

Verismo in der Oper

von Egon Voss, München

Mit dem Verismo hat sich die Musikwissenschaft bislang wenig oder gar nicht beschäftigt¹. Es ist bezeichnend, daß der Begriff in *MGG* fehlt und in *Grove's Dictionary* mit nur vier, allerdings aufschlußreich skeptischen Zeilen bedacht ist². Im übrigen weisen ihn Lexika und Handbücher als eine ursprünglich und hauptsächlich italienische, vor allem aber als naturalistische Richtung der Oper aus. Übereinstimmend wird der literarische Verismo – aufgefaßt als italienische Entsprechung zum Naturalismus Zolas oder Ibsens – als Vorbild bezeichnet, dem die Oper gefolgt sei. Wäre das richtig, müßten die Maximen des literarischen Verismo in den Libretti der veristischen Opern wiederzufinden sein. Indessen fällt schon beim ersten Hinsehen auf, daß die Textbücher selten oder gar nicht auf Literatur beruhen, die aus dem literarischen Verismo stammt. Zwar wurde Giovanni Vergas *Cavalleria rusticana* gleich vier Mal komponiert³, und Puccini begann nach Mascagnis großem Erfolg und auf Drängen seines Verlegers Giulio Ricordi mit einer Oper nach Vergas Erzählung *La Lupa*⁴; im übrigen aber spielen die Werke Vergas, Luigi Capuanas und anderer Schriftsteller des Verismo in der veristischen Oper keine Rolle. Es erscheint vielmehr symptomatisch, daß Puccini *La Lupa* schließlich aufgab (1894), um *La Bohème* zu komponieren, einen Text, der mit dem aktuellen Verismo in der Literatur nichts zu tun hatte. Auffallend ist auch, daß Mascagni nach *Cavalleria rusticana* nicht weitere Opern auf veristische Texte geschrieben hat, obwohl ihm doch das auf Vergas Schauspiel fußende Libretto der *Cavalleria* so großen Erfolg gebracht hatte.

Unmittelbar interessiert an der veristischen Literatur waren die Opernkomponisten des Verismo nicht. Indessen wäre dennoch möglich, daß ihre Libretti, auch wenn sie aus anderen literarischen Richtungen stammen, Gemeinsamkeiten mit dem literarischen Verismo aufwiesen.

In der als Brief an seinen Freund Salvatore Farina abgefaßten Einleitung zur Erzählung *L'amante di Gramigna*⁵, einer Art Programm des literarischen Verismo,

1 Die im folgenden genannten Arbeiten sind die ersten Versuche, den weißen Fleck auf der Landkarte der Operngeschichte auszufüllen: K. Schuller, *Verismo Opera and the Verists*, Diss. Washington University 1960; P. D. Wright, *The Musico-Dramatic Techniques of the Italian Verists*, Diss. University of Rochester (N. Y.) 1965; R. Valente, *From „Scapigliatura“ to Expressionism. The Limited Verismo of Giacomo Puccini*, Diss. Fribourg 1970.

2 „A term used to classify Italian opera of a sensational, supposedly 'realistic' kind, including the works of Mascagni, Leoncavallo, Puccini, Giordano etc.“ (Fifth Edition, Vol. 8, S. 753).

3 1. Stanislao Gastaldon, 1889 (Titel: *Mala Pasqua*); 2. Pietro Mascagni, 1890; 3. „Messa in musica da un maestro milanese per commissione di Adelina Patti“, 1907; 4. D. Monleone, 1921.

4 Vgl. M. Carner, *Puccini. A critical biography*, London 1958, S. 71; A. Alexander, *Giovanni Verga. A great writer and his world*, London 1972, S. 191 ff.

5 *Le opere di Giovanni Verga. A cura di Lina e Vito Perroni. Tutte le novelle*, volume primo, Milano 1940, S. 203.

nannte Verga die in der Erzählung wiedergegebene Geschichte „*un documento umano*“ und beschrieb sie als „*non un racconto, ma l'abbozzo di un racconto*“⁶, um darauf hinzuweisen, daß er sie wiedergebe, wie er sie gehört habe („*Io te lo ripeterò così come l'ho raccolto pei viottoli dei campi*“). An Farina gewandt setzte er hinzu: „*tu veramente preferirai di trovarti faccia a faccia col fatto nudo e schietto, senza stare a cercarlo fra le linee del libro, attraverso la lente dello scrittore*“⁷. Der literarische Verismo verstand die Kunst also als eine Art Dokumentationsmedium; nicht die kunstvolle Gestaltung einer Geschichte war wesentlich, sondern ihre möglichst getreue Nachschrift. Von dieser Zielsetzung her ist leicht begreiflich, daß der literarische Verismo eine ursprünglich epische Literaturströmung war⁸. Die Absicht, die Tatsachen nackt und unverfälscht wiederzugeben, so, wie sie auf den Feldwegen erzählt wurden, vertrug sich nur schlecht mit den Bedingungen des Theaters, das die Geschichten stets simuliert, während Romane und Erzählungen sie unmittelbar wiedergeben. Daß die Oper als Kunstform, in der die Akteure singen, der Zielsetzung des literarischen Verismo erst recht nicht entsprach, liegt auf der Hand. Es ist kein Zufall, daß Vergas wichtigste Theaterstücke auf Erzählungen fußen. *Cavalleria rusticana* wurde ebenso aus einer Novelle entwickelt wie *La Lupa*, und es ist unverkennbar, daß die Dramatisierung, insbesondere im Falle von *Cavalleria rusticana*, sich durch die eingreifenden inhaltlichen Änderungen vom Charakter des „*documento umano*“ und des „*fatto nudo e schietto*“ der Erzählung entfernt. Das 1884 für Eleonora Duse geschriebene Drama *Cavalleria rusticana* folgt nicht dem Ideal der Authentizität der erzählten Geschichte, und daß Mascagnis Oper auf diesem Drama fußt und nicht auf Vergas Erzählung, liegt zwar einerseits in der Natur der Sache, zeigt andererseits aber auch, daß es Mascagni und seinen Librettisten nicht um den Charakter ursprünglicher Wahrhaftigkeit, die blanken Tatsachen zu tun war. Darin freilich unterscheiden sie sich nicht von anderen Autoren veristischer Opern. Die Ausnahme, die die Regel bestätigt, machen Leoncavallos *Pagliacci*, eine Oper, deren Text – vom Komponisten selbst verfaßt – auf einer Begebenheit beruht, die Leoncavallo selbst, freilich als Siebenjähriger, am 15. August 1865 in Montalto in Kalabrien erlebt hat. Im Prolog der Oper wies Leoncavallo ausdrücklich darauf hin, daß die Geschichte nicht erfunden, sondern tatsächlich geschehen sei. Indessen hat Leoncavallos Beispiel nicht Schule gemacht. Weder eigene Erlebnisse der Komponisten und Librettisten noch Berichte anderer oder aus Zeitungen treten als primäre Vorlagen von veristischen Opern auf.

Der literarische Verismo pflegte räumliche und zeitliche Aktualität. Der Sizilianer Verga schrieb, von seinen Frühwerken abgesehen, ausschließlich über das Sizilien seiner Zeit, und Luigi Capuana, der Theoretiker des Verismo, verteidigte sich und Verga in einer Replik gegen den Vorwurf der Nichtauthentizität ihrer Romane

6 „keine Erzählung, sondern der Entwurf zu einer Erzählung“.

7 „Du wirst es aufrichtig begrüßen, Dich den nackten, unverfälschten Tatsachen gegenüberzusehen, ohne sie zwischen den Zeilen des Buches suchen und durch die Brille des Schriftstellers betrachten zu müssen“ (Übersetzung nach Margarete Steinhoff und Irmgard Nickel, aus: G. Verga, *Grausames Sizilien*, Novellen, Leipzig 1975, S. 123).

8 Vgl. H. W. Wittschier, *Die italienische Literatur*, München 1977, S. 155.

und Erzählungen mit der Feststellung, daß sie stets nur über Landschaften und Menschen geschrieben hätten, die sie aus eigener Anschauung kannten⁹. Die veristische Oper dagegen bevorzugte historische Sujets und fernabliegende Schauplätze. Daß die Handlung einer Oper in der Gegenwart vor sich geht, ist eher die Ausnahme als die Regel. Giordanos *Mala vita* spielt um 1810, sein *Andrea Chenier* zur Zeit der französischen Revolution, *La Bohème* um 1830. *Tosca* behandelt ebenso einen historischen Stoff wie *Suor Angelica*, Cileas *Adriana Lecouvreur*, Zandonais *Franческа da Rimini*, *Mona Lisa* von Schillings. *La fanciulla del West* spielt im Wilden Westen, *Madama Butterfly* in Japan, *Turandot* in China, *Tiefland* wie Massenets *La Navarraise* in Spanien. Der literarische Verismo beschrieb die Randprovinzen des gerade erst geeinten Italien, das unterentwickelte Land, im Gegensatz zu den großen Städten mit ihrer hochdifferenzierten Zivilisation. Man hat deshalb den literarischen Verismo als Regionalismus bezeichnet¹⁰. Dem entsprechen die veristischen Opern, von den freilich auch nur äußerlichen Ausnahmen *Cavalleria rusticana* und *Pagliacci* abgesehen, nicht. Ihre Libretti handeln nicht von der Primitivität ländlichen Lebens, von Armut und Elend der Landbevölkerung. (In *Tiefland* wird im Gegenteil das Leben in den Bergen in totaler Verkennung der Realität als das wahre Leben, als allein Glück und Humanität gewährend gepriesen und verklärt.) Die Libretti der veristischen Opern sind eher auf das aus, was man Haupt- und Staatsaktionen nennt, Ereignisse von repräsentativem Charakter, die an bedeutenden Orten geschehen. Giordanos *Fedora* spielt zunächst in Petersburg, später in Paris. Dort auch gehen *La Bohème*, *Andrea Chenier*, *Adriana Lecouvreur*, *Il tabarro* vor sich. Die „Hauptstadt des 19. Jahrhunderts“ (Walter Benjamin) scheint der bevorzugte Handlungsort der veristischen Oper gewesen zu sein. Von Charpentiers *Louise* pflegt man zu sagen, daß Paris die Hauptperson des Stücks sei. Analog dazu spielen viele Opern unter Adligen, Großbürgern, Künstlern, bedeutenden Persönlichkeiten (*Fedora*, *Andrea Chenier*, *Adriana Lecouvreur*, *Suor Angelica*, *Tosca*, *La Bohème*, *Mona Lisa*).

Es ginge zwar zu weit, wollte man den literarischen Verismo als Dialektliteratur bezeichnen; seine Tendenz dahin ist jedoch nicht zu übersehen. Er verwendet Wortformen und Redensarten, die aus den Dialekten der Landschaften stammen, in denen die erzählten Geschichten spielen. Diese den Dialekten entnommenen Wendungen und Formen dürften mit ein Grund sein, warum der literarische Verismo nicht zu der weiten Verbreitung und allgemeinen Anerkennung gefunden hat, die anderen Literaturströmungen zuteil geworden ist. Die veristischen Opern verzichteten demgegenüber so gut wie ganz auf den Dialekt, der darum ihrer weltweiten Verbreitung auch nicht im Wege stehen konnte. Die Libretti der veristischen Opern verwenden durchgehend die Hochsprache, und es ist sehr bezeichnend, daß das Textbuch der *Cavalleria rusticana*, das immerhin das Ständchen des Turiddu im Vorspiel in einer Dialektversion enthält, gleichzeitig einen Text in der Hochsprache anbietet.

Verga sprach in dem schon zitierten Einleitungstext zur Erzählung *L'amante di*

9 L. Capuana, *Gli „Ismi“ contemporanei*. A cura di Giorgio Luti, Milano 1973, S. 204.

10 Vgl. Hildegard Streich, *Der Verismus als Regionalismus bei Giovanni Verga*, Diss. Greifswald 1940.

Gramigna von den „*parole semplici e pittoresche della narrazione popolare*“¹¹, die er in seine Erzählung übernommen habe. Die Romane und Erzählungen des literarischen Verismo bedienen sich in der Tat einer Sprache diesen Charakters. Nicht so die veristischen Opernlibretti. Sie folgen der Operntradition, die ein Verslibretto verlangt. Einer der zentralen Unterschiede zwischen Vergas Schauspiel und Mascagnis Oper, *Cavalleria rusticana*, ist der, daß Verga Prosa, Mascagnis Librettisten aber Verse geschrieben haben. Die Haupttätigkeit Giuseppe Giacosas, der zusammen mit Luigi Illica die Textbücher zu Puccinis Opern *La Bohème*, *Tosca* und *Madama Butterfly* verfaßte, bestand darin, das von Illica geschaffene szenisch-dramatische Textgerüst auf Verse zu bringen¹². Daß in einem derart durch äußerlich formale Gesichtspunkte bestimmten Text individuelle Sprechweisen, lapidar einfache Ausdrucksformen nicht zur angemessenen Wiedergabe gelangen, versteht sich, scheint aber auch gar nicht intendiert gewesen zu sein.

Man kann den literarischen Verismo eine sozialkritische Literaturrichtung nennen. Indessen sollten, wie aus dem Zitat aus Vergas Erzählung *L'amante di Gramigna* hervorgeht, die Tatsachen nackt und unverfälscht für sich sprechen und nicht durch die Brille des Autors gesehen und dargestellt werden. Der literarische Verismo übte weder direkte Kritik an den sozialen Verhältnissen, noch verfocht er Thesen zu ihrer Änderung. Seine Kritik bestand darin, Leben und Sterben, Armut und Elend der untersten Gesellschaftsschicht der Landbevölkerung, also der Hirten, Olivenpflücker, Tagelohnbauern, Bergarbeiter usw. kommentarlos zu beschreiben, ihre Geschichten gleichsam dokumentarisch wiederzugeben. Kritik lag auch darin, daß auf jede Art von Verklärung verzichtet wurde. Armut und Elend, Schuld und Verbrechen erscheinen weniger als in der Macht und Entscheidungsfreiheit des Einzelnen liegend als vielmehr als sozial bedingte Phänomene, als Bedingungen und Konsequenzen des in den vom Verismo beschriebenen Randregionen Italiens uneingeschränkt herrschenden Feudalismus. Die veristischen Opern enthalten davon so gut wie nichts. Nach den Ursachen der Armut wird nicht gefragt, ebensowenig nach ihren Folgen. Meist tritt sie gar nicht in Erscheinung. Es ist symptomatisch, daß in Mascagnis *Cavalleria rusticana* der Gegensatz von arm und reich, der in Vergas Erzählung eine der Bedingungen des Konfliktes ist, vollständig eliminiert ist. In der Erzählung ist Alfio, der Fuhrmann, reich und wohlhabend, Turiddu dagegen der Sohn einer verarmten Witwe, die ihren letzten Besitz hat verkaufen müssen, während Turiddu zum Militärdienst eingezogen war. Die Erzählung läßt keinen Zweifel daran, daß es diese materielle Konstellation ist, die Lola sich für Alfio entscheiden läßt. Lolas Untreue gegenüber Turiddu, dem sie zuvor fast so gut wie verlobt war, wird also nicht – wie in der Oper – ohne deutliches Motiv gelassen und damit zu einer individuellen Charaktereigenschaft gemacht, die sich nicht näher erklären läßt, sondern konkret mit Alfios Reichtum und der Aussicht auf sichere Versorgung – im Sizilien des 19. Jahrhunderts, und nicht nur dort, ein sehr wichtiger Gesichtspunkt – glaubhaft begründet. Die Kränkung für Turiddu ist gravierender und spezi-

11 „die einfachen und malerischen (bildhaften) Worte der Volkserzählung“ (op. cit., S. 203).

12 Vgl. MGG Art. Puccini, Band 10, Sp. 1734.

fischer als in der Oper, wo Turiddu lediglich der traditionelle unglückliche Liebhaber einer Frau ist, die ihre Liebe einem anderen Mann zugewendet hat, und nur deshalb schließlich doch noch ans Ziel seiner Wünsche kommt, wenn auch heimlich-illegal, weil diese Frau es in ihrer Eitelkeit nicht ertragen kann, daß Turiddu sich in seiner unglücklichen Liebe einer anderen zuwendet. In der Erzählung löst Lolas Entscheidung für den Reichtum und gegen die Liebe zu einem, der arm ist, Zorn und Rachegefühle in Turiddu aus. Seine exaltierte Werbung bei einer anderen hat nur den Sinn, Lolas Eifersucht zu wecken, und noch die endliche Erfüllung seiner Wünsche ist als Vollzug der Rache an Lolas Verrat der Liebe an den Reichtum zu verstehen.

In *La Bohème* erscheint Armut einerseits als zum Wesen des Bohèmelebens gehörend, andererseits als selbstverschuldet, bewußt gewollt oder zumindest einkalkuliert, nicht aber als soziales Phänomen; kaum daß sie als Grund für das Elend Mimis deutlich wird. Die Malaria, an der Hirten, Bauern und Landarbeiter in Vergas Erzählungen leiden und zugrundegehen, wird als Folge der schlechten, fahrlässig-unmenschlichen Arbeitsbedingungen geschildert. Die Schwindsucht dagegen, an der Cristina in Giordanos *Mala vita* und Mimi in *La Bohème* leiden und sterben, ist eine schlichte Begebenheit, Schicksal. Andererseits verlegt die veristische Oper, indem sie auf Begründungen verzichtet, die Anlässe für das Unglück, die Schuld, das Verbrechen, für Taten und Leiden der handelnden Personen in die Personen selbst; das Elend erwächst aus den Affekten, aus den Charaktereigenschaften. Nach weiteren Gründen wird nicht gefragt. Wie es kommt, daß Nedda in Leoncavallos *Pagliacci* mit einem Mann verheiratet ist, den sie ganz offensichtlich nicht liebt, wird ebenso wenig beantwortet wie die Frage, warum Giorgetta in Puccinis *Il tabarro* mit einem Mann die Ehe eingegangen ist, der doppelt so alt ist wie sie selbst und als Besitzer und Kapitän eines Seine-Schleppers ein Leben führt, das ihr ganz und gar nicht behagt. Die Liebe beider Frauen zu einem anderen Mann, ihr Ehebruch, bleiben unerklärt. Wichtig erscheint nur die hemmungslose Eifersucht der betrogenen Ehemänner, die schließlich zum Verbrechen führt. Wie ausführlich und umfassend schildert demgegenüber Verga in seiner Erzählung *Jeli il pastore* die Lebenssituation des Hirten Jeli, der – Canio in *Pagliacci* und Michele in *Il tabarro* vergleichbar – auf den Ehebruch seiner Frau mit dem Mord an deren Liebhaber reagiert. Anders aber als in den Opern ist die Tat nicht die Folge grenzenloser Leidenschaft, krankhafter Eifersucht, die, auf den Höhepunkt getrieben, ins Verbrechen umschlägt, sondern ein Sichwehren gegen die Demütigung, die der Treuebruch der Ehefrau, insbesondere aber ihres Liebhabers, eines Jugendfreundes des Hirten, für diesen bedeutet. Seine Tat geschieht im Affekt, gleichwohl ist sie das Ergebnis einer Erkenntnis. Verga ging es nicht um „l'effetto della catastrofe“, sondern um „lo sviluppo logico necessario delle passioni e dei fatti verso la catastrofe“¹³, wie er in der schon mehrfach zitierten Einleitung zu *L'amante di Gramigna* schrieb. Die veristischen Opern aber vertrauten ganz den Katastrophen.

13 „nicht die Wirkung der Katastrophe, sondern die notwendige logische Entwicklung der Leidenschaften und Tatsachen, die zur Katastrophe führen“ (op. cit., S. 203).

Luigi Capuana, der Theoretiker des literarischen Verismo, stellte die Forderung auf, daß ein Romanschreiber sich selbst vergessen müsse und seine Personen zu beschreiben habe „*con perfetta obbiettività, lasciando responsabile il personaggio di tutto quel che sente e pensa. In questo senso il romanziere non deve avere nessuna morale, nessuna religione, nessuna politica sua particolare*“¹⁴. „*Il metodo impersonale*“¹⁵, wie Capuana sagte, gilt in den veristischen Opern jedoch kaum oder gar nicht. Selbstverständlich heißt das nicht, daß dort die Moral der jeweiligen Geschichte expressis verbis verkündet würde. Aber der latenten Bewertung der Personen wie ihrer Handlungen, der Verteilung von Sympathie und Abneigung, wie sie in der Art der Darstellung, Charakterisierung und Präsentation zum Ausdruck kommt, enthält sie sich nicht. In Vergas Erzählung *Cavalleria rusticana* ist keine Figur so angelegt, daß der Leser ihr Sympathie entgegenbringen könnte, geschweige denn sich mit ihr identifizierte. Santa – als Santuzza in Mascagnis Oper unzweifelhaft diejenige Person, der die ganze Anteilnahme des Zuschauers gilt – ist in der Erzählung nicht die Betrogene, Sitzengelassene, die in ihrer Verzweiflung und im Zorn über die durch Turiddu erlittene Demütigung spontan Turiddu's Verhältnis mit Lola an Alfio, deren Ehemann, verrät; Ursache ihres Verrates ist vielmehr die gekränkte Eitelkeit einer Frau, der klar geworden ist, daß ihr Verehrer ihr nur den Hof gemacht hat, um die Eifersucht einer anderen zu wecken. Sie übt, bewußt und überlegt, Rache. Alfio, die andere Person, die so angelegt ist, daß sich der Leser eventuell mit ihr identifizieren könnte, verliert die Sympathie am Ende der Geschichte durch die heimtückische Finte, durch die er den Zweikampf mit Turiddu für sich entscheidet: Er wirft dem ihn angreifenden Gegner eine Handvoll Sand in die Augen und ersticht dann den Wehrlosen. In der Oper dagegen, in der Turiddu im Unterschied zur Erzählung doppelt schuldig wird – zum ehebrecherischen Verhältnis mit Lola kommt das treulose und brutale Verhalten gegenüber Santuzza –, wirkt Alfio geradezu als Richter Turiddu's und dessen Tod als gerechte Sühne seiner Schuld.

Auch wenn Gerard in *Andrea Chenier* seine Verleumdung und Denunziation des Titelhelden später bereut und öffentlich widerruft, so bleibt doch der Makel des Verräters und Beschwörers alles Unheils an ihm haften, während Andrea Chenier und Maddalena di Coigny, Cheniers Geliebte, als Opfer von Gerards Intrige rein und unbescholten sind. Fast alle veristischen Opern sind so gestaltet, daß dem Liebespaar, das im Mittelpunkt steht, die Sympathie und Anteilnahme des Zuschauers gilt, während die Gegenspieler meist unsympathisch dargestellt werden, wenn nicht gar brutal und skrupellos wie der Baron Scarpia in *Tosca* oder Sebastiano in *Tiefland*.

Daß weder die Libretti der veristischen Opern noch ihre Dramaturgie mit den Zielen und Tendenzen des literarischen Verismo übereinstimmen, hat vor allem damit zu tun, daß sie der Operntradition verpflichtet sind. Auf die nahezu unangetastete Beibehaltung des üblichen Verslibrettos wurde bereits hingewiesen. Charakteristisch für die Oper ist auch die Konzentration auf die Affektdarstellung und das

14 „mit vollkommener Objektivität, die Verantwortung für das, was die Person fühlt und denkt, der Person selbst überlassend. In diesem Sinne darf der Romancier weder Moral, noch Religion, noch eine eigene Politik haben“ (op. cit., S. 49).

15 Ebd., S. 52.

Hintanstellen von Begründungen, Herleitungen, Zusammenhängen. Auch das kam bereits zur Sprache. Vergas zitierte Forderung nach der logischen Entwicklung der Leidenschaften und Taten, die zur Katastrophe führen, ist eine Forderung gegen die Tradition der Oper, der es stets um die dynamische Entwicklung der Katastrophe selbst ging. Auch in den veristischen Opern ist der Affekt die Grundkategorie; seine Bedingungen und Voraussetzungen sind nebensächlich. Daraus folgt, daß die Vorgänge und Ereignisse, die sich in den Opern, auch den veristischen, vollziehen, so oft schicksalhaft, unentrinnbar erscheinen und nicht als Konsequenzen anderer Tatsachen und Geschehnisse, rational erklärbar und damit als etwas vorstellbar, was auch eine andere Entwicklung, einen anderen Ausgang hätte nehmen könnten. „*La forza del destino*“ ist nicht nur der Titel einer Oper von Verdi, sondern die Umschreibung eines Wesensmerkmals der Dramaturgie der italienischen Oper überhaupt. Sie gilt ohne Einschränkung auch für die veristische Oper. Der Schicksalhaftigkeit der Vorgänge entspricht die Schicksalsgläubigkeit der Personen in den Opern, expressis verbis ausgesprochen von Andrea Chenier im zweiten Bild der Oper von Giordano und von Cio-Cio-San in *Madama Butterfly*, die wie Chenier schließlich an ihrem eigenen Fatalismus zugrundegeht.

Während die veristische Literatur auf ausführliche Landschafts- und Milieuschildern verzichtet und geprägt ist vom Dialog der Personen der erzählten Geschichte¹⁶, herrscht in der veristischen Oper der Bildcharakter der Szene unbestritten. In Giordanos *Andrea Chenier* bestimmen sich der Ablauf und der Charakter der Akte, die bezeichnenderweise auch nicht mehr so heißen, sondern „*Quadri*“, also Bilder, nicht mehr allein aus den Aktionen und aus der Musik der Hauptpersonen, sondern ebenso sehr aus der szenischen wie musikalischen Darstellung des Ambiente. Es treten Personen in den Vordergrund wie die Vecchia im dritten Bild, die mit der Handlung nicht das geringste zu tun haben; und die Schlüsse der Bilder, die vom Finalcharakter des traditionellen Opernaktens deutlich unterschieden sind, werden nur ausnahmsweise szenisch wie musikalisch von den Protagonisten bestimmt, am deutlichsten ausgeprägt am Schluß des ersten Bildes, das instrumental endet, mit einer zuvor bereits einmal erklungenen Gavotta, die von lauter Nebenfiguren getanzt wird, während die Hauptpersonen die Szene längst verlassen haben. Sehr deutlich ist der große Anteil des Ambiente auch in Puccinis *Il tabarro* und im zweiten Bild – auch hier der Ausdruck „*Quadro*“ anstelle von Akt – von *La Bohème*, einem Paradigma des Operntableaus. Aber auch in konventioneller gestalteten Opern wie *Cavalleria rusticana* und *Pagliacci* gilt der Bildcharakter der Szene. Man denke an den Eingangschor in Mascagnis Oper oder an den berühmten Glockenchor aus dem Werk Leoncavallos. Nummern dieser Art haben wie das Ambiente in der Oper generell zwar keinen dramatischen, wohl aber einen dramaturgischen Sinn. Sie bilden die Folie für die Haupthandlung, freilich keine, die inhaltlich mit dem zentralen Geschehen verknüpft ist, sondern nur eine formale.

Dem Ambiente kommt noch eine andere sehr wichtige Bedeutung zu, und auch in dieser Beziehung folgt die veristische Oper voll und ganz der Operntradition. Das

¹⁶ Vgl. G. Viti, *Verga verista*, Firenze 1966, S. 24 f.

Milieu, in dem ein Geschehen sich abspielt, wurde von jeher als exotischer Reiz empfunden und genossen, und allein unter diesem Aspekt betrachtet, ist die ausführliche szenische wie musikalische Darstellung des Ambiente in der Oper zu begreifen, das, wie erwähnt, in der Regel dramatisch funktionslos ist, weil es nichts zur Erklärung oder Verdeutlichung der Haupthandlung beiträgt – im Unterschied zur veristischen Literatur. Aber nicht nur Milieu und Ambiente, die Sujets insgesamt folgen der Forderung nach dem Reiz des Exotischen. Opern spielen nicht deshalb im Wilden Westen, in Japan, Spanien oder Sizilien, weil ein konkretes Interesse an diesen Ländern bestünde bzw. bestanden hätte, und sie handeln nicht von Bohémiens oder gefallenen Mädchen, weil man diese Menschen begreifen, ihr Handeln, Denken und Empfinden verstehen will oder wollte. Die Armen und die Außenseiter der Gesellschaft haben vielmehr den Hauch des Fremdartigen; die Oper versteht sie als Elemente einer sozialen Exotik, und in dieser Auffassung unterscheiden sich die veristischen Opern von jenen, die ihnen historisch vorangingen, nicht im geringsten. Auch bei Verdi sind die Zigeuner (*Il trovatore*) und Mestizen (*La forza del destino*) nicht von sozialem Interesse, sondern von exotischem Reiz. Schrieb der literarische Verismo über Arme und Außenseiter, weil es ihm um Wahrheit ging, um die Wiedergabe von Wirklichkeit, so benutzte die veristische Oper sie als Bereicherungen der Farbpalette, als Erscheinungen, die man zum Gegenstand der Oper machte, weil sie pittoresk sind. Wenn sich Eduard Hanslick nach der Wiener Erstaufführung von Puccinis *La Bohème* 1897 darüber mokierte, daß „die Helden in großkarierten Beinkleidern, schreienden Krawatten und zerknüllten Filzhüten, den Zigarrenstummel im Mund“ aufträten, so kritisierte er nicht, wie er meinte, „den Zeitgeschmack, welcher auch in der Oper dem Verismo, dem rücksichtslosen Realismus huldigt“¹⁷, sondern einen Grundzug der Oper, zumindest des 19. Jahrhunderts, die Vorliebe für das Malerische, wie Hanslick das Exotische nannte. Die realistisch-naturalistischen Äußerlichkeiten – z. B. Übernahme der zeitgenössischen Mode, Auftritt des Heldentenors im Straßenanzug usw. – wurden für mehr angesehen als sie waren, und bisweilen hat man den Eindruck, als seien sie für Wesensmerkmale des Verismo gehalten worden. Andere, indessen auch mehr äußerliche als wesentliche realistisch-naturalistische Züge sind das Schreien und Sprechen, das in den veristischen Opern häufiger vorkommt als in denen früherer Zeiten. Dennoch sind es, von einigen bedeutsamen Ausnahmen abgesehen, auf die noch eingegangen wird, Erscheinungen am Rande. Auch in den veristischen Opern dominiert unangefochten und ausnahmslos der Gesang, die Grundvoraussetzung der Oper, und der Ausdruck „aria d'urlo“¹⁸ stellt eine Übertreibung dar; er geht an der Wirklichkeit vorbei, auch wenn es – wie im dritten Bild von *Andrea Chenier* – Stellen gibt, an denen das Rufen und Schreien in der Tat die Musik zu übertönen droht. Man mag es schließlich auch realistisch-naturalistisch und damit veristisch nennen, daß die Libretti der veristischen Opern nicht von Göttern und Märchenwesen, Heroenlegenden und Mythen handeln, wie sie romantische Opern, insbesondere aber die Opern und Musikdramen Richard Wagners prägen, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts gerade auch in Italien

17 E. Hanslick, *Die Bohème*, in: *Am Ende des Jahrhunderts*, Berlin 1899, S. 76 f.

18 Carner, op. cit., S. 242.

zunehmende Verbreitung fanden. Daß die veristischen Opern ausschließlich von Menschen handeln, unterscheidet sie indessen nicht im geringsten von der Oper Verdis und seiner Zeit, und auch die Meinung, der Verismo bestünde darin, daß mit ihm das Häßliche und das Brutale auf die Bühne gekommen seien, die „*niedrigsten Regionen der Alltagsmisère*“¹⁹, mit Hanslick zu reden, ist irrig. Nicht erst Leoncavallos *Pagliacci* brachten den Mord auf offener Szene auf die Bühne und in die Oper, und daß ein Buckliger einen Berufsmörder dingt, dessen Lockvogel eine Dirne ist, ereignet sich nicht in einer Oper des Verismo, sondern in Verdis *Rigoletto* aus den Jahren 1850/51. Es ist nicht zu viel gewagt, wenn man behauptet, daß in den veristischen Opern kaum mehr Morde vorkommen als in anderen Opern, und auch wenn mehr kleine Leute die Libretti der veristischen Opern bevölkern, so treten doch nicht mehr Dirnen, Säufer, Mörder und andere aus bürgerlicher Sicht asoziale Elemente in ihnen auf als in Opern früherer Zeiten. Der Unterschied liegt woanders.

Der Mord Don Giovannis am Komtur in Mozarts Oper hat eine unmittelbare musikalische Konsequenz. Die Beteiligten kommentieren singend die Tat und die aus ihr resultierende Situation. Durch ihre fast ausschließliche, vor allem aber wesentlich musikalische Reaktion heben sie das Geschehen gleichsam aus der Realität in die Musik und die Kunstform Oper empor. Der Sterbende wird im Gesang verklärt, das Schreckliche der Tat im wahrsten Sinne des Wortes in Harmonie aufgelöst. Nicht anders ist es, wenn Posa im *Don Carlos* stirbt oder Gilda im *Rigoletto*. In den veristischen Opern ist das anders, und wie es scheint, liegt hier der Kernpunkt des musikalischen Verismo. Ermordete brechen zusammen, Sterbende verlöschen, sie singen nicht noch einmal, der Schwanengesang ist ihnen verwehrt. Canios Mord an seiner Frau und ihrem Liebhaber bleibt ohne musikalische Folge; nicht einmal der Mörder ist noch einer musikalischen Äußerung fähig. Das Todesurteil für Andrea Chenier wird nicht gesungen, sondern gesprochen (wie im Gerichtssaal); Chenier selbst äußert sich gar nicht dazu, und seine Geliebte, Maddalena, vermag ihre Verzweiflung nur in Schluchzen und Schreien zum Ausdruck zu bringen. Turiddu Tod, der hinter der Szene vor sich geht, wird im wiederholten grellen Schrei mitgeteilt; Turiddu selbst kommt nicht noch einmal auf die Szene, um, wie in älteren Opern üblich, seiner Todeserfahrung musikalisch Ausdruck zu geben, und auch Santuzza, der verlassenen Geliebten, und Lucia, der Mutter, ist die musikalische Bewältigung der Situation verwehrt. Das Schreckliche erfährt keine Harmonisierung durch Musik. Das Geschehen wird nicht in die Kunstform Oper aufgenommen, es bleibt unintegriert und ragt als solches wie ein Stück tatsächlicher Wirkung in die Kunst hinein.

Oder anders ausgedrückt: indem die Grundvoraussetzung der Oper, der Gesang, aufgegeben wird zugunsten anderer Ausdrucksformen, und zwar solcher, die in der Realität üblich sind, entsteht der Eindruck, als breche die Wirklichkeit in die Kunst ein. Das Paradigma für diesen Vorgang sind Leoncavallos *Pagliacci*. Im zweiten Akt, im Theater auf dem Theater, wird dieser schockhafte Einbruch der Realität in die Welt der Bühne, der Kunst, leibhaftig vorgeführt.

Da das Singen eine artifizielle Form des Affektausdrucks darstellt, die kaum etwas mit der Realität zu tun hat, kann Realismus oder Verismo nur darin bestehen, den

19 E. Hanslick, op. cit., S. 77.

Gesang zu verlassen und durch diejenigen Formen des Affektausdrucks zu ersetzen, durch die die Menschen in der Realität ihre Gefühle äußern. Der Verismo bringt die Oper also in ein Dilemma. Die Komponisten der veristischen Opern sind ihm dadurch begegnet – oder vielleicht sollte man besser sagen: ausgewichen –, daß sie der Grundforderung der Oper nach Affektausdruck im Gesang grundsätzlich stattgegeben und die realistischen Formen der Affektmitteilung auf die Höhepunkte und zentralen Situationen der Handlung beschränkt haben. Auf diese Weise stellten sie die Oper als Gattung nicht in Frage und schufen sich gleichzeitig ein zusätzliches Ausdrucks- und Charakterisierungsmittel von großem Effekt. Zu fragen ist aber, ob die zwar regelmäßige, aber doch stets auf wenige Augenblicke beschränkte Anwendung dieses Mittels den Ausdruck „Verismo“ als Bezeichnung für den gesamten Stil der Opern, in denen es auftritt, rechtfertigt, zumal offenkundig ist, daß es den Komponisten des Verismo nicht um die Darstellung der Wirklichkeit ging, ihnen veristische Prinzipien und Elemente vielmehr, wie schon gezeigt wurde, lediglich Mittel zum Zweck waren. Das zeigt sich ganz besonders deutlich an der Handhabung der Bühnenmusik und solcher Nummern und Stücke, die dramaturgisch als Bühnenmusik gelten können. Die Bühnenmusik ist naturgemäß ein Feld zur Verwirklichung realistisch-veristischer Vorstellungen; sie bietet unmittelbar die Möglichkeit zur Übernahme oder Nachahmung von Musik der Wirklichkeit. Wenn veristische Musik überhaupt möglich ist, dann in diesem Bereich; denn allein diejenige Musik, die andere Musik nachbildet, hat einen Beurteilungsmaßstab, ohne den die Frage, ob Musik realistisch, naturalistisch oder veristisch sei, nicht beantwortet werden kann.

Die kurzen Ein- und Überleitungen in der Nummer 4 der *Cavalleria rusticana*, dem Gebet vor der Kirche, sind durch ihre aus der traditionellen Kirchenmusik geläufigen Kadenzformeln – bzw. solche, die als Repräsentanten der kirchlichen Sphäre gelten – für veristisch zu halten, zumal sie auf einer Orgel auf der Bühne gespielt werden. Diese überaus kurzen Einschübe sind jedoch die einzigen Stücke der Oper, immerhin einem Hauptwerk des musikalischen Verismo, die die Bezeichnung veristisch verdienen. Zwar läßt sich fast die Hälfte aller Nummern der *Cavalleria rusticana* als Bühnenmusik begreifen, aber weder Turridus Serenade im Vorspiel noch sein Trinklied in Nr. 11, weder der Eingangsschor (Nr. 1) noch das große Gebet in Nr. 4, weder das Auftrittlied Alfios (Nr. 3) noch das Lolas (Nr. 7) kehren nach außen, daß es sich um Bühnenmusik handelt, um Stellen also, die veristischen Tendenzen offen sind, die sich zur Verwirklichung veristischer Vorstellungen eignen. Mascagni hat Musik der Wirklichkeit, also etwa Folklore Siziliens oder der süditalienischen Provinzen – in denen er die Oper komponierte –, weder übernommen noch nachgebildet. Vom Siziliano-Rhythmus abgesehen, der ein alter Topos der abendländischen Musikgeschichte ist, hat die Musik mit dem wirklichen Sizilien nichts zu tun. Mascagni hat nicht, wie es Bartók, de Falla oder Janáček in ihren Heimatländern getan haben, die Musik Siziliens gesammelt und studiert, um sie in seine Oper aufzunehmen. Seine Musik hat aber auch nichts zu tun mit der sozialen Wirklichkeit der Personen, die die Handlung tragen. Sie ist nicht realistisch rustikal, wie der Titel der Oper glauben läßt. Turiddus Ständchen im Vorspiel ist kein Volkslied, keine Serenade eines einfach-primitiven Bauern. Es ist bezeichnend für das traditionelle Komponieren Mascagnis, daß die dreitaktigen, also nicht dem Usus entsprechenden

Melodieglieder am Anfang von Turiddu Ständchen jeweils durch einen eintaktigen Halteton zur Viertaktigkeit, der Regel abendländischen Musizierens, ergänzt werden. Die Unregelmäßigkeit hätte indessen vermutlich viel eher der Musik-Wirklichkeit des Bauern Turiddu entsprochen.

Volkstümlichkeit in einem weiten und darum auch sehr vagen Sinne haftet an vielen Melodien der *Cavalleria rusticana* wie anderer veristischer Opern. Damit wird indessen nur eine Tradition fortgesetzt, die bis ins 18. Jahrhundert zurückreicht. Es ist keine Erfindung des Verismo und hat auch nichts zu tun mit Realismus oder Naturalismus. Lolas Lied in der *Cavalleria rusticana*, von dem Hanslick schrieb, es sei „ein Volkslied, wie man ihrer hundert in Italien hören oder in italienischen Volksliedersammlungen finden“²⁰ könne, steht der Folklore nicht näher als vergleichbare Gesänge und Lieder in Opern Verdis oder anderer Komponisten des 19. Jahrhunderts.

Es ist die Regel, daß die Bühnenmusik auf ihre realistisch-veristischen Möglichkeiten eher verzichtet als daß sie sie nutzt. Sie ist der Wirklichkeit nicht näher als die übrige Musik, der sie sich meist um der stilistischen Einheit willen anpaßt. Der Eindruck jedenfalls, in der Musik auf der Bühne rage ein Stück Wirklichkeit in die Kunst hinein, entsteht nur selten, vor allem aber in den veristischen Opern nicht häufiger als in anderen. In Giordanos *Andrea Chenier* werden zwar Melodien aus der Zeit der französischen Revolution verwendet wie *Ça ira* und die *Carmagnole*, also in der Tat Musik der Wirklichkeit, aber diese Melodien werden derart bruchlos in den Stil des gesamten Werks integriert, daß sie als Musik der Wirklichkeit kaum mehr erkennbar sind. Es ist auch bezeichnend, daß im Klavierauszug durch Fußnoten eigens auf sie hingewiesen wird; ohne das würde man sie nicht spontan erkennen. Das hat selbstverständlich vor allem damit zu tun, daß die französischen Revolutionslieder ausgangs des 19. Jahrhunderts – *Andrea Chenier* wurde 1896 uraufgeführt – keine aktuelle Wirklichkeit mehr repräsentierten, sondern nur noch eine historische. Ähnliches gilt für jene fernöstlichen Melodien, die Puccini in *Madama Butterfly* und *Turandot* eingeflochten hat.

Präexistente Musik wurde nicht im veristischen Sinne als Realität aufgefaßt und verwendet, sondern als gleichsam exotisches Kolorit oder als Medium für die kompositorische Anregung. Als Puccini im Jahre 1894 die Komposition von *La Lupa* aufgab, tat er es u. a. mit der bezeichnenden Begründung, er habe bei seinem Besuch in Sizilien „*niente di musicale*“²¹ gefunden. Die musikalische Wirklichkeit Siziliens, die zu jener Zeit gewiß viel präsenter war als sie es heute ist, wurde nicht mit den Augen eines Veristen betrachtet, sondern von einem Komponisten, der prüft, ob sich die Musik, die er vorfindet, für seine Zwecke eignet. Am Verismo waren die Komponisten der veristischen Opern nicht interessiert.

20 E. Hanslick, *Sizilianische Bauernehre (Cavalleria rusticana)*, in: *Aus dem Tagebuche eines Musikers*, Berlin 1892, S. 176.

21 Brief vom 13. Juli 1894 an Giulio Ricordi; *Carteggi pucciniani*. A cura di Eugenio Gara, Milano 1958, S. 103.