



GEMÄSSIGTE ENTGRENZUNGEN
BELLINIS ›LA SONNAMBULA‹ UND DIE
OPERNÄSTHETIK DES MITTLEREN GENRES
ARNOLD JACOBSHAGEN

PROBENFOTO

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 artifizieller 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.¹ 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 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 spätfudalen, ländlichen Milieu zutrugen und den Gegensatz zwischen aristokratischen und bäuerlichen Lebenswelten thematisierten, befriedigte in besonderem Maße die Bedürfnisse eines sich wandelnden Publikums.² Dieses »gemischte« Operngenre war eine typische

¹ Arnold van Gennep, *Übergangsriten*. Aus dem Französischen von Klaus Schomburg und Sylvia M. Schomburg-Scherff, Frankfurt/Main 1986, S. 27f.

² Hierzu vgl. Arnold Jacobshagen, *Opera semiseria. Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musiktheater*, Stuttgart 2005.

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.³ Offenbar entsprach die sentimentale, halberne 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 Gioachino 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« dienen,⁴ 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.⁵ 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, dürfte 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 allmählich 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 Auf-

wand 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 Gebirgschauplätze 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 gedeutet wird.⁶ In den Vorlagen des Librettos von Felice Romani, der Pariser Ballettpantomime *La Somnambule ou L'Arrivée d'un nouveau seigneur* von Eugène Scribe und Jean-Pierre Aumer (1827) und deren Comédie-Vaudeville-Bearbeitung als *La Villageoise somnambule ou Les deux fiancées* von Armand Dartois und Henri Dupin (ebenfalls 1827)⁷ ist die Handlung noch keineswegs in den Bergen angesiedelt, sondern spielt in der meeresspiegelflachen südfranzösischen Caramargue. Die Entrückung des Schauplatzes ins Schweizer Hochgebirge ist be-

³ Lorenzo Bianconi, *Il teatro d'opera in Italia. Geografia, caratteri, storia*, Bologna 1993, S. 65f.

⁴ Brief Alessandro Lanaris an Ercole Marzi vom 15. April 1849, zitiert nach John Rosselli, *Verdi e la storia della retribuzione del compositore italiano*, in: *Studi Verdiani*, 2/1983, S. 11–28, hier S. 17.

⁵ Ebd.

⁶ Emanuele Senici, *Landscape and Gender in Italian Opera. The Alpine Virgin from Bellini to Puccini*, Cambridge 2005, S. 21–92.

⁷ Siehe den Beitrag von Sergio Morabito in diesem Heft.

zeichnend 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 Sonnambulismus 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 Sonnambulismus 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.⁸ 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 Eingangschor 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.

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«⁹ 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.



Vincenzo Bellini (1801–1835)

⁹ Quirino Principe, »La Sonnambula« di Vincenzo Bellini, Milano 1991, S. 38f.

⁹ Vgl. Sieghart Döhring, Die Wahnsinnszene, in: Heinz Becker (Hrsg.), Die »Couleur locale« in der Oper des 19. Jahrhunderts (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 42), Regensburg 1976, S. 290.

OPERA STUTTGART

DIE NACHT- WANDLERIN

VINCENZO BELLINI

LA SONNAMBULA OPER IN ZWEI AKTEN
LIBRETTO: FELICE ROMANI NACH EUGÈNE SCRIBE UND
DER COMÉDIE-VAUDEVILLE »DAS SCHLAFWANDELNDE
DORFMÄDCHEN« VON ARMAND D'ARTOIS UND HENRI DUPIN