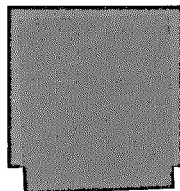


1862
1863



**Hamburgische
Staatsoper**

GIOACHINO ROSSINI

Il Turco in Italia





18/4

IL TURCO IN ITALIA

Dramma buffo per musica in zwei Akten

von Gioachino Rossini

Text von Felice Romani

nach dem Libretto von Caterino Tommaso Mazzolà

zu dem gleichnamigen giocoso per musica

von Franz Joseph Seydelmann

INHALT DER OPER

Erster Akt

Die Handlung spielt in und bei Neapel.

Der Dichter Prodocimo hat den Auftrag, das Libretto zu einer komischen Oper zu schreiben, jedoch fehlt ihm der zündende Einfall. Als er die Ankunft einer Gruppe von Zigeunern beobachtet, entschließt er sich, seine Oper mit einem Zigeunerchor zu beginnen und verwirft seine ursprüngliche Idee, ein Stück über seinen Freund Don Geronio, dessen junge, launenhafte Frau Fiorilla mitsamt Liebhaber Don Narciso zu verfassen.

Doch wie das Leben so will, sucht eben besagter Don Geronio, verzweifelt über die Capricen seiner Frau, das Zigeunerlager auf, um sich die Zukunft prophezeien zu lassen. Die schöne Zaida und ihre Kolleginnen durchschauen die Biografie ihres Kunden und verspotten den gehörnten Ehemann.

Der Dichter, der die Szene beobachtet hat, interessiert sich zunehmend für Zaida und erfährt von ihr, dass sie ehemals die Favoritin eines türkischen Fürsten war. Dieser Fürst hätte sie jedoch in einem Eifersuchtsanfall zum Tode verurteilt, und seitdem lebt sie unerkannt unter Zigeunern in Begleitung des ihr treu ergebenen Albazar. Der Dichter verspricht Zaida, dass sie wieder mit ihrem Fürsten zusammen kommen wird.

Indessen beobachtet Fiorilla aufmerksam am Hafen von Neapel die Ankunft eines reichen Türken, der das italienische Leben kennen lernen will. Zwischen beiden kommt es erstaunlich schnell zur Kontaktaufnahme.

Der Ehemann Fiorillas, aber auch der als Hausfreund getarnte Narciso beraten mit dem Dichter, was angesichts der drohenden türkischen Gefahr zu tun sei. Der Dichter erfährt dabei, dass es sich bei der neuesten Bekanntschaft von Fiorilla um Selim Damelec handelt – eben gerade der ehemalige Geliebte Zaidas. Der Dichter weiß nun, dass er dem richtigen Stoff auf der Spur ist. Geronio und Narciso wehren sich eindeutig dagegen, als Opernfiguren ausgenutzt zu werden.

Fiorilla hat den Türken schon nach Hause eingeladen, um ihm italienischen Kaffee zuzubereiten. Don Geronio, von dem nicht minder eiferstichtigen Don Narciso aufgeheizt, kommt dazwischen, wird aber von seiner Ehefrau angehalten, sich höflich und großzügig zu verhalten. Selim ist verwundert über italienische Ehemänner und ihre Frauen. Er nutzt die allgemeine Konfusion, um mit Fiorilla ein Rendezvous am nächtlichen Hafen auszumachen. Fiorilla scheint kurz entschlossen zur Flucht mit dem Türken bereit.

Allein mit seiner Frau versucht Don Geronio, sie zur Rede zu stellen und ihr jeglichen häuslichen Umgang mit Türken und Italienern zu verbieten. Doch Fiorilla stimmt ihren Mann sehr schnell wieder romantisch, um ihm anschließend lautstarke Vorwürfe zu machen, wie ungerecht er mit ihr umgehen würde. Don Geronio ist hilflos.

Der Dichter, der leider sowohl die Ankunft des Türken als auch dessen Besuch bei Fiorilla verpasst hatte, bleibt weiterhin Zaida auf der Spur. Zu sei-



nem Dichterglück trifft Selim, der die Flucht mit Fiorilla plant, am nächtlichen Hafen auf Zaida und erkennt in ihr seine ehemalige Geliebte. Schnell sind alte Gefühle wieder geweckt, Fiorilla jedoch, zur Flucht und zu einem neuen Leben fern von Europa bereit, überrascht die beiden und fühlt sich verraten. Beide Frauen bestehen auf ihrem Anrecht auf Selim, und es kommt zu lautstarkem Streit, den auch alle anwesenden Herren nicht schlichten können.

Der Dichter ist begeistert. Besser kann der erste Akt einer *opera buffa* nicht schließen.

Zweiter Akt

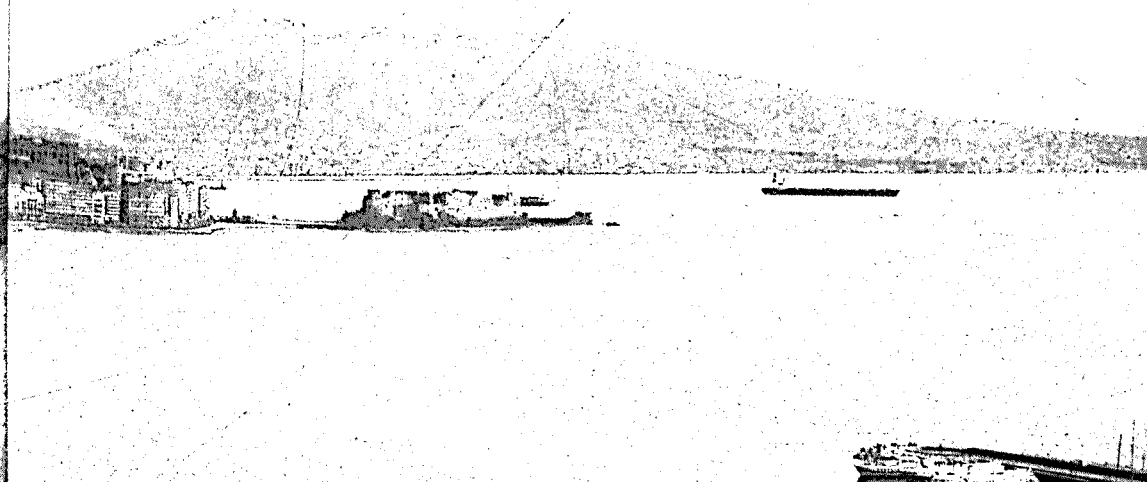
Selim hat sich entschlossen. Er will Fiorilla in die Türkei bringen und möchte sie nach türkischem Brauch dem Ehemann abkaufen. Don Geronio, tatkräftig vom Dichter unterstützt, ist empört und fordert Selim zum Duell heraus.

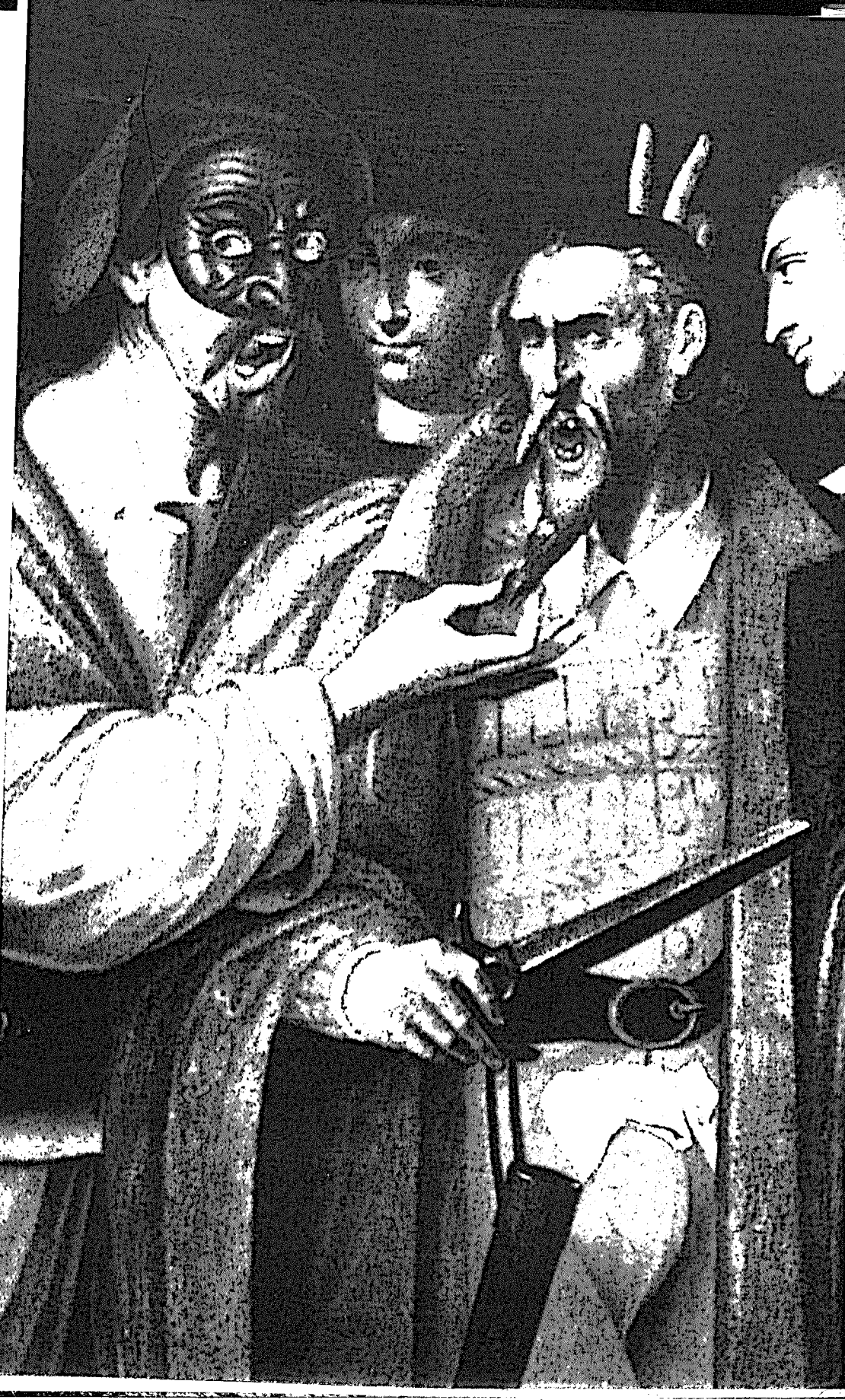
Der Dichter bangt darum, dass sich die Lösung des Konflikts zu lange herauszögert. Auch eine erneute Konfrontation der beiden Frauen, die Fiorilla initiiert hat, führt zu keiner Entscheidung. Im Gegenteil, vor die Wahl gestellt, wird Selim nochmals wankelmütig. Fiorilla und Selim, beide schon gekränkt und enttäuscht in ihren Erwartungen, sind äußerst angespannt, fallen sich dennoch wiederum in die Arme, um erneut die Flucht zu beschließen. Der bevorstehende Maskenball soll den Plan begünstigen.

Der Dichter arrangiert nun, dass Zaida und Don Geronio in der gleichen Verkleidung wie Fiorilla und Selim auf das Fest kommen und dort den Fluchtplan vereiteln sollen. Don Narciso, der die heimliche Verabredung belauscht hat, entschließt sich ebenfalls, im Kostüm des Türken an Ort und Stelle zu sein.

Auf dem Ball hält Selim nun die verkleidete Zaida für Fiorilla, Fiorilla wiederum Don Narciso für Selim. Don Geronio, selbst als Türke verkleidet, weiß nicht, welches Paar er ins Visier nehmen soll. Die ganze Ballgesellschaft verspottet den verzweifelten, eifersüchtigen Ehemann.

Die Konfusionen auf dem Ball haben schließlich zur endgültigen Aussöhnung zwischen Selim und Zaida geführt. Der Dichter kann nun zur letzten Intrige ausholen. Er überredet – wissend, dass Selim keine Gefahr mehr darstellt – Don Geronio, seiner Frau mit Scheidung und allen Konsequenzen zu drohen. Fiorilla fühlt sich plötzlich von allen Männern betrogen und verlassen. Nun hat der Dichter erreicht, was er wollte: Fiorilla bereut, und einem moralischen Ende steht nichts mehr im Wege. Auch das italienische Ehepaar versöhnt sich, selbst der Hausfreund verspricht, nurmehr Hausfreund zu bleiben, und alle Beteiligten scheinen vom Leben gelernt zu haben und fortan auf allzu riskante Lebensausflüge zu verzichten.







Ich hatte für dieses Jahr nur noch eine Komödie zu schreiben, und am vorletzten Sonntag des Karnevals war noch keine Zeile dieses letzten Stückes geschrieben; ja, ich hatte keine Idee dazu. Ich ging also auf den Markusplatz, um mich zu zerstreuen. Auch hielt ich Umschau, ob mir eine Maske oder ein Gaukler Anregung zu einem Stück geben könne. Unter den Arkaden des Campanile begegnete ich einem Mann, der mir sofort auffiel und wirklich den gesuchten Stoff lieferte. Es war ein alter, schmieriger und zerlumpfter Armenier mit einem langen Bart, der in den Straßen Venedigs getrocknete Früchte aus seiner Heimat feilbot, die er »abagiggi« nannte. Der Mensch, der einem überall in den Weg lief und den ich schon wiederholt getroffen hatte, war so bekannt und so verachtet, dass man ein heiratswütiges Mädchen verhöhnte, indem man ihr den »Abagiggi« antrug ...

Mehr brauchte ich nicht, um zufrieden heimzugehen. Ich dachte mir ein Volksstück aus und nannte es »I Pettegolezzi delle donne« (Der Weiberklatsch). Der Andrang zur Aufführung war so ungewöhnlich groß, dass die Logenpreise auf das Drei- und Vierfache stiegen und der Applaus so stürmisch wurde, dass die Vorübergehenden nicht recht wussten, ob es der Ausdruck der Zufriedenheit oder ein allgemeiner Aufruhr sei. Ich saß ganz ruhig in meiner Loge, von meinen Freunden umringt, die Freudentränen vergossen.

Carlo Goldoni, aus seiner Vorrede zu »Der Weiberklatsch«



WIEDERGEURT DER MUSIKALISCHEN KOMÖDIE

Anmerkungen zum *dramma buffo per musica* in zwei Akten
»Il Turco in Italia« von Gioachino Rossini

von Wolfgang Willaschek

Ein ungewöhnliches Pilotprojekt

Wer er ist, wie lange er im Ausland bleibt, ob er ein Visum benötigt, einmal abgesehen davon, dass er den exotischen Namen Selim Damelec trägt, dies alles verrät der Titel der Oper nicht. Nur eines steht fest: der Türke in Italien. Er verliebt sich in eine seit sechs Jahren mit einem ziemlichen Griesgram verheiratete, attraktive, da in der Oper vollendet in Koraturen brillierende Frau aus Sorrent, die zugleich den Nachstellungen eines Verehrers aus der Nachbarschaft, seines Zeichens Tenor, nichts abgewinnen kann. Interessant und aufregend scheint die weibliche Hauptfigur schon wegen ihrer Fähigkeit zu sein, drei Beziehungen gleichzeitig handhaben zu können. Es geht also um Vielmännerei, was auch in diesem Punkt die Türkenoper – dieses Mal kommen die Exoten nach Europa – auf den Kopf stellt. Eine gehörige Brise Emanzipation würzt augenscheinlich die Situationskomödie.

Hinzu kommt eine zweite Frau. Sie war einst die Geliebte des Türken, wurde von ihm aus dem Serail verbannt und befindet sich jetzt ebenfalls an diesem in Sachen Atmosphäre tauglichsten Fleck Italiens, in Neapel. Noch der deutsche Schlager der 50er-Jahre schlägt aus dem Lokalkolorit kräftig Kapital: »O mia bella Napoli«. Im Schlepptau hat die Türkin, inzwischen Weissagerin bei den Zigeunern, einen Freund, der sich sehnlich wünscht, seine Begleiterin möge zu ihrem Türken zurückfinden. Vermeintlich nur Nebenfigur, enthüllt der türkische Begleiter der ihren Türken in Italien suchenden Türkin ein zentrales Thema des Stücks, als müsse jeder guten Komödie eine philosophische Wahrheit zugrunde liegen: »Unser aller Schicksal ist ein Roman.« Verwirrungen und Verirrungen werden durch einen Dichter gesteigert, der auf der Suche nach Anregungen für ein ihm vorschwebendes Drama unentwegt den Verlauf der Handlung stört. Es dauert im Stück nicht lange, bis der Schreiberling für seine Besserwisseri von den wahren Mitspielern der Komödie tüchtig Prügel bekommt.

Am Ende geht alles gut aus, weil alles beim Alten bleibt. Beginnt irgendwann alles wieder von Neuem? Ist nicht alle Hoffnung letztlich trügerische

Illusion? (In der Tragödie gibt es wenigstens Tote, da weiß man, woran man ist.) In »Il Turco in Italia« jedenfalls findet am Ende der Türke zurück zur Türkin. Die Italienerin bleibt nach manchen Sehnsüchten, Hoffnungen und Enttäuschungen bei ihrem Italiener, was trostlos scheint, vom bürgerlichen Standpunkt der Ehe aber zumindest tröstlich sein könnte. Denn wenn jede Einheimische nach dem Besuch einer komischen Oper Rossinis mit einem Türken fortsegeln würde, gäbe es trotz schillernden multikulturellen Durcheinanders ein gesellschaftliches Desaster.

Komödie oder Tragödie? Autoren wie Shakespeare, Molière, Mozart, Kleist oder Rossini geben in ganz unterschiedlichen Stücken eine mögliche Antwort: Es ist stets beides, unser Leben eine einzige Tragikomödie. Was bleibt? Der im Reigen seliger Paare am Ende von »Il Turco in Italia« leer ausgehende Tenor und häusliche Liebhaber wird wohl auch in Zukunft unvergleichlich Arien singen. Und die Moral von der Geschichte, dass man »froh leben und einander ewig vergeben« soll, deutet darauf hin, dass der unmöglichen Kunst der Oper mit Logik, Moral oder mit Wörtern ohnehin nicht beizukommen ist. Die Hauptsache scheint doch zu sein, es wird schön gesungen, »bel canto«.

Aber vielleicht ist es ja auch so, dass der Schein je mehr trügen muss, desto leidenschaftlicher und genauer Rossini mit diesem Stück versucht, einer völlig anderen Wahrheit auf die Spur zu kommen. Wie muss (komische) Oper beschaffen sein, um eine Lebenskomödie zu versinnbildlichen, die man eine göttliche nennen könnte, da sie höchst glaubhaft die Höhen und Tiefen menschlicher Existenz widerzuspiegeln vermag? Hoffen, bangen, lieben, leben ... Wem außer Gioachino Rossini wäre es zu Beginn des 19. Jahrhunderts zwischen Aufklärung und Bürgertum, zwischen Salon und Fabrikhalle zuzutrauen gewesen, eine solche Metamorphose, eine solche Mutprobe und Gratwanderung in Sachen musikalischer Komödie in der Bühnenpraxis anzugehen? »Il Turco in Italia« hieße dann im Untertitel in erster Linie: der Schwan von Pesaro auf dem Theater.

Erfindung einer Oper in der Oper, einer Situationskomödie und eines Trauspiels

Diese Oper, voll von turbulenten Verwechslungen und magischen Verwandlungen, mal grotesk, mal absurd, bietet auf den ersten Blick genügend Stoff für eine deftige, schwungvolle und verwicklungsreiche Komödie. So gesehen hält das Libretto auf den ersten Blick, was es verspricht, verfasst von Felice Romani, dem bei Rossini gerade in den Startlöchern stehenden späteren Starlibrettisten von Bellini und Donizetti. »Il Turco in Italia« geht, damals üblich, auf eine gängige Vorlage zurück, in diesem Fall aus der Feder von Caterino Mazzola.



men und dem Stückende abgesehen, aus fast allen Musiknummern der Oper heraus hält, heraus halten muss. Rossini, der wahre Dichter einer wirklichkeitsnahen Komödie, will das so in diesem packenden Zweikampf der Autoren.

Die ungewöhnliche Konstellation von gleich drei Liebhabern, die eine Frau umschwärmen, bietet Rossini zudem die Gelegenheit, eine Komödie in ein erotisches Trauspiel zu verwandeln. Es ist dies sicherlich eine tiefere Ursache für den Zwang zur menschlichen Komödie, ob im No-Theater oder auf dem Rosenmontagsball, sich im oberflächlich lustigen, in Wahrheit jedoch kultischen Spiel eine Maske

aufzusetzen, um für kurze Zeit jemand anderes sein zu können, ein Unterfangen mit unverhohlenen erotischem Subtext. Musikalisch gesehen sind zudem bei drei Männern und einer Frau im Handlungszentrum die Konstellationen eindeutig. Die Beziehung des Soprans zu ihrem Ehemann scheidet nicht zuletzt an dessen ewig nörgelndem Bass. Vom Sänger der Uraufführung wird berichtet, sein Talent habe vor allem darin bestanden, die angestaubte Rolle des betrogenen Ehemanns jeden Abend anders zu spielen, mal

Den schätzte Mozart bei der Entstehung von »La Clemenza di Tito« als einen Partner, der aus einer schematischen Vorlage eine »vera opera«, demnach ein richtiges, handfestes Stück zu machen verstand.

Giachino Rossini bot das Buch zu »Il Turco in Italia« gleich in zweifacher Hinsicht die einmalige Chance, Dramaturgie und Ästhetik einer musikalischen Komödie grundlegend zu überdenken und zu überarbeiten. Denn der dem übrigen Komödienpersonal und den Ereignissen zumeist hilflos hinterher eilende Dichter stellt kaum ein Vorbild, eher eine Negativfigur dar. Es scheint, als wollte Rossini mitten in einem Stück in einen aufreibenden Dialog mit einem fiktiven Autor treten, frei nach dem Motto: »So, wie Sie, Herr Prosdocimo, als poeta das Stück angehen, wird kein dramma daraus. Ich allerdings wüsste schon, wie ...«. Die vertrackte wie heikle, da durch des Dichters Kommentare die Opernmaschinerie ständig von neuem anhaltende Idee, die Entstehung eines Werkes unmittelbar mit dessen Verlauf zu verknüpfen, erklärt jedoch, warum sich der poeta Prosdocimo, von wenigen Ausnah-

verzweifelt, mal herrisch, mal weinerlich, mal eifersüchtig. Dem Tenor ergeht es in Sachen Liebe nicht viel besser als dem Bass. Sein Verhältnis zur Angebeteten leidet unter zuviel lyrischem Pathos, zuviel Schwärmerei, zuviel Larmoyanz. Einzig die sich wie durch Wunder und Zufall – der Titel verrät es hellsichtig: »Il Turco in Italia« – einstellende Verbindung des Soprans zum Bariton, dem idealen »Mann dazwischen« (die Uraufführung bestritt ein aus Spanien triumphal nach Hause zurückkehrender Starsänger: »Il Cantore in Italia!«), liefert die wunderbare Möglichkeit, jenseits des schal gewordenen Ehe- und Affärenalltags der Faszination von scheuen Blicken, vagen Annäherungen, offenen Anspielungen und mutigen Geständnissen in Sachen Liebe auf den Grund zu gehen. Drei Duette von Sopran und Bariton, allesamt unter dem Motto »Er / sie liebt mich, er / sie liebt mich nicht ...«, stellen das Grundgerüst innerer Handlung dar. Dabei läuft zwischen Bariton und Sopran alles so ab, als geschehe zwischen erster Annäherung und ersehnter Vereinigung von »Frau und Mann, von Mann

und Frau« alles zum ersten Mal, zweifellos ein komödiantisches Thema schlechthin.

Rossini versteht es mit den Versatzstücken des Machwerks Oper wie ein Jongleur umzugehen, einschließlich des ihn letztlich eher beflügelnden als lähmenden Zeitdrucks. Der Legende sind bei ihm in puncto Entstehungszeit nie Grenzen gesetzt. Braucht er achtzehn oder doch fünfundzwanzig Tage für eine Oper? Und alles wirkt trotz zahlreicher Adaptionen aus bereits existierenden Opern stets wie ein Werk aus einem Guss, da alles, besonders im komischen Genre, buchstäblich wie am Schnürchen läuft, wie bei einer Maschine, die sich

nicht mehr stoppen lässt, wurde sie einmal angeworfen. In anderer Gattung wird es ihm einst Charlie Chaplin gleichtun. Es ist kein Wunder, warum heute ein Film wie »Modern Times« aus dem Jahr 1936 wie die Neuschöpfung einer komischen Oper von Rossini aus dem Jahr 1814 erscheint. Solche Analogie hat wahrscheinlich mit den rigorosen Vorstellungen von Form, Struktur und Mechanik zu tun, die diese beiden Fabrikationsfetischisten eint. Beide erfinden für zwischenmenschliche Beziehungen eine vollkommen neue Sprache, im einen Fall sind es Töne ohne Wörter, im anderen Fall Bilder ohne Wörter. Und doch glaubt man, Kunst und Komödie nie zuvor so beredt und vielseitig wahrgenommen zu haben.

Menschen werden zu Spielfiguren an den Fäden eines heimlichen Drahtziehers und erscheinen dabei doch frei und ungebunden. Solch wundersames Mysterium, durch das sich Rossini-Opern tatsächlich in psychologische und philosophische Meisterwerke verwandeln, scheint mit wahren Menschsein viel zu tun zu haben. Man – Frau wie Mann – fühlt sich unter Umständen besonders frei und selbstständig, wenn man – sie wie er – in der Wirklichkeit eines Spiels zuweilen nichts weiter ist als ein Mädchen in einer wunderbar geölten Maschine oder ein ausgetretener Schuh auf einem schier ewig dahin laufenden Fließband. In einer solchen Maschine reimt sich Liebe nahtlos auf Triebe. Auf der Bühne, auf der Leinwand heißt dies für Frau wie Mann vor allem, die perfekte, daher zutiefst menschliche Marionette zu verkörpern, bei der man die Fäden,

an denen sie bzw. er hängt, überhaupt nicht mehr wahrnimmt, in diesem Fall einfach weggezaubert durch Rossinis Töne. Der Situationskomödie Rossinis liegt psychologische Raffinesse zugrunde: Entfremdung wäre demnach ein geeignetes Mittel, um auf Umwegen zu neuem Bewusstsein zu gelangen, nach dem Grundsatz »Ich, ich Mensch, lache, im Notfall sogar über mich selbst, also bin ich und kann daher auch weinen.«

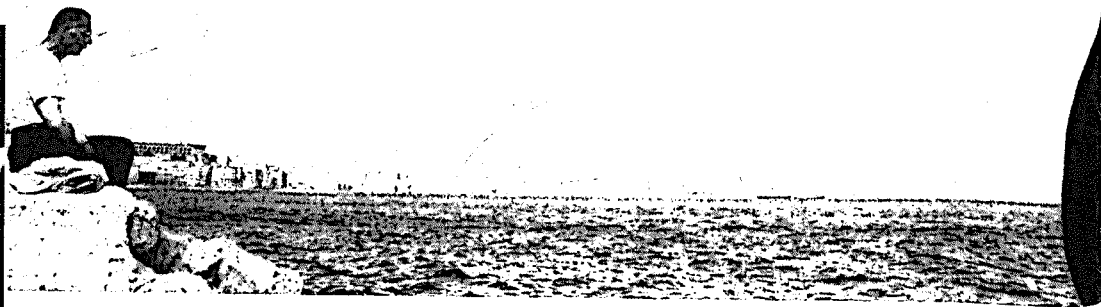
Ein faszinierender Modellfall

Hinter einer perfekten Buffaoper versteckt sich für Rossini weit mehr als ein brillantes vokales und orchestrales Kunstwerk. Im Idealfall ist solch ein Kleinod ein ungemein differenzierter Menschen-, da Narrenspiegel. Rossini ist durchaus zuzutrauen, eine, »die« perfekte Demonstration des wahrhaft Komödiantischen mit »Il Turco in Italia« beabsichtigt zu haben. In seinen Augen wäre dann gerade diese Oper ein exemplarischer Modellfall gewesen. Offen zugegeben hätte er das natürlich nie. Warum auch? Denn wer den Reformversuch nicht unmittelbar aus seiner gestischen Musik »der beständig wiederkeh-

renden Kadenz, des ständigen kindischen Crescendos und der brutalen großen Trommel« (Hector Berlioz vermeintlich negativ über Rossinis beste Qualitäten) heraus hört, dem ist nicht zu helfen.

Anstelle eines neuen Werkes von gängigem Zuschnitt, das vor allem Erfolg an der Kasse garantieren soll, erdreistet sich Rossini also im Jahr 1814 in Mailand, in die Rolle eines Reformators zu schlüpfen, der die Gattung der musikalischen Komödie knapp dreißig Jahre nach Da Pontes und Mozarts »Le Nozze di Figaro« noch einmal neu erfindet, indem er einen Prototyp und ein Pilotprojekt für einen neuen Buffastil schafft. Wie? Dieses »Opus Eins« soll nach »L'Italiana in Algeri« (mit der »Entführung aus dem Serail« die Türkenoper schlechthin) und noch vor »Il Barbiere di Siviglia« (die komische Oper schlechthin) ausgerechnet »Il Turco in Italia« sein, jenes dramma buffo per musica, das im Verlauf seiner Aufführungsgeschichte zuweilen völlig in Vergessenheit geriet? Gott sei Dank rettete, man kann ruhig sagen wieder einmal, Maria Callas die Situation, als sie 1954 die alle Män-





ner in diesem Stück verrückt machende Primadonna mit Namen Fiorilla zu einer Leitfigur erhob, die nur mit dem Finger zu schnippen braucht, und die Welt liegt ihr zu Füßen. Oper macht Sänger, und Sänger machen die Oper. Das ist weder falsch noch schlecht, ist aber auch nicht alles.

Der Gedanke, es im »Fall »Il Turco in Italia« eigentlich völlig unerwartet mit einer Reformoper zu tun zu haben, die selbst im mannigfaltigen Buffaschaffen Rossinis einmalig ist, wäre kaum mehr als eine reizvolle Hypothese, handelte es sich bei »Il Turco in Italia« neben der kurz zuvor ebenfalls für Mailand entstandenen ersten Oper »Aureliano in Palmira« nicht nachweislich um jenes Werk Rossinis, in welchem der »Napoleon der Oper« mit dem Schlendrian und den längst zur Willkür gewordenen Improvisationskünsten seiner Sänger ausräumt. Und zwar unerbittlich, rigoros, gnadenlos! Kategorisch fordert er, auf der Bühne nur noch das zu singen und demnach auch zu spielen, was tatsächlich in der Partitur steht. Halt, aber dabei geht es doch um die vollendete Gesangskunst der Improvisation, ohne welche die italienische Oper zwei Jahrhunderte lang unvorstellbar gewesen wäre. Rossini hält aufmüßig dagegen: Ja, gerade deshalb! Nach zweihundert Jahren ist es nun endlich an der Zeit, den Auswüchsen Einhalt zu gebieten. Der sich aus Liebe zu dem Klassizisten Johann Joachim Winckelmann nach dessen recht trister Geburtsstadt zwischen Hamburg und Berlin Stendhal nen-

nende französische Dichter Henri Beye, des Komponisten zweites, in diesem Fall schriftstellerisches Ich, spricht aus dem Mund Rossinis, um dessen Argumente unwiderlegbar zu machen und den Sängern den Kampf anzusagen: »Die Sache ist entschieden, ich werde ihnen keinen Raum mehr für die geringste appoggiatura lassen. Die fioriture, die Verzierungen, werden in Zukunft ein integraler Bestandteil des Gesangs sein, und alle in der Partitur geschrieben stehen!« Rossini meint, was er sagt: »Alle!«

Für die einen war eine solch offene Kampfansage, die mit »Il Turco in Italia« in bühnenpraktisches Schlachtgetümmel umgesetzt wurde, eine ungeheure Provokation, für andere sicherlich die längst fällige Revolution, um der Kunstform Oper im gängigen Amüsierbetrieb zu neuer Glaubwürdigkeit und inhaltlicher Seriosität zu verhelfen. Ob es aber tatsächlich so ist, dass dem Publikum bis auf den heutigen Tag mit »Il Turco in Italia« ein Musterbeispiel vor Augen geführt wird, wie in einer komischen Oper nicht allein alles drunter und drüber zu gehen habe, sondern wie mit diesem Werk vor allem dafür plädiert wird, warum die höchst artifizielle komische Form des musikalischen Theaters (vergleichbar der Dressur im Pferdesport) zugleich ein faszinierendes und ideales Spiegelbild ist für eine von Menschen ersehnte »Leichtigkeit des Seins« zwischen Traum und Wirklichkeit, eine solche Probe auf's Exempel können einzig die Wör-

ter und Töne der Oper selbst liefern – und daraus abgeleitet die musikalische wie szenische Interpretation auf einer Bühne heute. Ein solcher Modellfall, ein solches Musterstück, ein solches Prachtexemplar von »dramatischem Lustspiel für Musik« muss, da hat der durch's Stück geisternde Dichter Prodocimo ausnahmsweise einmal Recht, nicht aus fünf Akten bestehen, wie es beispielsweise der legendäre Horaz verlangt, sondern höchstens aus zwei. Wie hat Rossini diese zwei Akte gestaltet – in Wörtern, ohne deren Prägnanz kein Operntext, schon gar kein komischer auskommt, und in Tönen, dieser phantastischen Sprache ohne Wörter? Oder anders gefragt: Wie schreibt und komponiert man die ideale komische Oper als Spiegelbild der wahrhaft menschlichen Komödie?

Wörter des ersten Aufzugs

Reiseeindrücke mit Türken in Italien, Sängern auf der Bühne, Zuschauern in der Oper: Was sind das bloß für Sitten?

Der erste Akt beginnt mit einem Einleitungschor im Zigeunerlager. Warum? So beginnt eine Oper eben, meistens wenigstens. Wer es nicht kapiert, lerne aus Federico Fellinis wunderbarem Film »E la nave va«, dass Zigeuner in der Oper nicht gleich Zigeuner sind, sondern Opernzigeuner, die aber, wie herrlich ist das, bei Rossini beispielsweise davon erzählen, dass sie, umgeben von Leichtgläubigen wie Italienern und Türken, im Überfluss leben können. Der Text verheißt vorsichtige Kulturkritik. Die Musik schert sich aber wenig darum und macht daraus eine Einladung zum allgemeinen Fest, Oper eben. Dem Eingangschor folgt eine Arie des arg von seiner Frau gebeutelten Ehemanns Don Geronio, ein hilflos in die Enge Getriebener, der im Zigeunerlager angesichts von Weissagerinnen auf Abhilfe sinnt, wie dem hysterischen Treiben seiner Gattin beizukommen wäre. Das ist eine Genre-szene, durch Rossinis Musik zugleich eine wunderbare und psychologisch alles andere als eindimensionale Charakterstudie eines verzweifelten Ehemannes.

Nun möchte man das fürchterliche Eheweib gerne mal kennen lernen. Fiorilla, die Aufblühende, heißt sie, will lieben, wann immer sie will. So bekennt sie es nachdrücklich und im guten Sinne für eine Oper »lautstark«. Vor allem aber will sie ihre Partner so oft wechseln, wie sie möchte. Ihre Auftrittsarie ist zugleich Personalausweis. Dies erfordert laut Buffa-Technik im Stil einer raffiniert in Gang gesetzten Kettenreaktion »Frau-Mann-Frau-Mann etc.« die Erscheinung eines Wunschpartners, der in Gestalt von Selim Damelec prompt samt

Schiff und Galeerensklaven im nächsten Augenblick eintrifft, als hätte er neben dem Inspizientenpult lediglich auf Fiorillas Begehren nach dem idealen Liebhaber gewartet. Bitte das Schiff auf die Bühne! Und es wird ihm gleich von den Italienern im Hafen von Neapel der rote Teppich ausgerollt. Fiorilla tritt einen Schritt zur Seite, und der Liebe auf den ersten Blick steht nichts mehr im Wege. Ein weiterer Liebhaber Fiorillas erscheint wenig später, dieses Mal der heimische Casanova namens Don Narciso, geht es doch darum, die Geschichte vertrackter, daher komischer zu machen. Um die vermeintliche Statik der bislang schon beträchtlich angehäuften Auftrittsszenen in ein turbulentes Ensemblespiel überzuführen, kommen Don Narciso und Don Geronio, Liebhaber und Ehemann Fiorillas, unter dem Vorwand zusammen, es habe sich im betulichen Neapel ein Türke breit gemacht und der sei sogar schon von Fiorilla zum Kaffee nach Hause eingeladen worden: Skandal im Nachbarhaus.

Damit das Duett der beiden Männer ein Terzett wird, tritt der Dichter Prodocimo dazu, der eigentlich, wie man jetzt verblüfft feststellt, von Anfang des Stücks an immer dabei gewesen ist, ohne dass er so recht auffiel. Jetzt degradiert er Ehemann und Liebhaber zu Stichwortgebern in seinem geplanten Drama, von dem er unentwegt schwafelt. Es purzelt ihm als mögliches Thema für solch ein Drama (eine Stegreifkomödie?) eine Eifersuchtsgeschichte samt geheimer Affäre vor die Füße. Mit der Ernsthaftigkeit dieses Dichters scheint es aber nicht weit her zu sein, denn noch kurz zuvor hatte Prodocimo kühn behauptet, dass nichts nervtötender für sein gerade entstehendes Stück sei als das Thema »schwaches Weib plus verrückter Ehemann«. Und nun fährt er just auf dieses Thema wie wahnsinnig ab?! Der spinnt doch, dieser Opern-Dichter. Don Narciso und Don Geronio verprügeln ihn daher erst mal, damit der Geschundene und auch die Zuschauer wissen, woran man ist. Denn so leicht ist es natürlich nicht, zu wahrhaft lebendigen Bühnenfiguren zu sagen, nun spielt mal mit in meinem Stück. Ist noch nicht fertig, dieses Meisterwerk, aber ihr wärt ideal dafür. Da müssen aus Charakterköpfen ja Knallchargen werden, wogegen sich Don Narciso und Don Geronio eben aus Leibeskräften wehren.

Um in Sachen »Komische Oper« weiter zu kommen, müssen nun die bisherigen Handlungsfäden möglichst raffiniert miteinander verstrickt werden. Selim trinkt tatsächlich Kaffee bei Fiorilla in deren Haus und singt, wenn er schon mal da ist: ein Türke in Italien, ein weiteres Duett mit ihr. Dann stört Don Geronio, dem die Annäherung an den ungebetenen Gast nicht gut bekommt, weil ihn Selim

gleich ohne viel Federlesens abstechen will: Mord und Totschlag, wohl auf Türkisch. Dann kommt Don Narciso dazu und sagt nachhaltig tenoral zum Ehemann, mit dessen Frau er ein Verhältnis hat: Lasst Euch das nicht gefallen! Und aus einem Duett wird mir nichts, dir nichts ein Quartett. Fiorilla rettet alles und vor allem das Leben ihres anscheinend doch ungeliebten Mannes. In heiklen Situationen wie dieser, in denen sich die Ereignisse zu überstürzen scheinen, ist die blödeste Ausrede stets die beste. Don Geronio wolle, so sagt es Fiorilla, dem türkischen Gast nichts Böses, sondern dem Exoten lediglich den Rocksäum küssen. Das sei so Sitte. Wie bitte? Wo? In Italien! Für wen? Für den Türken! Da halten alle vier Personen erst einmal überrascht und erstaunt inne und raunen sich zu: Was sind denn das für Sitten? Wie geht es hier zu? Was machen wir eigentlich? Das sind gute Fragen. Die Figuren auf der Bühne und die Zuschauer im Parkett scheinen sie gleichermaßen zu bewegen. Mal ehrlich: Der Türke in Italien? Das Ganze könnte auch in Paris spielen und der ankommende Prinz aus Indien sein.

Noch bevor es zu ernsteren Verwicklungen, vor allem zu erotischen Offenbarungen zwischen drei Männern und einer Frau kommt, macht sich Selim lieber aus dem Staub. Erneut scheint er ein Zeichen vom Inspizienten hinter der Bühne bekommen zu haben. So sind sie halt, diese Türken. Sie kommen und gehen. Selim verschwindet aber nicht, das scheint er seiner Führungsposition im erotischen Reigen schuldig zu sein, ohne zuvor mit Fiorilla heimlich ein Rendezvous am Strand vereinbart zu haben. Solch eine Vereinbarung riecht schon verdächtig nach erstem Finale. Je willkürlicher die Handlung aus dem Ruder zu laufen scheint, desto klammheimlicher, daher rigider folgt alles Geschehen den Vorschriften einer typischen opera buffa: totales Chaos. Man darf jetzt vor allem den Anschluss nicht verlieren. Da muss man eben improvisieren und das Interesse kurzzeitig auf andere Aspekte lenken. Der Türke ist weg. Was aber ist jetzt zu Hause los, bei den Geronios?

War da mal Liebe? Ist es nur noch Routine? Könnte da wieder mal Liebe sein? Don Geronio singt mit Fiorilla ein Ehe-Alltags-Duett, das von trister Gegenwart und zauberhafter Vergangenheit handelt. Von der Zukunft reden wir mal lieber wenig. Man fühlt sich als Zuschauer in dieser Szene zu Hause, da alles unentwegt an zu Hause erinnert. Man muss nicht unbedingt ein Kenner der Buffooper sein, um zu wissen, wie es ausgeht, wenn eine junge Frau einen eifersüchtigen Alten um die Finger wickelt. Weibliches siegt natürlich auf der gan-

zen Linie, was aber, man spürt das doch als Zuschauer, Frau Fiorilla nicht so recht glücklich zu machen scheint. Diese nach außen hin mit allen Wassern gewaschene Powerfrau wirkt in gewissen Augenblicken recht unsicher und unglücklich. Ach ja, eine andere Frage scheint Rossini auch noch aufwerfen zu wollen: Führt in diesem Stück die Frau die Männer an der Nase herum? Oder spielen die Männer unentwegt mit der Frau Katz und Maus?

Bevor es zu vertrackt, zu philosophisch wird, folgt Gott sei Dank ohne weitere große Ankündigung das alle bislang solistisch hervorgetretenen Figuren vereinende Finale. Darin geht es vor allem darum, dass die in Erwartung des halb liebevollen, halb liebestollen Selims erscheinende Fiorilla ihren Schleier lüftet, um ihrer Eifersucht und Wut Luft zu machen, da sich auch Zaida, die Türke suchende Türkin, am Strand eingefunden hat, mitsamt ihres Begleiters namens Albazar. Vielleicht ist diese Zaida gar nicht so unwichtig, wie es anfangs schien. Das bemerkt man aber erst, wenn das zentrale Thema »Liebe« im großen Finale effekt-, da affektiv in »Eifersucht« übergeführt wird und Fiorilla und Zaida, wie es im Libretto heißt, »abfällig und voll Verachtung« aufeinander losgehen. Der Schleier ist gelüftet. Es kommt zu einem herrlichen und urkomischen Zickenstreit, der treffliche Gelegenheit liefert, dass jeder jeden zur Rede stellt und jener Kulminationspunkt erreicht wird, auf den Rossini einen ganzen langen Akt zuzusteuern schien. Jeder ist gegen jeden. Es herrschen allgemeines Chaos, Lärm, Sturm, Unordnung. Das Ensemble verliert den Boden unter den Füßen. Herrlich, denn das Publikum sitzt ja fest in seinen Samstühlen. »Wenn die Winde plötzlich stürmen, den Wald durchfegen, das Laub ihm nehmen, wenn das Meer, von Sturm bewegt, voll Wut riesige Wellen schlägt!« lautet der Text. Ob es sich dabei um die Übersetzung einer antiken Tragödie handelt, was dann besonders komisch wäre, oder ob einfach beliebige Metaphern aneinander gereiht werden, weil es auf die Pause zugeht, Hauptsache ist doch, alle reden durcheinander, dabei immer dasselbe, bis alle glauben, in ein und derselben Treitmühle gefangen zu sein. Die allgemeine Verwirrung ist total. Wie im richtigen Leben! Oder halt wie im richtigen Leben, das es so nur in einer Komödie geben kann. So und nicht anders muss im Text eine komische Oper aufgebaut sein, damit sie funktioniert, ein Meister- wie Machwerk im besten Sinn. Je unsinniger und bruchstückhafter die einzelnen Situationen anmuten, desto besser. Alles hat miteinander zu tun, weil augenscheinlich nichts mit dem anderen zu tun zu haben scheint. Verstanden? Nein? Macht nichts. Es geht ja um



Wörter als Vorwand für Töne. Was soll das alles? Vielleicht weiß Arthur Schopenhauer eine Antwort. Schopenhauer? Ja, denn von ihm stammt der hell-sichtige Ausruf: »Gebt mir Rossinische Musik, die da spricht ohne Worte!«

Töne des ersten Aufzugs

Drei exemplarische Studien: Wie entsteht Liebe? Warum prügeln sich Menschen? Wozu lüftet man einen Schleier?

In der Introduktionsszene singen zunächst die Mitglieder des Chors, also alle. Dann singt eine Türkin, also sie, dann ein Türke, also er. Danach könnte es so oder ähnlich weitergehen, man ist ja in einer Oper: sie, er, alle... Aber stattdessen folgen – man befindet sich immer noch ziemlich am Anfang der ersten Nummer – eine Generalpause, ein auffälliger Rhythmus- und Harmoniewechsel und eine neue kleine Ouvertüre in C-Dur, die von einem zum nächsten Abschnitt der Introduktion überleitet. Großer Bahnhof ist angesagt, wie meist, wenn sich die Vorzeichen und das Tempo im Spiel wie in der Partitur ändern. Ein Dichter kommt auf die Bühne und räsoniert darüber, wie man ein neues Drama entwickeln könnte. Auf diese Weise erhält die Musik von Anfang an einen bestimmten Subtext. Sie, »la musica«, steht von jetzt an ständig doppelt auf dem Prüfstand. Die Figuren, der

Dichter und die Beobachter im Publikum sind wie in einem Schraubstock gefangen, erleben stets zwei Handlungen für einen Eintrittspreis. Was erzählen jeweils eine Arie, ein Duett, ein Ensemble oder eine Finalszene über die Situationen und Figuren? Aber auch, und diese Frage scheint nicht unwesentlicher zu sein, wie spiegelt sich in und durch Musik das Stück im Stück wider? Was passiert im Stück, und wie entsteht gleichzeitig, Momentaufnahme für Momentaufnahme, dieses Stück, und zwar gerade in dem Augenblick, in dem passiert, was gerade passiert? Unsinn?! Für Rossini nicht. Mit Hilfe raffinierter Dialektik, so, als stünde er stets gleichzeitig in und außerhalb des Stücks, kann der Komponist im Verlauf des Reiseabenteuers »Der Türke in Italien« zugleich Grundlagenforschung in Sachen Musikkomödie treiben und bestimmte Szenen zu exemplarischen Studien entwickeln. Dieses faszinierende Verdopplungsprinzip stellt Rossini in der Introduktion auf, während ein Publikum noch glaubt, es werde ein Zigeunerleben am Strand von Neapel gezeigt.

Studie I: Der Türke kommt nach Italien oder Die Geburt des Liebesduetts.

Nicht übel, wenn in Erfüllung geht, was ein Titel verheißt. (Bei Mozart dauert es mit der »Entführung aus dem Serail« immerhin bis zum Beginn



des dritten Aufzugs, und kaum wird sie in die Wege geleitet, scheint auch alles gleich wieder vereitelt.) Der Türke? Und Italien? »Il Turco in Italia«. Er kommt in Neapel an. Ist des Türken prächtiges Gefährt eine Privatjacht namens »Sulamith« oder »Aladin«? Nein, es ist, folgt man der groß herausgestellten Musik in diesem Moment, ein Theater-, besser gesagt ein riesiges Operschiff, bestückt mit Ruderern, die von des »Meeres schwerer Mühsal« singen, von längst nötiger Erholung und von der Hoffnung, Italien möge ihnen bieten, was ihnen in der Türkei, in der Heimat, nicht vergönnt gewesen sei. Erinnerung man sich, wo man vergleichbare, seltsam zwitterhafte Mollklänge zwischen Untergang und Überleben schon einmal gehört hat, fällt einem die Ankunft Idomeneos aus dem ersten Akt von Mozarts »Idomeneo, Re di Creta« ein. Auch in »Il Turco in Italia« scheint der Klang von weit her zu kommen, wie aus einem Traum, und breitet doch buchstäblich einen Teppich für das Schönste aus, was Oper wohl kennt, für ein Liebesduett mit dem Thema »Alle Lust will Ewigkeit.« Woher weiß man das? Man hört es, wenn Selim und Fiorilla sich ansehen. Wie? Ja, wenn zwei Menschen dasselbe singen und dasselbe fühlen und dies so lange und ausdauernd tun, dass die Zeit stehen bleibt, dann ...

Rossini geht bei und mit seinem Studienobjekt »Liebesduett« noch einen Schritt weiter. Folgt man

dem Text von Fiorilla und Selim, ist man schnell verwirrt. Denn beide, der exotische Prinz und die ihm wie durch Zufall vor die Augen kommende einheimische Schöne – offensichtlich Liebe, sicherlich aber Neugierde auf den ersten Blick –, sprechen mal einen Satz zueinander, dann jeder für sich, zu sich selbst oder einfach nur zur Seite. Sekunden später reden sie wieder kurz miteinander, um dann ziemlich langatmig, jeder für sich, über Sittsamkeit und Würde zu philosophieren, bevor sie gegen Ende des Duetts – etwa acht Minuten, nachdem sie sich das erste Mal sahen – von einer »unbekannten Flamme im Herzen« schwärmen, die sie füreinander bestimmt. Das also ist Oper? Ja, aber Rossini hat eines in diesem Duett nicht komponiert, nämlich den Text mit all seinen Albernheiten zwischen »Ich spreche zu mir selbst« oder »Ich muss dir etwas gestehen«.

Das Duett ist für den Komponisten stattdessen eine Probe auf's Exempel. Was passiert, trifft Mann Frau, trifft Frau Mann? Zunächst singt der Mann. Und man hört es gleich an seinen brillant verzierten Spitzentönen, er kann es. Danach singt die Frau dem Mann nahezu identisch nach, was heißen soll: Ich, mein Lieber, kann es genauso gut wie du. Danach gehen die Stimmen auseinander, insgesamt dreimal, um sich exakt dreimal im Duett wieder zu vereinen, wunderbare Vereinigung, wobei sich Ros-



sini, wie gesagt, nicht darum kümmert, was zur Seite und was zueinander gesprochen wird. In Musik buchstabieren sich die Figuren etwas völlig anderes zusammen. Man hört – das funktioniert tatsächlich –, wie ein Paar, in diesem Augenblick der Mann und die Frau schlechthin, zunächst einander ansehen, gleichsam Stufe eins: der Blick, dann miteinander reden, Stufe zwei: die Stimme, um zuletzt aufeinander zuzugehen: Stufe drei, der Körper. Eine Duett-Rakete in drei Stufen wird in Rossinis Musik gezündet, deren Start und Flug man regelrecht vor sich sieht, weil man jede Beschleunigung oder Verzögerung genau hören kann. Die musikalische Struktur meint in Wahrheit die menschliche Anatomie: Blick, Stimme, Berührung. Nach gut neun Minuten weiß jeder, der seinem eigenen Gefühl mehr vertraut als dem Studium des Opernführers, worum es geht, wenn der Türke nach Italien kommt. Und es weiß auch jeder, wer ein für alle Mal in diesem Stück zu wem gehört. Der Schah von Persien verweist, verliebt sich und heiratet die fremde Frau von nebenan. Da kann der Librettist machen, was er will. Der Komponist hat sich entschieden. Eine Geschichte wie aus dem Märchen oder wie aus dem Opernbuch.

Studie II: Der Dichter manipuliert die Figuren oder Die Geburt eines Ensembles.

Felice Romani und Gioachino Rossini im Mailand von 1814: Was verlangt man von ihnen? Wie abhängig sind sie von ihren Auftraggebern? Welche Rolle spielt der Publikumsgeschmack? Die Fakten sagen recht eindeutig, die Autoren waren wohl ziemlich chancenlos gegen die Opern-Mafia, mit

der sie es zu tun hatten. Die Musik aber hält eine andere Antwort bereit. Wer chancenlos scheint, hat nichts zu verlieren. Wie verkümmert scheint unser heutiges Empfinden beispielsweise für gewisse Spannungsmomente zu sein, wenn man in der wunderbaren Rossini-Biografie von Stendhal liest, dass der »Schwan von Pesaro« die im Publikum automatisch nach gewisser Zeit einsetzende Ermüdung berücksichtigte und auf diese Weise die anscheinend unüberbrückbare Distanz von Bühne und Parkett einfach ausschaltete und gekonnt mit ihr jonglierte. Das tat er, um im rechten Moment die Spannung wieder anzuknipfen zwischen denen da oben und denen da unten, wie einen Lichtschalter. Für die Geschichte selbst braucht es dann nur ein oder zwei Sätze, um die Handlung in Schwung zu bringen. Haben Sie schon das Neueste gehört? Der Türke ist in Italien angekommen! Und da stand gleich Fiorilla am Bootsteg ... Der Dichter Prosdocimo nützt höchst raffiniert die Nervosität von Don Geronio und Don Narciso über den so unverhofft mit Fiorilla zusammen gekommenen Türken aus, um zwei verwirrte Menschen zu willfähigen Automaten in dem von ihm geplanten Drama umzufunktionieren. Don Geronio soll fortan den »launenhaften Ehemann«, Narciso den »gehörnten Liebhaber« spielen. Der Dichter will das eben so. Er schnippt kurzerhand mit dem Finger, und los geht es. Wie funktioniert das, fragt man erstaunt. Rossini antwortet kurz und knapp: durch musikalische Hypnose. Wozu dreht sich denn alles in und rund um die Oper vornehmlich um die menschliche Stimme?

Das Terzett von Prosdocimo, Don Geronio und Don Narciso ist zunächst strukturiert wie das Solo eines Jongleurs. Der Dichter singt erst einmal alles vor. Die beiden Marionetten neben ihm haben alles gnadenlos nachzusingen, erst recht, wenn sie in Worten das Gegenteil von dem meinen, was ihr Stimmen-Dompteur ihnen befiehlt. Entscheidend sind die Töne. Das Terzett ist ein komponierter Comic-Strip. Rossini lässt dabei aber den Dichter Prosdocimo, diesen eingebildeten Alleskönner, nie aus den Augen, um ja nicht den Augenblick zu verpassen, in dem diesem Jongleur die musikalischen Bälle entgleiten. Das geschieht dann auch recht bald und sorgt dafür, dass sich die beiden anderen Stimmen aus dem erbarmungslosen Diktat Prosdocimos befreien können. Nun purzeln die drei Stimmen im vom Komponisten minutiös strukturierten Chaos bunt durcheinander. Zweck dieser fulminanten Übung zur Chaos-Theorie ist die Verdeutlichung verblüffender Ordnung. Man hört, was man sieht, und man sieht, was man hört. Die Töne

bewegen sich von der Stelle, an der sie bislang statisch zu verharren schienen. Die jetzt einsetzende musikalische und damit dramatische Aktion ist die Reaktion von zwei zunächst in die Enge getriebenen Menschen auf die Überheblichkeit eines dritten. Und diese Aktion läuft in den sich überstürzenden Stimmen so rasch ab, dass man mit den Augen kaum dem nachzukommen scheint, was einem in den Ohren schwirrt. Don Geronio und Don Narciso, der Ehemann und der Nebenbuhler, eben noch hypnotisiert durch die Stimme Prosdocimos, schreiten zur Tat und verprügeln den Dichter. Rossini spielt dabei zum grotesken Tanz auf. Das

Chaos, die Prügelei, sie läuft mit der gnadenlosen Präzision einer Maschine ab. Alles ist chaotisch, weil so vollendet mechanisch. Lauscht man diesem perfekt organisierten Töne-Chaos Rossinis genau, hört man sogar – was für ein absurdes Theater –, wie nicht allein Don Geronio und Don Narciso den eitlen Dichter Prosdocimo verprügeln, sondern wie dieser von den eigenen musikalischen Themen, damit von den von ihm selbst gerufenen Geistern regelrecht erschlagen wird. In den letzten leisen und verhaltenen Takten des

Terzetts – die grandiose Musiziermaschine Rossinis läuft dann langsam aus – hört und sieht man, wie sich der verprügelte Dichter am Boden windet, als wäre er ein Vorläufer von Sixtus Beckmesser, der seinen Ständesdünkel in »Die Meistersinger von Nürnberg« etwa fünfundvierzig Jahre später am eigenen Leib zu spüren bekommen wird. Eines jedenfalls hat man bei Rossini bei der Lektion »Hypnotisiere nie jemanden, wenn du nicht ein perfekter Hypnotiseur bist« gelernt: Wer selbstherrlich, so wie Prosdocimo dies tut, dieser einmal ins Laufen, Schnaufen, Rasen und Hämmern gekommenen Maschine vom Fabrikat »opera buffa« in die Räder greift, muss es schwer büßen.

Studie III: Ein Schleier wird gelüftet oder Die Geburt eines Finales.

Langsam, aber sicher geht einem der Dichter Prosdocimo auf die Nerven. Er legt es augenscheinlich vor allem auf Leid, Schmerz und Verlust der anderen Figuren an. Am Glück und Hoffen, am Bangen und Leid seiner Mitmenschen hat er

anscheinend kaum Anteil oder Interesse. (Wie nebenbei stellt Rossini mit dieser Figur fortwährend Fragen an uns, an sein Publikum: Macht ihr euch klar, was es in Wahrheit heißt, so ein Stück zu »schreiben«, wenn ihr Zeuge werdet, wie kläglich dieser Mochtegermpoet an dieser Aufgabe zu scheitern droht?) Die Figuren auf der Bühne jedenfalls müssen sich meist selbst aus der Klemme helfen. Selim und Zaida, das sind der Türke in Italien und die aus Liebeskummer nach Neapel gereiste Türkin, werden vom Dichter zum Zweck von Streit und Ohnmacht zusammengebracht, Bariton I und Sopran II. Das kann nicht gut gehen. Prosdocimo



reibt sich auch schon genüsslich die Hände. Gleich gibt es einen handfesten Skandal. Doch Sänger und Sängerin, Selim und Zaida, er und sie, drehen den Spieß um und ihrem vermeintlichen Drahtzieher Prosdocimo eine lahge Nase. Sie singen in Rossinis Diktion von Wiedersehensfreude und nie erloschener Liebe. Da kann der poeta noch so grimmig dazwischen brummen, es hilft wenig. Wo die Liebe hinfällt, wächst kein Gras mehr. Was tun? Jetzt schickt der Dichter Prosdocimo pünktlich zum

Beginn des ersten großen Finales Fiorilla, die Primadonna, ins Rennen und an den Strand, geheimnisvoll verschleiert. Die Italienerin scheint eine halbe Türkin geworden zu sein. Prosdocimo ist darauf erpicht, dass sich wenigstens die Nebenbuhlerinnen effektsicher an den Hals gehen müssen. Italienerin ohrfeigt Türkin! Auch ein schönes Thema für eine vollendete opera buffa.

Mag so geschehen. Rossini stimmt anscheinend zu, aber erst einmal wird er, der komponierende Napoleon, genau in dem Augenblick, da Fiorilla am Strand Selim mit Zaida erblickt und daraufhin den Schleier vor ihrem Gesicht nimmt, die Musik abrupt anhalten. Unverhofft, mit einem Schlag. Hat Rossini das von Mozart gelernt? Nichts kann unter Umständen lauter sein als die absolute Stille. In der Tragödie mag dies die Sekunde vor einem Mord sein. In der Komödie ist es der unvergleichliche Augenblick, in dem jeder, Akteur wie Betrachter, den Atem spontan anhält. Zur höchsten Kunst in der Zeichensetzung der Komödie gehört die im rechten Augenblick ertönende Fermate, diese sich

aus dem menschlichen Atem ergebende Pause. Allein die Übersetzung des Verbs »fermare« eröffnet ungeahnte dramatische Möglichkeiten, je nach Situation und Fall: »abstellen, stillen, anhalten, fassen, festnehmen, annähen, heften, schließen ...« Im Verlauf des großen Finales ist ein solcher Stillstand, ist eine solche Fermate stets »der« atemberaubende Augenblick, in dem alle völlig unterschiedlich zu denken scheinen, aber doch ein und dasselbe fühlen. Und so geschieht es. Fiorilla lüftet den Schleier. Atemlose Stille. Da tritt eine neue Gestalt auf, deren Name nicht im Personenverzeichnis steht, in Rossinis Orchester aber leibhaftig erscheint, um diesem Finale seinen Kristallisationspunkt zu verleihen. Eros erscheint. Oder, wie man ihn rokokomäßiger nennt, Amor.

Das Andante sostenuto, der langsame Abschnitt des Finales, ist eine Demaskierung aller durch alle, ein unerwarteter, daher um so glücklicherer Augenblick der Utopie. Fiorilla, eigentlich die Betrogene, stimmt dieses Ensemble der Demaskierten mit ätherischem Gesang an. Selims Stimme folgt in diesem Andante der weiblichen Stimme und drückt eine Gefühlslage aus, die auf einer Opernbühne eher selten sein dürfte, höchst introvertiert, eigentlich philosophisch: Was tut »Mann« der »Frau« eigentlich an? Selim schämt sich dafür, so schnell in die Arme Zaidas, der Türkin, der anderen Frau, geflohen zu sein und dabei nicht mehr an Fiorilla gedacht zu haben, mit der er doch zuvor zwei so herrliche Liebesduette gesungen hatte. Selim gibt die Verfehlung ungeniert vor allen anderen zu, die daraufhin verhalten und leise ins Trauensemble einstimmen. Ist dies wirklich möglich? Ein Mensch, »il Turco in Italia«, gibt einen Fehler zu? Rossini scheint zu kommentieren, natürlich ist ein Mensch, der liebt, dazu in der Lage. Einzig Prodocimo mischt sich mit ungehaltener Schadenfreude ins Ensemble ein. Rossini verlangt von ihm dafür, »staccato« zu singen, also mit gehässigen Untertönen, die wie Speerspitzen klingen. Ohne sich dessen bewusst zu sein, entlarvt sich der Dichter in diesem Augenblick selbst. Sein »drama«, das er mit Hilfe dieser herrlichen Komödienfiguren unentwegt zu schreiben vorgibt, hat rein gar nichts zu tun mit jenem magisch-elegischen Zauberspiel, das Rossini der musikalischen

Komödie in diesem Finale abringt und für das es nur einen Untertitel gibt: »Ein Sommernachts Traum«.

Der aber, dies gehört wohl ebenfalls zu einer richtigen, da wahren opera buffa (»vera opera«), verlischt Sekunden später wieder. Wie im Zeitraffer überstürzen sich nun die Ereignisse von einer Sekunde auf die nächste. Zaida stürzt hemmungslos auf Fiorilla. Fiorilla wirft sich besinnungslos auf Zaida. Und der Dichter Prodocimo, man hört es in Rossinis Musik, geilt sich unheimlich daran auf. Er bekommt endlich, was er will, nämlich chiasso, chiasso, Höllenlärm, in den alle einstimm-



men. Ein Finale in der komischen Oper ist ein Finale ist ein Finale ist ein ... Dem Andante folgt genauso konsequent wie der stillen Nacht der laute Tag ein Allegro vivace, dem Positiv ein Negativ. Der Utopie folgt der Krach im Treppenhaus. Einzig Musik kann demonstrieren, wie das eine nicht allein das andere zerstört, sondern wie beides – atemlose Stille und lautstarke Hysterie – im prächtigen Komödienfinale, daher aber auch im Menschenleben unzertrennbar zusammengehört: ganz bei sich selbst zu sein und sich doch völlig entfremdet zu werden. Und danach? Da bleibt nur eine Lösung. Erst mal Vorhang zu. Pause. Ausatmen und aufatmen.

Wörter des zweiten Aufzugs

Ehekrach, Scheidungsgerüchte, Ballgeflüster, Trennung, Abreise: Dies alles soll komisch sein?

Der zweite Akt ist kürzer als der erste. Manchmal ist das in der opera buffa Gesetz, manchmal Zufall. Schwierig mutet es jedenfalls an, wieder anzufangen, dem ersten einen zweiten Aufzug fol-

gen zu lassen, der Steigerung, erhöhte Spannung und größeres Vergnügen bieten sollte. Rossini lässt zu Beginn des zweiten Aufzugs unter den verwirrten Türken und Italienern verstärkt Konversation betreiben, dreht die Fallhöhe zunächst gewaltig zurück, backt absichtlich kleine Brötchen, hält den Ball flach. Nicht viel anders machen es später Arrigo Boito und Giuseppe Verdi, wenn ihr Schmerzbauch Falstaff sich nach einem brillanten Finale zum nächsten Akt aus der Kanalisation der Themse quälen muss. Da ist dramaturgisches Feingefühl für die rechte Proportion zwischen unverzichtbarer Ruhe und neuem Wirbel, neuer Turbulenz gefragt. Tatsächlich geht es darum, dass bei der allgewaltigen Musiziermaschine »opera buffa« während solcher Phasen, in denen noch kein rechtes Ende abzusehen ist, neuer Anfang aber kaum vorstellbar scheint, der Motor weder zu sehr ins Stottern noch zu früh auf Hochtouren geraten darf. Was man vielleicht kaum vermuten dürfte, gerade in solchen Zwischenräumen entscheidet sich, wie effektiv, wie geistreich, wie glaubwürdig eine menschliche Komödie auf der Bühne geraten kann.

Prodocimo bietet in »Il Turco in Italia« dem zunehmend hilfloseren Don Geronio Hilfe an, damit der seine Frau beim Ehebruch ertappt. Recht komisch scheint das nicht zu sein. Erst recht nicht, wenn der bislang so edel anmutende Türke namens Selim Damelec wenige Augenblicke später dem gehörnten Ehemann Don Geronio die Frau abkaufen will. Dies sei nun mal so Sitte. In der Türkei versteht sich. Aber wir sind doch hier in Neapel? Man fängt an, selbst Don Geronio ins Herz zu schließen. Die Tragikomödie, die sich nachts zuvor in freier Natur abspielte, als die Frauen wie Furien aufeinander losstürmten, wird nun in den vier Wänden Don Geronios bei hellem Tageslicht wiederholt. Erneuter Zweikampf unter Geschlechtsgenossinnen: Zaida gegen Fiorilla. Dabei wollen die Rezitative zunächst kein Ende nehmen. Rezitative in der komischen Oper sind vor allem Schauspielszenen und als solche Herausforderung an die Sänger, gestisch zu brillieren. Im Eiskunstlauf nennt man so etwas Pflichtprogramm. Und »Il Turco in Italia« auf CD wäre noch unsinniger als Opern aus der Konserve generell. Fiorilla jedenfalls lädt Zaida zu sich ins Haus ein, bestellt heimlich Selim dazu und sagt höchst emanzipiert, dass irgendwann die schönste Komödie am Rande der Tragödie steht und daher schleunigst zu Ende gehen muss, wollen die Figuren einigermaßen heil aus der Sache heraus kommen. Diese Fiorilla ist schon ein Teufelsweib. Dachte man anfangs vielleicht, was für eine dumme Zicke, so bemerkt man immer mehr, hier kämpft eine Frau

leidenschaftlich um ihre Vorstellung von Liebe und Selbstverwirklichung. Es sei an der Zeit, sagt Fiorilla Selim ziemlich unverfroren ins Gesicht, dass sich der Mann gefälligst entscheide: die oder ich? Der Mann – »il« Turco, »der« Türke, scheint sich in recht kurzer Zeit vortrefflich an italienische Verhältnisse gewöhnt zu haben – ist zunächst einmal auf Zeitgewinn aus. Doch die Zwickmühle, in der er steckt, ist vertrackt. Die eine Frau, die türkische Zaida, verliert er, geht er nicht mit ihr zurück in Tausendundeine Nacht. (Aha, daher Türke und Türkin. So eine Liebe gibt es nur in der Phantasie.) Die andere, die italienische Fiorilla, verliert er, bleibt er nicht bei ihr. (Aha, daher Türke und Italienerin. Liebe über Grenzen und Moral hinweg. Aber wäre das nicht wieder zu schön, um wahr zu sein?) Schach matt, lieber Selim, kann man da nur sagen. Dieser märchenhafte Mann, »il Turco«, scheint recht unsanft in der rauen Wirklichkeit gelandet zu sein: Beziehungsalltag contra Liebestraum. Auf alle Fälle muss eine komische Oper weiter gehen. Also geht erst Fiorilla aus dem Zimmer, und Selim bleibt da. Dann kommt Fiorilla wieder zurück. Jetzt geht Zaida. Sie hat die Schnauze voll. Mein Gott, was für ein sinnloses Kommen und Gehen. (Wie im richtigen Leben!) Selim bleibt stur. Er verlässt den Raum nicht, selbst wenn er so tut. Und Fiorilla weiß nicht, bleibt er, geht er? Da wird es Zeit für Rossini, die Musiziermaschine wieder anzuwerfen. Selim und Fiorilla singen ein Duett, nun schon ihr drittes und das dritte Liebesduett dazu. Choreografieren lässt sich die Liebe in der Oper allemal wunderbar, nach dem Motto: Du gehst? Du bleibst? Wo gehst du denn hin? Ach bleibe nur! »Sag zum Augenblick, verweile ...« Musizierenanlässe in der komischen Oper sind häufig Selbstzweck, aber gerade deshalb so glaubhaft und faszinierend, in Augenblicken, da die Handlung immer undurchsichtiger wird oder, wie in diesem Fall, total auf der Stelle zu treten scheint.

Was macht man, also Mann, wenn es nicht weiter geht, Frau gerade nicht da ist und man, also Mann, zu entscheiden hätte, wie es weiter geht? Man, das heißt Mann, singt eine Arie. Wenn das der Librettist nicht weiß, nicht berücksichtigt, ist sein Text, sind die Wörter, die zu Tönen werden sollen, schon fragwürdig. Also: Wörter für eine Arie ... Und wenn auch das nicht viel weiter hilft, singt man, also ein anderer Mann, die nächste Arie. Mann, o Mann ... Die erste, als brillanter Raummüller konzipierte Arie im zweiten Aufzug von »Il Turco in Italia« singt Don Narciso, der, wie es im Personenverzeichnis von Felice Romani heißt, »dienstbare Verehrer Fiorillas, ein eifersüchtiger

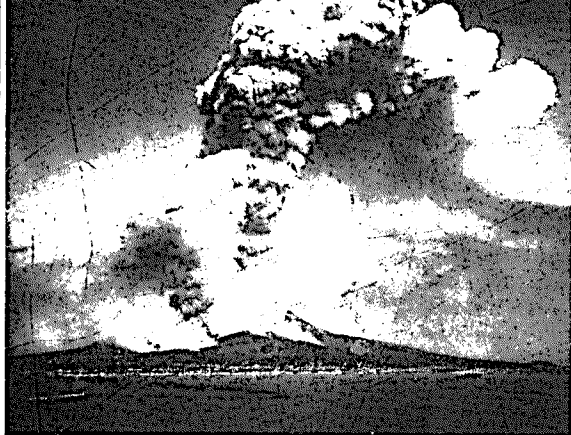


und sentimentaler Mann«. Man wagt gar nicht, wieder davon anzufangen, wer er eigentlich sei, warum ihn Fiorilla kaum eines Blicks würdigt, was er irgendwann doch bemerken müsste. Als befriedigende Antwort muss genügen: Don Narciso ist Tenor. Die nächste Arie singt, gleich hinterher, Al-bazar, auch Tenor, aber türkischer Begleiter der Türkin, die unentwegt ihren Türken sucht. Er singt, das macht sich nicht nur gut, sondern ist als Fußnote für diese Komödie recht aufklärend, von dem Glück, dass herrschen würde, suchte man nicht unentwegt im Leben und auf der Bühne nach dem idealen Partner, sondern begnügte sich mit dem »Dienst für Gott Amor«. Da hat er Recht, wäre leichter und entspannender, sieht man, wie in diesem Stück Türke Italienerin sucht, obwohl ihm doch vorgeschrieben scheint: Türke sucht Türkin, Türke liebt Türkin. («Griechen sucht Griechin« heißt übrigens eine opernhafte Farce ohne Musik von Friedrich Dürrenmatt, als Betriebsanleitung in Sachen »Wie funktioniert eine Komödie?« nicht nur zu empfehlen, weil Heinz Rühmann in einem seiner späteren Filme als Grieche reüssierte. Komödien rangieren oft genug am Rande von Kunst, Kommerz und Kitsch. Das ist Absicht und macht im besten Fall einen zweiten Blick auf sie besonders lohnend und reizvoll.)

Weiter, weiter ... Die gewaltige Musiziermaschine Rossinis scheint zwangsläufig mehr und

mehr auf's Ende getrimmt. Ist »il Turco« noch in Italien? Kaum haben die Tenöre ihre Arien hinter sich gebracht, mischt sich, was zu befürchten war, der Dichter Prosdocimo erneut ins Geschehen ein. Auf sein Geheiß – erstmals scheint er tatsächlich aktiv, wenn nicht gleich hyperaktiv zu werden – wird ein Maskenball vorbereitet, auf dem Zaida als Fiorilla erscheinen soll, vielmehr Zaida im Kostüm Fiorillas. Zaida kann dann Selim als Fiorilla untergeschoben werden. Don Geronio hätte Zeit und Gelegenheit, mit der wahren Fiorilla, die auch als Fiorilla da ist, vielmehr als verkleidete Fiorilla, abzurechnen. Kapiert? Ja? Hilft nichts, leider. Nein? Macht nichts, ist ja Oper. Jedenfalls belauscht Don Narciso Prosdocimos Verkleidungsintrige und beschließt daraufhin, sich ebenfalls zu verkleiden, als Selim, als »il Turco« nämlich. Dies lässt ahnen, dass beim Maskenball Don Geronio alles und alle doppelt sehen wird, Chaos pur, ideal für eine opera buffa.

Nach dem Maskenball, vorläufiger Höhepunkt der Verwirrungen, Verirrungen und Verwandlungen, wird es unerwartet ernst. Der Dichter kennt keine Gnade. Er verrät Don Geronio, dass seine Frau ihn nicht allein mit Selim, sondern auch mit dem vermeintlichen Freund Don Narciso betrogen habe. Fiorilla sei nun selbst von Don Narciso betrogen worden, der sich beim Ball als Selim ausgegeben hatte. Kaum, dass sie dies entdeckte, so Prosdocimo



docimo zu Don Geronio, habe sie Don Narciso wieder verlassen, um nach ihrem Selim zu suchen. Haben wir das nicht stets gewusst, zumindest wir, die Herren der Schöpfung? Fiorilla scheint tatsächlich männergeil zu sein und das in einer Oper, in der von Trieben, wenn überhaupt offen davon geredet wird, kultiviert gesungen werden müsste. Tatsächlich ausleben sollte man sie besser hinter der Bühne. Für Don Geronio gibt es da laut Prodocimo nur eine Lösung: Trennung, Scheidung. Er muss das treulose verruchte Weib unehrenhaft aus dem Haus jagen. So kommt es auch. Mitten in einer Komödie? Allein die Lektüre des Texts reicht aus, um festzustellen, keine Arie in »Il Turco in Italia« ist tragischer, dramatischer und grausamer als Fiorillas Reuegesang, die letzte große Soloszene vor dem zweiten Finale. Fiorilla wird von Don Geronio nach Sorrent zurückgeschickt, zu Vater und Mutter, von denen bislang nie die Rede gewesen ist. (Väter und Mütter sind nicht zufällig zumeist nur in antiken Tragödien ausschlaggebend.) Fiorilla hat ausgespielt. Sie wird, dafür scheinen die Männer gesorgt zu haben, nie mehr davon träumen, so leben zu wollen, wie es ihr passt. Vorhang zu.

Das geht leider nicht. Wieso? Eine komische Oper kann und darf so nicht enden. Also gut, dann Vorhang wieder auf. Denn wer aus der Türkei nach Italien kommt, muss auch wieder aus Italien zurück in die Türkei. Wie konnte Rossini bloß den heftigen Streit um den EU-Beitritt der Türkei vorausahnen? Hat er nicht. Er hat nichts anderes getan, als lediglich darauf zu achten, dass eine Buffooper am Ende eine Buffooper bleibt. Schickt den Türken heim! Er kann Zaida mitnehmen. Türkin gehört zum Türken. Und Fiorilla? Die bleibt bei ihrem Don Geronio. Das kann doch nicht gut gehen nach all dem, was geschah, oder? Vor allem in erotischer Hinsicht nicht, oder? Da bliebe einem ja bei dieser Komödie das Lachen im Hals stecken ... Das sind zu viele Fragen, auf die einzig Rossinis Musik antworten kann.

Die Töne des zweiten Aufzugs – Im Zentrum des Vulkans und im Auge des Orkans: Was ist eine komische Oper?

Das erste große Wunder, die Utopie: Wie alles zum erotischen Traumspiel wird, damit die opera buffa zu einer menschlichen Komödie werden kann.

Der Maskenball im Zentrum des zweiten Aufzugs ist ein Quintett, in Wahrheit ein Terzett für fünf Stimmen, man kann auch sagen ein Monolog plus zwei Duette. Don Geronio begegnet Fiorilla und Selim und das gleich in zweifacher Ausfertigung. »Ich erkenne meine Frau nicht«, stöhnt Don Geronio. Rossini komponiert diesen Satz nicht als verzweifelten Ausruf des düpierten Ehemanns. Stattdessen lässt der Komponist Don Geronio bei diesem Satz in fünf Takten sage und schreibe fünfzig (!) Mal ein und denselben Ton wiederholen. Musikalischer Subtext diktiert Don Geronio einen völlig neuen Text, den man mit einem Satz wie »Sesam, öffne dich!« am ehesten wieder in verständliche Alltagssprache überführen könnte. Fünf Menschen betreten, gegen den Willen von Don Geronio nun dazu animiert, eine für sie neue Welt der Sinne, daher so voll von Sinnlichkeit. Die Eskapade im Kerzen- und Dämmerlicht, Maskenball als Opernritual, ist in Wahrheit ein Initiationserlebnis. »Wir wandeln durch des Tones Macht froh durch des Todes düst're Nacht«, heißt es an vergleichbarer Stelle – Intuition ermöglicht Initiation – in Mozarts »Zauberflöte«. Von »Todes düst'rer Nacht« ist in der opera buffa freilich wenig die Rede, von des »Tones Macht«, der sie, die Todesnacht, und das Leben überhaupt zu bewältigen hilft, um so mehr. Es ist doch sicherlich nur ein Zufall, dass Rossini für diese lyrische, das Unterbewusstsein der Figuren nach außen kehrende Schlüsselstelle in »Il Turco in Italia« die Grundtonart der Zauberflöte verwendet ... Das war damals eben so. Irgendeine Tonart musste es ja sein. Eine Harmonie bedeutete dies oder das oder dies oder das eben nicht. Wer will schon sagen, warum Rossini »was« aus dem Bauch heraus »wie« komponierte. Alles richtig. Ebenso richtig ist: Liebe bleibt Liebe. Nacht bleibt Nacht. Es-Dur bleibt Es-Dur.

Erstaunlicherweise scheint es keine Stelle in der Rossini-Literatur oder in den ohnehin nicht reich gesäten Untersuchungen zu »Il Turco in Italia« zu geben, nicht einmal bei Stendhal, an der die eigentliche musikalische und daher auch dramatische Sensation dieses Quintetts auf dem Maskenball auch nur annähernd hervorgehoben wird. Achtzehn Takte lang, in diesem Fall achtzehn unendlich lang scheinende Takte lang singen fünf Menschen a cappella, ohne jede instrumentale Unterstützung.

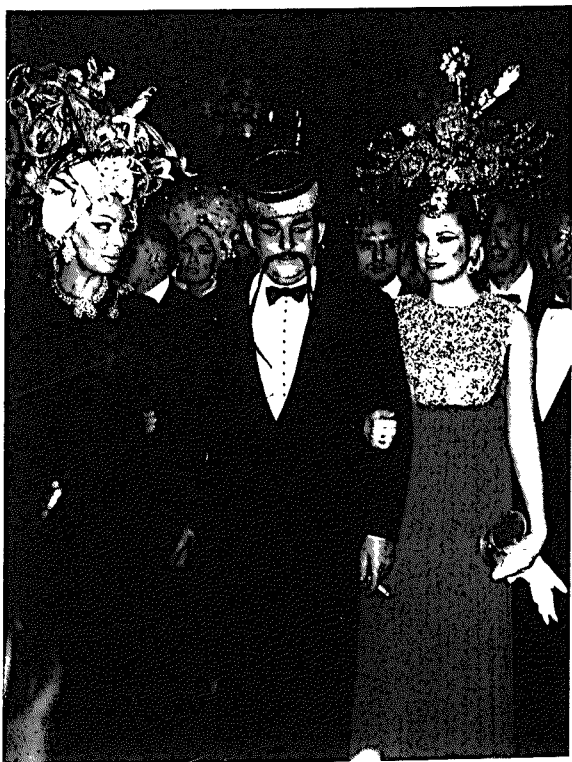
von dem, was sie eigentlich empfinden, aller äußeren Vorstellung oder Verstellung zum Trotz. Zwei Paare himmeln sich ungeniert an, mit sichtlichem Vergnügen, auch noch ein Quartett zu sein: Zaida und Don Narciso, als Fiorilla und Selim verkleidet, sowie Fiorilla und Selim, ebenfalls als Fiorilla und Selim verkleidet. Die Maskierung und die Partnerkonstellationen verwandeln Galanterie und Koketterie in tiefe Empfindung und wahre Erkenntnis. Türke und Italienerin, diese beiden sind als Paar so ideal, weil sie wunderbare Duette singen, wie man ja zuvor gehört hat. Sie gehören einfach zusammen. Und können gerade deshalb nicht aufhören, sich dies immer wieder von neuem vergewissern zu müssen. Und Zaida und Don Narciso, Türkin und Italiener, sind als Paar so ideal, weil sie bislang gar nichts miteinander zu tun hatten, zumindest nicht als Liebespaar. Und auch nachher werden sie nichts mehr miteinander zu tun haben. Jetzt gehören sie halt zusammen, und jeder, der sie belauscht, glaubt es augenblicklich. Die einen sehnen sich unentwegt nacheinander. Die anderen finden sich zum ersten Mal. Das ist wie in einer Komödie Shakespeares, wie im Ardenner Wald oder dort, wo Böhmen am Meer liegt.

Die eigentliche Sensation, gerade in einer opera buffa, ist das lange, unendlich lang scheinende Schweigen des Orchesters. Rossini dürfte »seinen« Mozart und dessen Verankerung in der Aufklärung als erotischem Zeitalter noch gut genug, das heißt vor allem instinktiv genug gekannt haben, um genau zu spüren, wohin er mit diesem einzig den Stimmen und damit den Menschen selbst überlassenen Traumgesang seine Figuren entführt: auf die Insel Kythera und damit in eines jener nächtlichen erotischen Labyrinth, in denen vordergründige Verwirrung tiefsinnige Erkennung stiftet und in denen es in der Mitte des Vulkans und im Auge des Orkans keine Sprache mehr gibt, es sei denn jene der Musik. Die Komödie bewahrheitet sich aus sich selbst heraus. Das gilt erst recht für eine opera buffa, in der alles zuvor zumeist generell laut, übertrieben, hektisch ablief. Leiser, inniger, erotischer, in diesem Sinn zwingender geht es an keiner anderen Stelle dieser Oper zu als in diesem Quintett, einem betörenden Netzwerk sich ineinander und miteinander verflechtender Stimmen: Wiedergeburt einer auf vollkommener Gleichheit beruhenden Menschenkomödie. Dazu braucht es nicht mehr als achtzehn Takte, ein schweigendes Orchester und fünf sich vollkommen ergebene und einander hin-gegebene Stimmen. Man begreift jetzt, warum Gioachino Rossini speziell bei »Il Turco in Italia« 1814 in Mailand so unerbittlich darauf besteht, dass die

Stimmen nur das und nichts anderes als das singen dürfen und müssen, was in der Partitur steht. Auf der Insel Kythera darf man sich keinen Fehler erlauben, will man tief ins erotische Zentrum der humanen Komödie eindringen.

Das zweite große Wunder: Wie alles zur Tragödie wird, dem Spiegelbild der Komödie.

Die zweite Schlüsselstelle dieses augenscheinlich um vieles lockerer gefügten zweiten Aufzugs von »Il Turco in Italia« – um so prägnanter sind die entscheidenden Zentren, die Kernpunkte, die Kristallisationsmomente – ist nicht weniger aufschlussreich als die erste. Erneut öffnet sich mitten im Auf und Ab der Situationskomödie eine andere, eine neue Welt. Erneut geht es hinein in ein Labyrinth. Dieses Mal liegt es aber nicht auf der visionären Insel Kythera, sondern nahe dem Orkus, einem mythischen, einem kultischen Ort. Der Styx fließt dort vorbei, und anstelle von Sylphen mag er von Furien bevölkert sein. Will man diesen Ort für die Komödie lokalisieren, müsste man sagen, am eschen liegt er wohl im Theater und auf der Bühne. Den für Fiorilla unausbleiblichen Ortswechsel, der anderes meint als nur eine Reise von Neapel nach Sorrent, bewerkstelligen der Dichter Prosdodimo und irgendwelche Koffer tragenden und Briefe





bringenden Boten, die man zunächst kaum wahrnimmt und von denen man kaum etwas anderes zu sagen weiß, als dass es sich bei ihnen wohl um die für ein Theaterspiel unverzichtbaren Statisten handeln muss. Fiorilla wird aus dem Haus gejagt, als handle es sich bei ihr um Medea, Cassandra oder Elektra, aber nicht um eine junge neapolitanische Frau, die unter dem Strich ihres Lebens nichts anderes wollte als ein wenig Spaß, Freude, Abwechslung und Identität. Vor allem Identität, resümiert man an ihrem jetzt ebenso unerwarteten wie bitteren Ende, was sie sich eine Komödie lang ersehnt und erträumt und daher ersungen hatte. Am wenigsten taugte sie zur Hauptrolle in einem antiken Drama. Dieser scheinheilige Dichter Proscodimo scheint doch verteufelter zu sein, als man glaubte.

Die große Szene Fiorillas beginnt mit einem dramatischen *Accompagnato*-Rezitativ. Es folgt eine große mehrteilige Arie. Beides, die musikalischen Mittel und das Verhalten Fiorillas, haben für gewöhnlich in einer *opera buffa* nichts zu suchen. Sie gehören eigentlich zum unverzichtbaren Inventar der *opera seria*. Pflicht und Schuldigkeit für dieses Genre hatte Rossini 1813/14 in Mailand bereits mit der Komposition von »Aureliano in Palmira« geleistet. Hat sich Fiorilla im Stück geirrt? Das wäre wahrlich ein »starkes Stück«. Oder will sie nur zeigen, dass sie, zweifellos ganz Primadonna, eine solche *Seria*-Arie vollendet beherrscht? Anzunehmen, dass es Rossini vor allem um die Szene geht: Aus dem Haus geworfen, kleidet Fiorilla sich in Trauer. Sie gelobt Reue. Sie bekennt offen, im Spiel um Liebe und Identität das verloren zu haben, was der Gesellschaft, der sie angehört, über alles zu gehen scheint: die Ehre. Man, in diesem Fall Frau, steht nicht zufällig auf der Bühne. Sie ist das Instrument ganz bestimmter Erwartungshaltungen: große Oper, große Gefühle, und gerade da und dort, wo es um Komik geht, am Ende eben auch Tragik, Katastrophe, Untergang. Rossini komponiert für diese Arie ein affektgeladenes spannungs-

reiches *Andante*, in dem sich Fiorilla auf die Brust schlägt und pathetisch Besserung gelobt. Rossini notiert im zweiten Teil der Arie ein wahrhaft affektgeladenes *Allegro*. Fiorilla schreit auf und entwirft das Bild einer düsteren Zukunft, in der sie nichts als Schmerz und Verzweiflung empfinden wird. Geisterstimmen aus dem *Inferno* kommen als lautstarker Chor hinzu. Und noch eine Stimme, mag sie im *Lamento* auch fast untergehen, tritt hinzu: Proscodimo, der Dichter, der wie besessen ausruft »Wie moralisch! Was für eine sichere Szene!« »Sicher« scheint in diesem Zusammenhang »perfekt« zu meinen, theatralisch vollendet, endlich nicht mehr doppeldeutig wie so vieles, was Fiorilla auf der Suche nach Liebeserfüllung zuvor geäußert hatte. »Was für ein Drama!«, fügt Proscodimo im Überschwang hinzu. Aus einer Frau, die um Liebe und Selbstständigkeit kämpfte, wird eine Tragödin, damit: ein Idol. Eines ist sie jedenfalls nicht mehr, ein Mensch aus Fleisch und Blut, faszinierend vor allem seiner Widersprüche wegen. Die lebensfrohe, angriffslustige, adrette und kokette Frau namens Fiorilla scheint nicht mehr zu existieren. »Il Turco in Italia« ist so gesehen die männliche Komödie einer weiblichen Tragödie. Zumindest ist Rossini selbst vor diesem recht drastischen Fazit seiner Komödie nicht zurückgeschreckt, so dramatisch schlüssig und lebensnah muss er es empfunden haben.

Ist das die Kunst der Oper, wie sie uns als Ideal vorschwebt? Deutlicher konnte Rossini den Riss, der mitten durch einen Menschen hindurch geht, nicht aufzeigen als mit dieser Arie. Es gibt keinen Traum ohne ein Trauma. Komödie schafft Bewusstsein. Aber Bewusstsein führt zwangsläufig auch zur Bewusstseinspaltung. Auf dem Theater heißt das: Wo hört eine Rolle auf? Wo fängt ein Charakter an? Für uns im Publikum heißt das: Dient das Theater dazu, uns durch Verklärung zu verzaubern und Nähe durch Ferne zu ersetzen? Oder ist Theater, besonders die Oper, vermeintlich realitätsfern, nicht auch das ideale Spiegelbild unserer Wirklichkeit, gerade daher im Endeffekt so unerbittlich, so grausam? Ist die perfekte, die wahre Komödie nicht das unentbehrliche Spiegelbild der menschlichen Tragödie? Welchen Preis hat das alles? Wer ist das Opfer? In »Il Turco in Italia« scheint Rossini eine klare Antwort zu geben: Es ist Fiorilla, die selbstbewusste Frau einer aufregenden Komödie, die am Ende dazu gezwungen wird, eine Tragödin zu spielen, um uns zu befriedigen. Liebe und Tod ...

Bis heute hält sich das Gerücht, nicht Rossini, sondern ein anderer Komponist habe das Finale des zweiten Aufzugs komponiert, damit die Komödie auch als Komödie endet. (Wie sehr dürfte es Rossini

nach dieser einzigartigen Fiorilla-Arie noch interessiert haben?) Besagtes Finale – Happyend in der opera buffa – beginnt mit einem Terzett, gesungen von einem Personal, das sich nach dem Verlauf dieses Stücks nicht merkwürdiger denken lässt. Fiorilla sagt von sich, sie sei das »Laub, das ohne Halt am Boden verwelkt«. Wer sagt denn so was? Don Geronio sagt von sich, er sei ein »Stamm, der ohne Laub nicht leben kann«. Wer sagt denn so was? Der Dichter aber, der mit Fiorilla bis zu deren großer Schlussarie nie unmittelbar zu tun hatte, reibt sich die Hände, weil er Laub und Stamm und somit Don Geronio und Fiorilla vereinen kann. Er fügt Drähte von Puppen zusammen. Wenigstens bekommt er jetzt für seine Willkür keine Prügel mehr wie im ersten Aufzug. (Verdient hätte er sie jetzt erst recht.) In der Ferne, am Bühnenhorizont – im Theater ist keine Ferne ferner – segeln derweil Zaida und Selim vorüber, miteinander versöhnt, glücklich auf dem Weg zurück in ihre Heimat.

Da verrät sich Prodocimo doch noch einmal. Es sei ihm gar nicht recht, sagt er, dem »Turco in Italia« noch einmal zu begegnen. Das kann man verstehen. Denn Rossinis Stück erschlägt wahrlich jedes andere! Lieber tritt der Dichter an die Rampe, wirft sich in die Pose eines Theatermachers und verkündet, das Spiel sei aus. Er sei damit zufrieden, wenn auch das Publikum damit zufrieden wäre. Das ist nicht nur unverschämt oder frech angesichts

dessen, was man zuvor erlebte. Es ist die reine Blasphemie, oder?

Oh Gott, muss man jetzt wieder von vorne anfangen, um zu verstehen, warum jede Komödie eine Tragödie ist, wo die Insel Kythera liegt und dass sich Liebe nicht nur auf Triebe und Hiebe reimt? Nein, man muss nur in eine Oper von Rossini gehen, ruhig mehrmals in dieselbe. Das ist lustig, unterhaltsam, aber auch im besten Sinn aufklärend, da als Theater zugleich »Die hohe Schule der Aufklärung«. Und es hebt, nicht unwichtig, den Kartenverkauf und damit die Einnahme in Krisenzeiten. Na gut, wenn man denn schon den Aufklärungsunterricht in Sachen Oper am besten mit Rossini absolviert, welches Stück von ihm sollte man dann besuchen? Ludwig van Beethoven empfahl, nachdem er Rossini einst kennen lernte, auf alle Fälle ein komisches, denn komische Oper hätte dieser Komponist sein Leben lang schreiben sollen und müssen. (Stimmt nicht, aber die Pointe ist vortrefflich.) Also nochmals gefragt: Wenn in eine komische Oper Rossinis, dann in welche? In »Il Barbiere di Siviglia«? Oder in »L'Italiana in Algeri«? Nein, Sie werden lachen und natürlich verzaubert sein, gerührt und eventuell sogar ein wenig weinen, ohne daran verzweifeln zu müssen: Wenn dieses dramma buffa per musica irgendwo und irgendwann auf dem Spielplan steht, müssen Sie unbedingt und zu allererst »Il Turco in Italia« hören und sehen!



DIE SEHNSUCHT NACH DEM UNBEKANNTEN

Regisseur Christof Loy über seine Inszenierung »Il Turco in Italia«

In der Oper »Il Turco in Italia« ist die so genannte »turquerie« nur noch Kulisse und hat mit der dramatischen Handlung nicht mehr viel zu tun. Gibt es in Ihrer Inszenierung noch orientalisches Flair?

CHRISTOF LOY: Nur durch die Figur des Türken und vielleicht noch durch seine ehemalige Favoritin Zaida, zumindest legt das Libretto dies nahe. Ich gehe noch den Schritt weiter, indem ich durch die Ankunft des Türken optisch noch ein bisschen mehr Orient einfließen lasse, als es sich die Autoren ursprünglich gedacht haben. Denn mir ist wichtig, dass man das Fernweh spürt, die Sehnsucht der Fiorilla nach dem Neuen und Unbekannten. Es handelt sich um eine herbeigesehnte Begegnung mit einem Türken, der wie aus einem Traum, einem orientalischen Märchen, herabgeschwebt kommt. Eine weitere Sache ist interessant: Das Stück beginnt mit einer Zigeuner-Szene, die einen Grenzbereich markiert. Zigeuner siedelt man bei uns in Mitteleuropa an, aber durch ihre Lebensgewohnheiten sind sie auch mit dem Orient verknüpft.

Don Geronio sucht die Lösung seiner Eheprobleme bei einer wahrsagenden Zigeunerin ...


Schon diese Szene markiert eine Öffnung. Obwohl man am Ende des Stückes doch zu der Erkenntnis gelangt, dass jeder letztendlich in seiner ihm vertrauten Umgebung und Heimat bleiben soll. Das Stück beginnt programmatisch mit einem Chor: »Unsere Heimat ist die ganze Welt.« Und es ist ganz schön, dass eine Horizonterweiterung für alle Beteiligten stattfindet, die dann die neuerliche Eingrenzung auf eine andere Ebene hebt.

Konnten Sie sich während Ihrer Arbeit mit dem Poeten Proscodimo identifizieren?

Anfänglich kann man sich als Regisseur gut mit dieser Figur identifizieren, weil die Fragen, die der Poet für sein geplantes Libretto aufwirft, so ähnlich sind wie die des Regisseurs, der ein Konzept für eine Oper erarbeiten soll. Man fragt sich, wo kann ich die Hauptstränge meiner Inszenierung finden, welche Figuren interessieren mich, was ist wichtig? Im Laufe der näheren Beschäftigung merkte ich, dass der Poet letztendlich sehr fantasielos arbeitet. Er beruft sich immer wieder auf die Gesetze, die schon die alten Theaterautoren vorgeschrieben haben; er jongliert mit diesen akademischen Regeln, zwischen einem unterstellten Publikumsgeschmack und dem, was sich in seiner direkten Umgebung abspielt. Dabei ist er nie bereit, unvorhergesehenen Ereignissen nachzugehen, die ihn vielleicht auf neue Ideen bringen könnten. Im Gegenteil, er ist immer ganz froh, wenn das, was er in seiner Umgebung beobachtet, möglichst deckungsgleich ist mit dem, was in vorhandenen Libretti drinsteht, damit sich ein hoher Wiedererkennungswert beim Publikum einstellt und er niemanden überfordert. Er ordnet sich fast sklavisch unter, um den nächsten Auftrag für ein Libretto sicherzustellen. Er behauptet, das Neue zu suchen, und ist letztlich immer ängstlich vor dem Ungewohnten!

Beeinflusst er denn auch das Geschehen oder bleibt er Konsument der realen Ereignisse?

Das Eingreifen findet erst im letzten Drittel des Stückes statt, nämlich dort, wo Selims Versuche Fiorilla aus Italien wegzuholen, mehr und mehr



scheitern und den Beteiligten der realen Handlung nichts mehr einfällt, was ihr Leben voran bringen könnte. Da fädelt er eine Intrige ein, die dafür sorgt, dass alles beim Alten bleibt. Er animiert die Beteiligten nicht zu einem existenziellen Chaos, sondern nur zu einem Schauspiel, das er selbst genießt und das den bürgerlichen Geschmack nicht verletzt. In diesem Moment, wo die Menschen nicht weiter wissen und vielleicht sogar die Gefahr da ist, dass Fiorilla durchbrennt, sich erschießt oder sonst was macht, geht er auf Nummer sicher und lässt eine Erpressungsgeschichte stattfinden, um Fiorilla daran zu erinnern, was es heißt, den materiellen Boden unter den Füßen weggezogen zu bekommen. Die tiefe Angst des Poeten, dass er arbeitslos und vom Publikum nicht mehr geliebt wird, diese Angst überträgt er infanterweise auf Fiorilla.

Fiorilla riskiert mit ihrem Verhalten die Sicherheit ihrer materiellen Existenz?

Daran zeigt sich, wie klug und detailliert das Libretto ist, denn erst gegen Ende des Stückes erfahren wir, dass Fiorilla offenbar aus einer sozial schwächeren Schicht kommt und durch die Heirat mit Don Geronio in der Upper Class gelandet ist, wo sie ihre Rolle in der neapolitanischen Gesellschaft mit einer gehörigen Portion Stolz und Eitelkeit eingenommen hat. Eine Scheidung wäre der Horror für sie, als Schuldige bekäme sie keine Abfindung und müsste wahrscheinlich zu ihren Eltern zurückkehren, um wieder in einem Fischerhüttchen zu leben. Etwas Ähnliches macht ja Zaida, die Geliebte des Selim durch, die, nachdem sie zum Tode verurteilt worden ist, gerade noch gerettet werden kann. Ihr blieb dann nichts anderes übrig, als sich Zigeunern anzuschließen. In ihrem Stolz sind die beiden Frauen verwandt. Zaida benimmt sich wie eine standesbewusste orientalische Prinzessin. Sie kann es überhaupt nicht akzeptieren,

dass so ein Gossenmädchen wie Fiorilla sie beleidigt und sich als Favoritin eines osmanischen Herrschers fühlt.

Ist Fiorilla Ihre Lieblingsfigur?

Ich halte sie für eine mysteriöse Frau, die sich sehr von ihren Launen treiben lässt, so dass man meinen könnte, eine Unschuld verberge sich dahinter. Sie abeitet aber auch mit Kalkül, in manchen Momenten nahezu böseartig. Fiorilla spielt die Männer um sie herum gegeneinander aus: Nicht nur ihren Ehemann und ihren neuen Günstling Selim, sondern auch ihren Verehrer Don Narciso. Ich denke immer noch, es passiert aus einer Laune heraus, sie ist im wahrsten Sinne eine Capricciosa. Dadurch läuft sie sogar Gefahr, die Sympathie, die sie bei uns, beim Publikum hat, zu verlieren.

In einem Duett wirft Fiorilla Don Geronio vor, er tue ihr Unrecht, da jeder wisse, dass sie ihn liebe. Und Rossini scheint ihr Glauben zu schenken ...

Ich glaube ihr auch. Das zeige ich sogar schon in einem früheren Moment der Inszenierung. Fiorilla ist gerade beim Rendezvous mit dem Türken überrascht worden, der Ehemann kommt rein, und sie dreht die Situation einfach um, indem sie Don Geronio dazu bringt, das Gewand des Selim zu küssen. So zwingt sie ihn auf die Knie. Musikalisch mündet dieser Moment in ein großes langsames Ensemble, in dem ich höre, dass auch Fiorilla innehält. Das bietet die Chance zu zeigen, dass sie in dieser Situation ähnlich empfindet wie etwa Norina, wenn sie Don Pasquale eine Ohrfeige gibt.

Der erste Akt wird bestimmt durch das Fremde, das sich anzieht. Im zweiten steht sich das Fremde unversöhnlich gegenüber. Wie gehen Sie damit um?

Der erste Akt ist von dem ersten Aufeinanderprallen bestimmt, wo man sich öffnet und

füreinander Interesse zeigt. Selbst wenn die Kontrahenten aufeinander stoßen, versuchen sie erst einmal zu begreifen, was jeweils in dem anderen vorgeht. Und dann beginnt der zweite Akt mit einem Gespräch der beiden Männer, die plötzlich wie im Kalten Krieg da sitzen und nicht miteinander verhandeln können. Entsprechend wird auch das große Duett von Fiorilla und Selim ganz anders als bei ihrer Szene im ersten Akt mehr bestimmt von der Maxime eines »Bis dahin kann ich gehen, aber weiter auf keinen Fall«. Und die Spannung ist nicht mehr nur eine erotische, sondern eine grundsätzliche. Weil sie das nicht ertragen, flüchten sich Selim und Fiorilla in eine diesmal eher melancholische, nicht mehr so hitzige Umarmung. Da mutet selbst die Musik ein bisschen betulich und konventionell an. Es ist der typisch Rossini'sche Witz, dass in jenem Moment, da sich Paare in die Arme sinken, die Musik sich immer einer gefährlichen Grenze zur monotonen Lieblichkeit nähert. In dieser Oper finden sich drei solcher Situationen: die Wiedervereinigung von Zaida und Selim im ersten Aktfinale, die Umarmung von Selim und Fiorilla nach ihrer Auseinandersetzung und die Versöhnung des Ehepaares Geronio/Fiorilla am Ende des Stückes.

Stehen Fiorilla und Selim im Zentrum der Geschichte?

Das Stück konzentriert sich immer wieder auf die Begegnungen und Auseinandersetzungen der beiden. Wie Hund und Katz kommen sie aus verschiedenen Richtungen und schauen immer wieder, ob sie nicht miteinander spielen können. Eigentlich sind das immer die explosiven und spannenden Momente, die besonders viel Energie freisetzen, aber sie erzählen eben auch fast schon von einer bürgerlichen Zufriedenheit.

Die erotischen Offenbarungen spielen in dieser Oper doch eine wesentliche Rolle?

Ja. Und sie spielen sich stets ohne den Poeten ab. Auffällig ist, dass die erotischen Begegnungen immer an ihm vorbeigehen. Als hätte er ein messerscharfes Gefühl dafür. Dass Erotik eine Triebfeder des realen Lebens ist, scheint er nicht wahrzunehmen. Er will »tratto dal vero« haben, die Wirklichkeit erkennen, versagt es sich aber immer wieder. Als wäre er ein bisschen prüde.

Sie sagten einmal, der »Turco« sei eine Lieblingsoper der Regisseure ...

Das hat wahrscheinlich damit zu tun, dass die meisten Regisseure erst einmal, wie ich auch, diese große Affinität zu dem Poeten entwickeln und spä-

ter mit Freude dieses ganze Geflecht lösen. Man kann eigentlich erst während der Proben erfahren, welch feine Situationskomik in dem Stück wohnt. Da ist beispielsweise dieser Moment, wenn der Dichter seine Arbeitshemmung überwindet und glaubt, jetzt endlich das Patentrezept gefunden zu haben, weshalb er ohne Rücksicht und in aller Öffentlichkeit über seine Pläne spricht – dabei schert ihn die Gegenwart von Don Geronio und Don Narciso überhaupt nicht. Immerhin muss man davon ausgehen, dass der Ehemann nicht weiß, dass Narciso der Liebhaber von Fiorilla ist. Doch der Poet posaut die Wahrheit heraus: eine fantastische Szene, und dann diese zwei Figuren, der betrogene Ehemann und der Liebhaber dazu. Es ist sehr komisch, dass sich Narciso auf einmal vor Geronio rechtfertigen muss. Er ist gezwungen zu sagen, das Gehörte entspräche natürlich nicht der Wahrheit, vielmehr handele es sich um eine Fantasie des verrückten Dichters. Und so kommen diese Personen ungewollt durch den Poeten in Bewegung. Wir Regisseure lieben das Stück vielleicht auch besonders, weil Proscdocimo die gleichen Erfahrungen mit diesen Figuren macht, wie unsereins auf der Probe mit den Darstellern, wenn eine zunächst theoretische Geschichte Fleisch und Blut annimmt. Man muss sich natürlich auch immer fragen – und das trifft im Besonderen meine Lieblingsfigur Fiorilla –: Wann sind die Gefühle echt und wann sind sie gespielt, wann sind sie geheuchelt und wann reines Kalkül? Und vor allem: Wann wird das Heucheln zur Routine, zum ureigensten Charakter eines Menschen? Da sind wir bei der Frage des Schauspielers und des theatralischen Vorgangs: In welchen kleinen Zellen spielen wir Menschen eigentlich miteinander Theater, ohne dass man das als Theater bezeichnen würde? Bei den Proben erinnert mich das sehr an die Arbeit mit den komödiantischen Figuren aus der »Ariadne« von Richard Strauss. Bei Zerbinetta und Harlekin weiß man auch nie: Spielen die miteinander diese seit Jahrhunderten tradierten Rollen oder fechten da tatsächlich zwei Menschen etwas Aktuelles miteinander aus? Ähnlich ist es bei Fiorilla und ihrem Ehemann, bei denen sich ja im Laufe dieser Ehe Verhaltensmuster entwickelt haben, bis man sich nurmehr an irgendwelchen Versatzstücken orientiert. Und plötzlich funktionieren jene Versatzstücke durch dieses neue »türkische« Element nicht mehr wie sonst.

Welche Funktion besitzt das Bühnenbild?

Man kann vielleicht von einer Poetisierung des Raums sprechen, die wir anstreben. Wir beginnen

mit einem quasi realistisch erscheinenden Bild und bereits drei Minuten nach Öffnung des Vorhangs erlebt man schon den ersten Bruch: Eine Fremdfigur, nämlich der Poet, stört diese realistische Illusion, um sich dann des Raums zu bedienen und ihn in einer poetisch neuen Dimension zu erschließen. Und der Raum, der erst einmal nicht wirkt wie eine theatralische Wunderkiste, entpuppt sich schließlich doch als eine solche. In der Weise, wie dieser Raum von uns genutzt wird, findet wiederum die Auflösung von Wahrheit und Poesie statt, definiert als Wunschwahrheit, und es treffen sich zwei Ebenen, inspirieren sich wechselseitig, bis man nicht mehr auseinander halten kann, was Wunschbild und was Wirklichkeit ist.

Der Maskenball ist dann das Theater auf dem Theater?

Der Maskenball ist die extreme Ausprägung eines Verkleidungsspiels, des Versuchs, in eine neue

Haut zu schlüpfen, inspiriert von der Erscheinung des Türken. Und es ist kurios, dass der Türke nicht nur Wunschprojektion der Frauen wird, sondern auch die Männer ihn plötzlich zum Vorbild nehmen.

Durch die Maskerade sieht Don Geronio dann sein Problem doppelt: zweimal Fiorilla und zweimal Selim ...

Bei dem, was er durchmacht, ist Geronio schon nah an der Grenze zum Tragischen. Das finde ich auch sehr spannend an dieser Figur, dass er sich immer mehr herauslöst aus dem Klischee des betrogenen, trottelligen Ehemanns, des Gehörnten, über den die ganze Stadt redet. Er versucht vielmehr, verzweifelt zu kämpfen, und spürt plötzlich noch einmal in sich Kräfte, von denen er gar nicht mehr glaubte, dass sie noch in ihm schlummern. Und das ist ja auch so schön an ihm.

Interview: Annedore Cordes





VON DER KOMIK

(UND ANDEREN UNGEREIMTHEITEN)

von Francis Hüsters

Das Komische und Leichte, das Witzige, behaupten Theaterleute gerne, sei gerade das Schwierigste, es erfordere die höchste Fertigkeit des Künstlers. Doch Komik muss verstanden werden, sie ist keineswegs voraussetzungslos zu haben. An Rossinis Oper »Il Turco in Italia« lässt sich das zeigen.

Witze

Denn wie funktioniert Komik eigentlich? Wie arbeitet ein Witz? Ein formstrenge Beispiel liefert das Duett zwischen dem Türken Selim und Don Geronio zu Beginn des zweiten Aktes. Denn auf das Angebot Selims, Geronios Frau Fiorilla nach altem türkischen Brauch von ihm abzukaufen, antwortet Geronio, dies sei zwar ein guter Brauch, in Italien aber gäbe es hierbei einen viel besseren Brauch, nämlich den Käufer vom Ehemann verprügeln zu lassen. Verstärkt durch die musikalische Umsetzung, die bei Geronios Antwort die von Selim vorgegebene höfliche Form imitiert und einzelne Wörter sich steigernd wiederholen lässt, bis sich dann der Angesprochene in der Pointe als tätlich Bedrohten erkennen muss (»il marito rompe il muso, rompe, rompe, rompe il muso, quasi sempre, quasi sempre, quasi sempre al comprator« – der Ehemann haut in die Fresse ... fast immer ... des Käufers), müssen wir an dieser Stelle lachen. Warum?

Eine Formel, der letztendlich wohl die meisten Arten von Komik und Witz gehorchen, bietet die Struktur der rhetorischen Figur des »Zeugmas« (Beispiel: »Er schlug die Scheibe und den Weg zum Bahnhof ein«), bei der das Verb zwei Inhalte miteinander verbindet, die »eigentlich« nicht zusammengehören. Bei Geronios Replik über italienische und türkische Bräuche liegt der eigentliche Witz so betrachtet darin, dass er die vorgeblich ernst zu nehmende türkische Sitte des Frauen-Verkaufens verbindet mit der italienischen, vielleicht auch universalen Un-Sitte des Sich-Verprügeln.

Voraussetzung für das erfolgreiche Wirken einer solchen »Witz-Struktur« ist natürlich,

dass wir die beiden Bedeutungsbereiche, die in der Pointe zusammengedacht werden müssen, obwohl sie nicht zusammen zu denken sind, eben als solche kennen und erkennen – eine Voraussetzung, die bei vielen Arten der Komik in Literatur und Theater nicht immer gegeben ist. Die Folge ist bestenfalls Ignoranz, schlimmstenfalls Missdeutung und letztlich Missachtung des Werkes, das sich dieser Mittel bedient. Und eben dies scheint bei der Rezeption von Rossinis »Il Turco in Italia« schon häufiger ein Problem gewesen zu sein.

Komplexere komische Formen der Literatur, wie etwa Parodie und Travestie, komisch wirkende Anspielungen auf außerhalb der fiktiven Welt des Werkes liegende Dinge, die durch Überzeichnung spottende Satire oder schließlich die »Farce« als Literatursatire, setzen nicht nur das Kennen und Erkennen des Bezugspunktes voraus, sondern insbesondere auch die Bereitschaft, sich als Rezipient auf diese Art von Komik überhaupt einzulassen. »Falsch« verstandene Satire kann daher als Beleidigung ankommen und eine komische Imitation als Plagiat.

Die angeblich negative Reaktion des Mailänder Publikums der Uraufführung des »Türken in Italien« im Jahre 1814, als deren Beleg üblicherweise einige Zeitungskritiken angeführt werden sowie die Tatsache, dass Rossinis Oper nach vergleichsweise wenig Aufführungen wieder vom Mailänder Spielplan verschwand, mag auch mit dieser Art von Voraussetzung erklärt werden. Denn nach der 1813 erfolgreich in Venedig uraufgeführten und zudem wenige Monate vor der »Turco«-Premiere auch in

Mailand gezeigten Rossini-Oper »L'italiana in Algeri« (Die Italienerin in Algerien) nun eine komische Oper mit dem Titel »Il Turco in Italia« herauszubringen, lässt sich natürlich als Versuch deuten, mit der einmal erfolgreichen Masche in nur mäßiger Variation weiterzumachen. Der Vorwurf des (Selbst-)Plagiats war (und ist) auch hier und da zu lesen und wurde sogar auf die »Turco«-Musik selbst bezogen, von der wir heute wissen, dass sie tatsächlich



original ist. Diese Auslegung ignoriert jedoch den eigentlichen Witz der Titelwahl, nämlich wider besseren Wissens so zu tun, als sei im »Türken in Italien« tatsächlich das Pendant zur »Italienerin in Algier« zu sehen. Und obwohl sowohl das Libretto von Angelo Anelli für Rossinis »L'Italiana« als auch das von Felice Romani für »Il Turco« jeweils auf bereits mit gleichen Titeln vertonte Operntexte zurückgingen und man also annehmen könnte, der Bezug sei zufällig aus der Not entstanden, ist auszuschließen, dass Rossini und seinem Mailänder Librettisten der Zusammenhang nicht bewusst war. Im Gegenteil. Wahrscheinlicher ist wohl, dass sie sich mit dieser Pseudo-Imitation einen Spaß erlaubten – einen Spaß, den offenbar nicht alle verstehen wollten.

Dabei lässt sich Rossinis »L'Italiana« natürlich trotz aller Unterschiede durchaus als Bezugspunkt für einige Details in »Turco« heranziehen, so etwa auch für den eingangs angeführten Witz über türkische und italienische Bräuche. Schließlich hatte das Publikum in »L'Italiana« ja erlebt, wie der Türke

Mustafa seine Frau Elvira aus Überdruß kurzerhand anderweitig unterbringen will, was diese selbst zwar schmerzlich bedauert, aber als unabänderliches Diktum hinzunehmen bereit ist. Wenigstens innerhalb der Fiktion einer »Türkenoper« ist also das Frauen-Verkaufen als »Brauch« und als die Komödien-Intrige auslösender Konflikt dem Publikum bestens vertraut gewesen.

Ein recyceltes Libretto

Rossinis Mailänder Librettist Felice Romani nutzte als Vorlage für »Il Turco in Italia« das gleichnamige Libretto von Caterino Mazzolà, das bereits 1788 von Franz Joseph Seydelmann für die Dresdener Oper vertont worden war und offenbar 1789 auch in Wien gespielt wurde. Romani übernahm aus der Vorlage zwar die grundlegende Personenkonstellation und die Geschichte mit der Verwirrung der Paare: Geronio (bei Mazzolà: Don Baccalare) und Fiorilla, Selim und Zaida, sowie den (bei Mazzolà noch namenlosen) Dichter, gab dem Ganzen jedoch eine in sich abgerundete Struktur und fügte neue Elemente ein.

Bemerkenswert sind jedoch auch die für die Rossini-Oper zugunsten der stärkeren Konzentration auf Fiorilla und Selim nicht übernommenen Teile der Mazzolà-Geschichte, so z.B. die Szene vom falschen Selbstmord Zaidas und Selims. Zaida will hier nämlich in ihrer Verzweiflung über die Zurückweisung Selims Gift nehmen, was jedoch glücklicherweise durch den guten Albazar vereitelt werden kann, indem er das Gift durch einen schönen Schlaftrunk ersetzt. Selim findet sodann die schlafende Zaida, die er mit dem halb gefüllten Giftbecher noch in der Hand selbstverständlich für tot hält. In Reue und seinerseits nun verzweifelt trinkt er den Rest des Giftes, also des Schlaftrunkes – im Finale erwachen dann beide in einem »türkischen Paradies«, was von Romani schon deshalb gestrichen wurde, damit Rossinis »Turco« mit der Ankunft von Selims Schiff in Italien beginnen und mit seiner Abfahrt enden kann.

Romani und Rossini erhöhen gegenüber der Vorlage zudem die Zahl der Ensembles. Auch erweitern sie das Personal um die Tenor-Rolle des Narciso und fügen Nummern ein, die aus der Tradition der ernsten Oper zu stammen scheinen. Aber ernste Elemente in einer erklärtermaßen komischen Oper lassen natürlich fragen, wie in diesem merkwürdigen Konglomerat dann einzelne der Charaktere zu deuten sind und wie das Stück als Ganzes einzuordnen und zu bewerten ist. So ist dann etwa zu lesen, dass es sich bei der »L'Italiana« um eine »narrische Komödie« handle, während »Il



Turco« eine »Sittenkomödie« darstelle, aus der die Figuren geläutert hervorgingen. Doch können wir die moralische Läuterung in »Il Turco« wirklich ernst nehmen, die sich selbstverständlich in erster Linie auf Fiorilla bezieht und den in ihrer so genannten »Reue-Arie« vor dem letzten Finale ausgedrückten charakterlichen Wandel zur treu liebenden Ehegattin Don Geronios?

Figuren und Schimären

Fiorilla wird uns mit deutlichen Hinweisen auf bestimmte Genre-Traditionen erst einmal ausschließlich als Typ, nicht als psychologischer Charakter vorgestellt. Sie soll uns als die »Kapriziöse« gelten, die launische Frau, die sich Liebhaber hält und ihren Gatten ausnutzt, wie es ihr gerade passt. Das ergibt sich aber zunächst nicht aus charakterisierenden Situationen, sondern bloß aus ihrer eigenen Behauptung, nämlich aus dem in ihrer Auftrittssarie im Grunde allein für das Publikum gesungenen Text. Mit dem Erscheinen des Türken Selim, der just in dem Moment Italien erreicht, als die verheiratete Italienerin Fiorilla öffentlich erklärt hat, sie wolle nicht nur einen Mann lieben, ergibt sich auch eine neue Art der Charakterisierung. Denn das folgende Duett Fiorillas mit Selim, wie im Übrigen auch alle anderen Duette, läßt als komisches, in sich geschlossenes Mini-Drama nun ja tatsächlich miterleben, wie Fiorilla mit den Männern umgeht und in welche Verwirrung zwischen vermeintlich wahren, vermeintlich vorgetäuschten und dem jeweils anderen vermeintlichen Gefühlen sie sich und uns stürzen kann.

In diesem Koristik Duett sind für ein Großteil der Komik durch das »Beiseite-Sprechen« ermöglicht. Es ist uralte Theater-Konvention, nach der wir auf der Bühne fraglos akzeptieren, dass ein »beiseite« gesprochener Satz von allen gehört, aber vorgeblich nur vom Publikum und dem Sprechenden selbst verstanden wird. Bei Fiorillas Dialog mit Selim liegt der Witz darin, dass die eigentliche Wahrheit (Fiorilla will Selim, Selim will Fiorilla verfolgen) durch das Spiel des Beiseite-Sprechens scheinbar immer wieder verneint wird – und trotzdem wahr bleibt. Die sozusagen »offiziell« an das Gegenüber gerichteten Höflichkeitsfloskeln bekunden nämlich ganz offen das wechselseitige Interesse füreinander. Beiseite gesprochene Kommentare dazu würden nun eigentlich nur Sinn machen, wenn sie dieses Interesse negieren würden. Genau das ist aber nicht der Fall. Denn die Inhalte der Selbst-Kommentare widersprechen überhaupt nicht den Äußerungen gegeneinander, sondern bestätigen diese sogar. Und als letzter Hinweis, dass

die Wahrheit nicht die Wahrheit, aber dennoch die Wahrheit ist, tun beide (Fiorilla schon von Anfang an, Selim deutlich erst am Ende) in ihren Selbstkommentaren schließlich so, als sei das Ganze nur ein Spiel zum Test der eigenen Verführungskunst (»Non è poi così difficile questi Turchi / L'Italiane a conquistar« – »So schwer ist es nicht, diese Türken / diese Italienerinnen zu erobern«), obwohl sie sich selbst ja in den vorangegangenen Kommentaren längst eingestanden haben, was für uns alle ohnehin offensichtlich ist, nämlich dass es nicht nur ein eitles Spiel geht, sondern um handfeste, körperliche Begierde ... Liebe?

Und dann also im zweiten Akt, kurz vor dem endgültigen Finale, nachdem sie mit der türkisch-zigeunerischen Rivalin Zaida mehrere Schlachten um die Liebe Selims geschlagen hat und auf dem Maskenball ihren Gatten zum Dorf-Depp hat machen lassen, glaubt diese Frau plötzlich der Auskunft des Poeten, dass Selim nun endgültig wieder Zaida liebe und erhält außerdem einen Brief Don Geronios, der sie verstößt und zu ihren Eltern zu-





rückschicken will – und schon klappt sie zusammen und bereut mit tiefster Aufrichtigkeit ihre Verfehlungen. Und der Höhepunkt ihrer Reue und ihres Selbstmitleids soll nun also in dieser der Form nach in die Opera seria gehörenden Arie mit Chor festgehalten sein. Der Text des Chores ist dabei übrigens wirklich kaum anders als vor Schadenfreude höhnisch zu nennen, während die Musik der Cabaletta dabei statt Reue und Selbstmitleid vielleicht eher erwarten ließe, gleich zögen alle unter Führung der tapferen Fiorilla ins letzte Gefecht. Zur Sicherheit wird im anschließenden Rezitativ von Geronio und dem Poeten per Akklamation Fiorillas Reue noch einmal ausdrücklich als echt beglaubigt, was so ausgestellt daherkommt, dass man es ebenfalls als verlogen bewerten möchte.

Können wir in alldem nun wahrhaft moralische Läuterung im »Charakter« Fiorillas und somit übergreifend die Tiefe einer ernst zu nehmenden »Sittenkomödie« erkennen? Wirkt der Text dieser Reue-Arie nicht in Wirklichkeit genauso hölzern und aufgesetzt wie ihre Aufttrittsarie als Kapriziöse? Reue so gut wie Launenhaftigkeit scheinen mir eher Schablonen, um Anlass für komisches, unterhaltsames, anrührendes und konventionell im Guten endendes Musik-Theater zu geben, was als moralischer Appell aber nicht ernst zu nehmen ist.

Im Ganzen gesehen ist Fiorilla weder »Typ«, denn dafür ist sie zu widersprüchlich angelegt, noch psychologisch begründeter »Charakter«, denn dafür holpern ihre Widersprüche zu hölzern durch

das Libretto. Sie ist eine Schimäre, eine Kunstfigur: Sie lockt uns in bestimmte Genre-Erwartungen und lässt uns dann allein darin, taucht aus einer anderen Ecke wieder auf und verschwindet, noch bevor wir verstehen konnten, was für eine Erscheinung wir dieses Mal erlebt haben. Fiorilla ist ein Spiel mit Konventionen.

Mindestens ebenso zwielichtig ist auch der »Poeta«, der zunächst einem Typ zu ähneln scheint, wie wir ihn aus manchen Opern kennen, wo solche wie er als Supervisoren und heimliche Lenker der Intrigen fungieren, wie etwa Alidoro aus der 1817, drei Jahre nach »Il Turco«, uraufgeführten Rossini-Oper »La Cenerentola« (Aschenputtel), der als »Philosoph« die entscheidenden Hilfestellungen zum endlichen Glück der Liebenden zu organisieren weiß; und davor z. B. aus Da Pontes und Mozarts »Cosi fan tutte« von 1790 die Figur Don Alfonsos (ebenfalls Philosoph!), dessen Wette mit Ferrando und Guilelmo um die Treuefähigkeit ihrer Geliebten überhaupt erst das ganze Durcheinander in Szene setzen lässt. Aber: Hat unser Poet in »Il Turco« das Intrigenspiel auch nur annähernd so in der Hand wie Alidoro das Glück der in der Asche schlafenden Angelina oder Don Alfonso die Gaukeleien in »Cosi fan tutte«? Ist er als Autor des Stückes, das wir da gerade erleben, auch nur einmal wirklich ernst zu nehmen, wie er es immer behauptet?

Kleine die Autorität des Poeten untergrabende Witze sind schon explizit in Romanis Libretto aus-

geführt. Sie laufen meist auf einen einfachen »Meta-Gag« hinaus, also einen Verweis auf der fiktiven Welt der Figuren übergeordnete Instanzen oder schlicht außerhalb ihrer liegende – die Fiktion entläßt sich damit selbst, und wir lachen. So etwa, wenn Geronio und Narciso dem Poeten Prügel androhen, weil sie sich von ihm nicht als Figuren sondern Oper behandeln lassen wollen – die Figuren, die gegen den Autor revoltieren, sind keine Erfindung der Moderne! Einmal abgesehen von solchen Gags, stellt sich aber vor allem übergreifend der Eindruck ein, dass dieser Poet der Handlung der Oper hinterherläuft, statt sie zu konstruieren, sie im besten Fall abschreibt, sie aber niemals nach seinem Plan gestaltet. Dieser Poet ist weder Intrigant noch Autor: Er ist nur die Karikatur davon!

Daher erweisen sich alle seine Einflussnahmen auch als nebensächlich oder überflüssig, und bei den wirklich spannenden Szenen ist er überhaupt nicht zugegen. Völlig überflüssig ist beispielsweise auch sein Rat an Geronio, Fiorilla nach dem Empfang des Türken eine Standpauke zu halten, denn das hätten wir alle sowieso erwartet; und dann kündigt es Fiorilla selbst auch noch einmal an, sie kennt ja schließlich ihren Ehemann und weiß, wie der sich aufregen kann. Nur der muss sich so dumm stellen und darf nicht allein auf die Idee mit der Standpauke kommen, damit der selbst benannte Autor dieses Stücks wenigstens scheinbar auch mal was zu sagen hat ...

Am Ende schließlich hat der Poet nicht ein perfektes »dramma« fertig konstruiert, geschweige denn geschrieben, sondern allenfalls die schlechten Bruchstücke eines solchen miterlebt.

Meta-Theater

Rossinis »Il Turco in Italia« ist Meta-Theater: Theater über Theater – aber nicht, weil wir darin angeblich dem Autor selbst begegnen, sondern weil ein Großteil seiner Komik sich nur durch die Bezugnahme auf bestimmte Theater-Traditionen ergibt, als Spiel mit genrespezifischen Erwartungen und ihrer Durchkreuzung. So wäre als oberflächlichster Bezugspunkt des Librettos schon wegen des Titels natürlich der traditionelle Plot einer »Türkenoper« (Errettung einer abendländischen Schönheit aus der Hand eines muselmanischen Herrschers) anzunehmen, wie sie sich für uns heute prototypisch in Mozarts »Entführung aus dem Serail« von 1782 darstellt, auf die Rossinis »L'Italiana« bereits eine Persiflage darstellt (hier ist es die abendländische Schönheit Isabella, die mit weiblichem Witz den Geliebten aus der Gefangenschaft bei Mustafa befreit).

Im »Turco in Italia« hätten wir dann allerdings eher die Perversion einer »Türkenoper« zu sehen, weil die Macht des Türken als Sex-Tourist in Bella Italia nicht nur stark eingeschränkt ist, sondern ihn zudem die heimischen Haremsgeschichten, von denen er eigentlich Ablenkung sucht, in Gestalt Zaidas schon längst in Italien erwarten.

Wichtiger als Mozarts »Entführung« ist tatsächlich seine »Cosi fan tutte«, 1790 in Wien uraufgeführt, die ihrerseits ja mit Anspielungen auf die Tradition der Türkenoper arbeitet. Vom »Turco«-Poeten als mögliche Karikatur Don Alfonsos in »Cosi« war ja schon die Rede, die Ähnlichkeit der Verwirrung der eigentlich zusammen gehörenden Paare durch testweise inszenierten Identitätswechsel (mit Türken-Garderobe!) in »Cosi fan tutte« bzw. durch übermütige Lust am exotischen Flirt (in »Il Turco«) wäre zu diskutieren. Denn wo Mozart und Da Ponte uns am Ende von »Cosi fan tutte« im Blick auf die Liebespaare in einer bis heute gültigen (psychologisch glaubhaft) motivierten Zweideutigkeit zurücklassen, die nicht aufzulösen ist (Wer liebt wen denn nun wirklich? Ist das Ergebnis der Intrige Don Alfonsos nicht die Desillusionierung der Liebe? usw.), bleiben Romani und Rossini mit »Turco« einer holzschnittartigen Darstellung verhaftet, der es gar nicht um glaubhafte psychologische Zweideutigkeiten geht, sondern um den Spaß am Spiel mit typisierten Figuren und der Ironisierung der Genre-Gesetze selbst.

Schließlich ist auch die Ironie der komischen Oper, sich selbst zum Gegenstand zu machen, keine Erfindung von Romani und Rossini, sondern entspricht ebenfalls einer Tradition, für die am sinnfälligsten wohl Mozarts »Schauspieldirektor« und vor allem Salieris »Prima la musica – poi le parole« (»Zuerst die Musik, dann der Text«) anzuführen wären, die 1786 zusammen als Wettstreit in Wien aufgeführt wurden. Salieris Stück ist dabei inhaltlich entscheidender, denn hier sehen wir einen Librettisten in echter Not, weil er einen Text verfassen soll zu einer Musik, die bereits fast vollständig komponiert ist – die Leiden unseres »Turco«-Poeten sind da bestenfalls wieder als Pseudo-Imitation einzustufen.

Rossinis »Il Turco in Italia« ist Spaß, der, so schwierig er herzustellen sein mag, letztlich aber wie jeder Witz von Vereinfachungen, von Kurz-Schlüssen lebt. Wollen wir uns selbst nicht den Spaß verderben, sollten wir interpretatorisch nichts überfrachten, uns gleichzeitig aber auch jeglicher Ignoranz enthalten. Auch Komik braucht zum Lustig-Sein Verstand.



ERINNERUNGEN AN DEN »TURCO IN ITALIA«

von Henri Beyle genannt Stendhal

Im Herbst 1814 schrieb Rossini für die Scala die Oper »Il Turco in Italia«. Galli, der mehrere Jahre lang auf bewunderswerte Art die Rolle des Bey in der »Italiana« gespielt hatte, bekam die Rolle des jungen Türken, den es durch einen Sturm nach Italien verschlagen hat und der sich in die erste hübsche Frau verliebt, die ihm über den Weg läuft. Unglücklicherweise hat diese hübsche Frau nicht nur einen Ehemann (Don Geronio), sondern auch noch einen Liebhaber (Don Narciso), der keineswegs bereit ist, seinen Platz für einen Türken zu räumen. Donna Fiorilla, die kokette und leichtsinnige junge Frau, ist entzückt darüber, dass sie dem schönen Fremden gefällt, und ergreift prompt die Gelegenheit, ihren Geliebten ein wenig zu quälen und ihren Mann zum Besten zu halten.

Die Rolle des Don Geronio ist eine von denen, die den Buffosänger Paccini berühmt gemacht haben. Ich erinnere mich, dass er diese Kavatine beinahe jeden Abend anders gespielt hat. Manchmal war er der verliebte Ehemann, der über die Torheiten seiner Frau verzweifelt ist, manchmal der philosophische Ehemann, der sich als Erster über die Schrullen seiner besseren Hälfte mokiert. Bei der vierten oder fünften Vorstellung erlaubte sich Paccini einen Spaß, der unseren Gepflogenheiten so zuwiderläuft, dass ich befürchte, allein schon der Bericht werde dem Leser missfallen. Man muss wissen, dass an jenem Abend das Gesprächsthema ein armer Ehemann war, der seinen Schicksalsschlag alles andere als philosophisch hinnahm. In den meisten Logen der Scala sprach man ausschließlich über die Umstände seines Unglücks. Paccini, der verärgert war, weil niemand die Oper aufmerksam verfolgte, begann mitten in der Kavatine die wohlbekanntesten Gesten und die Verzweiflung des unglücklichen Ehemanns nachzuahmen. Mit dieser tadelnswerten Frechheit war er unglaublich erfolgreich; die Freuden des Publikums steigerten sich im Laufe des Abends. Anfangs merkten nur einige Zuschauer, dass eine große Ähnlichkeit zwischen der Verzweiflung Paccinis und der des Herzogs von *** bestand. Bald schon erkannte das ganze Publikum die Gesten und das Taschentuch wieder, das der arme Herzog andauernd in der Hand hielt, wenn er von seiner Frau sprach, um die Tränen der Verzweiflung abzuwischen. Unmöglich zu schildern, wie groß die allgemeine Freude war, als der unglückliche Herzog

selbst ins Theater kam und für alle sichtbar in der Loge eines seiner Freunde etwas oberhalb des Parketts Platz nahm. Fast alle Zuschauer drehten sich um und freuten sich so noch mehr über seine Anwesenheit. Der unglückselige Ehemann merkte nicht nur nicht, welche große Wirkung er verursachte, sondern das Publikum stellte auch recht bald an seinen Gesten und vor allem an den beklagenswerten Bewegungen mit dem Taschentuch fest, dass er den Leuten in seiner Loge sein Unglück erzählte und dabei keinen der grausamen Umstände der Entdeckung ausließ, die er in der vorangegangenen Nacht gemacht hatte.

Man muss wissen, wie kleinstädtisch die Großstädte Italiens in Bezug auf die chronique scandaleuse und die Liebesabenteuer sind, um sich die Lachkrämpfe vorstellen zu können, in die ein aufgewecktes, boshaftes Publikum verfiel, als es den unglücklichen Ehemann in der Loge und Paccini auf der Bühne agieren sah, der, während er die Kavatine sang, den Blick fest auf ihn gerichtet, sofort all seine Gesten nachahmte und sie auf groteske Weise karikierte. Das Orchester vergaß zu begleiten,



links: Gioacchino Rossini im Jahre 1820
oben: Die Mailänder Scala (zeitgenössische Abbildung)

die Polizei vergaß, dem Skandal ein Ende zu gebieten. Glücklicherweise ging ein weiser Mensch in die Loge, und es gelang ihm, wenn auch nicht ohne Mühe, den tränenüberströmten Herzog daraus zu entfernen.

Gallis wunderschöne Stimme kam in jener Arie vorteilhaft zur Geltung, in der der Türke nach seiner Landung das schöne Italien begrüßt: »Bell' Italia, al fin ti miro/Vi saluto amiche sponde!« Der Verfasser des Librettos hatte damit auch eine Anspielung auf Galli, den in Mailand vergötterten Sänger, gemacht, der damals nach seiner Rückkehr aus Barcelona, wo er ein Jahr lang gesungen hatte, zum ersten Mal wieder auftrat. Das donnergleiche Rollen von Gallis Stimme hallte in dem riesigen Theatersaal der Scala wider; man fand aber, dass Rossini, der am Klavier saß, sich mit diesem Duett keineswegs hervorgetan habe. Das Publikum ließ es ihn spüren, indem es unaufhaltsam »bravo Galli!« und kein einziges Mal »bravo maestro!« schrie, denn bei der Uraufführung einer Oper wird dem Sänger und dem Maestro immer gesondert Beifall geklatscht. Sie wissen schon, dass es dabei nicht um den Verfasser des Librettos geht. Nur ein französischer Literat würde eine Oper nach er Qualität des Textes beurteilen.

Den Enthusiasmus des Publikums bei dem reizenden Quartett:

Siete Turco, non vi credo;
Cento donne intorno avete,
Le comprate, le vendete
Quando spento è in voi l'ardor.

auch nur annähernd wirklichkeitsgetreu zu beschreiben, ist mir unmöglich. Ich habe der Versuchung, diese vier Zeilen wiederzugeben, nicht widerstehen können, weil jeder Satz, jedes Wort in dieser herrlichen Musik Rossinis neue Liebreize hat. Wenn man es gehört hat, wird man nicht müde, diese Worte zu wiederholen, die so hübsch klingen im Munde einer jungen Frau, die sie zum Vorwand nimmt, den Türken abzuweisen, aber darauf brennt, ihre Vorwände entkräften zu lassen. Die Antwort des Türken ist genauso hübsch wie ein Madrigal von Voltaire. Einzig Rossini konnte diese Musik schreiben, die die sterbende Galanterie, die in Liebe übergeht, schildert. Während Fiorillas Worte bloße Galanterie sind, bringt die darauf folgende Begleitung schon die ersten Befürchtungen der Liebe zum Ausdruck. Die äußerste Frische dieser erhabenen Kantilene wird nur aufgegeben, um die ersten Züge der aufkommenden Leidenschaft zu schildern.

Don Geronio, der Fiorillas keimende Leidenschaft nicht so ganz wahrnimmt, fährt ein schweres Geschütz auf:

Se tu più mormori
Solo una sillaba
Un cimitero
Qui si farà.

Diese Worte würden in Paris Anstoß erregen, in Italien gelten sie als vorbildlich für den Stil eines Librettos. Leidenschaft und Komik kommen darin klar um Ausdruck und vor allem ohne jede Spitzfindigkeit à la Marivaux. Die Zeit, die man bräuchte, um diese Finesse zu begreifen, zu bewundern und zu beklatschen, wäre für das musikalische Vergnügen verloren und, was noch schlimmer wäre, man würde von ihm abgelenkt. Man muss urteilen, um den Geist zu spüren; man muss aufhören zu urteilen, um sich von der Musik verzaubern zu lassen.

Es sind zwei Arten von Vergnügen, die man bei nüchterner Betrachtung nie gemeinsam auskosten kann. Nur französische Literaten scheinen diesen Fehler nicht einsehen zu wollen, dabei ist die Sache ganz einfach: Die Musik wiederholt immerzu dieselben Worte, bei der Wiederholung gibt sie demselben Wort aber jedesmal einen anderen Sinn. Wieso verstehen unsere ehrenwerten Literaten eigentlich nicht, dass eine einzige Wiederholung den Vers, den Takt, den Rhythmus stört, und dass ein Bonmot, wenn es wiederholt oder auch nur langsam ausgesprochen wird, oft eine Dummheit ist? Die Verse einer Oper existieren nur im Libretto und nur so, wie der Drucker die Wörter auf der jeweiligen Seite anordnet. Die Worte, die das Ohr vernimmt, sind in den leidenschaftlichen Augenblicken, in denen der Gesang auf das Rezitativ folgt, immer nur Prosa; nicht einmal ein Blinder würde sie als Verse erkennen.

Der Schluss des Quartetts, den ich bereits zitiert habe und der einige für den französischen Geschmack nicht sehr geistreiche, aber für die Musik hervorragende Worte enthält, ist eine Kantilene von vollendeter Komik und dramatischer Wahrheit: »Nel volto estatico/Di questo e quello«. Diese Worte singen die vier beteiligten Personen – Donna Fiorilla, ihr Liebhaber, ihr Ehemann und der Türke – zusammen.

Das pikante Duett im zweiten Akt, »D'un bel uso di Turchia/Forse avrai novella intesa« (Nach gutem türkischen Brauch gibt es vielleicht neue ...) , in dem der junge Türke dem Ehemann ganz einfach den Vorschlag macht, ihm seine Frau zu ver-

kaufen, ist genauso reizend wie das Duett im ersten Akt. Diese Worte passten viel zu gut zu Rossinis Art zu denken, als dass er sie nicht mit vollendeter Dramatik vertont hätte. Es ist unmöglich, in einen Gesang mehr Leichtigkeit, Fröhlichkeit und mehr von der Anmut zu legen, die niemand so gut wiedergeben kann wie der »Schwan von Pesaro«. Dieses Duett kann es mit allen Arien von Cimarosa und Mozart aufnehmen. Diese großen Männer haben Stücke von gleichem Wert geschrieben, aber keine besseren. Sie haben nichts komponiert, was dem leichten Ton dieser Kantilene auch nur annähernd gleichkäme. Sie ist wie die Arabesken Raffaels in den Logen des Vatikans. Um einen Rivalen für Rossini zu finden, müsste man die Partituren Paisiellos durchblättern. Der Leser, der dieses Duett in Paris gehört hat, macht sich wahrscheinlich über meine Begeisterung lustig; ich mache ihn sogleich darauf aufmerksam, dass dieses Stück perfekt vorgetragen werden muss. Wenn es den Sängern an der nötigen Leichtigkeit und Kühnheit fehlt, geht die Anmut ganz verloren.

Das Quintett »Oh! guardate che accidente« ist vielleicht das köstlichste Stück aus den komischen Opern Rossinis; die Einfachheit wetteifert hier mit der Ausdruckskraft. Man darf aber nicht ganz kaltblütig sein, um diese Art von Musik zu genießen, denn bekanntlich wirkt nichts so verletzend wie eine Fröhlichkeit, die zu teilen man sich nicht in der Lage fühlt; ein trauriger Mensch rächt sich gewöhnlich mit dem Ausruf: »Platte Komik!« oder: »Eine Posse für Wanderbühnen!«

Auch ohne dass ich es ausdrücklich erwähne, kann man sich leicht vorstellen, dass dieses neue Meisterwerk Rossinis bei den Mailändern nicht deswegen eine kalte Aufnahme fand, weil es zu fröhlich war. Sie waren vielmehr in ihrem Nationalstolz beleidigt. Sie behaupteten, Rossini habe sich selbst kopiert. Diese Freiheit könne er sich bei den Theatern der Kleinstädte gerne herausnehmen; aber für die Scala, das beste Theater der Welt, sagten die guten Mailänder immer wieder in emphatischem Tonfall, hätte er sich die Mühe geben müssen, etwas Neues zu schaffen.



Il Turco in Italia

Inszenierungen der Hamburgischen Staatsoper

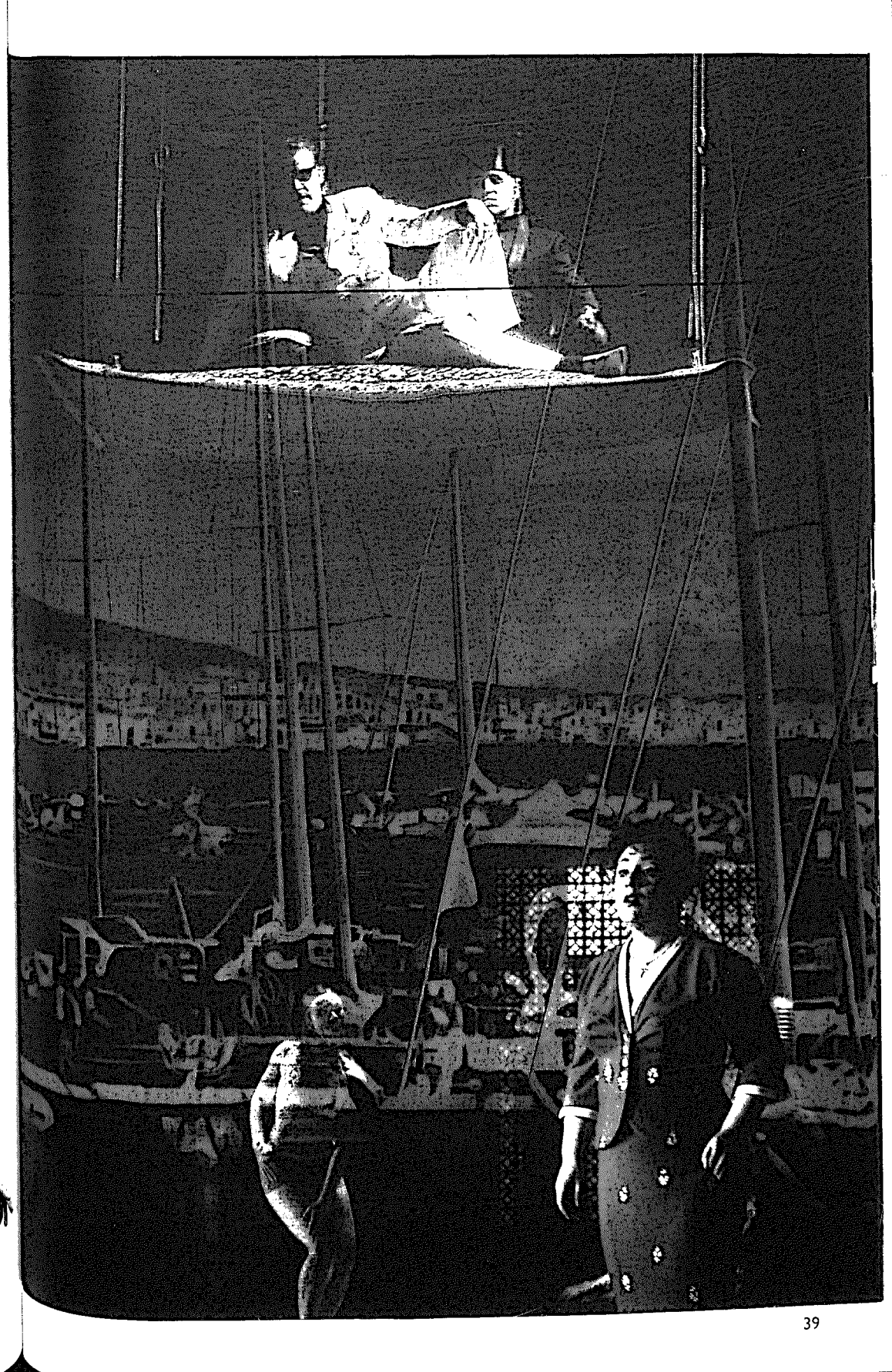
Datum	29. Dezember 1963	20. März 2005
Sprache	Erstaufführung deutsch	Premiere italienisch
Vorstellungen	21	
Musikalische Leitung	Horst Stein	Michael Hofstetter
Inszenierung	Günther Rennert	Christof Loy
Bühnenbild und Kostüme	Ita Maximowna	Herbert Murauer
Chor	Günther Schmidt-Bohländer	Tilman Michael
Selim	Tom Krause	Balint Szabo
Donna Fiorilla	Melitta Muszely	Inga Kalna
Don Geronio	Toni Blankenheim	Renato Girolami
Don Narciso	Heinz Hoppe	David Alegret
Prosdocimo	Heinz Blankenburg	George Petean
Zaida	Cvetka Ahlin	Tamara Gura
Albazar	Jürgen Förster	Jonas Olofsson

Die letzte Vorstellung fand am 10. April 1968 statt.

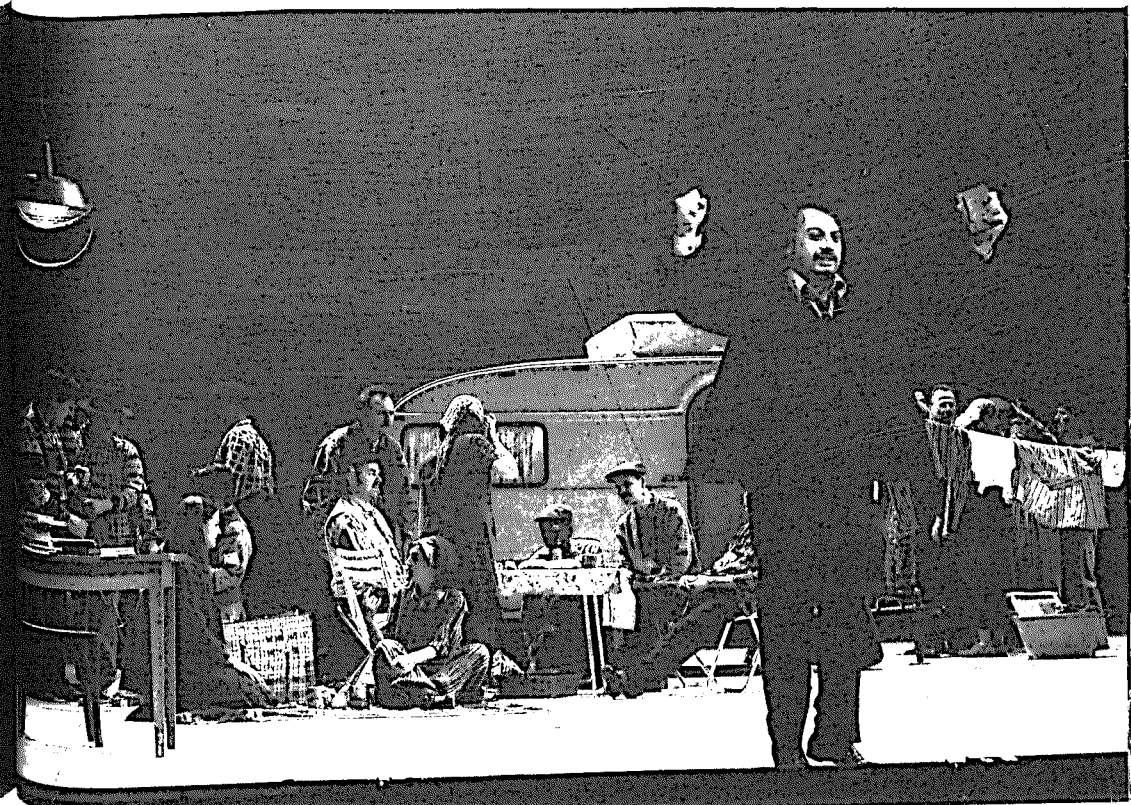


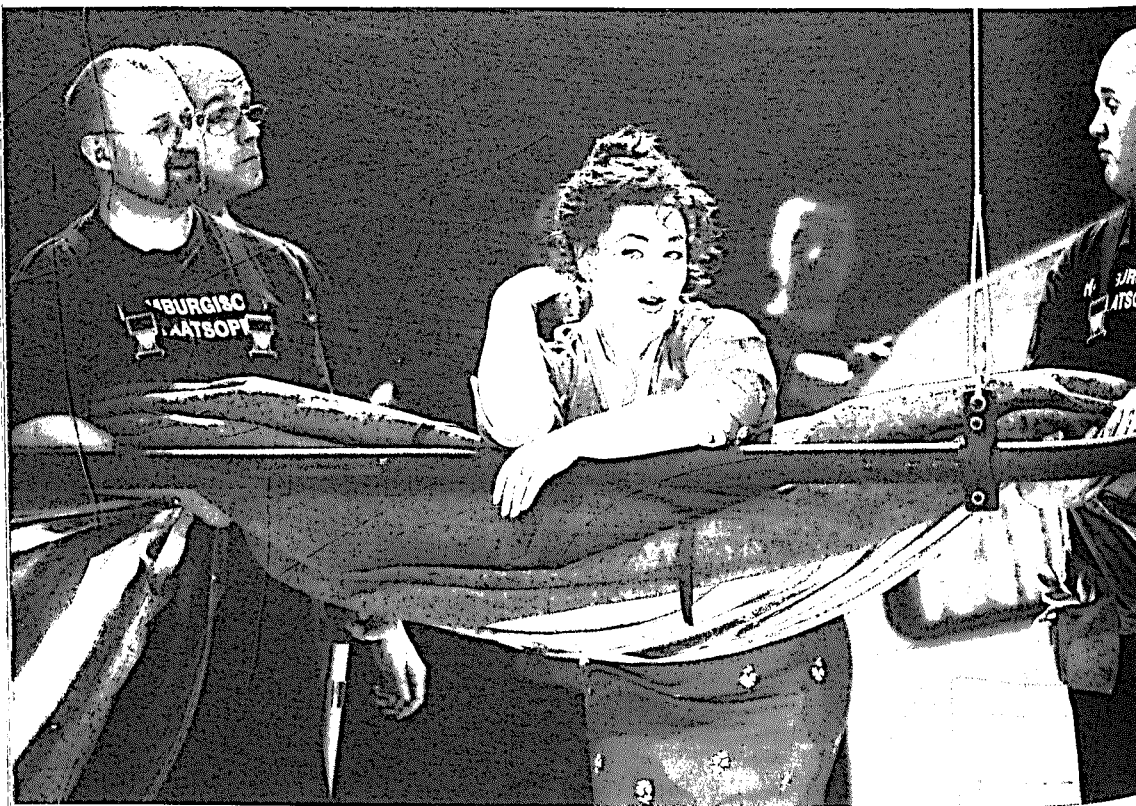
Fotos der Aufführung von 1963:
Heinz Blankenburg, Heinz Hoppe, Toni
Blankenheim, Melitta Muszely, Tom Krause

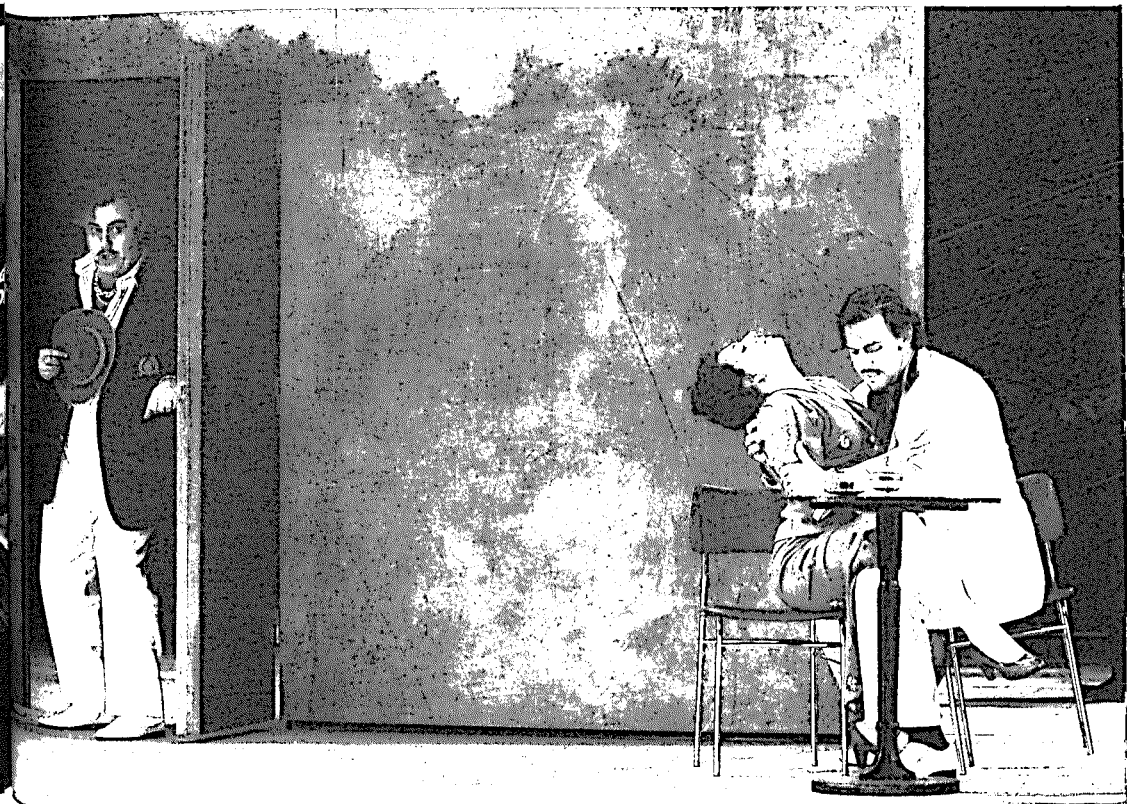


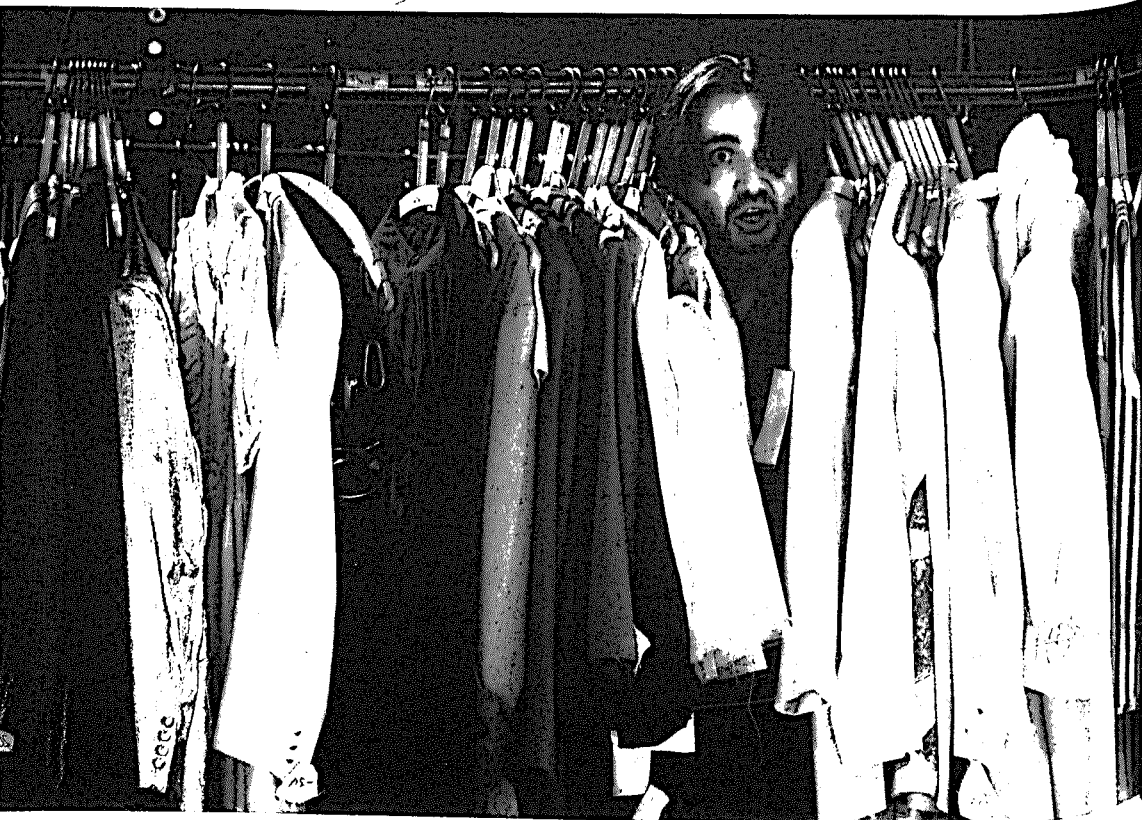


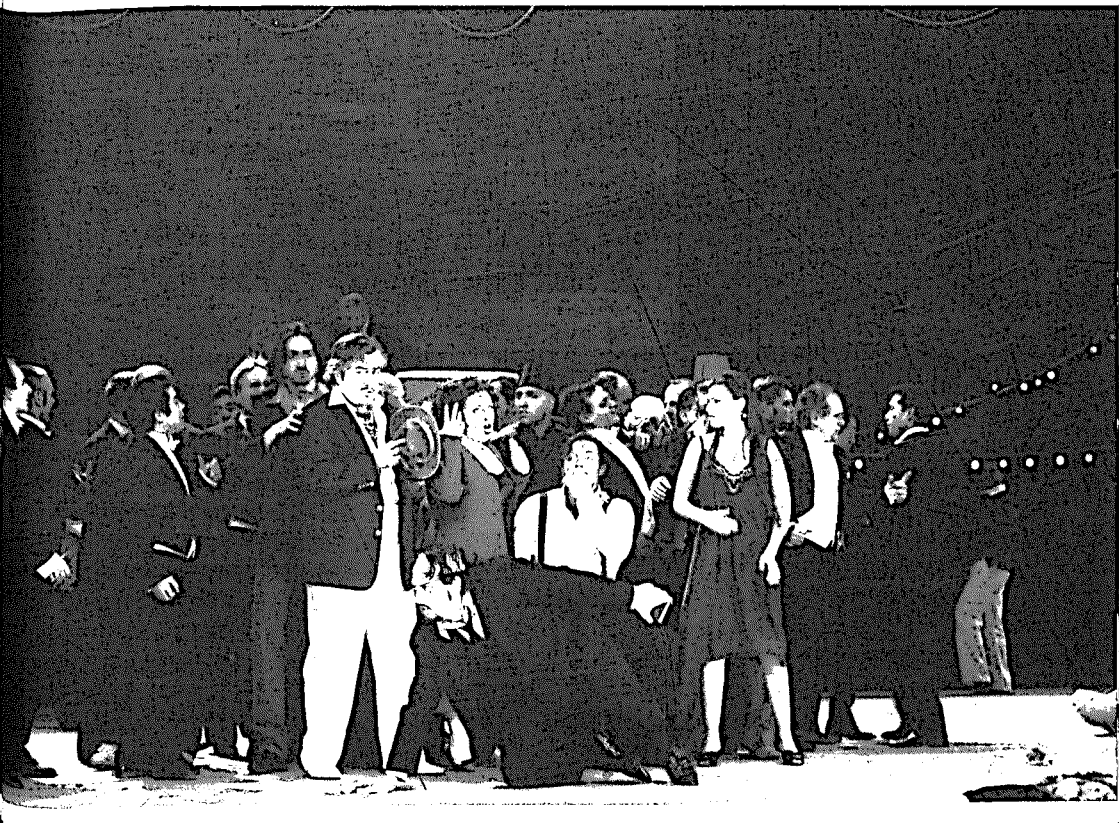




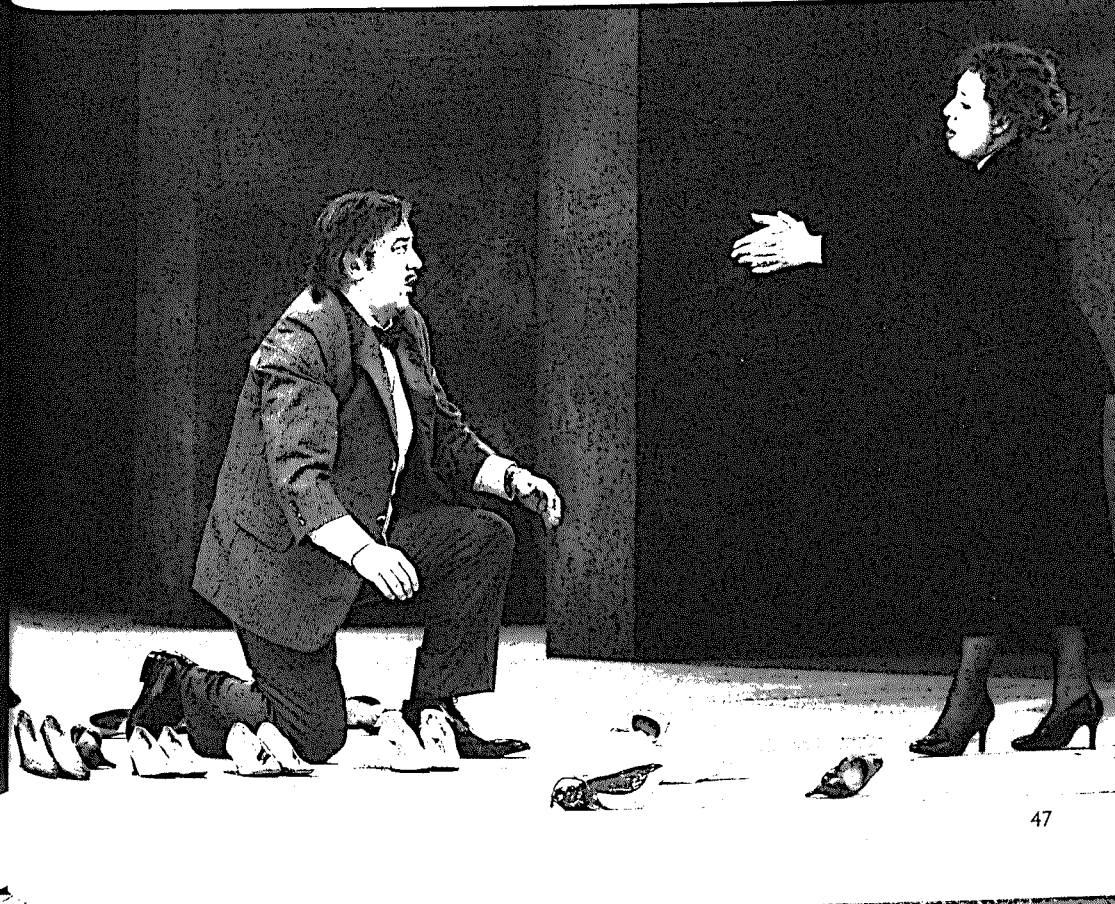












Il Turco in Italia

Programmheft zur Premiere am 20. März 2005

Impressum

Herausgeber
Hamburgische Staatsoper GmbH
Große Theaterstraße 34
20354 Hamburg
Theaterleitung:
Louwrens Langevoort,
Opernintendant
Ingo Metzmacher,
Künstlerischer Leiter
Detlef Meierjohann,
Staatsoperndirektor

Redaktion und Gestaltung
Annedore Cordes (verantwortlich)
Christoph Becher

Titelfoto
Karl Forster

Fotos von der Klavier-Hauptprobe
am 10. März 2005:
Karl Forster

Litho
Repro Studio Kroke

Druck
Hartung Druck und Medien GmbH
Anzeigenverwaltung
Antje Sievert
schau & partner medien gmb
Tel.: 32 87 27 - 17

Texte

Die Texte von Wolfgang Willaschek und Francis Hüser sind Originalbeiträge für dieses Heft. Die Inhaltsangabe schrieb Christof Loy. Das Interview mit Christof Loy führte Annedore Cordes anlässlich seiner Neuinszenierung »Il Turco in Italia« an der Hamburgischen Staatsoper – Carlo Goldoni: Lustspiele. Deutsch von Lola Lorme. Daraus »Der Weiberklatsch«. Wien 1959 – Stendhal: Rossini. Aus dem Französischen von Barbara Brumm. Frankfurt/Main 1988 – Die Daten der Hamburger Inszenierungen stellte Barbara Neumann zusammen.

Bilder

Südtalien, Städte-Landschaften-Inseln, Text von Ernst Fahr Müller; Fotos von Mimmo Jodice und Toni Nicolini, München 1988 – Volker Scherliess: Gioachino Rossini. Reinbek 1991 – Uliano Lucas (Hrsg.): Italiani a tavola. Milano 2003 – Ines Borchardt (Hrsg.): 10.000 Meisterwerke der Malerei. Berlin, 2001 (CD-ROM) – 1.–3. Weitausstellung der Fotografie: »Was ist der Mensch?« Hamburg 1975 – Joe Franklin: Classics of the Silent Screen. Toronto 1959 – Gianni Berengo Gardin: Italiener: Kempen 2000 – David Esrig (Hrsg.): Commedia dell' arte. Nördlingen 1985 – Nana – Mythos und Wirklichkeit. Hamburger Kunsthalle 1973 – Uliano Lucas: Storia d'Italia. Turin 2004 – Rodolfo Pallucchini: Die venezianische Malerei des 18. Jahrhunderts. München 1961 – Paris Match. Paris 1982 – Michel Frizot (Hrsg.): Neue Geschichte der Fotografie. Köln 1989 – Das Bühnenbildmodell fotografierte Valentine Koppenhöfer: Fritz Peyer, Archiv der Hamburgischen Staatsoper (Historische Fotos)



83. Opernfestspiele Arena di Verona 2005

Hotel Colomba d'Oro an der Arena (180m)

Lufthansa Hamburg-München-Verona

Parkettplätze in Reihen 1 und 10

17-19 Juni 2005	Freitag-Sonntag	La gioconda (Premiere)	Nabucco	N° 1	
23-25 Juni 2005	Donn.-Samstag	Aida	Nabucco	N° 2	
25-27 Juni 2005	Samstag-Montag	La gioconda	Aida	N° 3	
1-4 Juli 2005	Freitag-Montag	Nabucco	La gioconda	Aida	N° 4
8-11 Juli 2005	Freitag-Montag	Nabucco	La bohème (Premiere)	Aida	N° 5
12-15 Juli 2005	Dienstag-Freitag	La gioconda	La bohème	Aida	N° 6
15-18 Juli 2005	Freitag-Montag	Nabucco	La gioconda	Aida	N° 7
19-22 Juli 2005	Dienstag-Freitag	Nabucco	Aida	La gioconda	N° 8
22-25 Juli 2005	Freitag-Montag	Nabucco	La bohème	Aida	N° 9
27-29 Juli 2005	Mittwoch-Freitag	Aida	La bohème		N° 10
29 Juli - 1 Aug 05	Freitag-Montag	Nabucco	La gioconda	Aida	N° 11
4-6 August 2005	Donn.-Samstag	Aida	Nabucco		N° 12
6-8 August 2005	Samstag-Montag	La bohème	Aida		N° 13
12-15 August 2005	Freitag-Montag	La bohème	Turandot	Aida	N° 14
16-19 August 2005	Dienstag-Freitag	Nabucco	Turandot	Aida	N° 15
19-22 August 2005	Freitag-Montag	Nabucco	La bohème	Aida	N° 16
23-26 August 2005	Dienstag-Freitag	Nabucco	Turandot	Aida	N° 17
26-29 August 2005	Freitag-Montag	Nabucco	Turandot	Aida	N° 18
30 Aug - 1 Sep 05	Dienstag-Donn.	Turandot	Aida		N° 19

€ 2200 3 Opern, 3 Nächte

€ 1900 2 Opern, 2 Nächte

jeweils inklusive Karten, Hotel, Frühstück, Pausen-Champagner, Lufthansa

Plätze: Parkett vorderste Reihe 2-32, 33-55;

Parkett Reihe 10 hinter dem 1. Quergang 33-43. Platzwahl nach den Sitzplänen.

Anreise auch Bahn 1. Klasse, Nachtzug, oder PKW. Näheres, Sitzpläne:

Robert Schweitzer

Opernreisen nach Verona

Nieder-Ramstädter Str. 44, 64368 Ober-Ramstadt

Telefon 06154-3021, Fax 06154-52600