

# La Sonnambula

Vincenzo Bellini



DEUTSCHE OPER BERLIN

# **La Sonnambula**

[Die Nachtwandlerin]

**Vincenzo Bellini [1801 – 1835]**

Melodramma in zwei Akten

Libretto von Felice Romani nach Eugène Scribe

und der Comédie-Vaudeville „Das schlafwandelnde Dorf mädchen“

von Armand d'Artois und Henri Dupin

Uraufführung am 6. März 1831 am Teatro Carcano in Mailand

Eine Produktion der Oper Stuttgart

# Handlung

*In einem Schweizer Alpenort*

## Erster Akt

Lisa, die Gastwirtin, hört Rufe, die Amina zu ihrer bevorstehenden Hochzeit mit Elvino beglückwünschen. Amina ist ein Waisenmädchen und arbeitet in der Mühle ihrer Ziehmutter Teresa. Der junge Grundbesitzer Elvino ist der reichste Mann im Dorf. Bevor er sich in Amina verliebt hat, war Elvino mit Lisa liiert. Lisa darf ihren Schmerz und ihre Wut nicht zeigen. Alessio hat mit den Bewohnern des Dorfes ein Lied zu Ehren des Brautpaares einstudiert. Alessio, der selbst hartnäckig um Lisa wirbt, wird von ihr wieder einmal brüsk zurückgewiesen.

Amina erscheint. Sie bedankt sich bei den Dorfbewohnern für das Lied und bei ihrer Adoptivmutter Teresa für ihre Aufnahme und Erziehung. Amina bedankt sich bei Alessio und wünscht ihm, bald mit Lisa glücklich zu werden. Von der früheren Liaison ihres Bräutigams mit Lisa weiß sie als Einzige nichts. Der Notar erscheint.

Elvino entschuldigt sich für seine Verspätung: Er habe am Grab der Mutter deren Segen für seine Hochzeit erbeten. Der Ehekontrakt wird aufgesetzt. Elvino bringt seine Güter mit in die Ehe, Amina besitzt nichts. Der Vertrag wird von Elvino und – für Amina – von Teresa unterzeichnet sowie von den Trauzeugen Alessio und Lisa. Elvino schenkt seiner Braut den Ring seiner Mutter und einen Veilchenstrauß.

Elvino lädt alle zur kirchlichen Trauung am nächsten Morgen ein. Da erscheint ein Unbekannter. Er fragt, wie weit es noch zum Schloss sei. Lisa rät ihm, aufgrund der vorgerückten Stunde in ihrem Gasthaus zu übernachten. Der Fremde scheint sich im Dorf auszukennen. Als er Amina sieht, fühlt er sich an ein Mädchen erinnert, das er als jungen Mann geliebt hat. Sie weckt in ihm lange vergessene Gefühle.

Der Fremde erfährt, dass der alte Graf verstorben ist, ohne je wieder Nachricht von seinem verschollenen Sohn erhalten zu haben. Der Fremde behauptet zu wissen, dass dieser Sohn am Leben sei. Teresa fordert alle auf, sich zurückzuziehen: die Geisterstunde rücke heran. Ungläubig erfährt der Fremde von einer Toten, deren

Geist das Dorf heimsucht. Alle ziehen sich zurück. Der Fremde geht mit Lisa ins Gasthaus, nicht ohne Amina noch einmal tief in die Augen geblickt zu haben.

Amina und Elvino bleiben heimlich zurück. Beend vor Eifersucht macht Elvino Amina heftigste Vorwürfe über ihre Freundlichkeit dem Fremden gegenüber. In Lisas Gasthaus eröffnet diese dem Fremden, dass er erkannt worden ist: Er ist Rodolfo, der Sohn des Grafen. Ihre erotische Annäherung wird von einem Geräusch unterbrochen. Bevor Lisa das Zimmer verlässt, beobachtet sie, wie Amina durch das Fenster in das Zimmer steigt.

Die schlafwandelnde Amina hält Rodolfo für Elvino und imaginiert die Hochzeitsnacht ihrer Träume. Als Rodolfo Stimmen hört, versteckt er sich. Die Dorfbewohner haben sich versammelt, um den Erben des alten Grafen im Schlaf zu überraschen. Doch statt Rodolfo liegt eine Frau in seinem Bett. Lisa führt Elvino herein und deckt die schlafende Amina auf. Amina erwacht und weiß nicht, wie sie hergekommen ist. In aller Augen ist Aminas Untreue offenbar. Teresa bedeckt Aminas Blöße mit einem Kleidungsstück, das Lisa bei ihrer Annäherung an Rodolfo verloren hat.

## Zweiter Akt

Die Dorfleute wollen den kompromittierten Grafen Rodolfo unter Druck setzen, um Amina zu rehabilitieren. Teresa will mit Amina ebenfalls Rodolfo aufsuchen. Da erscheint Elvino. Aminas Unschuldsbeteuerungen weist er abermals zurück. Die Dorfbewohner kommen mit der Nachricht, der Graf habe Amina für unschuldig erklärt. Doch der wütende Elvino entreißt Amina den Ring seiner Mutter.

Wieder belästigt Alessio Lisa mit seinem Heiratswunsch. Da erfahren sie, dass Elvino Lisa zu seiner neuen Braut gewählt hat. Lisa ist bereit.

Auf dem Weg zur Kirche werden Elvino und Lisa von Rodolfo aufgehalten. Er erklärt, dass Amina eine Schlafwandlerin ist. Niemand glaubt ihm und er wird ausgelacht. Da kommt Teresa und bittet um Ruhe, denn die schwer erkrankte Amina sei endlich eingeschlafen. Als Teresa erfährt, dass Lisa und Elvino zur Trauung unterwegs sind, beweist sie mit dem im Zimmer des Grafen gefundenen Kleidungsstück, dass auch Lisa dort gewesen sein muss. Elvino quälten Zweifel an der Treue der Frauen – und an seinem eigenen Verhalten.

Amina offenbart im Fieberdelirium eine andere Wahrheit. Man beschließt erneut ihre Hochzeit mit Elvino. Als sie wieder zu sich kommt, erwacht sie – verheiratet.



# Gemäßigte Entgrenzungen

## Arnold Jacobshagen

Unter den insgesamt zehn Opern Vincenzo Bellinis war LA SONNAMBULA im 19. Jahrhundert die erfolgreichste: Auch die berühmte NORMA blieb in der Spielplanstatistik hinter ihrem ebenfalls 1831 uraufgeführten Schwesterwerk zurück. Historisch ließe sich gar argumentieren, dass LA SONNAMBULA nach Rossinis fünfzehn Jahre älterem BARBIER VON SEVILLA die zweite italienische Oper überhaupt war, die sich seit ihrer Mailänder Premiere bis in die Gegenwart kontinuierlich im Repertoire behaupten konnte – jedenfalls in ihrer Heimat. Hierzulande erscheint diese einst so hohe Wertschätzung freilich alles andere als selbstverständlich, denn LA SONNAMBULA steht – wie die italienische Belcanto-Oper insgesamt – nur relativ selten auf dem Programm.

Die Gründe für den langanhaltenden Erfolg des Werkes sind vielfältig und hängen mit der erhabenen Szenerie einer entlegenen Alpenlandschaft ebenso zusammen wie mit den ungewöhnlichen musikalischen Herausforderungen der nachtwandelnden Titelpartie. Tatsächlich offenbart sich in der Rolle der Amina, deren Interpretin eine buchstäblich schlafwandlerische Sicherheit in der Bewältigung ihrer unendlichen Gesangslinien vorführen muss, eine perfekte Balance zwischen purer Formgestalt und artifizierter Virtuosität. Amina ist eine Grenzgängerin zwischen diversen Welten. Ihr Schlafwandeln repräsentiert einen Zwischenzustand, eine „Schwellenphase“, vergleichbar jenen, die der Ethnologe Arnold van Gennep zu Beginn des 20. Jahrhunderts in seiner berühmten Darstellung der „Übergangsriten“ beschrieben hat.<sup>1</sup> Solche im weitesten Sinne liminalen Situationen werden in dieser Oper auf unterschiedlichen Ebenen durchlaufen: zwischen Traum und Realität, zwischen Adoleszenz und Erwachsenenalter, zwischen Elend und Bequemlichkeit, zwischen Gemeinschaft und Isolation, zwischen Heiterkeit und Tragik, zwischen Heimatlosigkeit und Identitätsfindung, zwischen Junggesellenstand und Ehebanden.

Die italienische Oper des frühen 19. Jahrhundert kannte ein besonderes Genre, in dem entsprechende Entgrenzungen vornehmlich „behandelt“ wurden: die „Opera semiseria“. Bereits die Bezeichnung „semiseria“ verweist auf die Mischung

<sup>1</sup> Arnold van Gennep: „Übergangsriten“. Aus dem Französischen von Klaus Schomburg und Sylvia M. Schomburg-Scherff, Frankfurt/Main 1986, S. 27f.

heterogener Merkmale und das Nebeneinander ernster und heiterer Dimensionen im Grenzbereich zwischen „seria“ und „buffa“. Dieses mittlere Genre liebte es, psychische und soziale Extremzustände gerade nicht vollkommen exzentrisch, sondern in der gemäßigten musikdramatischen Tonlage des „mezzo carattere“ zu präsentieren. Nach dem Vorbild des bürgerlichen Dramas handelte es sich dabei um vorwiegend ernste Opern unter Einbeziehung von Figuren und Kollektiven aus unterschiedlichen Gesellschaftsschichten und mit einem obligatorischen glücklichen Ende. Die Dramatisierung anrührender Begebenheiten, die sich häufig im spätféudalen, ländlichen Milieu zutragen und den Gegensatz zwischen aristokratischen und bäuerlichen Lebenswelten thematisierten, befriedigte in besonderem Maße die Bedürfnisse eines sich wandelnden Publikums.<sup>2</sup> Dieses „gemischte“ Operngenie war eine typische Erscheinung des Übergangs vom Spätabsolutismus zur bürgerlich geprägten Kultur Italiens zur Zeit der Restauration und des Risorgimento. Die Opera semiseria konnte eine Vielzahl unterschiedlicher Strömungen in sich vereinen und oszillierte stilistisch zwischen Klassizismus und Romantik. Durch ihre unscharfen Konturen hielt sie die Publikumserwartungen beständig in der Schwebe, eine Unbestimmtheit, die sich, wie etwa Lorenzo Bianconi argumentiert hat, mit der existenziellen Unsicherheit einer von Kriegen und Herrscherwechseln geprägten Epoche in Verbindung bringen ließe.<sup>3</sup> Offenbar entsprach die sentimentale, halbernst Oper am besten einem Zeitgeist, der für die Wahrnehmung der Brüchigkeit menschlichen Empfindens und Strebens besonders empfänglich war.

In diesem kulturellen Klima vollzog sich Vincenzo Bellinis Aufstieg im italienischen Musikleben. Nachdem der bis dahin marktbeherrschende Gioacchino Rossini 1823 seine Heimat verlassen und 1829 endgültig das Opernkomponieren eingestellt hatte, konnte Bellini dessen Erbe antreten: Fortan war seine Position als führender Komponist Italiens ziemlich unumstritten – bis zu seinem frühen Tod im Alter von knapp vierunddreißig Jahren. In einem Theatersystem, in dem nach den Worten des Impresario Alessandro Lanari die Gagen als „Thermometer“ dienten,<sup>4</sup> spiegelte sich die Hierarchie unter den Komponisten in dem Preis, den sie für die Lieferung ihrer Partituren erzielen konnten. Tatsächlich erhielt Bellini für LA SONNAMBULA 12.000 österreichische Lire, allem Anschein nach die höchste bis dahin je für eine Oper in Italien gezahlte Summe.<sup>5</sup> Normalerweise war die Komposition einer Opera seria erheblich einträglicher als die einer musikalischen Komödie. Die bemerkenswerte Tatsache, dass Bellini in seinem ganzen Leben keine einzige Opera buffa schrieb, durfte nicht allein seiner individuellen Abneigung gegen handfeste Komik geschuldet sein, sondern auch dem imposanten Marktwert seiner Werke: Bellini vermochte unter allen italienischen Komponisten seiner Zeit die bei weitem höchsten Gagen durchzusetzen. Seine sehr moderne und selbstbestimmte Schaffensweise war für den damaligen italienischen Opernbetrieb der 1820er und 1830er Jahre noch völlig untypisch: Anders als Rossini, der es in einem Jahr auf bis zu sechs Opern gebracht hatte, komponierte Bellini in der Regel nicht mehr als eine Oper pro Jahr, wofür er freilich – ganz wie sein zehn Jahre älterer Kollege – auch nicht mehr als zwei Monate Zeit benötigte. Bellinis Status als exzentrischer, freischaffender Künstler, der den Impresarii seine Konditionen diktieren konnte, bildete seinerzeit noch eine Ausnahme, nach deren Vorbild sich nicht zuletzt aufgrund des sich allmäh-

lich entwickelnden Urheberrechts erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts und exemplarisch verwirklicht durch Giuseppe Verdi die ökonomische und rechtliche Stellung der Komponisten auch in Italien allmählich grundlegend wandelte.

Aus der Perspektive des italienischen Theaterbetriebs und seiner wirtschaftlichen und rechtlichen Rahmenbedingungen bietet LA SONNAMBULA einen bemerkenswerten Sonderfall. Das Werk gelangte nicht etwa an der Mailänder Scala, der traditionellen Opera-seria-Bühne, sondern an dem kleineren, erst 1803 errichteten Teatro Carcano in Mailand zu Uraufführung, an dem auch die Opera buffa zu Hause war. Im Unterschied zu den üblichen Musikkomödien war die Premiere von LA SONNAMBULA von vorneherein mit dem höchstem Aufwand angelegt, um in der Spielzeit 1830/31 mit den Karnevalsopern der Scala in Konkurrenz treten oder diese gar in den Schatten stellen zu können. Hierzu hatte man ein Starensemble mit der Sopranistin Giuditta Pasta und dem Tenor Giovanni Battista Rubini in den Hauptrollen engagiert, die gemeinsam bereits zehn Wochen zuvor in der Uraufführung von Gaetano Donizettis ANNA BOLENA die Spielzeit eröffnet hatten. Die Wahl eines sentimental und zeitgenössischen Stoffes im gemischten Genre unterschied LA SONNAMBULA zugleich deutlich von Donizettis Werk und rundete so diese außergewöhnliche Spielzeit ab. Andererseits weisen die vollständige Abwesenheit von komischen Rollen und die ausschließliche Verwendung von Accompagnato-Rezitativen auf den hohen Aufführungsstatus im damaligen Theatersystem hin und heben Bellinis Oper entschieden von der Opera-buffa-Tradition ab. Im Wechselverhältnis von Aufführungskontext und Werkgestalt offenbart sich somit die Auflösung des hierarchischen Gattungssystems der Oper um 1830, und in LA SONNAMBULA finden sich gleichsam die Vorzüge aller Genres harmonisch vereint.

Spätestens seit Luigi Cherubinis „Rettungsoper“ ELIZA OU LE VOYAGE AUX GLACIERS DU MONT-SAINT-BERNARD aus dem Jahre 1794 waren schweizerische Gebirgsschauplätze im Musiktheater sehr beliebt. Die Majestät der alpinen Gletscher und Bergwelt sollte nicht nur für die im späten 18. Jahrhundert aufkommende Ästhetik des Erhabenen, sondern auch für die Szenographie der romantischen Oper von Bedeutung werden. Der Handlungsverlauf in LA SONNAMBULA wendet die Grundstruktur einer „Rettungsoper“, wie wir sie Cherubinis ELIZA finden, von außen nach innen: Die „Rettung“ erfolgt weniger aus äußerer Gefahr als aus innerer Isolation und aus dem Unverständnis der Gesellschaft. Auch die Figurenkonstellation weicht in bezeichnender Weise vom älteren Schema ab, denn der aufgrund seiner Machtfülle potentielle „Tyrann“ Rodolfo tritt in die Rolle des „Retters“, während alle anderen Personen dem einfachen Landvolk entstammen und die Standesunterschiede zwischen ihnen kaum eine Rolle spielen. Emanuele Senici hat in einer grundlegenden Untersuchung gezeigt, dass in den sentimental Alpenopern das verschneite Hochgebirge als Sinnbild der Unantastbarkeit und Metapher der weiblichen Jungfräulichkeit

<sup>2</sup> Hierzu vgl. Arnold Jacobshagen: „Opera semiseria. Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater“, Stuttgart 2005.

<sup>3</sup> Lorenzi Bianconi: „Il teatro d'opera in Italia. Geografia, caratteri, storia“, Bologna 1993, S. 65f.

<sup>4</sup> Brief Alessandro Lanaris an Ercole Marzi vom 15. April 1849, zitiert nach John Rosselli, „Verdi e la storia delle retribuzioni del compositore italiano“, in: Studi Verdiani, 2/1983, S. 11-23, hier S. 17.

<sup>5</sup> Ebd.



gedeutet wird.<sup>6</sup> In den Vorlagen des Librettos von Felice Romani, der Pariser Ballettpantomime „La Somnambule ou L'Arrivée d'un nouveau seigneur“ von Eugene Scribe und Jean-Pierre Aumer [1827] und deren Comedie-Vaudeville-Bearbeitung als „La Villageoise somnambule ou Les deux fiancées“ von Armand Dartois und Henri Dupin [ebenfalls 1827]<sup>7</sup> ist die Handlung noch keineswegs in den Bergen angesiedelt, sondern spielt in der meeresspiegelflachen südfranzösischen Camargue. Die Entrückung des Schauplatzes ins Schweizer Hochgebirge ist bezeichnend für die besondere Vorliebe der romantischen italienischen Oper für die hochalpine Virginität.

Neben dem in der romantischen Oper so beliebten Topos des weiblichen „Wahnsinns“ aus Liebeskummer, der hier im Somnambulismus eine besonders exzentrische und doch zugleich gemäßigte, weil versöhnlich endende Ausprägung erfährt, verbindet das Werk eine Reihe weiterer aus der Theatertradition geläufiger dramaturgischer Grundstrukturen. Ebenso typisch für das Genre der Opera semiseria ist die falsche Anschuldigung der Untreue, welcher die Protagonistin ausgesetzt ist und die ihre Seelenqualen auf die Spitze treibt. Von besonderem Interesse ist dabei der Umstand, dass der Somnambulismus als ihre primäre psychische Auffälligkeit durch ihre Ächtung und Trennung von Elvino noch gesteigert wird. Erst als das Unrecht abgewendet und ihre Ehre wiederhergestellt ist, hat auch Aminos Geistesverwirrung ein Ende. Daneben bildet das Motiv des noch unerkannten Herrn einen weiteren dramaturgischen Archetyp mit langer Tradition, den Romani in die dramatische Vorlage eingeführt hat, um ihn mit dem Motiv des latenten bzw. vermiedenen Inzests zu kombinieren.<sup>8</sup> Letzterer ist bei Bellini entfallen, nicht zuletzt auf Wunsch des Komponisten und infolge einer veränderten Sängerbesetzung in der Uraufführung. So sollte sich in der ursprünglichen Fassung am Ende herausstellen, dass das Mädchen niemand anderes als die Tochter des Grafen ist. Durch die kurzfristige Umbesetzung der Rolle des Rodolfo mit dem damals noch sehr jungen Sänger Luciano Mariani verlor diese Variante jedoch stark an dramaturgischer Glaubwürdigkeit. Stattdessen findet sich das Motiv eines Paares von großem Altersunterschied noch in einer anderen Konstellation: Die Gastwirtin Lisa, Aminos Rivalin, mit der Elvino in der Vergangenheit einmal verlobt war und mit der er im zweiten Akt zwischenzeitlich erneut zusammenfindet, ist wesentlich älter als der junge Landbesitzer. Schon im Eingangsschor des ersten Aktes wird das Waisenmädchen Amina von den Dorfbewohnern als „keusch und bescheiden, anmutig und schön“ gepriesen: „Sie ist ein unschuldiges Täubchen, ein Wahrzeichen der Reinheit“. Als dramatis persona ist der Chor nicht nur in dieser scheinbar konventionellen Eröffnungsszene überaus präsent. Wenig später stimmt er sogar eine echte „Schauerballade“ an, in der die Geschichte vom „Dorfgespenst“ erzählt wird, hinter dessen weißem Bettlaken sich freilich niemand anderes verbirgt als die traumwandlerische Titelheldin. Auch im zweiten Akt ist die Rolle des Chores ungewöhnlich prominent, so gleich zu Beginn, wenn sich die Dorfgemeinschaft im Wald versammelt, um über das Vorgefallene zu beraten und beim Grafen für Amina einzutreten.

<sup>6</sup> Emanuele Senici: „Landscape and Gender in Italian Opera. The Alpine Virgin from Bellini to Puccini“, Cambridge 2005, S. 21- 92.

<sup>7</sup> Siehe den Beitrag von Sergio Morabito in diesem Heft.

<sup>8</sup> Quirino Principe: „LA SONNAMBULA di Vincenzo Bellini“, Milano 1991, S. 38f.

Dass Aminos nächtlicher Ausflug ausgerechnet im Bett des eben erst inkognito angereisten Grafen endete, würde die Eifersucht ihres Verlobten selbst dann noch rechtfertigen, wenn dieser über die medizinischen Hintergründe des Sonnambulismus Kenntnis hätte. Diese [erste] Schlafwandelszene ist als Duett zwischen Amina und Rodolfo gestaltet, und schon allein diese Vereinigung der beiden „Außenseiter“ [das Waisenkind und der vom Volk noch unerkannte Graf] zeigt die Unsicherheit von Aminos Position innerhalb der Dorfgemeinschaft an. Die andere, dunklere Seite von Aminos Geistesverwirrung offenbart sich als Trance in der unendlichen Melodie des langsamen Eingangssatzes der Arie „Ah! non credea mirarti“ am Ende des zweiten Aktes. Im Unterschied zu den sonstigen in der romantischen Oper begegnenden „Wahnsinnsarien“, deren „tänzerische Beschwingtheit als Ausdruck eines zur Ekstase gesteigerten Gefühlsüberschwangs“<sup>9</sup> gedeutet werden kann und vor allem in den schnellen Cabaletten hervortritt, konzentriert sich Aminos Geistesverwirrung auf den langsamen ersten Arienabschnitt [„Ah! non credea mirarti“], der geradezu den Inbegriff der „unendlichen“ Melodien Bellinis bildet. Und gerade in diesem Stück, das seit jeher als der musikalische Höhepunkt der Oper gilt und dessen Incipit sogar den Grabstein des Komponisten ziert, ist die Spannung zwischen unverfälschtem Volkston und freier künstlerischer Entfaltung ins Äußerste getrieben. Dieses raffinierte Spannungsverhältnis ergibt sich schon von Beginn an dadurch, dass die einfache, vorwiegend stufenweise gebildete Melodielinie durch eine farbige Harmonisierung, das Hinauszögern von Kadenzbildungen sowie subtile metrische Irregularitäten ein Gegengewicht erhält und sich im weiteren Verlauf durch das kunstvolle Vermeiden jeglicher Binnenwiederholungen in immer neue, unvorhersehbare Richtungen fortentwickeln kann. Hieraus ergibt sich ein schier endloser melodischer Fluss, der im Gegensatz zur gewöhnlichen symmetrisch abgezielten Korrespondenzmelodik der italienischen Oper den Schein des Irrationalen überaus kunstvoll und nachhaltig zelebriert. Erst im überleitenden Mittelsatz [Tempo di mezzo] wird Amina aus ihren Seelenqualen erlöst, ehe sie anschließend in der Cabaletta [„Ah! non giunge“] zum koloraturgeladenen Triumphgesang ausholen darf.

Der Gerechtigkeit ist Genüge getan, das Liebesglück scheint nun keine Grenzen mehr zu kennen – auch wenn noch längst nicht ausgemacht ist, ob sich diese unvermeidliche Versöhnung nicht womöglich als ein brüchiger Triumph erweisen könnte.

## Ein Hineinhören in die Menschen

Jossi Wieler und Sergio Morabito im Gespräch mit Dramaturg Lars Gebhardt zu Vorurteilen gegenüber Bellini, dem Freilegen von Schichten in der Probenarbeit und Kleist

*Die Opern des romantischen Belcanto eines Donizetti und Bellini werden immer noch gern stiefmütterlich behandelt: Verstellt die äußerlich „schöne Musik“ mit ihrer Konzentrierung auf die Gesangsmelodie den Blick auf die Handlungen?*

### Sergio Morabito

Wir haben uns bisher mit drei der zehn Bellini-Opern beschäftigt und die Arbeitsprozesse daran immer sehr genossen. Denn jede dieser zehn Opern hat einen eigenen Klang, eine eigene Dramaturgie. Wenn man NORMA, I PURITANI und LA SONNAMBULA nebeneinander legt, fallen wirklich eklatante Unterschiede auf: Es sind jeweils eigene Welten, die dort zum Klingen kommen und sich szenisch entfalten. Bellinis Opern sind sehr spannend, weil sie aus der Umbruchszeit zu Beginn des 19. Jahrhunderts stammen: Die nachrevolutionären Bewegungen der Französischen Revolution, die restaurativen Vorgänge und eben auch die Einflüsse der 1830er Revolution in Paris sind in Bellinis Opern lesbar. Gerade in LA SONNAMBULA ist dies extrem der Fall, was man zunächst gar nicht denken würde. Die Handlung spielt in einem abgeschiedenen Dorf am „Ende der Welt“, aber die gesellschaftlichen Verwerfungen erschüttern auch diese sehr karge dörfliche Gemeinschaft. Der Besuch oder besser die Rückkehr des Sohnes des ehemaligen Grundherren dieses Dorfes löst eine ganze Kette von sehr dramatischen Ereignissen aus, in denen die verdrängte Vergangenheit der Protagonisten zum Tragen kommt. Es stellt sich heraus, dass dieser Heimkehrer als junger Mensch vor ca. achtzehn Jahren ein nicht standesgemäßes Verhältnis mit einem Mädchen aus dem Dorf hatte. Die Frau wurde geschwängert und sie musste diese Übertretung letztlich mit dem Leben bezahlen, sie wurde aus der Dorfgemeinschaft ausgestoßen, doch sie brachte ein Kind zur Welt – Amina, die Sonnambula/Nachtwandlerin.

### Jossi Wieler

Die Figuren in Belcanto-Opern, gerade auch bei Bellini, sind psychologisch differenzierter als man bei oberflächlicher Lektüre oder flüchtigem Zuhören meinen könnte. Wenn man hineintaucht, dann kann man die tieferen Schichten

<sup>9</sup> Vgl. Sieghart Döhning: „Die Wahnsinnszene“, in: Heinz Becker [Hrsg.], „Die ‚Coloeur locale‘ in der Oper des 19. Jahrhunderts“ [Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 42], Regensburg 1976, S. 290.

jeder einzelnen Figur freilegen und sehr viel über die Beziehungen der Figuren untereinander erfahren. Es geht nicht nur ums „schöne Singen“, sondern es geht um sehr komplexe Beziehungen, dramatische Veränderungen, Wechsel innerhalb der eignen Befindlichkeiten und der Befindlichkeiten untereinander. Das ist musikalisch differenziert ausformuliert und letztlich auch im Text ablesbar, worüber man aber oft hinweghört.

*Stichwort Text: Ihr arbeitet mit den Darstellern auf der Probe sehr genau an Interpretation und Farbe des vermeintlichen banalen Textes...*

#### **Sergio Morabito**

Bei Bellini ist das Orchester zwar schon ein wichtiger Funktions- und Stimmungsträger, aber durch die Fokussierung auf die Gesangsmelodie ist sehr viel Freiraum für die Interpretation des Sängers ausgespart. Das ist der besondere Anspruch, den diese Rollen stellen – und da wird der Text ganz wichtig, das macht man sich zu selten klar. Belcanto heißt nicht „schön singen und der Text ist egal“, ganz im Gegenteil: Der Text hat eine entscheidende Bedeutung für die Färbung, die Artikulation und das klangliche und musikalische Geschehen. Diese Gesangspartien verlangen ein Eindringen und ein sich Einlassen des Sängers und der Regie auf die gesungenen Äußerungen – man ist viel weniger abgesichert durch das Netz des Orchesters. Man kann diesen Text tatsächlich färben und interpretieren. Und man muss ihn in einen situativen und psychologischen Zusammenhang stellen, aus dem heraus man ihn dann gestalten kann. Bellinis Melodiebögen weisen oft über das unmittelbare Geschehen hinaus – sie transzendieren eine bedrohliche oder bedrückende Situation. Die Kraft des Gesangs und der Musik erfahren wir aber nur, wenn wir die Widersprüche einer unwirtlichen oder feindlichen Realität ausformulieren. Wenn ich gleich in die Abstraktion gehe und nur noch denke es geht darum, diese Melodien zu zelebrieren, dann bringe ich mich eigentlich um die konkrete Erfahrung des romantischen Belcanto.

#### **Jossi Wieler**

Bei der Probenarbeit gehen wir immer extrem auf den jeweiligen Künstler mit seiner sehr eigenen Persönlichkeit ein. Wir versuchen eine Arbeitsatmosphäre zu kreieren, die den Sängern die Freiheit gibt, eigenverantwortlich dafür zu stehen, was sie spielen und singen. Wir reden viel über die Figurenkonstellation bevor wir an eine Szene gehen und versuchen der Individualität jedes Einzelnen Raum zu geben. So ist es auch bei einer Wiederaufnahme. Vor sieben Jahren war die Premiere von LA SONNAMBULA in Stuttgart – die Inszenierung für Berlin mit einer neuen, ganz besonderen Besetzung frisch zu erarbeiten, macht eine große Freude.

#### **Sergio Morabito**

Die Opernkomponisten des 17., 18. und frühen 19. Jahrhunderts stehen uns Theaterleuten oftmals sehr nahe. Sie haben ihre Opern nicht abstrakt für die Ewigkeit, für die Schublade, für Bayreuth oder den internationalen Vertrieb geschrieben, sondern für ganz konkrete Sänger, ein bestimmtes Orchester und einen Raum komponiert. Weil die Autoren als Theaterleute auf die unplanbaren

Zufälle eines solchen Proben- und Entstehungsprozesses reagieren konnten und mussten, macht das die Werke für das Theater heute durchlässig. Man staunt immer wieder, wie diese Komponisten – ein Rossini den BARBIER zum Beispiel – in sechs Wochen komponieren konnten. Aber das ist ungefähr die Probenzeit, die wir auch haben. Die Inszenierung verändert sich mit den Sängern – genauso wie die Komponisten ihre Partituren angepasst haben, wenn es zu einer Umbesetzung oder einer Wiederaufnahme einer Oper kam. Das ist sehr aufregend.

*Ihr arbeitet nicht nur mit den Solisten sehr detailliert und psychologisch genau – auch der Chor wird individuell geführt und ist mehr als nur Masse ...*

#### **Jossi Wieler**

Der Chor hat in diesem Stück eine protagonistische Rolle. Er ist sehr präsent, er begleitet die Figuren nicht nur aus dem Hintergrund, sondern er verhält sich zu den Dramen, die zwischen den Figuren stattfinden, zur Liebe, zum Verrat und zur Eifersucht. Meistens auf sehr opportunistische, prinzipienlos-konformistische Weise. In unserer Inszenierung begehrt diese Dorfbevölkerung gegen den Grafen auf, der die alten, vorrevolutionären Macht- und Besitzverhältnisse wieder herstellen möchte. Es war für uns eine wesentliche Entdeckung in der Beschäftigung mit Bellinis Opern, dass der Chor nicht nur Masse ist, sondern dass es Gemeinschaften sind, die aus individuellen Persönlichkeiten bestehen. In diesem Fall sind es Bauern, Handwerker, eine materiell gesehen arme Gesellschaft. Aber jeder bringt seine Biografie, seine existenziellen Probleme mit, um die sichtbar zu machen, appellieren wir immer an die Fantasie jedes einzelnen Chorsängers. Gerade das macht ein Kollektiv sinnlich greifbar.

*Als semi-seria, als halb-ernste Oper spielt sich die Handlung nicht vor einem konkreten historischen Hintergrund ab, wie es für den romantischen Belcanto so typisch war, sondern wir sind bei den einfachen Leuten. In Anna Viebrocks Ausstattung wird die abgeschlossene Dorfgesellschaft, vor deren Kulisse sich das Drama Aminos abspielt, besonders lebendig. Man fühlt und spürt das Bedrückende, auch Einengende dieser Welt. Spiegelt sich darin ein Heute?*

#### **Jossi Wieler**

Nähe, Nachvollziehbarkeit und Emotionalität entstehen immer über das Hineinhören in die Menschen und in ihre Beziehungen, und über das Hineinhören in eine Partitur. Und wenn ich Partitur sage, meine ich Musik und Text. Man sollte aus jeder Inszenierung, aus jeder Erzählweise eines alten Stoffes etwas für die Gegenwart mitnehmen. Das versuchen wir natürlich auch in dieser Arbeit. LA SONNAMBULA ist ein Stück aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts – die Konflikte und die Probleme, die diesem Werk innewohnen, sind nicht zu übersehen: Die Dumpfheit in dem Dorf, die mangelnde Antriebskraft, die Überalterung – es sind Abgehängte, die wir da sehen. Die Handlung spielt bei uns im Ambiente eines eigenartigen Treppenhauses, das von den Bewohnern als Wirtshaus und Versammlungsort benutzt wird. Anna Viebrock hat es inspiriert von einem Wohnhaus für Arbeiterfamilien in Österreich geschaffen, deren Arbeitsplätze in den 1970er Jahren wegrationalisiert wurden. Dieser Raum erzählt detailreich



eine geschlossene Welt, die ein Fremder stört. Wir wissen noch nicht, dass er ein Heimkehrer ist, dessen eigene verdrängte Vergangenheit mit der des Dorfes verknüpft ist.

*Der Titel der Oper richtet den Blick ganz auf die Protagonistin: Amina, das Waisenmädchen, das am Vorabend ihrer Hochzeit schlafwandelt. Die Autoren und Komponisten der Romantik liebten das Uneindeutige von Geisterfiguren, abgelegenen Orten und Naturbildern. Steckt da mehr drin als nur romantischer Spuk?*

**Sergio Morabito**

Es ist sehr aufregend zu sehen, dass dieses Motiv der Nachtwandlerin gar nicht so sehr auf das Romantisch-Pittoreske beschränkt wird, sondern dass es eine sehr moderne Form der Seelenerkundung ist. Diese junge Frau scheint unbewusst die Geschichte ihrer Mutter nachzuleben. Amina ist ein Kind, das ohne Eltern aufgewachsen ist, sie wurde aufgenommen von Teresa, ihrer Ziehmutter – die aber vor allem die Arbeitskraft dieses Kindes gebraucht hat. Amina weiß nichts über die Geschichte ihrer Eltern und ihre eigene Herkunft. Aber Kinder durchleben ja oft das Verdrängte ihrer Eltern. Sie inszenieren unbewusst das Verschwiegene nach, fantasieren oder bilden in ihrem Leben das Verdrängte ab. Ausgelöst durch die Begegnung mit dem fremden, älteren Mann, der auch von ihr fasziniert ist, weil sie ihn an ihre Mutter erinnert, kommt es zu den Schlafwandelerszenen. In der ersten Schlafwandelerszene steigt sie in das Schlafzimmer dieses Fremden ein, dadurch gerät sie in den Verdacht, dass sie in der Nacht vor ihrer Hochzeit mit Elvino, dem reichen Gutsbesitzer, untreu geworden ist. Sie wird genauso geächtet und aus der Dorfgemeinschaft verstoßen wie ihre Mutter. In unserer Inszenierung haben wir das weitergedacht: dass auch sie unbewusst schwanger ist. Sie lebt in einer unaufgeklärten, rückwärtsgewandten Welt, und weiß nicht, was mit ihrem Körper vorgeht.

**Jossi Wieler**

Es ist auffällig, dass diese hellsichtigen Schlafwandelerszenen an die Figuren eines Heinrich von Kleist erinnern. Ob ein Käthchen von Heilbronn, der Prinz von Homburg, die Marquise von O. oder Alkmene – sie alle erleben etwas, was für die Gesellschaft rational nicht mehr nachzuvollziehen ist und dann entsprechend sanktioniert wird. So ergeht es auch Amina. Wir haben es im Grunde mit einer Art der Seelenkunde vor Freud zu tun. Dinge werden angerissen, die die Psychoanalyse mittlerweile besser kategorisieren und ergünden kann.

**Du wunderliche  
Maid! Was träumst,  
was treibst du?**

Graf Wetter vom Strahl [Heinrich von Kleist: „Das Käthchen von Heilbronn“, I, 1]



















**Ach!**

Alkmene [Heinrich von Kleist: „Amphytrion“, III, 11]

# Unsicherheit in einer gespenstischen Welt

## Sergio Morabito

Es ist kein Geheimnis, dass der Librettist Felice Romani bei der Gestaltung des Textes zu Vincenzo Bellinis LA SONNAMBULA nach Vorlagen gearbeitet hat. Bislang galt ein Ballettszenarium Eugène Scribes als einzige direkte Quelle. Wie ich im Folgenden zeigen möchte, griff Romani jedoch auf eine zeitnah entstandene Schauspielbearbeitung des Balletts zurück und ließ auch klassische Vorbilder in seinen Text einfließen.

Am 19. September 1827 wurde an der Pariser Opéra das Ballett „La Somnambule ou L'Arrivée d'un nouveau Seigneur“ („Die Nachtwandlerin oder Die Ankunft eines neuen Herren“) uraufgeführt. Die Autoren waren Eugène Scribe [Szenarium], Jean-Pierre Aumer [Mitarbeit am Szenarium und Choreographie] und Ferdinand Hérold [Musik]. Bereits wenige Wochen später, am 15. Oktober folgte auf der Bühne des Théâtre des Variétés die Uraufführung der Comédie-Vaudeville „La Villageoise somnambule ou Les deux fiancées“ („Das schlafwandelnde Dorfmadchen oder Die zwei Bräute“ [auch: „Die zwei Verlobten“]) von Armand Dartois [auch: d'Artois] und Henri Dupin. Diese ‚Komödie mit Gesängen‘ ist eine Bearbeitung des Balletts, die ihrer Vorlage weitgehend verpflichtet bleibt. Zwar ist der Name Eugène Scribes im Druck der Komödie nicht erwähnt, dennoch ist von keinem Fremdplagiat auszugehen, da Komödie wie Ballettszenarium noch im gemeinsamen Uraufführungsjahr 1827 im selben Verlag erschienen sind [J.-N. Barba, Éditeur]. Zudem gehörte einer ihrer beiden Verfasser, Henri Dupin, zu Scribes engstem Mitarbeiterkreis.<sup>1</sup> Die Annahme wird kaum fehlgehen, dass diese Bearbeitung eine kommerzielle Zweitauswertung des großen Uraufführungserfolgs des Balletts sichern sollte.

Die Bellini-Forschung hat Felice Romanis Libretto zur NACHTWANDLERIN als eine direkte Bearbeitung von Eugène Scribes Ballettszenarium betrachtet. Doch ein Teil der Unterschiede des Librettos zum Ballett, die Romani zugeschrieben wurden, sind Übernahmen aus der Comédie-Vaudeville, wie ein Vergleich der Werke zeigt. So etwa die Ausarbeitung des im Ballett nur angedeuteten Verhältnisses der Gastwirtin zum Notar durch die Abspaltung einer neuen Figur: ihres naiven, leicht tölpelhaften Verehrers und Eheanwärters, des späteren Alessio der Oper.<sup>2</sup> Auch das Gespenster-Motiv, mithin die Vorlage zu Bellinis berühmten

„Coro del fantasma“, ebenso wie die Zuschreibung des Ringes, den Elvino Amina am Vorabend der Trauung ansteckt, an seine Mutter oder auch die morsche Planke, über die die Nachtwandlerin balanciert,<sup>3</sup> sind nicht „Mehl aus dem Sack des Dichters [Romani]“<sup>4</sup> sondern Übernahmen aus der Comédie-Vaudeville. Der Komponist ist gleichfalls einer – diesmal musikalischen – Anregung der Komödie gefolgt. Dort heißt es nämlich bei Erscheinen der Nachtwandlerin im Zimmer des Fremden: „Das Orchester spielt gedämpft das Lied vom Gespenst, das im 1. Akt gesungen wurde.“<sup>5</sup> So zitiert auch Bellini an der entsprechenden Stelle [bei Rodolfos Replik „Sollte es sich um das nächtliche Gespenst handeln?“] die Musik, die er zuvor den warnenden Worten Teresas unterlegt hatte.

Dass dies bislang nicht bemerkt wurde, ist umso erstaunlicher, als bereits eines der wenigen Briefzeugnisse Bellinis aus der Entstehungszeit der Oper eigentlich zweifelsfrei auf die Komödie hinweist. In seiner Nachricht vom 3. Januar 1831, dass er und Romani die Arbeit an ihrer Adaption von Hugos „Hernani“ abgebrochen hätten, um Auseinandersetzungen mit der Zensur aus dem Wege zu gehen, führt Bellini weiter aus: „... stattdessen schreibt er [Romani] jetzt LA SONNAMBULA OSSIA I DUE FIDANZATI SVIZZERI, und so habe ich gestern erst mit der Introduction beginnen können: Ihr seht, auch zum Schreiben dieser Oper bleibt mir wieder wenig Zeit ...“<sup>6</sup> Die Ableitung des von Bellini angegebenen [und von den Autoren später verworfenen] Untertitels von dem der Komödie [„Les deux fiancées“] ist offensichtlich. Allerdings sind zwei Abweichungen zwischen dem Nebentitel der Komödie und dem der geplanten Oper zu verzeichnen: Erstens: Die Entscheidung, die Handlung der Vorlage von der Camargue in die Schweiz zu verlegen, war offenbar bereits getroffen. Und zweitens: Bellini transformiert „Die zwei [weiblichen!] Verlobten“ der Vorlage in ein Paar: „Die beiden Schweizer Verlobten“. Entweder ist ihm hier ein Lapsus unterlaufen [er mag den Titel von Romanis Vorlagentext zunächst nur aus einer mündlichen Äußerung desselben erfahren und missverstanden haben]<sup>7</sup> oder aber die beiden hatten die Umdeutung des Untertitels bewusst vollzogen, um mit ihm nun nicht mehr auf die beiden um die Gunst Elvinos konkurrierenden Bräute Amina und Lisa zu verweisen, sondern auf das zentrale Liebespaar Amina und Elvino und damit auf ihre beiden Protagonisten Giuditta Pasta und Giovanni Battista Rubini, denen die neue Oper „auf den Leib zu schreiben“ war.

<sup>1</sup> Wiederholt erscheint sein Name unter den 70, in Scribes „Œuvres complètes“ namentlich erwähnten Ko-Autoren, und auf Roubauds Karikatur von Scribe als „Fabricant dramatique à la vapeur“ am Steuer einer Dampflokomotive [aus dem Jahr 1840] findet sich in deren Anhänger Dupin als einer von fünf „Chauffeurs de la mécanique“ [Heizern] sitzend.

<sup>2</sup> In der Komödie trägt dieser den Namen Le Roux, welcher auch in Bellinis Kompositionsskizzen noch auftaucht, auf den sich die Herausgeber der Kritischen Neuausgabe der SONNAMBULA-Partitur [Mailand, 2009] in Unkenntnis der Vorlage freilich keinen Reim machen können [„... un tale »Le Roux« ...“, a. a. O., S. XXIV].

<sup>3</sup> Im Ballett ist es eine plötzliche Richtungsänderung der Schlafwandelnden, die um ihr Leben fürchten lässt; allerdings lässt erst Romani diese Planke brechen und hinter [und statt] Amina in das Mühlrad stürzen.

<sup>4</sup> „farina dal sacco del poeta“, a. a. O., S. XXII

<sup>5</sup> „L'orchestre joue en sourdine l'air du revenant, chanté au premier acte ...“, übersetzt nach „La Villageoise somnambule ou Les deux fiancées“, Comédie-vaudeville en trois actes, par MM Dartois et Dupin, Paris 1827, S. XXXI

<sup>6</sup> übersetzt nach a. a. O., S. XVII

<sup>7</sup> Zumal das Quiproquo der beiden Bräute auch im Libretto eine große Rolle spielt. Die weiter unten dargestellte Verdeutlichung der früheren Verbindung Elvinos mit Lisa sowie die explizite Verwechslung der zu Beginn der Handlung von Elvino verlassenen Lisa mit der Braut durch Rodolfo [RODOLFO: „E la sposa? [accenando Lisa] è quella? TUTTI [additando Amina] È questa.“; RODOLFO: „Und die Braut? Ist sie es? Lisa zunicke / ALLE: auf Amina deutend Jene ist es!, I, 6] sind Zugaben Romanis.

Dass dieser Fingerzeig Bellinis so lange unbeachtet blieb, liegt sicherlich darin begründet, dass in der Comédie nicht nur der Plot des Balletts weitgehend identisch übernommen wurde, sondern darüber hinaus viele pantomimisch-gestische Äußerungen der Tänzer von Scribe bereits in direkter oder indirekter Rede formuliert waren und von den Autoren der Comédie lediglich ausgeschrieben worden sind. Aufgrund all dieser wörtlichen Anklänge und Übernahmen sowie der relativen zeitlichen Nähe zur Entstehung der Oper schien das Ballett als die unmittelbare Quelle Romanis zweifelsfrei festzustehen und jede Suche nach einer weiteren literarischen Vermittlungsinstanz überflüssig.

Auch eine weitere wichtige – von der Sekundärliteratur bislang ignorierte – Setzung Romanis knüpft an eine Ausarbeitung des Komödientextes an: dass nämlich Elvino vor seiner Verlobung mit Amina mit Lisa liiert war. Diese Zuspitzung führte ja auch zum neuen Untertitel der Komödie. Bei Scribe beruht die Eifersucht der [übrigens verwitweten] Wirtin, Betreiberin des Gasthauses „Zu den galanten Banden“<sup>8</sup>, auf einer offenbar einseitigen Verliebtheit. Erst in der Komödie von Dartois und Dupin muss es eine wechselseitige gewesen sein. Denn nachdem Edmon [in der Oper Elvino] aufgrund des scheinbaren Treuebruchs der Thérèse [= Aminos] zu ihr zurückgekehrt ist und sie heiraten will, erinnert sie ihn, bereits im Hochzeitsstaat der Braut: „Ihrer treuen Freundin haben Sie schon einmal Liebe fürs ganze Leben geschworen, und dieser Schwur galt mir.“<sup>9</sup> In Romanis Libretto bittet in der analogen Situation Elvino Lisa um Verzeihung für seine Untreue: „[...] Lass uns / das schöne Band von früher wieder knüpfen: Verzeih / meinem von erlogener Tugend verführten Herzen, / es gelöst zu haben.“<sup>10</sup> Romanis Eigenständigkeit beweist sich darin, dass Lisas Geschichte bei ihm kein Ende findet: Ihre Hochzeit entfällt, nicht nur die mit dem begehrten Elvino, sondern auch die mit Alessio. Bei Scribe hingegen wird sie vom Grafen an den Notar verkuppelt, bei Dartois/Dupin gelangt der arglose Le Roux ganz unverhofft doch noch ans Ziel seiner Wünsche. Auch das abschätzige à part der Müllerin Teresa über Lisas Vorbehalte gegen eine Heirat – „Seht doch welche Heuchelei!“<sup>11</sup> – bleibt ohne Kenntnis der Comédie einigermaßen unverständlich: Dort ist diese Figur als „falsche Prüde“ durchgeführt, die nach außen strenge moralische Maßstäbe anlegt, während sie sowohl ihren Heiratswunsch [mit Edmond-Elvino] als auch ihre erotischen Eskapaden [mit dem Grafen] verheimlicht.

Nur zwei Details können belegen, dass Romani bei seiner Bearbeitung der Comédie tatsächlich auch das Ballettszenarium vorgelegen haben muss: Das Bittgebet der Zeugen im Augenblick der höchsten Gefahr, in der die Nachtwandlerin schwebt, ist in der Comédie anders als im Ballettszenarium nicht zu finden, und auch der Text zu Lisas erster Arie scheint mir aus einer nur im Ballett expliziten Formulierung abgeleitet zu sein.<sup>12</sup>

Das Vorwort zur kritischen Neuausgabe der Partitur wäre hinsichtlich der Vorlage des Librettos also sachlich zu revidieren. Die Ausführungen der Herausgeber über den stilistischen Registerwechsel, den Romani vollzog, behalten freilich ihre Gültigkeit, ja gewinnen sogar noch an Triftigkeit, wenn man die umgangssprachlich-dialektale Einfärbung betrachtet, die die Autoren der Comédie in den Dialogen vornahmen. Romani wählte hingegen ein sprachlich gehobenes Register, das an

die große literarische Tradition der italienischen Pastoral-Komödie anknüpft. Dass seine elegante Versifikation auch Vorlagen aus der französischen Klassik nicht verschmäht hat, belegt das hier erstmals identifizierte Urbild des Eifersuchtsduetts von Elvino und Amina aus dem 1. Akt der Oper [„Son geloso del zeffiro errante“<sup>13</sup>], dessen Diktion in Pierre Corneilles [in Zusammenarbeit mit Molière, Quinault und Lully verfasster] Tragédie-ballett PSYCHE [1671] vorgeformt ist:

PSYCHE: Kann man auf Zärtlichkeiten unter Blutsverwandten [sic!<sup>14</sup>] eifersüchtig sein? / AMOR: Ich bin es, meine Psyche, auf die ganze Natur. / Die Strahlen der Sonne küssen Euch zu oft, / Eure Haare sind den Liebkosungen des Windes zu sehr ausgesetzt: / kaum schmeichelt er ihnen, begehre ich auf; / selbst die Luft, die ihr atmet, / strömt mit zu viel Lust durch Euern Mund, / Euer Kleid schmiegt sich zu eng an Euch, / und sobald ihr seufzt, / erschrickt ein Ich-weiß-nicht-was bei dem Verdacht, / dass von Euern Seufzern sich manche verirren.<sup>15</sup>

### Die Rückkehr des alten Herren

Es ist die Gestalt des – bereits im Nebentitel des Balletts angekündigten – „neuen Herren“, die von den Opernmachern der umfassendsten und folgenreichsten Bearbeitung unterzogen wurde. Anders als M. Colonel de Saint-Rambert [welcher als M. Colonel de Rosambert in der Komödie praktisch unverändert geblieben war] ist Rodolfo kein junger ranghoher Offizier und Regimentskommandant mehr, sondern ein Graf, und nicht nur das: Er ist der verschollene Sohn des alten und – wie man aus Teresas Munde erfährt – vor vier Jahren verstorbenen Feudalherren des Dorfes. Der Nebentitel des Balletts „Die Ankunft eines neuen Herren“ wäre für die Oper also zu transformieren in „Die Rückkehr des alten Herren“. Dieses Motiv stellt die Verbindung her zu einem damals aktuellen gesellschaftlichen Problem, nämlich die von der Restaurationsepoche ermöglichte Rückkehr der von der französischen Revolution enteigneten und vertriebenen adeligen Grundeigentümer. Seine prominenteste Gestaltung erfuhr dieses Motiv in Scribe / Boieldieus Opéra comique LA DAME BLANCHE [DIE WEISSE DAME] von 1825: Die Geschichte eines gleichfalls inkognito zurückkehrenden Erben eines vertriebenen Adelsgeschlechts, der durch den Beistand von seiner Familie

<sup>8</sup> Aux nœuds galants

<sup>9</sup> „A votre constante amie / Vous aviez juré déjà / Amour pour toute la vie, / C'est moi qui t'nais c'serment-là.“ „La Villageoise somnambule ou Les deux fiancées“, Comédie-Vaudeville en trois actes, par MM. Dartois et Dupin, Paris 1827, S. 46

<sup>10</sup> „... Si rinnovi / Il bel nodo di pria: l'averlo sciolto / Perdona a un cor sedotto / Da mentita virtù.“ [II, 6]

<sup>11</sup> „[Vedi l'ipocrisia!], I, 3; es entspricht in der Komödie dem à part der Adoptivmutter: „Devant tout l'monde elle a d'la vertu!“ [„Vor den Leuten ist sie tugendhaft!“, a. a. O., S. 20

<sup>12</sup> Die „grandes protestations d'amitié“ [I, 2], die „großen Freundschaftsbekundungen“, die ihr nach Unterzeichnung des Ehevertrags bei Beglückwünschung der verhassten Rivalin abverlangt werden.

<sup>13</sup> AMINA: Bist du etwa eifersüchtig?... / ELVINO: Ach! Ja, ich bin's – / AMINA: Auf was? ELVINO: Auf alles. [...] Ich bin eifersüchtig auf das wehende Lüftchen, / das mit deinem Haar, deinem Schleier spielt; / selbst auf die Sonne, die dich vom Himmel herab betrachtet, / und auf das Bächlein, das dein Gesicht dir spiegelt! [I, 7]

<sup>14</sup> Auch Elvinos Eifersucht wird durch die Innigkeit im Umgang Aminos mit Rodolfo ausgelöst, von dem wir freilich schon ahnen, dass er ihr Vater sein könnte.

<sup>15</sup> übersetzt nach: Pierre Corneille, „Œuvres complètes“, Paris 1970, S. 766 f. PSYCHÉ: Des tendresses du sang peut-on être jaloux? / L'AMOUR: Je le suis, ma Psyché, de toute la nature. / Les rayons du soleil vous baisent trop souvent, / Vos cheveux souffrent trop les caresses du vent, / Dès qu'il les flatte, j'en murmure; / L'air même que vous respirez / Avec trop de plaisir passe par votre bouche, / Votre habit de trop près vous touche, / Et sitôt que vous soupirez, / Je ne sais quoi qui m'effarouche / Craint parmi vos soupirs des soupirs égarés. [III, 3, vv. 1188-1198]

ergeben Untertanen nicht nur das Stammschloss vor dem Verkauf retten kann, sondern am Ende auch wieder in Amt und Würden eingesetzt wird.<sup>16</sup> DIE WEISSE DAME gilt als eine ideologische Selbstbestätigung der Verfechter des Gottesgnadentums des französischen Königshauses der Bourbonen, der sogenannten Legitimisten. In der Oper Romanis und Bellinis NACHTWANDLERIN wird also nur auf den ersten Blick ein in die Zeit- und Harmlosigkeit entrücktes, restauratives Bild der Schweizer Bergbauernschaft entworfen. Die zeitgeschichtlichen Verwerfungen ragen in sie hinein. Denn auch die Gründe des eine Generation zurückliegenden plötzlichen Verschwindens Rodolfos werden angedeutet: die Jugendliebe zu einem Mädchen aus dem Dorf, an deren Züge ihn die Erscheinung der jungen Braut Amina gemahnt. Alles deutet darauf hin, was in der Oper letztlich unausgesprochen bleibt, in Librettoentwürfen Romanis aber ausformuliert ist: Der Spross der Adelsfamilie hat Schande über das Dorf gebracht, indem er ein junges Mädchen geschwängert und dann verlassen hat, bzw. von seiner Familie zur „Glättung der Wogen“ ins Ausland verschickt wurde. Seine Geliebte brachte das Kind zur Welt, ist dann aber gestorben, „vor Schande und Schmerz“<sup>17</sup>, wie es heißt. Die verklausulierte Formulierung legt nahe, dass sie Selbstmord begangen hat. Aus den Entwürfen geht hervor, dass auch Amina in ihrer vergleichbaren Situation mehr als nur mit dem Gedanken daran spielt: „Ach, mir bleibt einzig / dies unglückliche Leben zu beenden ... / Lasst mich sterben ...“<sup>18</sup> War es dieser erotische Übergriff des jungen Grafen und seine Folgen, die den Anlass zu einem Aufstand der Bauern gegen ihren Zwingherren gaben? Keine ganz unmögliche Lesart, wenn wir etwa an Scribe/Aubers fast zeitgleiche Grand Opéra LA MUETTE DE PORTICI [DIE STUMME VON PORTICI, 1828] denken, in der der sexuelle Missbrauch eines Fischer Mädchens durch einen Vertreter des Adels die Revolution provoziert.

Aus Romanis Skizzen geht hervor, dass Rodolfo von der Schwangerschaft seiner Geliebten wusste. Aber er sei „von den Eltern verbannt worden“<sup>19</sup>. Aufgrund der Nostalgie, mit der er sich seiner Heimat und dieser Liebe erinnert, ist man geneigt, ihm das zuzugestehen. Von eben dieser Nostalgie und Aminas Ähnlichkeit mit der Mutter lässt er sich verführen, mit der eigenen Tochter mehr als nur zu flirtet.

Die hier angeführten Zitate sind Romanis Entwurf einer großen Erkennungsszene entnommen, die im zweiten Akt ihre Stelle haben sollte, nach der Arie Elvinos, in der er Amina den Ring seiner Mutter wieder entreißt. Am Ende dieses Textentwurfes ist



<sup>16</sup> Übrigens ist auch hier das Motiv der Rückkehr der alten Herrschaft mit einer Gespenstererscheinung verbunden: Anna, eine bürgerliche Waise und mit dem Erben in früher Kindheit gemeinsam erzogene Ziehtochter, schreckt potentielle Käufer des Stammschlusses durch verkleidete Auftritte als Geist der Ahnfrau ab. In der humoristisch getönten Gespenster-Ballade mit Chor „D’ici voyez ce beau domaine“ [Nr. 3] hat Francesco Degrada das mögliche Vorbild des „Coro del fantasma“ vermutet. Auch wenn sie als direktes Vorbild nun ausscheidet, darf ihre Kenntnis durch Romani sehr wohl vorausgesetzt werden. Scribe selbst hatte die Fehlinterpretation einer Schlafwandelnden als Gespenst bereits 1819 in seiner Comédie-Vaudeville „La Somnambule“ eingeführt. Weitere Elemente aus deren Handlung – das Schlafwandeln einer Braut am Vorabend ihrer Hochzeit, eine im Traum vergegenwärtigte Tanzszene, die Ringübergabe im Schlaf, das Zitat des Liedes „Dormez donc, mes chères amours“, der Verlust eines Brusttuches, der [hier nur befürchtete] Verdacht des Ehebruchs, das Erwachen der Nachtwandlerin als glücklich verheiratete Braut, ihre Angst, aus diesem vermeintlichen Traum gerissen zu werden [„Ah, ne m’éveille pas!“] – hat Scribe im Ballett in einen neuen Zusammenhang versetzt.

<sup>17</sup> „è morì qual fior reciso / Di vergogna e di dolor.“, a. a. O., S. XXIII

<sup>18</sup> „Ah! non mi resta / Che codesti troncar giorni infelici ... / Mi lasciate morir ...“, ebd.

<sup>19</sup> „Ei bandito dai parenti“, ebd.

die Zweideutigkeit von Rodolfos Begehren nicht aufgehoben, eher noch potenziert. Bevor er in ihr seine Tochter erkennt, trägt Rodolfo Amina noch an, in ihm „eine bessere Stütze“<sup>20</sup> als in ihrem Bräutigam zu finden, danach sagt er über sich: „Er [der Vater] umarmt dich und in dir / meint er die Mutter noch zu umarmen.“<sup>21</sup> Es mag durchaus sein, wie die Herausgeber der Kritischen Partitur – im Einklang mit der von Romanis späterer Frau Emilia Branca tradierten Erklärung – annehmen, dass es diese vom Vaterschafts-Motiv entwickelte heikle Eigendynamik war, die Bellini wünschen ließ, es letztlich nicht explizit werden zu lassen.

Allerdings hat sich in der Gestaltung der Rolle Rodolfos auch eine ganz theaterpragmatische Entscheidung ausgewirkt. Ursprünglich war die Ausweitung der Rolle des Offiziers durch den Wunsch motiviert, eine dem Charisma und Format von Filippo Galli entsprechende Partie zu kreieren. Der legendäre Protagonist hatte in zahlreichen Rossini-Uraufführungen gesungen und war am Uraufführungstheater, dem Teatro Carcano in Mailand als „primo basso assoluto“ engagiert. Leider ließen seine ersten Vorstellungen in der Saison deutlich werden, dass sein stimmlicher Zenit überschritten war, und man entschied, ihn durch Luciano Mariani zu ersetzen, einen vielversprechenden jungen Sänger, der Publikum und Kritik mit Auftritten in kleineren Partien für sich eingenommen hatte. Die Autoren versuchten daraufhin, die Partie wieder der Figur aus den Vorlagen anzunähern. Man nahm von Rodolfos expliziter Vaterschaft abstand, konnte dadurch seinen erotischen Offensiven sowohl Amina als auch Lisa gegenüber wieder mehr Raum geben, und verringerte das Gewicht der Rolle insgesamt, um sie in ein ausgewogenes Verhältnis zu Marianis Entwicklungsstadium zu setzen.

Die Janusköpfigkeit Rodolfos in der definitiven Fassung – seine reflexiv-nostalgische, gereifte Selbstzurücknahme einerseits, seine jugendliche Unbedenklichkeit und sein donjuaneskes Draufgängertum andererseits – ist also ganz wesentlich durch das Schwanken in der Besetzungsfrage verursacht.

### Wolkige Stellen

Trotz Streichung der geplanten „Anagnorisis“ von Vater und Tochter ist die Vaterschaft Rodolfos im ersten Akt der Oper so prominent exponiert, dass ihre Auslassung nun wie ein bewusstes und gewolltes Verschweigen wirkt. Das zunächst heterogene Motiv lässt zugleich die aus den Vorlagen übernommenen Motive in eine veränderte Konstellation treten. Sie werden neu aufgeladen und anders lesbar. Zum einen die Gespenstererscheinung. Auch wenn Romani das Motiv aus der französischen Comédie-Vaudeville entlehnt hat, sind seine Verse durchaus eigenständig. Sie lassen durch lexikalische Besonderheiten aufhorchen. Die Erscheinung des einigermaßen unspezifischen „fantôm' blanc“ der Komödien-Vorlage wird bei Romani dämonisiert und eindeutig weiblich konnotiert: Erwähnung finden ihre offenen Haare und ihre brennenden Augen und am Ende ist gar von einer „strige immonda“ die Rede: Die „strige“ [lat. strix, striga], das ist die Sumpfeule aber eben auch die Hexe, die hier zudem als „unrein“ bezeichnet wird. Die Hexe ist diejenige, die „ihr ungekämmtes offenes Haar im Winde flattern lässt“ und in deren Blick sich „ihre eigene, aggressive Sinnlichkeit“ darstellt.<sup>22</sup> Zudem ist die tabuisierte weibliche Nacktheit der „Nachtfahrenden“ genau das,

was das Blickverbot motiviert [„selbst die Hunde schlagen die Augen nieder“, „der Himmel behüte Euch davor, sie zu sehen“] und was die Schleier-Metaphorik des Chores [das „fallende [!] weiße Laken“ und der „dicke Nebel“, in den sie gehüllt ist] ... verschleiern soll!<sup>23</sup>

Wir sind es gewohnt, Aminas schlafwandelnde nächtliche Ausflüge als Ursache für dieses Gerücht anzusehen. Merkwürdig ist jedoch, dass Amina selbst das Gespenst gesehen haben will. Bedenkt man, dass in autochthonen Kulturen die Geister immer die Toten sind, liegt die Vermutung näher, dass es sich bei der Erscheinung um die Wiedergängerin von Aminas unglücklicher Mutter handelt [„bianco lenzuol cadente“ bedeutet auch: „fallendes weißes Leichentuch“]. Schließlich lebt die Tochter deren Leben nach: Auch Amina wird von einem durch Privilegien oder Vermögen ausgezeichneten Mann, den sie liebt, vor der Hochzeit im Stich gelassen. Zu Beginn der später verworfenen Szene ihrer Identifizierung als Tochter Rodolfos sollte Amina sagen: „Nein, mit diesem Makel [der Untreue] auf der Stirn / kehre ich nicht ins Dorf zurück. Ich will mich verbergen / vor allen Blicken, einsam will ich sterben / in irgendeiner verlassenem Höhle, / in die kein Sonnenstrahl dringt.“<sup>24</sup> Dies mag das Schicksal ihrer Mutter gewesen sein. Durch den Selbstmord der Verstorbenen hat die Gemeinschaft Schuld auf sich geladen, und an diese Schuld erinnert die furchteinflößende Erscheinung, der aber so zugleich auch wieder ein [begrenztes] Aufenthaltsrecht im Dorf zugestanden werden kann. In unserer Inszenierung verfolgen wir diese Spur: dass Aminas Geschichte eine wiederholende Variation des Schicksals ihrer Mutter darstellt [wobei deren Spur sich im Ungewissen verliert und diese auch schon bei Geburt des Kindes gestorben sein könnte].

Im Duett mit Chor „Nimm: Ich schenke dir den Ring“<sup>25</sup> werden von den Liebenden vier Verse gesungen, die in den Entwürfen immer wieder korrigiert worden sind. In ihrer definitiven Fassung lauten sie übersetzt: „Teure[r]! Seit dem Tag da unsere Herzen / ein Gott vereinte, / ist meines bei dir, / deines bei mir geblieben.“<sup>26</sup> Man hat mit Befremden angemerkt, dass es sich hierbei um die Metapher für eine körperliche Vereinigung der Liebenden handeln könnte. Diese darf offizieller Moral zufolge natürlich erst nach der Hochzeit stattfinden. Deren erzwungene Verzögerung ist nicht nur in den französischen Fassungen sondern – in abgeschwächter Form – auch in der Oper ein Thema. Das uns biedermeierlich-kitschig erscheinende Küssen des Veilchensträubchens durch Amina beispielsweise ist eine hierdurch ausgelöste Übersprungshandlung.

<sup>20</sup> „Io t'offro in me, se vuoi, / Un sostegno migliore.“, ebd.

<sup>21</sup> „Ei t'abbraccia e in te la madre / Di abbracciar gli sembra ancor ...“, ebd. Rodolfos Verhalten erinnert hier an eine Episode aus Casanovas Memoiren, in der er sich in eine ihm unbekannt leibliche Tochter verliebt, zwar noch rechtzeitig über seine Vaterschaft aufgeklärt wird, dennoch nicht darauf verzichtet, mit ihr und der Mutter gemeinsam ins Bett zu steigen, wo er aber anstelle der jungen Frau nur die ältere penetriert. Vgl. Giacomo Casanova, „Geschichte meines Lebens“. Bd. VII, Kap. X, Frankfurt/M. etc., 1966. Ich verdanke den Hinweis Angela Beuerle.

<sup>22</sup> vgl. Hans Peter Duerr, „Traumzeit. Über die Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation“, Frankfurt 1978, S. 75

<sup>23</sup> War es nicht zuletzt der voyeuristische Reiz der entblößten Arme und Füße einer Tänzerin gewesen, der zum Erfolg des Ballettes beigetragen hatte?

<sup>24</sup> „No; con tal macchia in fronte / Non tornerò al villaggio. Io vo celarmi / Ad ogni sguardo, io vo morir deserta / In qualche antro romito ove non giunga / Del sole istesso un raggio.“, a. a. O., XXIII

<sup>25</sup> Prendi: l'anel ti dono“ [I, 5]

<sup>26</sup> „Caro[a]! Dal dì che univa / I nostri cori un Dio, / Con te rimase il mio, / Il tuo con me restò.“ [I, 5]



Das lebensgefährliche Schreiten der Nachtwandlerin über den morschen Steg stellt eine Unschuldssprobe dar. In der Vorlage ist ausdrücklich von einem „Fehltritt“ die Rede, der ihren Sturz ins Mühlrad bewirken würde. Die Tatsache, dass sie unbeschadet wieder den Boden erreicht, soll beweisen, dass sie sich auch im übertragenen Sinne keinen „Fehltritt“ hat zu Schulden kommen lassen. Das Gebet der Zeugen „Göttliche Güte, lenke den irrenden Fuß“<sup>27</sup> ist Teil des archaischen Zeremoniells eines Gottesgerichts. Das zwar apokryphe, aber mentalitäts- und kunstgeschichtlich wirkungsmächtige Kindheitsevangelium des Jakobus [160 n. Chr.] schildert, dass sich keine Geringere als die schwangere Maria durch das Einnehmen von [vergiftetem] „Bitterwasser“ einer solche Unschuldssprobe unterziehen musste.

Bei der Arbeit an der Neuinszenierung glauben wir zudem eine Verwandtschaft von Bellinis Nachtwandlerin mit den in ihrer Identität bedrohten und in Frage gestellten Gestalten Kleists zu spüren, vor allem den weiblichen unter ihnen. Es ist die Spannweite menschlicher Existenz, die Amina nicht anders als Alkmene, Eve oder Käthchen un/bewusst an sich erfährt, und durch die sich ihr Handeln jeder abstrakt einseitigen Vernunft, Logik oder Moral entzieht. Wie die Marquise von O. stellt unsere Amina aufgrund einer ihr selbst unbewussten Schwangerschaft die Frage, „wie denn die Natur auf ihren Wegen walte? Und ob die Möglichkeit einer unwissentlichen Empfängnis sei?“ Die Antwort, die wir finden, gibt Kleists Hebamme, welche „versetzte, daß dies, außer der heiligen Jungfrau, noch keinem Weibe auf Erden zugestoßen wäre“<sup>28</sup>, recht und unrecht zugleich. Mit den hier ein Stück weit verfolgten motivgeschichtlichen Spuren habe ich versucht, die sachlichen Fundamente einer solchen Lesart aufzuzeigen.

<sup>27</sup> „Bontà divina, / Guida l'errante piè.“ [II, 9]

<sup>28</sup> Heinrich von Kleist, „Die Marquise von O.“, in: „Kleists sämtliche Werke“, hrsg. von Joseph Kürschner, 1. Teil, Stuttgart 1884, S. 38

# Gesang der Leidenschaften

## Thomas Seedorf

Kaum ein anderes Wort aus der Welt der Oper besitzt ein solch großes Prestige und ist zugleich so vage und offen wie „Belcanto“. Für die einen verbindet sich mit dem Begriff italienischer Schön-Gesang beinahe jeglicher Art bis hin zum stentorhaft intonierten „Nessun dorma“, für andere hingegen besitzt er nur für die Musik einer bestimmten Epoche und ihrer Gesangsästhetik und -praxis Geltung. In der Sicht des italienischen Gesangshistorikers Rodolfo Celletti etwa fand die Geschichte des Belcanto im Werk Gioacchino Rossinis ihren Höhe- und Endpunkt, schon für die Werke der nächsten Generation, die Opern Donizettis und Bellinis, sei er nicht mehr angemessen. Dieser Meinung steht freilich die Sprachkonvention an heutigen Opernhäusern und in den Medien, die über das Opernleben berichten, entgegen. Ihr zufolge gelten die Werke Donizettis und Bellinis und auch die frühen Opern Verdis sogar als Kern des Belcanto-Repertoires.

Für Celletti ist der italienische Gesang bis Rossini geprägt von der Kunst der Kastraten, Sängern von einem besonderen, artifiziellen Timbre, stupender Technik und in einigen illustren Fällen von einer zutiefst anrührenden Ausdruckskraft, einer Kunst, die Modell und Maßstab für alle Sänger war. Das Verschwinden der Kastraten von der Opernbühne und der fast gleichzeitige Rückzug Rossinis von der Opernkomposition Ende der 1820er Jahre markieren für Celletti eine Zäsur, auf die eine Epoche folgte, die anderen gesangsästhetischen Grundsätzen verpflichtet war. Es ist die Ära der jungen italienischen Romantiker und ihrer mitreißenden Opern voller Gewalt, Schmerz und Wahnsinn, deren Ästhetik Bellini in einem Brief an Carlo Pepoli, den Librettisten seiner letzten Oper I PURITANI, auf eine berühmt gewordene Formel brachte: „Il dramma per musica deve far piangere, inorridire, morire cantando“ – mit den Mitteln des Gesangs soll die Oper den Zuhörer weinen, erschauern und sterben lassen. Auch Rossini wollte die Zuhörer emotional berühren, die jungen Romantiker aber erstrebten mehr: Für sie war die Oper nicht nur ästhetische Unterhaltung auf höchstem Niveau, sondern eine Kunstform, die das Publikum im Innersten erschüttern und mitreißen sollte.

Steht Rossini für eine Belcanto-Tradition, die man als klassizistisch charakterisieren konnte, lassen sich Bellini, Donizetti und viele ihrer heute weniger bekannten

Zeitgenossen wie Giovanni Pacini oder Saverio Mercadante als Vertreter eines romantischen Belcanto begreifen, der sowohl Elemente der älteren Tradition aufgreift, wie diese modifiziert oder durch neue Qualitäten ersetzt. Dabei sind die Grenzen zwischen dem artifiziellen Stil Rossinis und dem romantischen Realismus der Generation Bellinis so fließend, dass jene historische Zäsur, die Celletti zu erkennen meinte, kaum nachvollziehbar ist. Für Manuel Garcia den Jüngeren, den einflussreichsten Gesangslehrer und -theoretiker des 19. Jahrhunderts, bestand kein grundsätzlicher Unterschied zwischen der Kunst Rossinis und der seiner Nachfolger. Im zweiten Teil seines epochalen Lehrwerks „Traité complet de l'art du chant“ [Paris 1847] veranschaulicht Garcia die Gebote des stilistisch angemessenen Vortrags ebenso an Beispielen aus Werken Rossinis wie aus solchen Bellinis, Donizettis oder Meyerbeers, bezeichnenderweise aber auch an Ausschnitten aus dem älteren Repertoire von Georg Friedrich Händel über Christoph Willibald Gluck und Wolfgang Amadeus Mozart bis zu Domenico Cimarosa und Niccolò Antonio Zingarelli, das nach den gesangsästhetischen Geboten der eigenen Zeit aufgeführt wurde.

Garcias „Traité“ und viele andere Gesangslehrwerke der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts geben wichtige Aufschlüsse über den eminent hohen Standard des Singens dieser Zeit. Technische Schwierigkeiten wie die Ausführung von chromatischen Läufen, Dreiklangsarpeggien oder rasend schnellen Koloraturen mussten große Sänger ebenso meistern wie das Spiel mit dynamischen Werten und Klangfarben der Stimme, Staccatopassagen mussten ebenso präzise ausgeführt wie Legatobögen auf frei fließendem Atem gespannt werden, die Kunst des Portamento war so wichtig wie die Fähigkeit, Worte und Töne deutlich und differenziert miteinander zu verbinden.

Auf diese Künste konnte und wollte auch Bellini nicht verzichten, wenngleich er in einem Werk wie LA STRANIERA [1829] die Koloraturen zugunsten eines überwiegend syllabischen Gesangs auf ein Mindestmaß reduzierte. In den folgenden Werken hat er dem Zauber der Melismen zwar wieder ein größeres Recht zugestanden, den Koloraturen aber dennoch deutlich weniger Raum gegeben als Rossini es tat. Will man jedoch verstehen, in welcher Hinsicht sich der Gesangsstil der jungen Romantiker von dem ihres großen Vorgängers grundlegend unterscheidet, muss man einen genauen Blick in die Noten werfen. Bellinis Partituren enthalten, wie die seiner Zeitgenossen, nur vergleichsweise wenige Vortragsanweisungen, denn die meisten Aspekte des Vortrags waren professionellen Musikern so vertraut, dass man sie durch ausdrückliche Hinweise nicht eigens anzeigen musste. Umso auffälliger sind daher Bellinis explizite Angaben, denn sie verweisen auf Ausdrucksqualitäten, die neu und daher nicht selbstverständlich waren. Immer wieder findet sich bei ihm die Anweisung „con forza“, manchmal auch „con gran forza“ oder gar „con tutta la forza“ [mit großer oder auch aller Kraft], oft im Zusammenhang mit Koloraturpassagen, die nicht mit spielerischer Eleganz wie meist bei Rossini, sondern mit leidenschaftlichem Impetus zu gestalten sind. Ein besonders heftiger Ausbruch Alaides, der Titelheldin in LA STRANIERA, ist „nell'ultima disperazione“ [in letzter Verzweiflung] zu singen. In diesen Momenten nähert der Gesang sich dem Aufschrei, und in einigen emotionalen Grenzsituationen verlangt Bellini von seinen Sängern sogar



ausdrücklich, sie sollten „con grido“ [mit einem Schrei] singen. Vor allem die emotionale Aufladung des Gesangs, die Bellini mit einer Anweisung wie „in modo lacerante“ [auf erschütternde Weise] fordert, lässt Imogenes „Oh, sole! ti vela“ in IL PIRATA über den Charakter der üblichen Cabaletta einer großen Aria finale hinauswachsen und zum Abschluss einer aufwühlenden Wahnsinnszene werden – die Entgrenzung der Figur muss in der Stimme hörbar, der Wahn muss Klang werden.

LA SONNAMBULA, als Opera semiseria – sieht man von Bellinis Erstling, der Studienabschlussarbeit ADELSON E SALVINI ab – ein Sonderfall im Schaffen des Komponisten, stellt auch im Hinblick auf die expliziten Vortragsanweisungen ein Ausnahmewerk dar. Hier dominieren die leisen Töne, Verzweiflung und Entsetzen dringen nicht explosiv nach außen, sondern richten sich eher nach innen. Teresa und der Chor tragen im ersten Akt die Geschichte von dem „tremendo fantasma“, dem schauerlichen Gespenst, das sich später als nachtwandelnde Amina erweisen soll, „sottovoce“ und „con gran mistero“ vor – mit verhaltener Stimme und geheimnisvoll; der Anblick Aminas, die in Lebensgefahr auf dem Steg schlafwandelt, entlockt den fassungslosen Zuschauern im zweiten Akt einen erstickten Schreckensschrei [„soffocato grido di terrore“]. Nicht der geringste Hinweis auf den stimmlichen Vortrag findet sich dagegen für die beiden Nachtwandelszenen in Aminas Part selbst. Im ersten Akt notiert Bellini „sogna il momento della cerimonia“: Amina träumt von der bevorstehenden Hochzeitszeremonie – sonst nichts. Die Formulierung enthält freilich einen impliziten Hinweis. Amina „träumt“, und diesen Zustand galt – und gilt – es zu vermitteln, d. h. stimmlich-klanglich zu beglaubigen.

Der Sängerin, für die er die Partie der Amina komponiert hatte, musste Bellini diese Aufforderung freilich nicht ausdrücklich in die Noten schreiben. Giuditta Pasta hatte bereits die ursprünglich für die französische Sopranistin Henriette Meric-Lalande komponierte Partie der Imogene in IL PIRATA gesungen, als Bellini mit LA SONNAMBULA die erste Oper eigens für sie komponierte; es sollten noch zwei weitere folgen: NORMA [1831] und BEATRICE DI TENDA [1833]. Die Sängerin hatte bereits 1816 ihr Debüt gegeben, seit den frühen 1820er Jahren feierte sie Triumphe auf den Bühnen Europas. Als sie mit Bellini zusammentraf, war sie auf der Höhe ihres Ruhmes, umjubelt als „diva del mondo“ und gepriesen als „attrice cantante“, als Singschauspielerin, die ihre Gesangkunst mit der Kunst der Darstellung in einer für die Zeitgenossen exzeptionellen Weise zu verbinden wusste. „Sie spielt die Rolle nicht – sie ist diese Person, sieht aus wie sie, atmet wie sie“, schwärmte 1826 ein Kritiker der englischen Zeitschrift „The Harmonicon“. Allein das Nebeneinander zweier so unterschiedlicher Partien wie Amina und Norma, die Bellini innerhalb nur eines Jahres für die Pasta schuf, ist ein Hinweis auf das enorme Ausdrucksspektrum, über das die Sängerin verfügte. Eine „attrice cantante“ wie sie, die nicht zuletzt dafür gerühmt wurde, dass sie über eine geradezu unendliche Palette an Klangfarben und -schattierungen verfügte, wusste von selbst, dass in den beiden Nachtwandelszenen eine sonnambule Tongebung gefragt ist, ein Stimmklang, der sinnlich deutlich werden lässt, dass Amina sich in einer anderen Welt bewegt. Standardisierte Vortragsbezeichnungen

wie „mezza voce“ oder „misterioso“ würden nur höchst unvollkommen ausdrücken, was hier eigentlich verlangt wird. Auch die klangliche Umsetzung des Erwachens Aminos legt Bellini voll und ganz in die Hand der verständigen Sängerin, die für die Emphase des überschwänglichen Schlussgesangs „Ah! non giunge“ eine Wach-Stimme aufbieten muss – Bellinis Musik mit ihren federnden Rhythmen und grandiosen Exaltationen suggeriert genau dies.

Das enorme Spektrum, das eine Gesangsdarstellerin als Amina aufzubieten hat, benannte schon Bellinis Librettist Felice Romani. Die Sängerin „sollte den Ruf der Freude, den Schrei des Schmerzes beherrschen, den Ton der Klage wie für ein Gebet; [...] es wäre noch wünschenswert, dass ihr Gesang einfach ist und sie gleichzeitig die Koloratur beherrscht, dass er spontan und im geeigneten Moment verhalten ist, perfekt, ohne das Studium hören zu lassen. So wurde diese Rolle durch den poetischen Intellekt Bellinis geschaffen, so wurde sie von Giuditta Pasta gehört.“ Die Zusammenarbeit zwischen Bellini und der Pasta war von jenem symbiotischen Miteinander geprägt, das für das Verhältnis zwischen Autoren und Ausführenden, d. h. vor allem zwischen dem Komponisten und dem ihm eng verbundenen Librettisten auf der einen und den Sängerinnen und Sängern auf der anderen Seite, seit den Anfängen der Gattung Oper grundlegend war. Die musikalisch-dramatischen Ideen der Autoren und die sängerisch-darstellerische Physiognomie der Ausführenden, die eine neue Oper aus der Taufe zu heben hatten, sollten und mussten zueinander passen. Es war Teil des Opernmetiers, Text und Musik so zu gestalten, dass sie die Möglichkeiten eines Sängerdarstellers ideal zur Geltung gelangen ließen, mit dem doppelten Gewinn, dass der ausführende Künstler, der sich optimal entfalten konnte, auch die Musik, die er sang, in bestmöglicher Weise zum Klingen brachte.

Bellini hatte die Prinzipien und künstlerischen Möglichkeiten eines engen Zusammenwirkens mit Sängern früh kennengelernt. Während der Arbeit an IL PIRATA, dem Werk, mit dem ihm 1827 an der Mailänder Scala der Durchbruch als Opernkomponist gelang, teilte er sich mit dem Sänger der Titelpartie sogar eine Wohnung. Es war der Tenor Giovanni Battista Rubini, den Bellini bereits aus der Arbeit an der vorangegangenen Oper BIANCA E FERNANDO kannte und überaus schätzte. Symbiotisch war die gemeinsame Arbeit an IL PIRATA auch deshalb, weil beide Seiten am kreativen Prozess beteiligt waren und voneinander profitierten: Bellini lies sich von der eminenten Gesangskunst Rubinis inspirieren, probierte das Erdachte mit dem Sänger aus, korrigierte oder verwarf, was sich als nicht passend erwies, er wirkte aber auch auf Rubini ein, indem er ihn auf die neue Ästhetik seiner Oper einswor und damit dessen künstlerisches Potential erweiterte.

Im Gegensatz zur Pasta war Rubini nach der übereinstimmenden Meinung seiner Zeitgenossen kein begnadeter Schauspieler. Für ihn war der Gesang das Hauptmedium der Darstellung, das aber auf eine Weise, die als einzigartig galt. Die Partituren, die für Rubini entstanden, sind allerdings kaum mehr als ein blasser Schatten dessen, was das Wesen seiner Kunst ausmachte. „Wenn man die für ihn geschriebenen Rollen nicht von ihm gehört hat, weis man nicht, bis zu welchem Grade des Entzückens Bellini'sche Musik ein Publicum hinzureisen

vermochte“, gibt der Komponist Ferdinand Hiller in seinen Lebenserinnerungen zu bedenken. „Die außerordentlichste Stimme und die phänomenalste Ausbildung! Voll und doch ganz leise verschleiert erklangen die Brusttöne, überwältigend aber die Kopfstimme, die er bis zum zweigestrichenen f des Soprans mit eben so viel Leichtigkeit als Kraft zu benutzen verstand. Schon der Wohlklang dieses Organs, verbunden mit der unerschütterlichsten Reinheit der Intonation, machte die Herzen erbeben – hinzu kam eine Fertigkeit, eine Agilität gleich der des bedeutendsten instrumentalen Virtuosen –, die deutlichste Aussprache und über alledem die brennendste Ausdrucksfähigkeit für jede Schattirung der Empfindung liebender Herzen. Süßes Flüstern, treue Hingabe, drohende und verzweifelte Eifersucht, Qual der Verlassenheit, Erzittern der Hoffnung, beseligendes Glück, alle diese ewigen Motive der Lyrik in Wort und Musik, ich glaube, er hatte sie zur Geltung bringen können durch den Vortrag einer Tonleiter!“ Rubinis Stimme war ungewöhnlich hoch gelagert und Bellini lies ihn als Elvino in stratosphärische Höhen aufsteigen, in die ihm offenkundig kein zeitgenössischer Kollege zu folgen in der Lage war – und in die auch heute kein Tenor mehr aufzusteigen wagt. Schon die frühen Notendrucke und Abschriften von LA SONNAMBULA transponieren Elvinos Musik – und damit auch Teile der Amina-Partie – in tiefere Lagen. Für eine Aufführung des Werks am Pariser Théâtre-Italien im Oktober 1834, dreieinhalb Jahre nach der Uraufführung, bat Rubini den Komponisten sogar selbst um eine Modifikation um einen Halbton, da seine Stimme nicht mehr die Elastizität seiner Glanzzeit besaß. Bellini stimmte zu und sah sich durch das Ergebnis für seine Konzession belohnt: Rubini hätte nicht intensiver und ausdrucksvoller singen können, als er es an diesem Abend getan habe, ließ er seinen Freund Florimo brieflich wissen. Auch in diesem Fall galt der schon erwähnte Grundsatz der schöpferischen Symbiose: Kann der Sänger sich optimal entfalten, gelangt auch die Musik in bestmöglicher Weise zum Klingen.

Die Stimmen Pastas und Rubinis sind verstummt und es gibt kein Mittel, sie wieder auferstehen zu lassen. Die Idealität ihres Gesangs aber ist in Bellinis Partitur der SONNAMBULA eingeflossen und hat ein Werk geprägt, das auch abgelöst von seinen ursprünglichen Schöpfern einen Siegeszug über die Bühnen Europas und schließlich der ganzen Welt antreten konnte.

# Synopsis

*A village in the Swiss Alpes*

## Act one

Lisa, the innkeeper, hears calls congratulating Amina on her imminent wedding with Elvino. Amina is an orphan and works in the mill of her foster-mother Teresa. The young landowner Elvino is the richest man in the village. Before he fell in love with Amina, Elvino had been in a relationship with Lisa. Lisa is not allowed to show her pain and fury. In honour of the bridal couple, Alessio has rehearsed a song with the villagers. Alessio, who persistently courts Lisa, is again curtly rejected by her.

Amina enters. She thanks the villagers for the song and especially her foster-mother Teresa for taking her in and raising her. Amina thanks Alessio and wishes him well in courting Lisa. She is the only one who doesn't know about her groom's former liaison with Lisa. The notary arrives. Elvino apologizes for his late arrival: He has stopped at his mother's grave to ask her blessing for his wedding. The marriage contract is drawn up. Elvino brings his property into the marriage, Amina possesses nothing. The contract is signed by Elvino and – on Amina's behalf – Teresa as well as by the witnesses Alessio and Lisa. Elvino gives his bride his mother's ring and a bouquet of violets.

Elvino is inviting everybody to the church wedding on the next morning, when a stranger arrives. He asks how far it is to the castle. Since it is getting late, Lisa recommends spending the night at her inn. The stranger seems to know the village. When he sees Amina, she reminds him of a girl he had had loved as a young man. She awakens in him long forgotten feelings.

The stranger is told that the old count has died without ever having heard again of his lost son. The stranger maintains that the count's son is still alive. Teresa asks everybody to retreat: The witching hour is approaching. The incredulous stranger hears about a dead woman whose ghost haunts the village.

The villagers leave. The stranger accompanies Lisa into the inn, not without having looked deeply into Amina's eyes once more. Amina and Elvino secretly

remain behind. Trembling with jealousy, Elvino violently reproaches Amina for her kindness towards the stranger.

At the inn, Lisa tells the stranger that he has been recognized: He is Rodolfo, the son of the count. Her amorous advances are interrupted by a sound. Before she leaves, Lisa watches Amina climbing in through the window. The sleepwalking Amina imagines the stranger is Elvino and pictures the wedding night of her dreams. Hearing voices, Rodolfo hides. The peasants have assembled to surprise the old count's heir in his sleep. But instead of Rodolfo a woman is lying in his bed. Lisa appears with Elvino and uncovers the sleeping Amina. Amina awakes and doesn't know how she has got there. Her unfaithfulness seems evident to all. Teresa covers Amina with a garment that Lisa had lost while flirting with Rodolfo.

## Act two

The villagers discuss how they can pressure the compromised Count Rodolfo to rehabilitate Amina. Teresa, too, wants to see Rodolfo together with Amina. Elvino enters. Once again he rejects Amina's assertion of innocence. The villagers return with the message that the count has declared her innocent. But the enraged Elvino wrenches his mother's ring from Amina.

Alessio is harassing Lisa with yet another proposal when they hear that Elvino has chosen Lisa as his new bride. Lisa consents. On their way to church, Elvino and Lisa are stopped by Rodolfo. He explains that Amina is a sleepwalker. Nobody believes him and he is laughed at. Teresa appears appealing for quiet as the seriously ill Amina has finally fallen asleep. When Teresa hears that Lisa and Elvino are about to get married, she shows him the garment which she found in the count's room to prove that Lisa must have been there as well. Elvino is tormented with doubt about the women's fidelity – and about his behaviour towards Amina.

In a febrile delirium Amina reveals yet another truth. Her wedding with Elvino is decided once more. When she becomes conscious, she wakes up – married.

### **Impressum**

Copyright Stiftung Oper in Berlin

Deutsche Oper Berlin, Bismarckstraße 35, 10627 Berlin

Intendant: Dietmar Schwarz; Geschäftsführender Direktor: Thomas Fehrl, Spielzeit 2018/2019;

Redaktion: Lars Gebhardt; Gestaltung: Jens Schittenhelm; Druck: trigger.medien gmbh, Berlin

### **Textnachweise**

Die Texte von Arnold Jacobshagen, Thomas Seedorf und Sergio Morabito sind dem Programmheft der Staatsoper Stuttgart entnommen. Die englische Übersetzung der von Sergio Morabito verfassten Handlung stammt von Claudia Hamann und ist ebenfalls dem Stuttgarter Programmheft entnommen.

Das Interview mit Jossi Wieler und Sergio Morabito entstand für dieses Heft.

Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden zwecks nachträglicher Rechtsabgeltung um Nachricht gebeten.

Die Rechtschreibung folgt den originalen Texten.

### **Bildnachweise**

Anna Viebrock fotografierte zu Recherchezwecken Portraits auf Grabsteinen auf dem Cimitero del Verano in Rom.

Bernd Uhlig fotografierte die Klavierhauptprobe am 16. Januar 2019.

### **Vincenzo Bellini**

#### **LA SONNAMBULA**

Melodrama in zwei Akten

Libretto von Felice Romani nach Eugène Scribe und der Comédie-Vaudeville „Das schlafwandelnde Dorf mädchen“ von Armand d'Artois und Henri Dupin

Musikalische Leitung: Diego Fasolis; Regie und Dramaturgie: Jossi Wieler, Sergio Morabito; Bühne und Kostüme: Anna Viebrock;

Licht: Reinhard Traub; Chöre: Jeremy Bines; Dramaturgische Betreuung: Lars Gebhardt

Graf Rodolfo: Ante Jerkunica; Teresa: Helene Schneiderman; Amina: Venera Gimadieva; Elvino: Jesús León; Lisa: Alexandra Hutton;

Alessio: Andrew Harris; Ein Notar: Jörg Schörner; Strige: Rebecca Shein