kragen – und wissen, dass sie die schwer erkämpften Momente von Ekstase, das kurze, aber intensive Gefühl von »Leben« am Ende mit einem grausamen Tod zu bezahlen haben werden. Dass sie sich in dieser »Auftrittsszene« nur treffen, um sich gleich wieder zu trennen, markiert dann auch schon das Ende dieser Liebesgeschichte. Und ganz konsequent ersetzen in der Partitur ihre beiden einsamen Schlussarien das Fehlen eines glücklichen Liebesduetts. Sie wissen es nicht, aber sie lieben weniger einander als eben das Gefühl zu lieben – und bleiben sich dabei sehr viel schuldig. Diese Liebe ist keinen Pfifferling wert. Das Ziel der Figuren in dem Duett, das Du meinst, besteht darin, ihr eigenes Liebes-Gefühl so intensiv zu erleben, wie sie es eben nur aushalten können. Sich mit aller Kraft an etwas hinzugeben, das das Leben lebenswert macht. Ganz naiv, kindisch, voll körperlich, verzweifelt und unbedingt. Und singend. Dabei dienen sie sich gegenseitig als Fluchthelfer, um so weit wie irgend möglich aus der eigenen Welt herauszukommen. Aber keiner von ihnen könnte dem Bild, dass sich

der jeweils Andere von ihm macht, standhalten. Nur, dass Edgardo der garantiert unmöglichste aller Männer ist und dass er sicher zu nichts anderem taugt, als dazu, eine Tragödie heraufzubeschwören, ist sogar dieser verträumten, merkwürdig somnambulen und von vorneherein zu einer Art Selbstauflösung hin drängenden Lucia sonnenklar. Die natürlich genauso die garantiert unmöglichste aller Frauen ist. Das schönste Mädchen Schottlands und doch verloren von Anfang an. Ein ungeliebtes Kind, mit dem es noch nie richtig gestimmt hat. Eine, die immer »nicht genügt« hat und früh das Flüchten lernte vor den Brutalitäten in ihrem Leben. Und die mit dem letzten Schritt in den Wahnsinn nur noch einen bereits eingeschlagenen Weg zu Ende geht.

Wenn Du sagst, das Ziel dieses Duetts ist es, dass die Figuren ihrem Leben diese hohen Energiewerte abpressen, um sich singend selbst zu spüren, dann heißt das, der eigentliche Zweck dieser Oper ist nicht, eine Geschichte darzustellen, sondern intensive Musik zu ermöglichen.

Schöner hättest Du es nicht sagen können. Ist das nicht toll? Was für eine subversive Umkehrung unseres normalen Opernführer-Denkens! In der Tat, diese wunderbare Theaterform hat den »Musizieranlass« – vielleicht die pure Lust an einer Stretta – höher als das »Erzählen einer Handlung« bewertet. Letzteres diene dem Ersteren. Die Musik ist zuallererst sich selbst und erst dann dem Drama und einer Psychologie verpflichtet. Und interessanterweise bin ich als Regisseurin von diesem Sachverhalt nicht entsetzt, sondern begeistert. Nur so gesehen sind musikalische Virtuosität und innerer Gehalt, nach dem Du eingangs fragtest, kein Widerspruch. Sondern Eins. Wir reden hier über die Befreiung des Ausdrucks vom Zwang des Sinns. Wenn diese Figuren singend ihrem manischen Zwang zur Selbstverwirklichung folgen und mit dieser exzessiv betriebenen Erhitzung ihrer Affekte radikale Selbstbe-

hauptung praktizieren, dann ist das kein leerer Belcanto mit Kehlkopfkakobaten in pompösem Plunder, sondern eine Beschwörung. Die rituelle Rekonstruktion einer großen Unmittelbarkeit, die uns heute leider verloren gegangen ist – wie Hans Neuenfels einmal sagte.

Also spricht durch den Belcanto eine ganz andere Auffassung von Theater?

Ich finde schon, dass diese Gestalten von grundsätzlich anderem Stoff sind. Belcanto ist ein Theater der reinen Gefühle, ein Spiel des Lebens pur und ein Drama der absoluten Gegenwart. Er entstammt der Zeit vor der folgenschweren Erfindung des Realismus auf der Opernbühne. Heute eine solche Figur so anzupacken, als sei sie zum Beispiel von Puccini, und von ihr zu verlangen, einen nach unseren Maßstäben glaubwürdigen schottischen Landadeligen von 1590 – oder irgendeine modische Ersetzung davon – darzustellen, halte ich für einen Fehler. Unter diesem Zugriff kann sie nur zerbrechen. Oder langweilen. Das Personal eines Theaters, das damals noch in aller Unschuld etwas »vorstellen« konnte, verträgt einfach den Realismus nicht, der heute unser Leben bestimmt. Es konnte ihn noch nicht kennen.

Und wie zeigst Du das alles?

Wir versuchen, eben diese »Figuren«, über die wir die ganze Zeit sprechen, »an sich« zu zeigen. Sozusagen als ureigenste Hinterlassenschaft der Autoren – keine schottischen Landadeligen, sondern zum Singen erfundene Theatercharaktere, Geschöpfe des Komponisten, die Belcanto singende Schotten darstellen. Bühnenfiguren im eigentlichen Sinne, die nur »am Leben« sind, wenn sie singen. Die, wenn sie einen Bühnentod sterben, nicht richtig tot sind. Sondern nur bis zur nächsten Vorstellung. Die aber, wenn sie nichts mehr zu singen haben, so gut wie tot sind. Und die, obwohl »nur« Theatererfindungen, so hungrig danach sind zu leben wie wir – selbst, wenn ihre Rollen, in denen sie gefangen und zu ewiger

Wiederholung gezwungen sind, nur Furchtbares für sie bereithalten. Denn im Belcanto ist auch der Schmerz »bel«, wenn man sich in ihm suhlen kann, und gesellt sich zur Verzweiflung immer eben auch das Glück, von ihr singen zu können. Diese vergessenen Bühnenfiguren, die da nur für sich noch einmal ihre Oper spielen, haben genauso wenig eine Zukunft wie die Ravenswoods oder die Ashtons. Nur eine Vergangenheit hinter sich. An einem Ort, an dem es nur ein Gestern gibt. Und ein Jetzt, wenn sie singen. Ihre Geschichte vom notwendigen Scheitern in einer lebensfeindlichen Welt spielen sie in der abgebauten Kulisse einer Inszenierung von »Lucia di Lammermoor«, die es leider nie gab. Und die Wehmut, die uns angesichts der Vergeblichkeit ihres Tuns erfassen kann, geht mit dem finsternen Pessimismus dieses Stücks eine fast schon wieder romantische Verbindung ein – trotz oder gerade wegen des tragikomischen Versuchs der Ashtons, mit modernen Kostümen, die sie über ihre »eigentlichen« ziehen, näher an den Puls unserer Zeit zu kommen, um von uns heute vielleicht noch gespielt zu werden. Weißt Du, in unseren Opernhäusern werden doch Abend für Abend mit bestimmten magischen Praktiken »Figuren« dieser Art, Geister von Toten irgendwie, beschworen und für die Dauer weniger Stunden in die Körper von Sängern gebannt, damit sie vor den Zuschauern noch einmal das Leben wiederholen, das ihr Schicksal ist. Uns hat interessiert, was die Geister dieser Figuren machen, wenn sie die Körper ihrer Sänger nach der Vorstellung wieder verlassen haben und in ihr Reich zurückgekehrt sind. Ob die Geister all der Figuren, die dort schon beschworen wurden, nicht vielleicht irgendwo noch sind. Und was das Eigentliche und Wahrhaftige am Theater sein könnte – das, was man hinterher nicht abschminken, in die Ecke stellen oder an einen Bügel hängen kann.

Das ist vielleicht verrückt. Aber eigentlich auch nicht verrückter, als »Lucia di Lammermoor« zu spielen.