



Foto: AKG photo

Verdi ohne Sauerkraut

Andreas Homoki plädiert für einen Umgang mit Verdi ohne dramaturgische Besserwisserei und Wagnerei.

Verdi und Arrigo Boito, der Autor des „Otello“-Librettos, in Sant'Agata. Über Verdis Verhältnis zu Boito sagt Andreas Homoki: „Und das deutsche Missverständnis setzt dann da wieder ein, wo in deutschen Opernführern steht, dass Verdi erst mit Arrigo Boito den ihm ebenbürtigen Librettisten gefunden und dass ab hier der Meister dann zu seiner Vollenendung gefunden habe. Das halte ich nun wirklich für kompletten Unsinn...“

Andreas Homoki

Verdi wird überall gespielt in Deutschland. Trotzdem glaube ich, dass man mit diesem Komponisten hier einige Schwierigkeiten hat. Das deutsche Musiktheater ist geprägt von Wagner und seinen Nachfolgern. Und wir erwarten deshalb von einer Oper einen kontinuierlichen Zeitfluss, eine durchgängig entwickelte Form, eine realistisch-psychologische Erzählweise – oder jedenfalls das, was man seit Wagner dafür hält. Verdi ist in allen diesen Momenten der große Antipode Wagners: zwei Leute, die zeitgleich gewirkt haben, beide haben in ihren Ländern die Menschen in ganz unvergleichlicher Weise bewegt, sie haben ihre Zeitgenossen polarisiert, und beide waren ganz stark verwurzelt in den jeweiligen nationalen Kontexten. Deswegen ist die Wahrnehmung Verdis in Deutschland problematisch, weil er immer durch die Brille eines wagnerianischen Konzepts von Musiktheater gesehen wird – oft gänzlich unbemerkt, weil uns das Konzept des „Gesamtkunstwerkes“ selbstverständlich geworden ist. Überspitzt gesagt hat es seine letzte Vollenendung in Hollywood erfahren: Die Vorstellung einer geschlossenen, sich kontinuierlich entwickelnden Einheit von Musik, Szene und Text wirkt bis in den sogenannten *continuity style* der großen Hollywoodfilme nach. En Filmepos wie „Titanic“ wäre ohne Wagner nicht möglich.

Bei Verdi verhält es sich ganz anders: Seine Dramaturgie ist diskontinuierlich, sie ist viel gebrochener. Und das wird in Deutschland als Defizit verstanden und mit dem

Verweis auf die alte italienische Belcanto-Tradition entschuldigt. Wo es ja auch herkommt: Verdi hat wirklich nicht einfach die Nummernoper hinweggefeigt, wie Wagner das getan hat; sondern er hat sie als künstlerische Form benutzt und radikalisiert und mit neuen Inhalten gefüllt. Das aber muss man sich klar machen, sonst versteht man Verdis Dramaturgie nicht, ja, man versteht sonst noch nicht einmal, dass das eine Dramaturgie ist. In der deutschen Wahrnehmung der Opern Verdis trifft man allenthalben auf die Klage über diese schrecklichen Libretti, nach denen der arme Verdi seine wunderbare Musik komponieren musste. Dabei hat Verdi auf die Entstehung vieler Libretti auch dramaturgisch intensiv Einfluss genommen. Und wir müssen davon ausgehen, dass das jeweilige Ergebnis zumindest im Großen und Ganzen (abgesehen natürlich unter anderem von den teils grotesken Eingriffen, zu denen er durch die Zensur gezwungen wurde) durchaus seinen Vorstellungen von Musiktheater entsprach. Und das heißt: Man muss diese Libretti in ihrer Dramaturgie ernst nehmen – auch und gerade da, wo sie Formen der Belcanto-Tradition erfüllen, wo also das Modell der „Nummernoper“ sichtbar durchschimmert. Verdis große Leistung besteht darin, dass er aus dem äußeren Modell zum Beispiel von Cantabile und Cabaletta sozusagen eine dialektische, dramatisch erfüllte Form macht. Das kann man im „Macbeth“, 1. Akt/2. Szene, exemplarisch erkennen: Die Lady erhält Macbeths Brief, das motiviert den ersten Teil ihrer Arie „Vieni! t'affretta! accendere...“ Dann kommt der Diener und kündigt den Besuch des Königs an; und sofort sieht die Lady die Chance, der Prophezeiung der Hexen auf die Sprünge zu helfen und singt in gesteigerter psychischer

Erregung ihre Cabaletta. Und das heißt: Die Cabaletta ist dramatisch motiviert. Natürlich sind die Anlässe für diese Wendungen oft nicht plausibel im naturalistischen Sinne: Da kommt ein Brief, ein Bote, was auch immer, und Verdi und seinen Librettisten ist es meistens völlig egal, wo der herkommt, und warum er gerade jetzt da reinschneit. Unter dem Gesichtspunkt einer oberflächlichen Plausibilität, da holpern seine Libretti, und wenn man versucht, das realistisch nachzuerzählen, dann wird man scheitern, oder es wird lächerlich. Aber das ist nicht das Versagen der Opern Verdis, sondern das Versagen der naturalistischen Interpretation durch den Regisseur. Wenn man sich auf das konzentriert, um was es wirklich geht, dann funktioniert das brillant. Was Verdi interessiert, das sind die psychischen Zustände. Und in deren Beschreibung ist er unglaublich genau.

Man sollte Verdi als Theatermann nie unterschätzen. Natürlich reibt man sich als heutiger Mensch zunächst mal an jenen Elementen, die auf den Theaterkonventionen vor 150 Jahren beruhen, und als Regisseur kommen einem Dinge oft unlogisch vor. Aber gerade da sollte man genau hinschauen. Ich habe die Erfahrung gemacht, dass mich gerade diese konventionellen Elemente, die auf den ersten Blick so aussehen, als wären sie einfach stehen geblieben, auf gute Einfälle bringen. Wenn man da wirklich über eine sinnvolle Lösung nachdenkt, ist das Ergebnis meist interessanter als das Naheliegende, das man zunächst angepeilt hatte. Dieser nett trällernde Chor der Mörder vor Banquos Ermordung im „Macbeth“ zum Beispiel ist natürlich zunächst mal eine Absurdität. Und peinlich werden solche Stellen immer dann, wenn man versucht, sie durch die Regie zu „verbessern“ und beispielsweise besonders bedrohlich zu machen, obwohl die Musik alles andere als bedrohlich ist. Nein – man muss sich fragen, ob es nicht eine Lösung gibt, die den zunächst völlig deplaziert erscheinenden musikalischen Duktus aufnimmt und dennoch stimmig ist. Und so habe ich diesen Chor in meinem Leipziger „Macbeth“ als Gesangsvereinsnummer inszeniert, das hatte dann eine richtig schöne Infamie.

Verdi geht es zunächst einmal darum, ganz einfach kraftvolles Theater zu machen. Deshalb interessiert ihn alles, was emotional extrem ist: Aggressivität, Liebe, Trauer, Leidenschaft... Diese Zustände werden bei ihm immer sehr gezielt und sehr radikal angesteuert, er spitzt seine „Plots“ kompromisslos auf diese Zustände zu. Das hat auch Auswirkungen auf das Verhältnis von innerer und äußerer Handlung, er beschleunigt da manchmal die äußere Handlung bis zum Absurden, und wenn er da angekommen ist, wo er hin will, dann kommt die Arie, und die Zeit hält an, auch wenn das von der Handlungsplausibilität her völlig absurd ist. *Natürlich* singt einer wie Manrico, der nichts als weg will, um seine Mutter zu retten, nicht erstmal noch ein paar Minuten, bevor er davon stürzt. Aber so schlaun war Verdi nun wirklich auch. Und es ist ein Grundmissverständnis seiner Dramaturgie durch das deutsche Regietheater, wenn man das dann plausibel machen, es dem Zuschauer irgendwie „erklären“ will, damit der sich nicht über diese unlogische Handlung wundern muss. Dabei ist Verdi gerade in dieser nicht-naturalistischen Diskontinuität sehr modern. Wenn Wagner seine Vollenendung in den großen Filmepos Hollywoods erfahren hat, dann wäre Verdis aktuelles filmisches Pendant der Experimentalfilm: Zeitsprünge,

Schnitte, Spielortwechsel. Zeitraffer, Slow-motion, Zoomeffekte – das alles hat Verdi schon. Und da wir heute den Naturalismus eigentlich doch längst schon wieder hinter uns haben – Verdi hatte ihn noch vor sich –, deshalb ist Verdis Dramaturgie hoch aktuell.

Gerade in diesen individuellen psychischen Ausnahmesituationen liegt bei Verdi aber immer auch eine gesellschaftliche und damit politische Dimension. Und die Gelenkstelle zwischen der individuellen Psyche und dem Politischen ist sehr oft die Familie. Das kristallisiert sich immer wieder an diesen ganz typischen Vater-Tochter-Beziehungen, gelegentlich auch an den Vater-Sohn-Beziehungen heraus. Man vermutet gern, das liege daran, dass er sehr früh Tochter und Sohn und dann auch noch seine erste Ehefrau verloren hat – das hat ihn sicher geprägt. Aber natürlich hat der Druck, den Vater Germont auf Violetta ausübt, um ihre Beziehung zu Alfredo zu zerstören, eine vehement politische Dimension, da geht es um Standeskonventionen, weil der Vater seine Tochter nicht verheiraten kann, solange sein Sohn mit einer Kurtisane lebt. Oder Rigolettos Bedürfnis, seine Tochter wegzuschließen: Das ist eigentlich ein Akt der politischen Verdrängung, weil er sein häusliches Leben und seine Tochter nicht mit seiner ihm selbst unerträglichen öffentlichen Existenz als Opportunist beflecken will. Da versucht einer, aus seinem privaten Leben jene äußere Welt auszuklammern, bei deren bösem Spiel er mitmacht, obwohl er weiß, dass er sich dafür schämen müsste, das ist der Versuch, eine private Gegenwelt zu schaffen, sozusagen eine Privatutopie, die natürlich scheitern muss, weil es gerade bei Verdi „kein richtiges Leben im falschen“ geben kann. Verdi zeigt, wie das Politische tragisch zurückwirkt auf das Private, und er zeigt damit auch, dass es keine Flucht vor der Politik oder der Gesellschaft ins Private geben kann. Rigolettos Verleugnung der eigenen, durch und durch zynischen, menschenverachtenden gesellschaftlichen Rolle, sein stilles Glück im trauten Heim mit Töchterlein – ich habe ja nie bei den Eichmanns am Tisch gegessen, aber die Struktur ist doch genau die gleiche wie bei denen, die nach 1936 an ihren Schreibtischen an der Endlösung mitgearbeitet haben und dann zu Hause als liebe Familienväter auftraten. Da ist Verdi absolut illusionslos: Auch die Visionen der Befreiung, die in seinen Werken so oft auf den Flügeln einer großen Liebe aufsteigen, scheitern praktisch immer an den politischen Verhältnissen in der jeweiligen Gesellschaft: Violetta und Alfredo, Rigoletto und Gilda, Leonore und Manrico bis hin zu Aida und Radames: Für sie alle gibt es kein individuelles Glück in einer inhumanen Gesell-



Andreas Homoki, der Autor dieses Beitrags, zählt zu den erfolgreichsten Opernregisseuren seiner Generation. Geboren 1960 in Marl, war er von 1988 bis 1993 Regieassistent und Spielleiter am Kölner Opernhaus, seitdem arbeitet Homoki frei und inszeniert an zahlreichen renommierten Opernhäusern. Ab 2002 wird er als Nachfolger Harry Kupfers Chefregisseur der Komischen Oper Berlin. Homoki inszenierte folgende Verdi-Opern: „**Il Trovatore**“: Neuseeland, 1991; Oper Bonn, 1998 „**Simone Boccanegra**“: Freiburg, 1994 „**Rigoletto**“: Hamburgische Staatsoper, 1994 „**Falstaff**“: Komische Oper Berlin, 1996 „**La Traviata**“: Oper Leipzig, 1997 „**Macbeth**“: Oper Leipzig, 1999 „**Messa da Requiem**“ (geplant): Oper Basel, Mai 2001 „**Aida**“ (geplant): Niedersächsische Staatsoper Hannover, September 2001

schaft.

Natürlich sind das die Aspekte, die einen als Regisseur besonders interessieren, weil sie noch immer so aktuell sind. Und bei Verdi hat man als Regisseur gegenüber naturalistischen Komponisten wie beispielsweise Puccini, die einen im ganzen Ambiente und Handlungsverlauf sehr minutiös festlegen, viel größere Freiheiten. Der zweite Akt von „La Bohème“, das ist der Versuch, einen zeitlichen und räumlichen Ausschnitt des Pariser Weihnachtsmarkts eins zu eins mit den Mitteln der Oper abzubilden – natürlich nach den Gesetzen der Gattung, denn da spielt ja das Orchester, es wird gesungen. Aber die Suggestion soll sein: Das ist der Weihnachtsmarkt, so, wie er wirklich ist oder war. Und das muss man als Regisseur auch bedienen. Ich halte überhaupt nichts davon, das zu ignorieren, zu diesem naturalistischen Anspruch muss man sich in seiner Inszenierung irgendwie verhalten, auch wenn es „nur“ Kolorit und Atmosphäre ist. Bei Verdi aber braucht man sich mit solchen naturalistischen Details sehr viel weniger abzugeben, weil er das ganz



Foto: Andreas Birkgig

Wer aus der Rolle fällt, wird schief angesehen: Szene aus Andreas Homokis Leipziger „Macbeth“-Inszenierung mit Vlatka Orsanic als Lady.

enorm verknappt: Da ist ein Fest, und dann singt der Chor, dass das ein schönes Fest ist, und schon kommt die Modulation nach fis-Moll, jemand berichtet von einem schrecklichen Ereignis, und sofort ist der Konflikt da. Ganz radikal genommen, funktionieren Verdis Stücke ja wirklich allein schon dadurch, dass die Sänger an die Rampe treten und zueinander singen – wenn man den Text versteht. Das ist vollkommen anders als bei Puccini, auch anders als bei Wagner, der seine szenischen Konzepte viel detaillierter ausgestaltet. Verdi braucht das nicht – und ist darin Shakespeare sehr ähnlich. Natürlich wäre so eine Rampensingerei langweilig und szenisch uninteressant. Aber man muss diese Verknappung dramaturgisch ernst nehmen. Zu viel Blut in einer „Macbeth“-Aufführung beispielsweise wäre nach meiner Überzeugung falsch, denn es ging Verdi nicht um das Schlachtfest. Deshalb stirbt Duncan *hinter* der Szene, und Verdi zeigt den Mörder Macbeth *vorher* – und *nachher*: Er kommt wieder zurück und singt: „Tutto e finito“ – nicht: „Es ist vollbracht“, wie das gelegentlich übersetzt wird. Und wir erfahren etwas über die innere Verfassung dieses Täters. Und gerade darum ist es bei Verdi auch besonders gut möglich, diese Grundmuster und Verhaltensformen vom historischen Ambiente abzulösen: Es geht nicht um den spektakulären Mord, sondern um die Verfassung dessen, der eine ungeheuerliche Tat began-

gen hat. Solche Taten sehen heute anders aus als im mittelalterlichen Schottland, sie sind eben beispielsweise nicht mehr unbedingt blutig. Aber die seelischen Grundmuster sind noch immer wirksam. Und Verdi hat so etwas ganz genau platziert, ganz bewusst gesetzt.

Verdis Konflikte sind noch immer aktuell, weil es typische Konflikte einer bürgerlichen Gesellschaft sind. Unsere Gesellschaft mag inzwischen im Äußeren anders funktionieren als die Verdis, aber im Inneren, da bin ich sicher, nicht. Sonst könnte ich mit seinen Stücken gar nicht wirklich in Dialog treten, da sucht man immer nach dem Punkt, der einen interessiert. Bei meinem Leipziger „Macbeth“ beispielsweise habe ich Menschen des 20. Jahrhunderts auf die Bühne gestellt, weil ich glaube, dass das auch stimmt; das sind moderne Konflikte, die diese Figuren in sich austragen. Aber dadurch, dass diese Menschen alle gleich aussahen, und dass sie in einem geschlossenen Raum steckten, der irgendwie hermetisch war, bekam diese Welt etwas Experimentelles, Paradigmatisches, das hatte nichts zu tun mit einer Eins-zu-Eins-Übertragung in unser heutiges Leben. Das ist aber nur *ein* Weg, ohne vordergründigen Naturalismus Aktualität herzustellen. Es geht durchaus auch, ohne dass man so aggressiv heutig wird; oft genügt es schon, die Beziehungen zwischen den Figuren sehr klar herauszustellen. Bei „La Traviata“ wäre ein dezidiert heutiges Ambiente sogar falsch, denn natürlich funktionieren dort die Voraussetzungen des Konflikts heute so nicht mehr, weil die entsprechenden Konventionen sich gelockert haben. Dafür haben wir andere, nicht weniger strenge. Und damit bleibt der Grundkonflikt, dass das persönliche Glück an gesellschaftlichen Konventionen scheitert. Und es bleibt die Frage, wie solidarisch oder zumindest tolerant eine Gesellschaft sich gegenüber den Menschen verhält, die solche Konventionen verletzen. Das kennen wir doch alle: Da sitzt einer auf der Straße und sagt: „Ich habe Hunger und brauch’ ne Mark“; und wir gehen vorbei, weil uns das peinlich ist. Solche Mechanismen kann man zeigen, auch wenn die Figur ein historisches Kostüm trägt, und auch wenn der konkrete Anlass für den Konflikt heute nicht mehr gegeben ist. Der Mechanismus bleibt der gleiche. Und das historische Ambiente finde ich im Falle von „La Traviata“ sogar hilfreich: Krinolinen, Ballroben, schimmernde Luster, das alles signalisiert eine reiche, glanzvolle Gesellschaft, und die wirkt als Kontrastfolie für das Schicksal der Violetta, die aus ihrer Rolle als Kurtisane fällt, der die Rolle der ehrbaren Ehefrau aber verschlossen bleibt, und dann lassen sie ihre Freunde in Armut elend krepieren.

Wobei das Tolle bei Verdi auch darin liegt, dass er seine Figuren zwar intensiv entwickelt, aber nicht bewertet. Man hat das Gefühl, er liebt und versteht sie alle. Da ist er genau wie Mozart oder Shakespeare. Und deshalb kann er auch dem Vater Germont diese wunderbare, liebevolle Musik geben. Da sagen dann viele Menschen: Wie kann der für diesen negativen Typen so eine Musik schreiben? Natürlich ist Germonts Verhalten problematisch. Er ist eben ein Mensch, der kapituliert hat, der hilflos ist und sagt: „Ja – aber was soll ich denn machen, es ist halt nun einmal so“. Und da muss ich sagen: Das ist zwar kein Vorbild – aber doch verständlich! Deshalb hat Verdi immer auch eine Wärme für die „Bösen“, für die Baritone. Man ahnt immer, warum die so sind, darin liegt Verdis ungeheure Größe, seine Liebe zu den Menschen.

Und ich finde es ungeheuer spannend, gerade das zu inszenieren. Das ist bei Wagner – bei aller Faszination und allem theatralischem Können – doch oft ganz anders. Mime ist ein Schurke, der muss weg, basta! Und genau so wird der dann auch abgestochen. Beckmesser ist ein geiler alter Prinzipienreiter, Melot ein verräterischer Wurm, der zertreten wird – da ist Wagner parteiisch.

Genau so interessant wie das Verhältnis der Handlung zu den Formkonventionen der Belcanto-Oper ist bei Verdi das Verhältnis seiner Charaktere zu den Typenkonventionen der Oper. Natürlich entwickelt er auch da einen traditionellen Typenkatalog weiter: Der Sopran ist meist in irgendeiner Form der Utopieträger, das liegt auch an der inaktiven öffentlichen Rolle der Frau in der bürgerlichen Gesellschaft, deshalb eignet sie sich so gut als sozusagen „unbelastete“ Projektionsfläche für Ideale. Und dann scheitert sie an den Defiziten der männerdominierten Gesellschaft, und wir Männer sind alle ganz furchtbar betroffen – und machen anschließend so weiter wie bisher. Der Tenor steht oft zwischen der Frau und der Gesellschaft, der Bariton ist sein Gegenspieler. Dieses Modell spielt Verdi immer wieder durch, in den unterschiedlichsten Variationen bis hin zum „Don Carlos“. Das Raster ist da; aber auch hier ist es wieder unglaublich spannend, wie Verdi dieses Raster variiert und typische Anteile von der einen zur anderen Figur verschiebt. Und oft sind es neben den Bösewichtern – die sind sowieso immer interessant – die Tenöre, die bei Verdi in sich sehr widersprüchlich sind. Verdis Soprane müssen Größe haben, die müssen dieses Sich-Wegwerfen verkörpern können, diese moralische Integrität bis zur Selbstverleugnung, notfalls bis zum Tod. Und die Baritone können in List und Tücke brillieren. Aber seine Tenöre sind – wiederum anders als die Wagners – meist alles andere als schlicht, die sind die Zerrissenen, die die Widersprüche zwischen Konvention und Freiheit in sich austragen müssen. Dieses Gefüge wird dann beim späteren Verdi immer komplexer, immer verästelter. Und das deutsche Missverständnis setzt dann da wieder ein, wo in deutschen Opern-



Foto: (2) Thilo Ben

führen steht, dass Verdi erst mit Arrigo Boito den ihm ebenbürtigen Librettisten gefunden, und dass ab hier der Meister dann zu seiner Vollendung gefunden habe. Das halte ich nun wirklich für kompletten Unsinn – das Großartige an diesen letzten Opern liegt nicht darin, dass Verdi sich hier „vollendet“ hat, sondern darin, dass er sich auf neues Terrain wagt. Das ist grandios. Aber wer dann die früheren Werke demgegenüber abwertet, der hat nichts bei Verdi verstanden. Wirklich gar nichts!

Verdis Radikalität liegt immer wieder in dem gleichen Prinzip: in der Art, wie er konventionelles Material seinen Bedürfnissen anverwandelt. Er wischt da nichts weg, aber er verwandelt es radikal. Im Grunde genommen sieht man das schon an seiner Rhythmik, von der man in Deutschland auch immer wieder sagt, sie sei im Vergleich zu Wagner oder Brahms ja nun doch etwas schlicht. Richtig ist: Verdi arbeitet mit den einfachsten Bausteinen, mit dem kleinsten motivischen Material – aber er stellt damit die unglaublichsten, verschiedenartigsten Atmosphären, Gemütszustände her. Genau so, wie er traditionelle Formen, wie er das dramaturgische Dreieck der Stimmtypen immer wieder variiert, so variiert er diese ganz kleinen rhythmischen Bausteine immer wieder. Und es kommt darauf an, das mit Spannung zu füllen. Das wird dann immer so industriell wahrgenommen, als sei das so eine seelenlose Serienproduktion. Doch das kommt aus einer völlig anderen Tradition, das muss man verstehen und respektieren. Ich würde mir zu diesem Gedenkjahr wirklich wünschen, dass das endlich in die Schädelschale reingeht: dass Verdi in seiner genuin eigenen Qualität und nicht immer wieder nur durch diese blöde sauerkrauthafte Wagner-Brille gesehen werden kann.



Wir veranlagten auch Ihre Bühne!

Salzburger Festspiele: Rosenkavalier

SUPERLEICHT-NEU SPIEGEL

Patent-Nr. 44453027

Elementstärke 13 mm
m²-Gewicht – 1.1 kg · Maximalgröße: 300 x 140 cm

Elementstärke 20 mm
Maximalgröße: Länge 800 cm, Breite 190 cm

Fordern Sie ein kostenloses Muster an!

duvid LEICHTSPIEGEL

Tölzer Str. 57 · 83024 Taufkirchen · Tel 089/6516228 · Fax 089/662908

www.duvid.com