

ZWISCHENZUSTÄNDE

Zu Vincenzo Bellinis «La sonnambula»

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.

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. 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 hei-

terer 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 spätfeudalen, ländlichen Milieu zutrugen und den Gegensatz zwischen aristokratischen und bäuerlichen Lebenswelten thematisierten, befriedigte in besonderem Masse die Bedürfnisse eines sich wandelnden Publikums. Dieses «gemischte» Operngenre war eine typische Erscheinung des Übergangs vom Spätabsolutismus zur bürgerlich geprägten Kultur Italiens zur Zeit der Restauration und des Risorgimento.

Bellini – ein exzentrischer, freischaffender Künstler

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» dienten, 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. 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 Schaffenswei-

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

Trance in der unendlichen Melodie

Neben dem in der romantischen Oper so beliebten Topos des weiblichen «Wahnsinns» aus Liebeskummer, der in Bellinis *La sonnambula* im Akt des Schlafwandeln eine besonders exzentrische und doch zugleich gemässigte, weil versöhnlich endende Ausprägung erfährt, verbindet dieses 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 Aminas Geistesverwirrung ein Ende.

Der Chor ist als *dramatis persona* nicht nur in der Eröffnungsszene der Oper 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 Aminas nächtlicher Ausflug ausgerechnet im Bett des eben erst inko-

gnito angereisten Grafen endete, würde die Eifersucht ihres Verlobten selbst dann noch rechtfertigen, wenn dieser über die medizinischen Hintergründe des Somnambulismus 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 Aminas Position innerhalb der Dorfgemeinschaft an. Die andere, dunklere Seite von Aminas 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» gedeutet werden kann und vor allem in den schnellen Cabaletten hervortritt, konzentriert sich Aminas 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.