

Vincenzo Bellini

Norma



Norma

Tragedia lirica in zwei Akten (1831)

Musik von Vincenzo Bellini

Text von Felice Romani

Uraufführung → 26. Dezember 1831

Teatro alla Scala, Mailand

Berliner Erstaufführung → 26. März 1834

Königstädtisches Theater

Premiere der Neuinszenierung → 13. April 2025

Staatsoper Unter den Linden

Koproduktion mit dem MusikTheater an der Wien

Coverbild von Flaka Haliti:

I See a Face. Do You See a Face. #09, 2014

Inhalt

6	kurz & knapp
8	short & sweet
10	Handlung
12	Synopsis
16	„Für Norma ist alles heilig und sehr ernst.“ Regisseur Vasily Barkhatov im Gespräch
24	“For Norma, Everything Is Sacred and Very Serious.” A Conversation with Director Vasily Barkhatov
32	Innerste Glut und tiefe Wahrheit: Bellinis <i>Norma</i> und ihre Wirkung auf Wagner von Johannes Menke
42	Innermost Fervour and Profound Truth: Bellini's <i>Norma</i> and Its Impact on Wagner by Johannes Menke
52	Theater-Handwerk – Felice Romani, Librettist in einer Zeit des Umbruchs von Albert Gier
56	Transitexistenzen in Bellinis Operschaffen von Günther Heeg
64	<i>Norma</i> – eine Chronik von Christoph Lang
68	<i>Norma</i> – a Chronicle by Christoph Lang
74	„Casta diva“ und die Partie der Norma – Notizen zu einer Jahrhundertmelodie von Christoph Lang
80	Produktionsfotos
101	Produktionsteam und Premierenbesetzung
102	Impressum

Bellini und Belcanto

Bellinis *Norma* gilt als Paradebeispiel des Belcanto (ital. Schöngesang), einer Stilrichtung, die ihren Ursprung in der Opera seria des frühen 18. Jahrhunderts hat, und zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Opernbühnen Italiens und weit darüber hinaus dominierte. Charakteristisch hierfür ist der Fokus auf die großen Stimmen dieser Zeit und ihre Ausdrucksmöglichkeiten, insbesondere durch Kunstfertigkeiten wie Koloraturen oder Triller. Dass es dabei insbesondere in *Norma* nicht um Virtuosität um ihrer selbst willen geht, belegen die Aussagen der Nachwelt, u. a. von Giuseppe Verdi, Richard Wagner oder Arthur Schopenhauer, die Bellinis Fähigkeit lobten, durch ausgedehnte Melodien differenzierte Figurenporträts darzustellen.

Romani und Risorgimento

Eine gallische Priesterin, die ihrem Volk als moralische Instanz dient und gleichzeitig den Anführer der verhassten Besatzer liebt, mit dem sie heimlich zwei Kinder hat – die Handlung von *Norma* geht zurück auf das gleichnamige Schauspiel von Alexandre Soumet. Dieser verbindet darin verschiedene Motive vom Medea-Mythos bis zu François-René de Chateaubriands 1809 erschienenem Epos *Les martyrs*. Das besondere Interesse des Librettisten Felice Romani an der finsternen keltischen Sagenwelt wurde gewiss von seinem Interesse für mythologische Stoffe beflügelt, das sich u. a. an seiner Herausgeberschaft eines entsprechenden Lexikons ablesen lässt. Darüber hinaus spielt die Handlung aber auch auf die Gegenwart ihrer Entstehungszeit an. Der Niedergang des römischen Adlers, der im „Guerra“-Chor im zweiten Akt der Oper besungen wird, wurde bei der Uraufführung im österreichisch beherrschten Mailand als Metapher auf den habsburgischen Doppeladler verstanden.

Pasta Diva

Bellini gestaltete die Ausarbeitung der *Norma* nicht nur in enger Zusammenarbeit mit seinem Librettisten, sondern band auch die Sängerin der Titelpartie, Giuditta Pasta, in den Schaffensprozess mit ein. Sie hatte in seinen Opern *La sonnambula* und *Beatrice di Tenda* brilliert und Bellini zutiefst inspiriert. Als Pasta die Arie „Casta diva“ zunächst ablehnte, bat Bellini, der an sein melodisches Gespür glaubte, dass sie die Arie eine Woche lang jeden Morgen singen und danach entscheiden solle. Wie die Sache ausging, ist bekannt: Heute zählt „Casta diva“ zu den populärsten Gesängen der Opernliteratur.

Formale Innovationen

Anstelle von Arien nach dem seinerzeit etablierten, mehrteiligen Schema der Oper stellen Bellini und Romani in *Norma* die Ensemble-szenen in den Mittelpunkt. Dabei brechen sie auch mit formalen Konventionen: Statt eines Chorfinals schließt der erste Akt mit einem Kammerspiel in dem der Konflikt zwischen Norma, Adalgisa und Pollione aufbricht. Im zweiten Akt sehen wir statt einer großen Final-arie der Protagonistin zunächst einen Dialog zwischen Norma und Pollione und daraufhin eine komplexe Verschränkung eines Gesellschaftsbilds mit einem Terzett zwischen Norma, Pollione und Oroveso.

Ein politischer Systemwechsel

Vasily Barkhatov, der mit *Norma* erstmals an der Staatsoper zu Gast ist, übersetzt die römische Besatzung Galliens mit einem nicht genau verorteten politischen Systemwechsel vor rund 100 Jahren. Handlungsorte sind bei ihm eine Keramik-Manufaktur sowie das angeschlossene Arbeiter:innenwohnheim, in dem die Vorarbeiterin Norma ihre Kinder auf engem Raum großzieht und vor den Blicken der Öffentlichkeit zu verstecken sucht. Dabei ahnt sie bereits zu Beginn der Oper das Verhältnis von Pollione und Adalgisa, sodass das Finale des ersten Aktes von einer Enthüllungsszene zu einem emotionalen Ausbruch der betrogenen Titelfigur wird.

short & sweet

Bellini and Bel Canto

Bellini's *Norma* is considered a paradigmatic example of bel canto (Italian for "beautiful singing"). This style had its origins in the opera seria of the early eighteenth century and, at the beginning of the nineteenth century, dominated the opera stage in Italy and elsewhere. It is characterized by a focus on the great voices of the period and their possibilities of expression, especially skills such as coloratura or trills. But in *Norma* in particular, it's not just about virtuosity for its own sake, as is attested to in evaluations by later composers and writers such as Giuseppe Verdi, Richard Wagner or Arthur Schopenhauer, who praised Bellini's ability to create differentiated character portraits with his use of extended melodies.

Romani and the Risorgimento

A druid priestess who serves her people as a moral authority and at the same time loves the leader of the despised occupier with whom she has two children: the plot of *Norma* is based on the play of the same name by Alexandre Soumet. The play combines various motifs from the Medea myth leading up to François-René de Chateaubriand's epic *Les martyrs*, published in 1809. Librettist Felice Romani's special interest in the dark world of Celtic sagas was certainly fueled by a general interest in mythology, as exemplified by the lexicon on mythology that he edited. In addition, the plot also made references to the time of its emergence. At the opera's premiere in Milan, the fall of the Roman eagle referred to in the "Guerra" chorus in the second act was understood as a metaphor for the Habsburg double-headed eagle.

Pasta Diva

Bellini composed *Norma* not only in close consulting with his librettist, he also involved the singer of the title role, Giuditta Pasta, directly in the creative process. She also performed spectacularly in his operas *La sonnambula* and *Beatrice di Tenda* and deeply inspired Bellini. When Pasta initially rejected the famous aria "Casta diva," Bellini, who trusted his sense of melody, asked that she sing the aria every morning for a week and then to decide. And the result is well-known today: today, "Casta diva" is one of the most popular arias in the opera literature.

Formal Innovations

Instead of arias following the established operatic scheme, in *Norma* Bellini and Romani place the focus on ensembles. And these ensembles also break with formal conventions: instead of a choral finale, the first act closes with an intimate scene in which the conflict between Norma, Adalgisa, and Pollione breaks out. In the second act, instead of a final aria sung by the protagonist, a dialogue between Norma and Pollione is followed by a complex combined scene involving the crowd on the one hand and a trio between Norma, Pollione and Oroveso on the other.

Political Transformation

Directing his first opera at Staatsoper with this production of *Norma*, Vasily Barkhatov translates the Roman occupation of Gaul to a political transformation assigned to no precise location around a century ago. The settings are a ceramics factory and adjacent worker's housing where Norma raises her children in cramped quarters and tries to hide them from the public. But at the very start of the opera, she already suspects the relationship between Pollione and Adalgisa, so that the finale of the first act is transformed from a scene of disclosure to the emotional eruption of the deceived title character.

Handlung

Eine Revolution verändert die gesellschaftlichen Verhältnisse grundlegend.

Zehn Jahre später: Der Unmut der Menschen über das neue Regime und den Diktator wächst. Unter Oroveso bereiten sie einen Aufstand vor. Bevor sie losschlagen, erwarten sie, dass ihre spirituelle Anführerin Norma ihnen das Zeichen dafür gibt. Niemand weiß, dass sich Norma, die offiziell geschworen hat, keusch zu leben, schon seit vielen Jahren in einem Liebesverhältnis mit dem Revolutionsführer Pollione befindet und mit ihm zwei Kinder hat. Dieser hat sich inzwischen jedoch in die jüngere Adalgisa verliebt und möchte mit Norma brechen.

Norma beschwichtigt ihre Leute: Noch ist die Zeit nicht reif für eine Revolte. Anschließend führt sie die rituellen Handlungen aus, mit der die Menschen der Zeit vor der Revolution gedenken.

Adalgisa, die das gleiche Keuschheitsgelübde abgelegt hat wie Norma, ist hin und hergerissen zwischen ihrer Liebe zu einem Feind und ihrer Loyalität. Doch als Pollione ihr eine Zukunft an seiner Seite ausmalt, kann sie nicht widerstehen. Sie geht zu Norma, um sich von ihrem Gelübde entbinden zu lassen. Norma, die sich bei Adalgisas Erzählung an die eigene Verliebtheit erinnert fühlt, ermuntert Adalgisa, ihre Liebe zu leben. Doch als sie nach dem Namen des Geliebten fragt, deutet Adalgisa arglos auf den zur Tür hereinkommenden Pollione. Norma ist außer sich. In dem Streit der beiden stellt sich Adalgisa auf Normas Seite und weigert sich, mit Pollione zu gehen. Normas Liebe schlägt in Hass um.

Ouvertüre

Erster
Akt

Zweiter
Akt

Um Pollione zu bestrafen, will Norma die gemeinsamen Kinder töten, schreckt aber schließlich vor der Tat zurück. Stattdessen ruft sie Adalgisa und will ihr die Kinder anvertrauen, bevor sie sich selbst das Leben nimmt. Diese will davon nichts wissen, und verspricht vielmehr, sich bei Pollione einzusetzen, dass dieser wieder zu Norma und den Kindern zurückkehrt.

Oroveso hat erfahren, dass Pollione durch einen weit grausameren Revolutionär ersetzt werden soll. Er erklärt die geplante Revolte daher für aussichtslos.

Als Norma erfährt, dass Adalgisas Vermittlungsversuch gescheitert ist, gibt sie das Zeichen zum Aufstand, in dessen Zuge Pollione aufgegriffen wird. Allein mit ihm, fordert Norma ihn auf, von Adalgisa zu lassen und zu verschwinden, doch er lehnt ab. Norma will nun nichts mehr als grausame Rache für seinen Verrat und versammelt die Gesellschaft. Statt Pollione oder Adalgisa öffentlich zu beschuldigen, offenbart sie, dass sie selbst eine Verräterin ist, deren Existenz als Anführerin auf einer Lüge basiert. Nachdem sie ihre Kinder in sichere Obhut gegeben hat, sucht Norma den Tod in den Flammen.

Synopsis

A revolution fundamentally transforms society.

Ten years later: the people are increasingly unsatisfied with the new regime and the dictator. With their leader Oroveso, they prepare an uprising. Before they attack, they wait for their spiritual leader Norma to give them a sign. Nobody knows that Norma, who has sworn to live chastely, has been having a love affair with the revolutionary leader Pollione for many years now already and has had two children with him. But Pollione has fallen in love with the younger Adalgisa and would like to break things off with Norma.

Norma tries to assuage the people: it is not yet time for a revolt. She then carries out the ritual acts with which the people of the time commemorate the years before the revolution.

Adalgisa, who has taken the same vow of chastity as Norma, is torn between her love for the enemy and her loyalty. But when Pollione describes what her future would be like at his side, she can no longer resist. She goes to Norma to have herself freed from her oath. Norma, who upon hearing Adalgisa's story recalls how it felt to fall in love, encourages Adalgisa to live out her love. But when Norma asks her for the name of the lover, Adalgisa points unsuspectingly toward Pollione as he comes to the door. Norma is furious. As Norma and Pollione then argue, Adalgisa takes Norma's side and refuses to leave with Pollione. Norma's former love becomes hate.

Overture

Act One

Act Two

To punish Pollione, Norma wants to kill their joint children, but stops herself from carrying out the deed. Instead, she summons Adalgisa and asks her to take the children before taking her own life. But Adalgisa refuses, promising instead to implore Pollione to return to Norma and the children.

Oroveso has learned that Pollione is to be replaced with a much more brutal revolutionary. He thus declares the planned revolt as hopeless. When Norma finds out that Adalgisa's attempts to convince Pollione have failed, she gives a sign to revolt, and Pollione is captured. Alone with him, Norma demands that he break off his relationship with Adalgisa and to disappear, but he refuses. Norma now wants nothing more than brutal vengeance for his betrayal and assembles the community. But instead of publicly accusing Pollione or Adalgisa, she reveals that she herself is a traitor whose existence as a leader was based on a lie. After finding safe custody for her children, Norma seeks her death in the flames.



Nachdem sie der Reihe nach in den ersten vier Akten die Niobe der Griechen, Shakespeares Lady Macbeth, die Seherin Velleda aus Chateaubriands *Martyrs* gewesen war und so den Kreis aller Leidenschaften durchmessen hatte, die das weibliche Herz in sich birgt, erhob sie sich mit der Wahnsinnsszene des letzten Aktes zu einer Höhe dramatischer Inspiration, die sich vielleicht nie wieder erreichen lässt.

Alexandre Soumet über Marguerite George, die Darstellerin der Titelrolle in der Uraufführung seines Schauspiels *Norma ou l'infanticide*

„Für Norma ist
alles heilig und
sehr ernst.“

Regisseur Vasily Barkhatov im Gespräch

Kai Weßler – Wenn wir das Libretto von Vincenzo Bellinis *Norma* lesen, dann finden wir darin eine historische Situation vor, die wir aus dem Geschichtsunterricht kennen: Gallien ist von den Römern besetzt, und die Figuren der Oper sind entweder Gallier wie Norma und Adalgisa oder Römer wie Pollione. Viele Inszenierungen stellen das Thema Besatzung und Kollaboration in den Mittelpunkt. Du hast dich für einen anderen Weg entschieden. Warum?

Vasily Barkhatov – Mich hat weniger diese Situation der Besatzung interessiert als vielmehr die eines Umbruchs des politischen und damit des gesellschaftlichen Systems. Bei einer Okkupation haben die Menschen in Gestalt der Besatzungsmacht ein klares Feindbild. Aber ich halte es für wesentlich bedrückender und beängstigender, wenn Bedrohung und Überwachung nicht von externen Feinden ausgehen, sondern von den eigenen Nachbarn, wie es nach revolutionären Ereignissen oft der Fall ist. Es gibt in unserer Inszenierung daher nicht zwei Gruppen, weder Druiden und Gallier noch Römer, sondern wir zeigen die Gesellschaft eines Landes, das gerade einen fundamentalen politischen Umsturz erlebt hat. Man wird dabei zwangsläufig Parallelen zu bestimmten Revolutionen und Diktaturen in Europa bzw. der Welt sehen.

Christoph Lang – Wenngleich Ort und Zeit nicht genau festgelegt sind, ist der Schauplatz der Geschichte in dieser Inszenierung sehr konkret: eine Keramikmanufaktur. Wie kam es zu dieser Setzung?

Vasily Barkhatov – Die Idee rührt daher, dass sich auf diese Weise nicht nur ein politischer Systemwechsel konkret erzählen lässt, der in der Oper den ständigen Hintergrund der Geschichte bildet, sondern auch gezeigt werden kann, welche gesellschaftlichen Auswirkungen dieser mit sich bringt. Zu Beginn stellt die Manufaktur eine Vielzahl verschiedener Kunstwerke her. Nach der Revolution hat eine Form der Gleichschaltung stattgefunden und aus der hingebungsvollen kunsthandwerklichen Arbeit ist die Massenproduktion der Büste des neuen Herrschers geworden. Hierfür hat im Übrigen eine KI die Köpfe verschiedener historischer Persönlichkeiten zu einer neuen Gestalt verschmolzen.

Kai Weßler – Eine Revolution verändert nicht nur eine Gesellschaft und ihre Werte fundamental, sondern sie zwingt auch jeden Einzelnen, sich zu positionieren. Wie hängen die politische Ebene und die private Geschichte der Norma zusammen?

Vasily Barkhatov – Norma ist eine Person, die von den politischen Umständen ihrer Zeit vor eine sehr schwierige Entscheidung gestellt wird: Soll sie ihren Überzeugungen treu bleiben, oder soll sie ihre Familie retten? Beides ist untrennbar miteinander verbunden, denn Norma ist einerseits die Anführerin einer Gruppe und hat andererseits ein Liebesverhältnis mit dem Feind genau dieser Gruppe, dessen Kinder sie seit zehn Jahren vor ihren eigenen Leuten versteckt. In dieser von ihr selbst verursachten Drucksituation lebt sie seit vielen Jahren mit ihrem Geheimnis wie ein U-Boot. Sie muss ständig ihre Handlungsoptionen durchkalkulieren, um ihre Zukunft und die ihrer Kinder zu verteidigen. Das alles ist harte Arbeit für sie und hat sicher ihre Persönlichkeit verändert. Aber Norma wird nicht verrückt oder hysterisch. Sie nimmt alles um sich herum sehr ernst und braucht die Lüge, um ihre eigene Würde zu bewahren.

Kai Weßler – Was ist der Grund für Normas Lügen? Sie lügt ja nicht, um sich vor der Repression durch die Diktatur zu schützen.

Vasily Barkhatov – Im Originallibretto verstehen wir Normas Motivation für diese Lüge sofort: Als Priesterin darf sie weder Kinder bekommen noch eine Beziehung zu einem Mann unterhalten, schon gar nicht zu einem Feind wie Pollione. Mich interessiert mehr, wie sich Menschen verhalten, wenn die Grenzen zwischen ihnen weniger klar gezogen sind. Als Anführerin dieser Gruppe in einer Fabrik gerät Norma in eine sehr menschliche Situation, die wir alle kennen. Wenn ich den Zeitpunkt verpasse, anderen Menschen etwas zu erzählen, wird das Geheimnis immer größer, und je mehr Zeit vergeht und je weiter dieser „Schneeball“ wächst, desto schwerer wird es, mit der Wahrheit herauszurücken.

Kai Weßler – Würdest du sagen, Normas Lüge wird im Laufe der Oper zu einem größeren Problem als ihre Beziehung zu einem Feind?

Vasily Barkhatov – Unbedingt. Norma nimmt an, dass die Gesellschaft ihre Beziehung zu Pollione nicht akzeptieren würde. Wir sehen am Ende, dass die anderen durchaus Verständnis und Mitgefühl für die Kinder aufbringen können – nicht aber für Normas Lüge. Normas Tragödie ist nicht so sehr, dass sie zwei Kinder mit Pollione hat, sondern dass sie alle belogen hat, Adalgisa und Pollione ebenso wie ihre Mitmenschen. Dass es ihr nie um die anderen ging, sondern immer nur um sich selbst, und dass alle Ratschläge, die sie erteilt hat, dazu gedient haben, ihre Lüge zu verdecken.

Kai Weßler – Der Konflikt zwischen Norma und Pollione ist auch der Konflikt zweier Lebenseinstellungen. Es gibt innerhalb der Oper, speziell am Ende des ersten Aktes, eine Trennungsgeschichte, die sich tatsächlich zu allen Zeiten und in allen politischen Systemen ereignen könnte.

Vasily Barkhatov – Wenn zwei Menschen eine Beziehung beenden, gibt es immer einen, der damit nicht so glücklich ist. Norma ist eine Frau mit festen Überzeugungen, religiösen wie ideologischen, und sie ist eine Frau, die an einer Liebe festhält. Für sie ist alles heilig und sehr ernst. Insofern ist sie „altmodischer“ als Pollione, für den es selbstverständlich ist, dass zwei Liebende sich auch wieder trennen können. Genau das bedeutet für Norma aber das Ende der Welt. Die archaischen Werte, an die sie glaubt und nach denen sie lebt, werden zu ihrem persönlichen Fluch, denn sie hält diese Werte viel höher als die Gesellschaft um sie herum dies tut. Möglicherweise passt ihr Beharren auf ihre archaischen Werte nicht mehr zur Gesellschaft, in der sie lebt und die möglicherweise die Kinder akzeptiert hätte, weil sie längst viel offener ist, als Norma glaubt. Ihre Archaik ist gleichzeitig ihre Stärke und ihre Tragik.

Christoph Lang – Hätte es jemals eine Chance für die Verbindung von Norma und Pollione gegeben?

Vasily Barkhatov – Ich glaube nicht. Was Norma und Pollione verbindet, sind letztlich nur die gemeinsamen Kinder. In ihrer Beziehung ist jede Leidenschaft, die es einmal gegeben hat, verloren gegangen. Dass sie nicht zusammenleben und somit ihre Liebe niemals offen leben dürfen, steht jeglicher Perspektive entgegen. Dazu kommt der große Druck, unter dem Norma permanent steht.

Kai Weßler – Kann man diesen Druck auch in der Musik hören?

Vasily Barkhatov – Man hört vor allem, wenn sich der Druck entlädt. Ich mag die Szene sehr, in der Norma entdeckt, dass Pollione nicht nur ihr eigener Geliebter ist, sondern auch der von Adalgisa. Im echten Leben wäre das eine sehr menschliche Beziehungskomödie. In der Oper singen die drei gleichzeitig, wie unter Schock, und der Tonfall der Musik ändert sich alle paar Takte.

Kai Weßler – Eine der eindrucksvollsten Szenen der Oper ist Normas Monolog im zweiten Akt, wenn sie beschließt, ihre Kinder zu töten, und dann doch vor dem Mord zurückschreckt. Wir wissen, dass Bellini und sein Librettist Romani diese Szene erfunden haben, weil sie den Schluss ihrer Vorlage, in der Norma tatsächlich ihre Kinder mit in den Tod nimmt, gestrichen haben. Was bedeutet diese Überlegung zum Kindsmord für die Figur der Norma?

Vasily Barkhatov – Es gibt in dieser Szene eine Stelle, da spielen die Violoncelli „con dolore“, also „mit Schmerz“. Das ist der Moment, in dem wir Norma zum ersten Mal als schwach erleben. Sie zeigt sonst niemandem ihre Schwäche, weil sie für alle anderen Menschen als extrem willensstarke Frau gilt. Der Gedanke, die Kinder zu töten, wurzelt genau darin: Mit dem Kindsmord könnte sie zeigen, dass sie eine Stärke besitzt, die sonst niemand aufbringt. Sie will verhindern, dass die Kinder in einer Gesellschaft leben müssen, die sie selbst ablehnt. Aber dann entscheidet sie sich anders und bittet Adalgisa,

die Rivalin um Pollione, sich um die Kinder zu kümmern. Wie eine Schachgroßmeisterin analysiert Norma ständig die Situation um sich herum und plant so ihr nächstes Handeln.

Christoph Lang – Im Finale der Oper kommt es zu einer merkwürdigen Unterredung zwischen Norma und Pollione, die in einer Art Liebestod mündet. Wie deutest du diesen Schluss?

Vasily Barkhatov – Ich finde ihn ziemlich bemerkenswert. Norma hat sich innerlich bereits vom Leben losgesagt. Sie will sterben, weil sie die Schande ihrer jahrelang gelebten Lügen nicht mehr erträgt. Pollione scheint sich ihr anzunähern, beteuert seine neu erwachte Liebe und bietet sogar an, mit ihr gemeinsam in den Tod zu gehen. Darauf geht Norma jedoch nicht ein. Ihr Hass auf Pollione ist zu groß, um diese Form der Vereinigung im Tod akzeptieren zu können. Mich erinnert das sehr an Geschichten von Personen, die andere vor dem Suizid retten wollen und alles daran setzen, um dieses Ziel zu erreichen.

Christoph Lang – In Felice Romanis Libretto gibt es zahlreiche religiöse Referenzen, die etwa auf den Kriegsgott Irmisul oder die Mondgöttin verweisen. Welche Rolle spielt die Religion für Norma und die übrigen Figuren der Oper?

Vasily Barkhatov – Die Religion Normas und der sie umgebenden Gesellschaft ist die Glorifizierung der Vergangenheit, der Zeit vor dem Beginn der Diktatur. Die drei Bruchstücke der in der Ouvertüre zerschmetterten Engelsstatue sind Manifestationen dieser Erinnerung, eine Art Reliquie. So etwas gibt es heute auch noch an Orten, an denen tragische Ereignisse stattgefunden haben, die später zu Stätten der Erinnerung und des Gedenkens geworden sind. Durch die Bruchstücke stellen die Figuren auf der Bühne eine Verbindung zu ihrer eigenen Vergangenheit her und versichern sich in der ritualisierten Enthüllung ihrer gemeinsamen Identität.

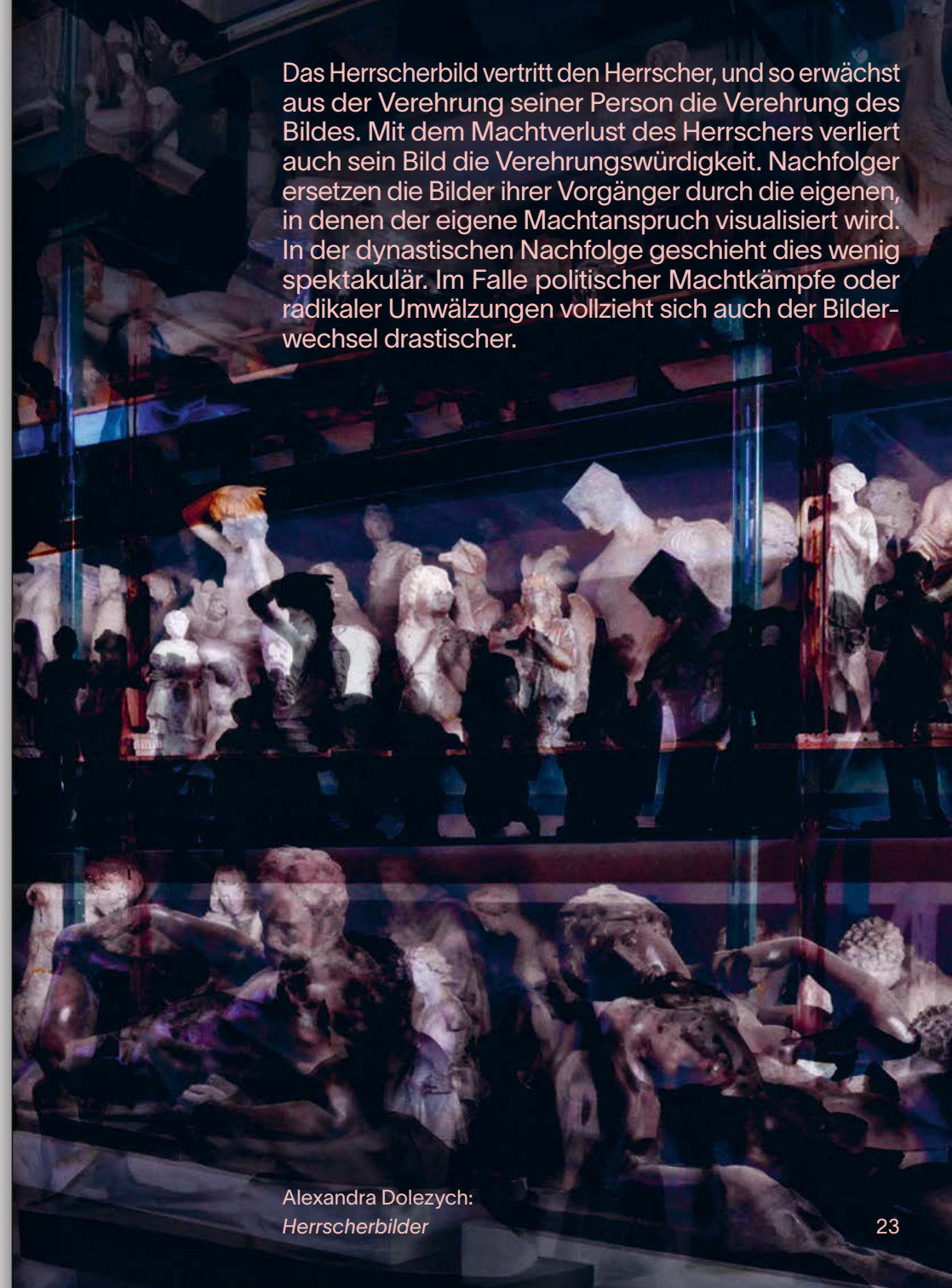
Christoph Lang – Woraus speist sich Normas moralische Autorität, die sie auf die übrigen Mitglieder ihrer Gesellschaft ausstrahlt?

Vasily Barkhatov – Sie sammelt in der Ouvertüre die Scherben der zerbrochenen Statue ein und ist somit die einzige, die ihre Werte offen gegen die hereinstürmende Menge an Revolutionären verteidigt. Wir sehen, wie sie sich mit den neuen Machthabern anlegt, weshalb sie von ihren Leuten zu einer Heldin verklärt wird. Oroveso ist zwar ein Provokateur, aber das ist mehr Fassade. Das wahre Vorbild der Gesellschaft der Arbeiter:innen ist eindeutig Norma. Das ist auch der Grund für ihr Keuschheitsgelübde, das ihr nicht von außen auferlegt wird: Sie will ihrer gesellschaftlichen Rolle gerecht werden und muss dafür die Beziehung zu Pollione um jeden Preis geheim halten.

Kai Weßler – Von der ersten Szene der Oper an geht es in *Norma* immer wieder um den richtigen Moment, gegen die Unterdrückung aufzubegehren. Obwohl dieser Moment im zweiten Akt tatsächlich kommt, erfahren wir nicht, wie die Revolte letztlich ausgeht. Welche Möglichkeiten des Widerstands haben die Figuren in deiner Inszenierung?

Vasily Barkhatov – Die Gesellschaft, wie wir sie in dieser Oper sehen, durchläuft einen Prozess, den wir in vielen Gesellschaften unter den Bedingungen einer Diktatur erleben können: Widerstand leisten oder nicht, das ist die ganz existenzielle Frage! Es gibt im zweiten Akt der Oper eine großartige Szene, in der die Männer auf Oroveso warten, der Neuigkeiten über Pollione bringen soll. Das ist ja vielleicht die schlimmste Situation in einem System der politischen Unterdrückung: Das Warten auf Nachrichten, das Nicht-Wissen um die eigene Situation. In diesem Vakuum der Ungewissheit entsteht Angst. Bellini fängt in der Musik, die immer wieder neu ansetzt und dann in sich zusammenfällt, genau dieses Schwanken zwischen dem Willen zum Widerstand und der Resignation ein, die typisch ist für Menschen in Diktaturen.

Das Herrscherbild vertritt den Herrscher, und so erwächst aus der Verehrung seiner Person die Verehrung des Bildes. Mit dem Machtverlust des Herrschers verliert auch sein Bild die Verehrungswürdigkeit. Nachfolger ersetzen die Bilder ihrer Vorgänger durch die eigenen, in denen der eigene Machtanspruch visualisiert wird. In der dynastischen Nachfolge geschieht dies wenig spektakulär. Im Falle politischer Machtkämpfe oder radikaler Umwälzungen vollzieht sich auch der Bilderwechsel drastischer.



Alexandra Dolezych:
Herrscherbilder

“For Norma, Everything Is Sacred and Very Serious.”

A Conversation with Director Vasily Barkhatov

Kai Weßler – When we read the libretto of Vincenzo Bellini’s *Norma*, we find a historical situation familiar to us from our history lessons at school: Gaul is occupied by the Romans and the characters in the opera are either Gauls, like Norma and Adalgisa, or Romans, like Pollione. Many productions focus on the subject of occupation and collaboration. But you’ve taken a different approach. Why?

Vasily Barkhatov – I was less interested in that subject than in the transformation of the political and thus the social system. With an occupation, people have a clear image of the enemy in the form of the occupying power. But I think it’s much more oppressive and frightening if the threat and surveillance don’t come from external enemies, but from the neighbors, as is often the case after revolutionary events. So, for our production there aren’t two groups, neither Druids nor Gauls or Romans, but we show the society of a country that has just undergone a fundamental political transformation. This can only bring to mind parallels to certain revolutions and dictatorships in Europe and around the world.

Christoph Lang – Even if the place and time aren’t specified precisely, the setting of the story is very clear in this production: a ceramics factory. How did you come up with this idea?

Vasily Barkhatov – This idea allows us not just to tell the story of a change in the political system, which in the opera forms the constant background to the story, but also to show the social impacts that this has. At the start, the factory produces a variety of different artworks. After the revolution, a kind of “Gleichschaltung” or consolidation took place and what was once devoted craftsmanship has devolved into the mass production of busts of the new ruler. Incidentally, we used artificial intelligence to fuse the heads of different historical personalities to form a new figure.

Kai Weßler – A revolution not only changes a society and its values fundamentally, but also forces each individual to take a stand. How are the political layer and the private story of Norma related to one another?

Vasily Barkhatov – Norma is someone confronted with a very difficult decision by the political circumstances of her day. Should she remain faithful to her convictions or should she save her family? The two are inescapably linked to one another, for Norma is on the one hand the leader of a group and on the other hand has a love affair with the enemy of that very group, hiding his children from her own people for ten years. In this high-pressure situation of her own doing, she has lived for many years with her secret like a submarine. She is constantly forced to calculate her options in order to defend her future and that of her children. This is all hard work for her and has surely altered her personality. But Norma does not go crazy or become hysterical. She takes everything around her very seriously and has to lie to preserve her own dignity.

Kai Weßler – What is the reason for Norma's lies? She doesn't lie to protect herself from the repression of the dictatorship.

Vasily Barkhatov – In the original libretto, we immediately understand Norma's motivation for the lie. As a priestess, she is neither allowed to have children nor to have a relationship with a man, never mind an enemy like Pollione! But I'm more interested in how people behave when the lines between them are less clearly drawn. As the leader of this group in a factory, Norma winds up in a very human situation familiar to all of us. When I miss the right point in time to tell others the truth, the secret grows and grows, and the more time passes and the more this snowball grows, the more difficult it becomes admit to the truth.

Kai Weßler – Would you say that during the course of the opera, Norma's lie becomes a greater problem than her relationship with an enemy?

Vasily Barkhatov – Absolutely. Norma assumes that society would not accept her relationship with Pollione. But at the end, we see that the others are able to muster understanding and compassion for the children, but not for Norma's lie. Norma's tragedy is not so much that she has two children with Pollione, but that she lied to everybody, to Adalgisa and Pollione as well as everyone else. That for her it was never about the others, but only about herself, and that all the advice that she had provided only served to hide her own lie.

Kai Weßler – The conflict between Norma and Pollione is also a conflict between two views on life. Within the opera, especially at the end of the first act, there is a story of a break-up that could take place at all times and in all political systems.

Vasily Barkhatov – When two people end a relationship, there is always one that is not so happy about it. Norma is a woman with very set convictions, both religious and ideological, and she is a woman who holds onto love. For her, everything is sacred and very serious. To that extent, she is more "old-fashioned" than Pollione, for whom it is only natural that two lovers should separate again. But for Norma, that means the end of the world. The archaic values in which she believes and according to which she lives become her personal curse, because she holds these values higher than the society around her does. Perhaps her insistence on her archaic values no longer fits in the society in which she lives, which perhaps has accepted her children because it has long become actually much more open than Norma believes. Her archaicism is simultaneously her strength and her tragic aspect.

Christoph Lang – Would there ever have really been a chance for a successful relationship between Norma and Pollione?

Vasily Barkhatov – I don't think so. What ties Norma and Pollione together are ultimately only their joint children. In their relationship, all the passion that there once was has been lost. That they never live together and are never able to live out their love openly prevents any perspective for a future. On top of that, there is the great pressure that is constantly on Norma.

Kai Weßler – Can this pressure be heard in the music?

Vasily Barkhatov – You can hear it especially when the pressure is released! I really like the scene in which Norma discovers not only that Pollione is not only her lover, but Adalgisa's as well! In really life, that would be a real human romantic comedy. In the opera, all three sing at the same time, as if under shock, and the sound of the music changes every few measures.

Kai Weßler – One of the most impressive scenes in the opera is Norma's monologue in the second act, when she decides to kill her children, but then shies away from the murder. We know that Bellini and his librettist Romani invented this scene because they cut the finale from the play they based their libretto on, where Norma actually takes her children with her to their death. What do these considerations regarding the murder of the children mean for the figure of Norma?

Vasily Barkhatov – In this scene, there's a moment where the cellos play "con dolore," "with pain." That's the moment we experience Norma as weak for the very first time. She shows no one her weakness, because she is considered by others to be an extremely strong-willed woman. This is precisely where the idea of killing her children is rooted. By killing her children, she could show that she has a strength than no one else has. She wants to keep her children from growing up in a society that she herself rejects. But she then decides otherwise and asks Adalgisa, her rival with Pollione, to look after the children. Like a chess champion, Norma is constantly analyzing the situation around her and planning her next move.

Christoph Lang – In the finale of the opera, there's a strange conversation between Norma and Pollione that culminates in a kind of Liebestod. How do you interpret this conclusion?

Vasily Barkhatov – I find it quite remarkable. Internally, Norma has already taken leave of life. She wants to die, because she can no longer bear the shame of the lies she has lived for years now. Pollione seems to draw closer to her, declaring his new love for her and even

offers to join her in death. Norma doesn't want to have anything to do with that and just ignores him; her hate for Pollione is too great to be able to accept this form of union in death. This reminds me of the stories of people who want to save people from suicide and do anything they can to achieve that goal.

Christoph Lang – In Felice Romani's libretto, there are numerous religious references, for example to the god of war Irminsul or the moon goddess. What role does religion play for Norma and the other characters in the opera?

Vasily Barkhatov – Norma's religion and that of the society around her is the glorification of the past, the time before the dictatorship. The three fragments of the angel statue destroyed in the overture are manifestations of this memory, relics, in a sense. Such things still exist today in places where tragic events have taken place, that today have become sites of memory and commemoration. With the fragments, the characters on stage establish a link to their own past and assure themselves of their common identity with their ritual unveiling.

Christoph Lang – What does Norma's moral authority feed upon, an authority that is communicated to the other members of her society?

Vasily Barkhatov – During the overture, she collects the shards of the broken statue and is thus the only one who defends her values against the storming mob of revolutionaries. We see how she stands up to the new rulers, which is why she is romanticized by her people as a heroine. Oroveso is a provocateur, but that's more of a façade. The true model for the society of workers is clearly Norma. That's also the reason for the vow of chastity, which is not imposed upon her externally. She wants to do justice to her social role at any price and thus has to keep her relationship to Pollione secret, no matter what it takes.

Kai Weßler – From the very first scene of the opera, *Norma* is about the right moment to revolt against the oppression. Although this moment actually does arrive in the second act, we never find out how the revolt actually turns out. What possibilities of resistance do the characters have in your production?

Vasily Barkhatov – The society we see in this opera goes through a process that we can experience in many societies under the conditions of a dictatorship: to resist or not to resist, that's the existential question! In the second act of the opera, there is a wonderful scene where the men are waiting for Oroveso who is supposed to bring news about Pollione. This is perhaps the worst situation in a system of political oppression: waiting for news, not knowing about one's own situation. In this vacuum of uncertainty, fear arises. In the music, which repeatedly begins again and then collapses, Bellini precisely captures the alternation between the will to resist and resignation that's typical of people under dictatorships.

Wie oft mag es uns wohl passiert sein, dass wir bei der Anhörung einer italienischen oder französischen Oper entzückt wurden, und als wir das Theater verließen, mit einem mitleidigen Witz unsre Aufregung hinweg spotteten, und dann, in unsrem Hause angelangt, mit uns übereinkamen, dass man sich eigentlich vor Entzücken hüten müsse. Machen wir nun einmal diesen Witz nicht und treffen wir einmal diese Übereinkunft mit uns nicht, sondern halten wir das fest, was uns eben entzückt hatte, so werden wir inne werden, dass es zumal bei Bellini die klare Melodie, der einfach edle und schöne Gesang war, der uns entzückte; dies zu bewahren und daran zu glauben, ist doch wahrlich keine Sünde; es ist vielleicht selbst keine Sünde, wenn man vorm Schlafengehen noch ein Gebet zum Himmel schickte, dass den deutschen Komponisten doch endlich einmal solche Melodien und eine solche Art, den Gesang zu behandeln, einfallen möchten. – Gesang, Gesang und abermals Gesang, ihr Deutschen!

Richard Wagner:
Bellini – ein Wort zu seiner Zeit (1837)

Innerste Glut und tiefe Wahrheit: Bellinis *Norma* und ihre Wirkung auf Wagner

von
Johannes
Menke

I. Das warme Leben und die stabilen Formen

Im März 1834 hört der 20-jährige Richard Wagner Vincenzo Bellinis *I Capuleti e i Montecchi* in Leipzig. Er ist so beeindruckt, dass seine Vorurteile gegenüber italienischer Musik ins Wanken geraten. In seiner Autobiographie schreibt er später: „ich war erstaunt, in einer so durchaus unbedeutenden Musik eine so außerordentliche Leistung ausgeführt zu sehen. Ich gerieth in Zweifel über die Wahl der Mittel, die zu großen Erfolgen führen können: weit entfernt war ich, Bellini ein großes Verdienst zuzuerkennen; nichtsdestoweniger schien mir aber der Stoff, aus dem seine Musik gemacht war, glücklicher und geeigneter, warmes Leben zu verbreiten, als die ängstlich besorgte Gewissenhaftigkeit, mit der wir Deutsche meist nur eine erquälte Schein-Wahrheit zu Stande brachten.“ Mit welchem geringen Aufwand eine große Wirkung erzeugt wird – das bringt den ambitionierten Jungkomponisten ins Grübeln. Und nicht nur das: seine Musik verströme „warmes Leben“ und sei „wahrer“ als die der deutschen Zeitgenossen.

Wagner sprach zeitlebens mit Anerkennung, ja Bewunderung von Bellini. Besonders die *Norma* hatte es ihm angetan: In einem Text aus dem Jahr 1837 verglich er die Oper und ihre Handlung (auch das Libretto Felice Romanis) mit der griechischen Tragödie. Und mit diesem Urteil stand Wagner nicht alleine da: Arthur Schopenhauer kam in *Die Welt als Wille und Vorstellung* zu dem Urteil, „die ächt tragische Wirkung der Katastrophe“ käme in kaum einer anderen Oper so deutlich zum Ausdruck wie in der *Norma*, was Friedrich Nietzsche später zu der Bemerkung veranlasste, Schopenhauer habe die *Norma* als „Erfüllung der Tragödie“ empfunden.

Ganz besonders beschäftigte Wagner Bellinis Musik, genauer: seine Kompositionstechnik. Er lobte sie in der Schrift *Bellini – ein Wort zu seiner Zeit* (1837) für „die klare Melodie, der einfach edle[r] und schöne Gesang war“ und zeigte sich überzeugt von den „stabilen Formen, die der Italiener einmal nicht anders kennt.“ In einer im gleichen Jahr entstandenen Rezension einer Aufführung in Königsberg preist Wagner in höchsten Tönen den Stil, die Klangfarben und erneut die Form: „Wie gehalten, edel u. großartig sind alle Umgebungen u. das ganze Kolorit, – wie einfach grandios der Styl. Ja schon dieser Vorzug, es ist Styl in dieser Musik, macht sie für unsere Zeit

der Wirren u. Formlosigkeiten bedeutend.“ In einer Theateranzeige anlässlich einer Aufführung der *Norma* in Riga heißt es schließlich: „*Norma* ist von allen Schöpfungen Bellinis diejenige, welche neben der reichsten Melodienfülle die innerste Glut mit tiefer Wahrheit vereint.“

Auch später hat ihn die *Norma* nicht losgelassen: Für eine Aufführung in Riga im Jahr 1839, also zwischen *Rienzi* und dem *Fliegenden Holländer* nimmt er Retuschen an der Partitur vor und komponiert sogar eine Arie im Bellini-Stil hinzu („*Norma il predisse, o Druidi*“, WWV 52), deren Faktur sowohl seine eigene unüberhörbare Handschrift (etwa in den chromatischen Figuren des einleitenden Rezitatifs) aber auch typische Elemente der italienischen Belcanto-Arie aufweist.

II. Süden und Norden

Bellini und Wagner, italienische Belcanto-Oper und deutsche romantische Oper bzw. später Musikdrama, vokale Melodik und psychologisches Motivgeflecht, Oberfläche und Tiefe, Süden und Norden, Sonne und Regen – sind das nicht Gegensätze? Nietzsche hat es so empfunden und assoziierte Wagners Musik in *Der Fall Wagner* tatsächlich mit schlechtem Wetter. Die Geschichte der wagnerschen Aufführungspraxis, in der Elemente des Belcanto-Singens immer mehr zurückgedrängt wurden, hat dazu beigetragen, dass heute dieser Gegensatz noch stärker empfunden wird, als er einst war. Undenkbar (wohl für beide Seiten), dass etwa Cecilia Bartoli in Bayreuth aufträte, doch warum eigentlich? Gab es doch noch im frühen 20. Jahrhundert eine ganze Reihe von Sängerinnen und Sängern, für die bellinischer und wagnerscher Belcanto kein Gegensatz war, man höre nur ältere Aufnahmen von Lilli Lehmann, Ernestine Schumann-Heink, Kirsten Flagstad oder Franz Völker. Bellinis Bevorzugung des „*canto spianato*“, also des breiten Gesangs, der ohne Ornamentierung und legato vorgetragen wird, verbunden mit langen musikalischen Phrasen und einer syllabischen Textbehandlung stellt einen Gesangstil dar, der keinen Gegensatz zu dem Wagners sein muss, ja vielleicht sogar dorthin führt. Für den Belcanto-Spezialisten Peter Herne ist Bellini, verglichen mit seinen italienischen Kollegen

gar eine „Ausnahme“ und mit seinem „lyrisch-elegischem Wesen“ ein Gegenstück zu „Rossinis leichter, stark verzierter Schreibart.“ Sicherlich hatte Bellini die Stimmen der prima donna Giuditta Pasta und des primo uomo Domenico Donzelli im Kopf, als er die Partien der Protagonisten konzipierte und ausarbeitete. In der *Norma* erfüllte er dabei aber nicht nur die erwartbaren Konventionen, sondern mutete den Titelpartien einiges zu: nicht nur die übliche Belcanto-technik, sondern eine damals neuartige dramatische Spannkraft und emotionale Tiefe.

III. Die stabilen Formen und die Conservatori

Wo lernte Bellini die „stabilen Formen“? Hier lohnt sich ein kurzer Blick hinter die Kulissen, auf die Ausbildung und Kompositionstechnik. Der musikalisch bereits versierte 17-jährige Sizilianer Vincenzo Bellini kommt 1819 nach Neapel und beginnt ein Studium am Reale Collegio di Musica di San Sebastiano. Die Institution des Conservatorio, ursprünglich ein Waisenhaus mit Musikausbildung, stammt aus Neapel. Die auf das 16. Jahrhundert zurückgehenden berühmten vier Conservatori waren 1808 in ein einziges fusioniert worden. Dem Ruhm der Institution tat dies keinen Abbruch: Das 1795 gegründete Pariser Conservatoire orientierte sich (allein schon mit dem Namen) über Jahrzehnte an den neapolitanischen Vorbildern und wurde im 19. Jahrhundert selbst Vorbild für die Gründung von Konservatorien in ganz Europa und sogar in den USA.

Bellinis Lehrer waren Giacomo Tritto und später Niccolò Zingarelli, der Direktor des Instituts. Von beiden Maestri ist Unterrichtsmaterial überliefert. Giacomo Trittos *Scuola di Contrappunto ossia Teorica musicale* sowie seine *Partimenti e Regole generali per conoscere qual numerica dar si deve ai vari movimenti del basso* (beide Mailand 1816) vermitteln einen umfassenden Eindruck der kompositorischen Ausbildung, die auch Bellini genossen hat. Es ging um ein systematisches generalbassorientiertes Vorgehen vom Einfachen zum Komplexen. *Die Scuola di Contrappunto* bietet Instruktionen, die in Form eines Lehrer-Schüler-Diologs, also einer imaginären Unterrichtssituation gestaltet ist, die *Partimenti* stellen Übungen mit steigendem Schwierigkeitsgrad zur Verfügung. Partimenti sind nicht nur

Generalbassübungen, sondern Miniaturkompositionen, die typische Standards der Harmonik, der Formgebung und auch der Melodik vermitteln. Manchmal sind sie gar nicht so weit von einer Opernarie entfernt.

Mit solchen Übungen hat Bellini jene „stabilen Formen“ gelernt, denen der junge Wagner nacheiferte. Doch womöglich war Wagner wesentlich vertrauter mit der italienischen Tradition als man denkt: Während seiner Leipziger Studienzeit (1831 bis 1833) hatte er Unterricht beim Thomaskantor Theodor Weinlig, der selbst in Bologna bei Padre Stanislao Mattei studiert hatte und sich in seiner Lehrmethode an der generalbassbasierten Tradition der italienischen Conservatori orientierte. Die Wirkung des von ihm geschätzten Lehrers fasst Wagner in *Mein Leben* so zusammen: „Ein Haupterfolg seines Einflusses auf mich war jedenfalls das beruhigende Gefallen am Klaren und Fließenden, welches er mir gleichsam durch sein Beispiel beigebracht hatte.“

Nicht nur was die Ausbildung, auch was die Arbeitsweise anbelangt, gibt es durchaus Parallelen zwischen Wagner und Bellini. Wagners vier Schritte Prosaentwurf, Dichtung, Skizzen, Partitur, Aufführung waren flankiert etwa von Textrezitationen, bevor die Musik komponiert wurde und Arbeitsschritten, in denen Passagen improvisatorisch am Klavier getestet wurden, oder in denen Wagner Ausschnitte vor kleinem Publikum selbst aufführte und sang. Auch in Bellinis Kompositionswerkstatt spielt die Textrezitation eine zentrale Rolle. In der ersten Bellini-Biographie von Filippo Cicconetti aus dem Jahr 1859 wird der Schaffensprozess des Sizilianers, den der Autor übrigens einen „compositore filosofo“ nennt, anhand eines Briefes dokumentiert, den Bellini einem Freund aus seiner Heimat geschrieben hat. Auch Bellini beginnt mit einer Textdeklamation, allerdings nicht coram publico, sondern in der Klausur seines Zimmers: „Ich schließe mich also in mein Zimmer ein und beginne die Partie der Figur des Dramas mit der ganzen Hitze der Leidenschaft zu deklamieren, und ich beobachte dabei die Biegungen meiner Stimme, die Beschleunigung und das Ermatten der Aussprache unter dem jeweiligen Umstand, schließlich die Betonung und den Ton des Ausdrucks, den die Natur dem Menschen gibt, wenn sie den Leidenschaften ausgeliefert sind, und da finde ich die musikalischen Motive und Tempi, die geeignet sind, um sie mittels der Harmonie zu zeigen und sie in etwas anderes zu verwandeln.“ (Übersetzung des Verfassers). Er fährt fort, er werfe

die Musik als Skizze aufs Papier, teste sie am Klavier und versuche sich so lange inspirieren zu lassen, bis er sein Ziel erreicht habe. Bellini zeigt sich nicht als Vielschreiber, dem alles leicht von der Hand geht, sondern als musikdramatischer Perfektionist, der um die optimale Wirkung ringt.

IV. „Meco all’altar di Venere“ – ein dramaturgisches Modell

Gemäß den Konventionen der Opera seria dienen Arien auch bei Bellini dazu, die Befindlichkeit einer Person in einem bestimmten Moment im Sinne eines Affekts zu entfalten. Sie sind aber keine separaten Nummern mehr, sondern in die Handlung eingebettet und haben sozusagen offene Ränder. Ein Beispiel dafür ist Polliones Cavatina „Meco all’altar di Venere“ aus dem ersten Akt. Der römische Prokonsul, Ex-Liebhaber der gallischen Druidin Norma und Vater ihrer Kinder, träumt von der Ankunft in Rom mit seiner neuen Geliebten Adalgisa. Doch sein Traum wandelt sich in einen Albtraum: Die eifersüchtige Norma erscheint und droht mit Vernichtung. Schließlich wird Pollione von einer realen Erzglocke aus seinen (Alb)Träumen gerissen. Das Libretto gibt die „stabilen Formen“ der Musik vor, die, wie der zeitgenössische Musiktheoretiker Salvatore D’Anna formulierte, auf der Zahl vier basiert („il numero quattro, e il suo quadrato, sono le basi della musica“). Tatsächlich weist die Arie 24 Verse auf, die in sechs Strophen unterteilt sind. Diese sind wiederum so gestaltet, dass jeweils zwei Strophen zusammengehören, womit eine große Dreiteilung entsteht.

Während die sprachliche Form stabil zu sein scheint, befindet sich der Protagonist in einem prekären Zustand; am Schluss obsiegt die Horrorvision endgültig und wird durch den Glockenschlag wie bestätigt. Die Herausforderung für einen Komponisten mit dem musikdramatischen Anspruch Bellinis besteht darin, eine Balance zwischen statisch-quadratischer Architektur und dramatischer Prozesslogik zu finden. Viertakter, eine harmonische Struktur mit ein oder zwei Akkorden pro Takt, einfache Harmonien, feste Begleitpattern und einprägsame Melodik bestimmen die ersten Strophen.

Anfangs scheint Pollione recht unbekümmert zu singen, doch die gleichsam kichernde Klarinettenfigur in der Begleitung bricht das

vermeintliche Glück ironisch, und eine zwar erwartbare, aber recht frühe Modulation in die dritte Stufe e-Moll lässt aufhorchen. Die zweite Strophe scheint den positiven Traum zu bestätigen, eine affirmative Wiederholung der Schlusstakte und infolgedessen die Quadratur wird durch eine Phrasenüberlappung aber jäh zunichte gemacht: Die Verse 9-16 fasst Bellini musikalisch zu einer Art kontrastierendem Mittelteil zusammen, in der die Schreckensvision dargestellt wird. Mit dem Vers 17 („Più l'adorata vergine“) kehrt zunächst der A-Teil wieder, doch der Schein trügt: Rasch wendet sich die Musik in die dritte Stufe der Varianttonart, also in das entfernte Es-Dur. Zum Schluss fährt Bellini einen musikalischen Showdown mit Orgelpunkt und chromatischer Akkordverschiebung auf, in dem der qualvolle Untergang Polliones musikalische Realität wird. Ein Crescendo fährt die aufwühlende Musik wie an die Wand und stoppt auf der Umkehrung eines verminderten Septakkords.

Dass eine quadratische, melodische, vermeintlich glücksverheißende Musik umkippt und letztlich in die Katastrophe umschlägt, ist ein Formverlauf, der sich auch bei Wagner immer wieder findet: In Eriks Traumerzählung im *Fliegenden Holländer*, in Tannhäusers frevlerischem Preislied auf dem Sängerkrieg, das in einen Entsetzensaufruhr mündet (auch hier ein Trugschluss mit dem verminderten Septakkord), im Chor „Gesegnet sollst Du schreiten“ aus dem zweiten Akt des *Lohengrin*, wo Ortrud den Glückstaumel jäh unterbricht (hier mit einem übermäßigen Terzquartakkord), und die Liebesnacht im zweiten Aufzug von *Tristan und Isolde*, wo die „höchste Liebeslust“ abrupt abbricht, weil die Liebenden in flagranti entdeckt werden (hier ein verminderter Septakkord mit hinzugefügter Dissonanz).

V. Zwei Liebestode im Vergleich

Auf den Vorbildcharakter der Schlusszene der *Norma* für *Tristan und Isolde* ist immer wieder hingewiesen worden. Dies betrifft zunächst einmal die dramatische Konstellation: Beide Handlungen sind im keltischen Kulturraum angesiedelt, in beiden Fällen findet ein Paar, das keines sein sollte, seine (mehr oder weniger) gelungene Vereinigung erst im Tod, und in beiden Fällen ist es die Frau, die als aktiv Handelnde das Geschehen steuert.

Der Beginn (Bsp. 1) ist ein Beispiel für jene „soavità delle dissonanze“, mit welcher der Musiktheoretiker und Komponist Abramo Basevi (1818–1885) eine Eigenart Bellinis gegenüber Verdi charakterisierte und die nicht nur berühmte Cavatina „Casta diva“ prägt, sondern auch andere Nummern wie etwa das Duett Adalgisas und Polliones „Va, crudele“ oder Normas und Adalgisas Duett „Io fui così“.

Bsp. 1: *Norma*, Motiv der Schlusszene mit Dissonanzen zum Bass



Den stärksten Einfluss auf den Liebestod des *Tristan* hat vielleicht die Melodik gehabt mit ihrer grandiosen Steigerung und dem sich schmerzhaft aufbäumenden Höhepunkt (Bsp. 2). In beiden Fällen ist die Melodie durchgängig im Orchester zu finden und wird von den Sängerinnen und Sängern immer nur vorübergehend aufgegriffen. Es sind nicht die Stimmen, sondern es ist der instrumentale melodische Strom, der die musikalische Entwicklung dominiert. Gemeinsam ist beiden Verläufen die Anlage nach dem Schema: Zweimalige Wiederholung – Verkürzung und Wiederholung – Sequenzierung nach oben – Klimax – Spannungsabbau. Bei Wagner ist die Ausführung freilich größer dimensioniert, chromatisch geschärft und auch der Spannungsabbau nimmt mehr Zeit in Anspruch.

Bsp. 2: *Norma*, Melodie im Finale

The musical score consists of three staves. The first staff is marked '1. Wh.' and 'pp'. The second staff is marked 'Verkürzung und Wh.' and 'incalzando e cresc.'. The third staff is marked 'Klimax' and 'ff'. Annotations include 'steigende Sequenzierung' and 'kurzer Spannungsabbau calando'. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#).

Der junge Richard Strauss bemerkte 1886 bei einem Probenbesuch in Bologna, der *Tristan* sei die „prachtvollste Belcanto-Oper“. Bellinis *Norma* war vermutlich das prägendste Modell dafür. Der Vergleich zeigt, welche Tür Bellini visionär aufgestoßen hat. Und seine so präzise konzipierte wie emotional packende Musik ist dabei weit mehr als nur eine Vorstufe zu Wagner: Sie ist eine klanggewordene „Erfüllung der Tragödie“.



Hier sei es erwähnt, dass selten die echt tragische Wirkung der Katastrophe, also die durch sie herbeigeführte Resignation und Geisteserhebung der Helden, so rein motiviert und deutlich ausgesprochen hervortritt, wie in der Oper *Norma*, wo sie eintritt in dem Duett „Qual cor tradisti, qual cor perdesti“, in welchem die Umwendung des Willens durch die plötzlich eintretende Ruhe der Musik deutlich bezeichnet wird. Überhaupt ist dieses Stück – ganz abgesehen von seiner vortrefflichen Musik, wie auch andererseits von der Diktion, welche nur die eines Operntextes sein darf – und allein seinen Motiven und seiner inneren Ökonomie nach betrachtet, ein höchst vollkommenes Trauerspiel, ein wahres Muster tragischer Anlage der Motive, tragischer Fortschreitung der Handlung und tragischer Entwicklung, zusamt der über die Welt erhebenden Wirkung dieser auf die Gesinnung der Helden, welche dann auch auf den Zuschauer übergeht.

Innermost Fervor and Profound Truth: Bellini's *Norma* and Its Impact on Wagner

by
Johannes
Menke

I. The Warm Life and Stable Forms

In March 1834, the twenty-year-old Richard Wagner attends a performance of Vincenzo Bellini's *I Capuleti e i Montecchi* in Leipzig. He is so impressed by the opera that his prejudices against Italian music begin to waver. In his autobiography, he later writes: "I was astonished to see such an extraordinary achievement executed in such insignificant music. I began to doubt the choice of means that could lead to great success; I was far from acknowledging a great achievement of Bellini's; but all the same, the material from which his music was made seemed more felicitous and appropriate to communicate warm life than the fearfully certain diligence with which we Germans usually only were able to bring about a tortured apparent truth." That such a great impact could be achieved with such minimal effort: this gives the ambitious young composer something to ponder. And not just that: Bellini's music, he continues, exudes "warm life" and is "truer" than that of his German contemporaries.

His whole life long, Wagner spoke of Bellini with appreciation, indeed admiration. He was particularly fond of *Norma*: in an essay from 1837, he compares the opera and its plot (as well as the libretto by Felice Romani) with Greek tragedy. And Wagner was not alone in his judgement. In *The World as Will and Representation*, Arthur Schopenhauer came to the conclusion that "the truly tragic effect of the catastrophe" was expressed in no opera as clearly as it was in *Norma*, leading Friedrich Nietzsche later to remark that Schopenhauer saw *Norma* as the "fulfilment of tragedy."

Wagner was especially fascinated by Bellini's music for the opera, or more precisely, his compositional technique. In the essay *Bellini – ein Wort zu seiner Zeit* (1837) he praised it for "the clear melody that was simply noble and beautiful song" and showed himself convinced by the "stable forms that the Italian does not know otherwise." In a review of a performance in Königsberg written that same year, Wagner raved about the style, the sound timbres, and once again the form: "How temperate, noble, and stupendous are all the scenes and the entire coloring—or simply marvelous the style! Yes, already this asset, there is style in this music, makes it important in our time of confusion and formlessness." In a theater announcement to mark a performance of *Norma* in Riga, we read: "Of all of Bellini's creations, *Norma* is the one

that besides the richest wealth of melodies combines the innermost fervor with profound truth."

Later as well, *Norma* continued to transfix him: for a performance in Riga in 1839, between *Rienzi* and *Der fliegende Holländer*, he undertakes alterations to the score, even composing a new aria in the Bellini style ("Norma il predisse, o Druidi," WWV 52) that reveals both his unmistakable signature (in the chromatic figures of the introductory recitative) while retaining elements of typical bel canto aria.

II. South and North

Bellini and Wagner, Italian bel canto opera and German romantic opera or later Musikdrama, vocal melodicism and a psychological web of motifs, surface and depth, south and north, sun and rain—are these not opposites? Nietzsche thought so, and in *The Case of Wagner* associated Wagner's music with bad weather. The history of Wagnerian performance practice in which elements of bel canto singing were increasingly repressed contributed to the fact that this contrast is felt more today than once was the case. It is now, for example, inconceivable (probably for both sides) that Cecilia Bartoli would perform in Bayreuth. But why exactly? In the early twentieth century, there was a whole series of singers for whom the bel canto of Bellini and Wagner was no contrast at all: listen to older recordings of Lilli Lehmann, Ernestine Schumann-Heink, Kirsten Flagstad, or Franz Völker. Bellini's preference for canto spianato, broad singing, which is performed without ornamentation and legato, combined with long phrasing and a syllabic treatment of the text, represents a singing style that need not be considered contrary to Wagner's, indeed leads in just that direction. For the bel canto specialist Peter Herne, Bellini, compared to his Italian colleagues, is even an "exception," with his "lyrical-elegiac essence" the opposite of "Rossini's lighter, highly ornamented mode of composition." Surely, Bellini had the voices of the prima donna Giuditta Pasta and the primo uomo Domenico Donzelli in mind when he conceived and prepared the parts of the protagonists. In *Norma*, he not only fulfilled the expected conventions, but also demanded quite a bit from the singers of the title roles: not only the standard

bel canto technique, but a dramatic flexibility and emotional depth that was new at the time.

III. The Stable Forms and the Conservatori

Where did Bellini learn the "stable forms?" Here, it is worth taking a brief look behind the scenes, at training and compositional technique. Musically already well trained, the 17-year-old Sicilian Vincenzo Bellini arrives in Naples in 1819 and begins his studies at the Reale Collegio di Musica di San Sebastiano. The institution of the Conservatorio, originally an orphanage with musical training, was born in Naples. The four famous Conservatori, founded already in the sixteenth century, were fused into one in 1808. But this did nothing to jeopardize its reputation. The Paris Conservatoire founded in 1795 took its orientation (already with the name) from the Neapolitan model for decades and in the nineteenth century itself became the model for the founding of conservatories all over Europe, even in the United States.

Bellini's teachers were Giacomo Tritto and later Niccolò Zingarelli, the director of the institution. We still have teaching materials used by both maestros. Giacomo Tritto's *Scuola di Contrappunto ossia Teorica musicale as well as his Partimenti e Regole generali per conoscere qual numerica dar si deve ai vari movimenti del basso* (both published in Milan, 1816) provide comprehensive insights into the compositional training that Bellini also enjoyed. The systematic approach focused on general bass, progressing from the simple to the complex. While *Scuola di Contrappunto* offers lessons structured in the form of a teacher-student dialogue, *Partimenti e Regole generali* offers exercises increasing in difficulty. Partimenti are not just general bass exercises, but miniature compositions that communicate typical standards of harmony, form, and melody—sometimes not so unlike an opera aria.

With such exercises, Bellini learns the "stable forms" that the young Wagner sought to imitate. But perhaps Wagner was much more familiar with the Italian tradition than we think: during his time as a student (1831 to 1833), he was trained by Thomas Cantor Theodor Weinlig, who himself had studied in Bologna with Padre Stanislao

Mattei and in his teaching took his orientation from the general bass tradition of the Italian conservatori. Wagner summarized his teacher's impact on him, which he treasured, in *My Life*: "The principal result of his influence over me was certainly the growing love of clarity and fluency, which he taught me by way of example."

Not only are there parallels between Wagner and Bellini in terms of their training, but also in their way of working. Wagner's four steps—prose sketch, libretto, sketches, score, performance—were flanked, for example, by text recitations even before the music was composed and stages of work in which passages were tested by improvising at the piano or in which Wagner himself performed sections for a small audience and sang. In Bellini's compositional workshop, the recitation of text also played a central role. In the first Bellini biography by Filippo Cicconetti from the year 1859, the author describes the Sicilian's compositional process, calling it "compositore filosofo," as documented in a letter that Bellini wrote to a friend in Sicily in 1859. Bellini begins with a text declamation, but not in public, but in the privacy of his room. "Thus locked in my room, I begin to declaim the part of the character of the drama with all the heat of passion, and I observe meanwhile the inflections of my voice, the haste or slowness of the pronunciation in the respective moment, the emphasis or in sum the overall tone of the expression that nature gives to man at the mercy of the passions, and it is there that I find the motifs and musical tempos suitable for communicating them by means of harmony and transforming them into something else." He continues to describe how he sketches the music on paper, tests it at the piano and hopes for inspiration until he reaches his goal. Bellini shows himself not to be a prolific composer for whom everything comes easy, but a perfectionist of the music drama who struggles to achieve the optimal effect.

IV. "Meco all'altar di Venere": A Dramaturgical Model

According to the conventions of opera seria, Bellini's arias are intended to develop the emotions of a character in a certain moment in terms of affect. But they are no longer separate numbers, but embedded in the plot and are, as it were, open-ended. Pollione's cavatina "Meco all'altar di Venere" from the first act is an example of

this. The Roman proconsul, the ex-lover of the Gallic druid priestess Norma and father of her children, dreams of arriving in Rome with his new lover Adalgisa. But his dream becomes a nightmare: the jealous Norma appears and threatens his destruction. Ultimately, Pollione is torn by the sound of a real bronze bell from his (bad) dreams.

The libretto provides the "stable forms" of the music, which, as the contemporary music theorist Salvatore D'Anna put it, is based on the number four ("il numero quattro, e il suo quadrato, sono le basi della musica"). Indeed, the aria has 24 verses divided into six stanzas. These are arranged in such a way the stanzas are grouped in pairs, resulting in an overall division into three.

While the linguistic form appears to be stable, the protagonist finds himself in a precarious state. Ultimately, the horror vision wins out, and it is as if it were confirmed by the clang of the bell. The challenge for a composer with Bellini's aspirations toward music drama is to find a balance between the static-quadratic architecture and a dramatic processual logic. Four measure blocks, a harmonic structure with one or two chords per measure, simple harmonies, fixed accompaniment patterns and memorable melodicism define the first two stanzas.

Initially, Pollione seems to sing quite cheerfully, but the seemingly snickering clarinet figure in the accompaniment ironically breaks the supposed happiness, and a predictable, but quite early modulation to the key of the third scale degree, E minor, gets our attention. The second stanza seems to confirm the positive dream, an affirmative repetition of the final measures, and as a result the quadrature is abruptly disrupted by a phrase overlap: Bellini treats the verses 9–16 as a kind of contrasting middle section, in which the horrific vision is represented. With verse 17 ("Più l'adorata vergine"), first the A part reprises, but appearances are deceptive. Quickly, the music moves to what would be the third degree of the parallel minor key (C minor), the distant key of E-flat major. At the conclusion, Bellini presents a musical showdown with a pedal point and chromatic shift of chords in which the demise of Pollione becomes musical reality. A crescendo races the stirring music as if against the wall and stops with the inversion of a diminished seventh chord.

Having a quadratic, melodic music that supposedly promises happiness collapse and ultimately decay into catastrophe is a formal approach that can also be found in Wagner. In Erik's dream narrative

in *Der fliegende Holländer*, in Tannhäuser's risqué winning performance at the song contest, which culminates with expressions of horror (here also a misleading ending on a diminished seventh chord), in the chorus "Gesegnet sollst Du schreiten" from the second act of *Lohengrin*, where Ortrud abruptly interrupts the happiness with an augmented sixth chord), and the night of love in the second act of *Tristan und Isolde*, where the "supreme joy of love" is abruptly interrupted because the lovers are discovered in flagrante (here a diminished seventh chord with an additional dissonance).

V. Two Love Deaths: A Comparison

It has repeatedly been pointed out that the final scene of *Norma* served as a model for the end of *Tristan und Isolde*. First of all, there is the dramatic constellation: both plots are set in the Celtic cultural realm. And in both cases, a forbidden couple finds their happiness (more or less) only in in death, and in both cases it is the woman who actively controls events.

The start (example 1) is an example for the "soavità delle dissonanze," that music theorist and composer Abramo Basevi (1818–1885) saw as distinguishing the music of Bellini from that of Verdi, and shapes not only the famous cavatina "Casta diva," but also other numbers such as the duet of Adalgisa's and Pollione's "Va, crudele" or Norma's and Adalgisa's duet "Io fui così."

Example 1: *Norma*, motif of the final scene with dissonances between the melody and the bass



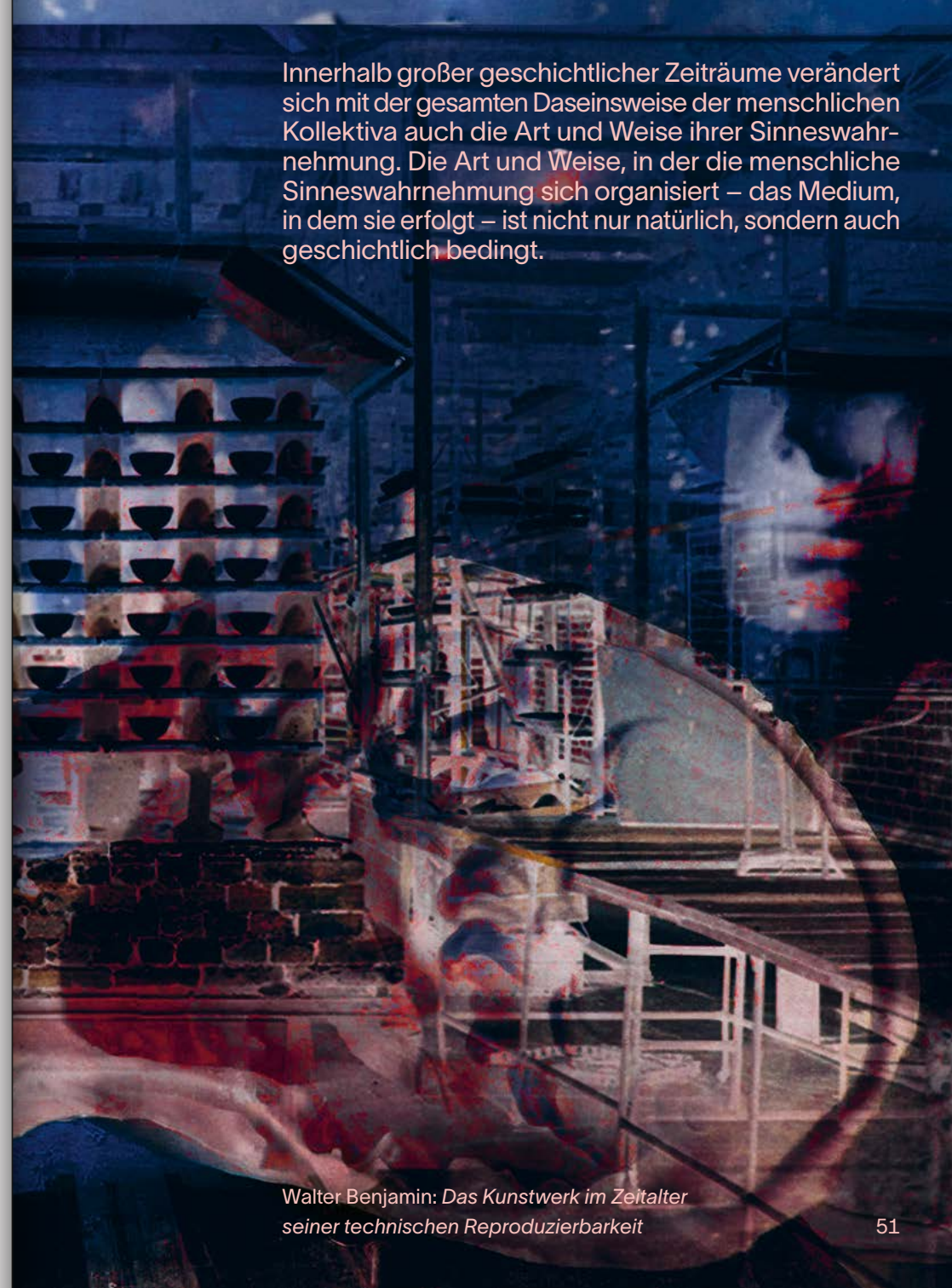
Perhaps the greatest influence of *Norma* on Wagner in composing the "Liebestod" in *Tristan und Isolde* is the treatment of melody, with its splendid intensification and the painful build up to the climax (example 2). In both cases, the melody is continuously found in the orchestra and is only occasionally taken up by the singers themselves. Not the voices, but the instrumental, melodic current dominates the musical development.

Both also share the pattern of the following structure: repetition twice, abbreviation and repetition, sequencing upwards, climax, denouement. In Wagner, the execution is of course grander in terms of dimensions, more extreme in its chromaticism, and the denouement also takes more time.

Example 2: Melody, finale of *Norma*

The musical score is presented in three systems, each with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The first system begins with a *pp* (pianissimo) dynamic marking. Above the first staff, a bracket labeled "1. Wh." spans the first two measures. Above the second staff, a bracket labeled "Verkürzung und Wh." spans the first two measures. Above the third staff, a bracket labeled "incalzando e cresc." spans the first two measures. The second system has a bracket labeled "steigende Sequenzierung" above the first two measures. The third system has a bracket labeled "kurzer Spannungsabbau" above the first two measures, and a bracket labeled "clando" above the last two measures. The score ends with a *ff* (fortissimo) dynamic marking.

Attending a rehearsal in Bologna in 1886, the young Richard Strauss noted that *Tristan* is the "grandest bel canto opera." Bellini's *Norma* was probably the most striking model for this. The comparison shows the door that Bellini had pushed wide open with his visionary ideas. And his so precisely conceived and yet emotionally gripping music is far more than a mere antecedent of Wagner: it is the "fulfillment of tragedy" become sound.



Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung. Die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert – das Medium, in dem sie erfolgt – ist nicht nur natürlich, sondern auch geschichtlich bedingt.

Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*

Transitexistenzen in Bellinis Opernschaffen

von Günther
Heeg

Inwiefern kann man die historischen Schauplätze von Bellinis Opern als Historisierungen von Bellinis Gegenwart verstehen? Wirft man einen zweiten Blick auf die Konfliktfelder der Handlung, wird man gewahr, dass sie nicht so sehr in bestimmten abgegrenzten Epochen, sondern zwischen diesen angesiedelt sind. Die historischen Zeiten in *Norma*, *La sonnambula* und *I puritani* sind Zeiten des Übergangs. In *Norma* ist bereits im Inneren der gallischen Gemeinschaft die Zeit der Frauenherrschaft, die sich dem Frieden verschrieben hat, von der patriarchalischen Herrschaft des kriegerischen Irminsul bedroht. Beide stehen sie auf verlorenem Posten gegenüber der modernen Zweckrealität der römischen Herrschaft. [...]

Man kann nicht sagen, dass die Libretti für die historischen Sieger Partei ergreifen. Sympathie kommt eher der Welt derer zu, die zum historischen Untergang verurteilt sind. Aber von einer Verklärung der alten Zeiten kann keine Rede sein. Glasklar werden von Bellini, Romani und Pepoli das Porös-Angreifbare, das Ambivalente und Missliche der überkommenen Ordnungen herausgestellt. Ausgerechnet die oberste Repräsentantin der Frauenherrschaft und Priesterin der unterworfenen Gallier, Norma, fühlt sich zum Oberhaupt der römischen Besatzer und Vertreter des Patriarchats hingezogen, der Royalist Arturo stellt in *I puritani* die politische Loyalität über die Liebe und der „gute Herr“, wie die Dorfbewohner:innen den zurückgekehrten Rudolfo in *La sonnambula* nennen, hat schändlich an der Mutter Elviras gehandelt. Gerade weil sie die Parteien im historischen Zwischenraum des Nicht-mehr und Noch-nicht nicht reinlich scheiden, sondern das Widersprüchliche und das Sowohl-als-auch im Handeln der Protagonist:innen zeigen, sind sie geeignet, die Gegenwart des frühen 19. Jahrhunderts, die Zeit Bellinis, zu historisieren, sie fremd zu machen und in Bewegung zu versetzen.

Auch Bellinis Gegenwart ist eine Zwischenzeit des Nicht-mehr und Noch-nicht. Catania, wo der junge Vincenzo aufgewachsen ist, und Neapel, wo er studiert hat, gehören von 1816 bis 1861 zum Königreich beider Sizilien, das unter der Herrschaft der spanischen Bourbonen steht. Sie waren in Folge der allgemeinen Restaurationsbewegung nach dem Wiener Kongress erneut an die Macht gekommen. Mailand, der Uraufführungsort vieler Opern und Wirkungsstätte Bellinis, wird zu seiner Zeit von den Habsburgern regiert. Die nationale Befreiungsbewegung, das Risorgimento, zeichnet sich erst in einzelnen

Aufständen ab. In *I puritani* spielt das Bassduett „Suoni la tromba“, welches die Liebe zum und den Tod fürs Vaterland beschwört, auf die kommende Zeit des Risorgimento an. Die nationale Befreiung bildet den Horizont der neuen Zeit. Was sie aber bringt, ist ungewiss. Ebenso wie die Situation in Frankreich: Im rasanten Übergang von der Restauration zum Schwindel der finanzkapitalistischen Spekulation befindet sich Paris, Uraufführungsort von *I puritani* und letzte Aufenthaltsstätte Bellinis, nach der Julirevolution von 1830.

Bellini muss die verschiedenen Zwischenzeiten – zwischen Fremdherrschaft und nationaler Befreiung, zwischen Absolutismus und demokratischer Partizipation, zwischen spätfeudaler Ordnung und ungezügelter Kapitalismus – als Zeiten großer und grundsätzlicher Unsicherheit erfahren haben. In seinen Opern hat er diese Erfahrungen historisiert. Ohne Parteinahme für das eine oder das andere Lager exponieren sie die Gefühle des Handelns von Menschen im Raum eines reinen Dazwischen, das keinen verlässlichen Ursprung und keinen guten Ausgang mehr kennt. Bellinis Protagonist:innen sind ausgesetzt in einer Transitexistenz, die auf Dauer gestellt ist. Damit bereiten sie nicht nur für Bellinis Zeitgenoss:innen, sondern auch für die Heutigen einen Erfahrungsgrund, der an die Lebenswirklichkeit in Zeiten der Globalisierung heranreicht.

Ich muss mich jetzt der Oper zuwenden, deren Szenario Romani mir erst gestern gab. Ich hoffe, dass der Stoff sich als Ihrem Geschmack gemäß erweist. Romani glaubt, dass er sehr effektiv sein wird und ideal zu Ihrem enzyklopädischen Charakter passt, denn das ist genau der Charakter, den Norma hat. Er wird die Szenen in einer Weise gestalten, dass sie keinerlei Ähnlichkeit mit anderen Opern aufweisen, und die Figuren ausbessern oder sogar verändern, wenn sich das als notwendig erweist, um die beste Wirkung zu erzielen. Sie werden das Drama bereits gelesen haben, und wenn Ihnen Gedanken dazu in den Sinn kommen, schreiben Sie sie mir. In der Zwischenzeit sollten sie unbedingt die Figurinen der Pariser Aufführung zu erhalten suchen, und verbessern Sie sie, wenn sie das Gefühl haben, dass sie nicht mit dem besten Geschmack ausgeführt sind.

Vincenzo Bellini an Giuditta Pasta
am 1. September 1831

Theater-Handwerk

Felice Romani, Librettist in einer Zeit des Umbruchs

von Albert
Gier

Im September 1828 beschäftigte sich Vincenzo Bellini mit seinem zweiten Opernauftrag für die Mailänder Scala – *La straniera* sollte im Februar 1829 Premiere haben. Leider ging es nicht wunschgemäß voran, denn Felice Romani, der Textdichter, war krank geworden. Im schlimmsten Fall würde man auf seine Mitwirkung verzichten müssen, und, so schrieb Bellini einem Freund in Neapel, „dann wäre ich verzweifelt; denn wenn mir Rossi auch ein gutes Buch schreiben könnte, wäre er doch niemals in der Lage, so schöne Verse zu machen wie Romani; und besonders für mich, da es mir sehr auf die Worte ankommt. Im *Pirata* kannst du sehen, wie mich die Verse und nicht die dramatischen Situationen inspiriert haben und deshalb brauche ich Romani“.

Il pirata (1827) hatte Bellini und Romani zum ersten Mal zusammengeführt. Es war die dritte Oper des Komponisten, die erste für Mailand und sein erster großer Erfolg. Von da an blieb er Romani treu: Sieben gemeinsame Opern entstanden, bis der Misserfolg von *Beatrice di Tenda* (1833) zu einem Zerwürfnis führte, das allerdings nicht von Dauer sein sollte: Anfang Oktober 1834 freute sich Bellini über die Versöhnung, „weil ich mit keinem anderen Dichter mehr italienische Opern schreiben will als mit dir“. Dass die Zusammenarbeit doch nicht fortgesetzt wurde, lag daran, dass Romani den Librettistenberuf inzwischen mehr oder weniger aufgegeben hatte und dass Bellini nur ein Jahr später starb.

Auch andere bedeutende Komponisten der Zeit, Rossini, Meyerbeer, Mercadante, Donizetti, haben Romani hochgeschätzt und gern mit ihm zusammengearbeitet. Dem steht das Verdikt der Literaturkritik gegenüber, die Librettisten des frühen 19. Jahrhunderts seien „Nichtschreiber“, ihre Texte wertlos. In wenigen Jahrzehnten scheint das Opernbuch vom Kunstwerk zum Machwerk verkommen zu sein: Romani wurde 1788 geboren; sechs Jahre vorher war in Wien Pietro Metastasio gestorben, vielleicht nicht der bedeutendste, ganz sicher aber der berühmteste Librettist in der vierhundertjährigen Geschichte des Musiktheaters. Italienische Opern des 18. Jahrhunderts wurden auch (manchmal vor allem) wegen der Texte Metastasios bewundert; Werke Bellinis oder Donizettis überlebten, so scheint es, trotz der Texte Romanis.

Dass die Operndichter in wenigen Jahrzehnten alles verlernt haben sollten, was ihre Großväter noch konnten, ist kaum vorstellbar; die

Gründe für die Abwertung sind nicht, oder nicht in erster Linie, in den Texten selbst zu suchen. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts vollzog sich ein grundlegender Wandel in den ästhetischen Vorstellungen, der für die Gattung Libretto nicht günstig war: Statt allgemein verbindliche Wahrheiten zu verdeutlichen, sollte der Dichter (Musiker, Maler ...) fortan etwas von sich selbst, seine Empfindungen und seine subjektive Weltsicht, ausdrücken. Die traditionellen Gattungen scheinen dazu ungeeignet: Der moderne Dichter erfindet neue lyrische Formen oder sucht seine ganz persönliche Mischung aus Erzählendem und Dramatischem, Tragödie und Komödie. Für solche Experimente ist das Libretto wenig geeignet: Ein zur Vertonung bestimmter Text muss sich an den Formen der zeitgenössischen Vokalmusik orientieren, und die kennt nun einmal die Unterscheidung von Rezitativ und Arie bzw. Ensemble, den zweiteiligen Arientypus mit langsamer Cavatina und schneller Cabaletta usw. Seit den Anfängen der Oper ist dem Libretto ein gewisser Schematismus eigen, aber erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts wird dies als Mangel empfunden. Folgerichtig haben Vertreter der literarischen Avantgarde kaum Libretti geschrieben. Zwar enthalten viele Textbücher trivialromantische Stoffelemente (Mittelalter-Dekor, Outcasts als Protagonisten, viele Nachtszenen ...), aber die Dichter folgen den Regeln einer klassizistischen Ästhetik: Gegenstand der Kunst ist nicht Wirklichkeit, sondern stilisierte Wirklichkeit (edle Handlungen oder exemplarische Verruchtheiten). Allerdings richtet sich die Aufmerksamkeit vorrangig auf das Besondere (die Empfindungen der handelnden Figuren), nicht wie bei Metastasio auf das Allgemeine (die moralischen Lehren, die sich aus dem Geschehen ableiten lassen).

Felice Romani hat sich zeitlebens als Klassizist verstanden und mehrfach giftige Polemiken gegen „Romantiker“ veröffentlicht (z. B. gegen Alessandro Manzoni's *Die Verlobten*). Den konservativen Intellektuellen scheint er freilich als Mitstreiter nicht willkommen gewesen zu sein: Die Mailänder Literatenzirkel, gleich welcher Couleur, blieben Romani offenbar zeitlebens verschlossen. Vier, fünf, in guten Zeiten bis zu acht (1833) Operntexte pro Jahr zu schreiben, sah wohl zu sehr nach Routine aus, um als Literatur oder gar Dichtung anerkannt zu werden. Immerhin hat er dabei nicht schlecht verdient, reich ist er allerdings auch nicht geworden. Als ihm 1834 die wesentlich lukrativere Stelle des Redakteurs der offiziellen Zeitung des Königreichs

Piemont-Sardinien angeboten wurde, zögerte Romani denn auch nicht lange: In seinen letzten 30 Lebensjahren – er starb 1865 – schrieb er nur noch sehr selten für die Bühne.

Das Handwerkliche hat bei der Tätigkeit des Librettisten stets eine bedeutende Rolle gespielt; solange es Regeln gab, die jeder Dichter lernen konnte und musste, war das kein Makel. Erst im Vergleich mit dem aus sich selbst heraus schaffenden Originalgenie wirkt der Operndichter zweitklassig. Davon abgesehen lassen die Libretti Romanis freilich in der Tat deutlicher als jene Metastasios erkennen, dass es sich um stereotype Muster variierende Gebrauchstexte handelt; drei Gründe dürften dafür entscheidend sein.

Erstens bearbeiten Librettisten nach 1800 nicht mehr Stoffe aus der antiken Geschichte oder Mythologie, denen sie eine überraschend neue Seite abzugewinnen suchen, sondern sie passen in der Regel ein französisches Sprechstück den Erfordernissen der Opernbühne an.

Zweitens wurden zwar schon Metastasios Dichtungen fast nie so aufgeführt, wie er sie geschrieben hatte, sondern es war üblich, Arien zu streichen oder neue hinzuzufügen, um den Fähigkeiten und Wünschen der Sänger zu entsprechen; der Originaltext war allerdings in den zahlreichen Werkausgaben des Autors greifbar, das Publikum konnte also vergleichen und für die Verballhornung (wenn es denn eine war) eitle Sänger und unverständige Theaterdirektoren verantwortlich machen. Romani hat mehrfach versucht, seine Libretti gesammelt herauszugeben; dass es nie gelang, zeigt deutlich, wie sich die Zeiten geändert hatten. Romani schrieb alle seine Libretti für bestimmte Sänger; gleichgültig, ob er an der Scala als Hausautor wirkte oder mit anderen Theatern Verträge für einzelne Opern abschloss, er konnte seine Texte immer erst konzipieren, wenn das Ensemble für die Spielzeit engagiert war. Gab es später eine Umbesetzung, war dem Rechnung zu tragen: In vielen Briefen beklagt sich Romani, er habe lange Passagen ändern oder im Extremfall ein völlig anderes Buch schreiben müssen, weil ein neuer Sänger für die ursprüngliche Partie nicht geeignet war. (Wenn ein Libretto später ein zweites Mal vertont wurde, was in dieser Zeit noch häufig vorkam, musste es natürlich ebenfalls adaptiert werden.) Die meisten Verträge sahen vor, dass der Dichter, anderthalb Monate nachdem das Ensemble benannt worden war, das fertige Buch abzuliefern hatte; der Komponist hatte etwas mehr Zeit, vielleicht drei Monate, wenn

alles gutging. Eine Verständigung über divergierende künstlerische Positionen ist unter diesen Umständen kaum möglich; anders denn als Variation vorgegebener Schemata dürfte ein Werk gar nicht zu realisieren sein.

Drittens enthielten die Opern Metastasios vor allem Arien, deren Texte jeweils aus zwei Strophen zu höchstens vier Versen bestanden. Wenn dem Komponisten eine Arie nicht gefiel, ließ er sich vom örtlichen Theaterdichter eine andere schreiben; dagegen war es nicht üblich, den Wortlaut des Originals zu verändern oder etwa Verse hinzuzudichten. In den Libretti Romanis sind die Arien weniger wichtig und zahlreich als Duette, Ensembles und Chöre, und für keinen dieser Formtypen ist ein bestimmter Umfang vorgegeben; ein Chor kann 10 oder 20, ein Duett 50 oder 70 Verse umfassen (und wenn der Text dem Komponisten zu wenig Raum zur Entfaltung seiner musikalischen Idee bietet, wird er seinen Dichter um Erweiterung bitten). Allerdings folgt der Aufbau z. B. eines Duetts einem festen Schema: Im allgemeinen wird es zwei dialogisch-dynamische (1 und 3) und zwei reflexiv-statische (2 und 4) Teile enthalten; in der ersten reflexiven Passage (2) ist das Tempo eher langsam, in der zweiten (4) eher schnell.

Diese musikalische Struktur fordert nun eine bestimmte dramatische Situation: z. B. könnten zwei Kontrahenten aufeinandertreffen und im Gespräch etwas entdecken, was ihnen bisher nicht bewusst war, etwa dass sie beide um dieselbe Frau werben (1). Im folgenden (Cantabile, 2) werden sie, jeder für sich oder miteinander (im Zwiegesang), die neue Situation zu verarbeiten suchen, mit dem Ergebnis, dass jeder den anderen auffordert zu verzichten (3). Weil dazu natürlich keiner bereit ist, endet das Duett in einem Feuerwerk wechselseitiger Drohungen (Cabaletta, 4).

Zwischen Cantabile und Cabaletta, wie auch zwischen einem Duett und der folgenden Arie, schlägt die Stimmung um von himmelhoch jauchzend in zu Tode betrübt (oder umgekehrt). Die Opernhandlung muss demnach so konstruiert sein, dass sie solche ständigen Affektwechsel ermöglicht. Das setzt fast zwingend voraus, dass zwei Seelen in der Brust der Protagonist:innen wohnen: Felice Romanis Norma ist die Tochter des gallischen Druiden Oroveso, und sie liebt Pollione, den Anführer der römischen Usurpatoren. Als Priesterin ist sie zur Ehelosigkeit verpflichtet und sie hat zwei Kinder mit ihrem

Geliebten; das Volk erwartet von ihr das Signal zum Aufstand gegen die Römer, und sie will Polliones Leben nicht gefährden. Der Konflikt zwischen Normas öffentlicher Rolle und persönlichem Glücksstreben ist unlösbar und kann nur mit ihrem Tod enden.

Die Katastrophe wird dadurch ausgelöst, dass Pollione sich von Norma ab- und der jungen Adalgisa zugewandt hat. Zu Anfang weiß Norma noch nicht, dass der Römer ihr untreu ist; Adalgisa weiß nicht, dass der Mann, den sie liebt, Norma verraten hat. Im zweiten Akt lässt Norma Adalgisa kommen, ohne zu ahnen, dass diese sich inzwischen zum Verzicht entschlossen hat; in der Schlusszene erwartet Pollione Normas Rache, sie aber wählt den Opfertod. Die Opernhandlung erscheint als Folge von Enthüllungen, die jeweils (mindestens) eine der Figuren aus Hoffnung in Verzweiflung stürzen oder einen Ausweg aus dem für unausweichlich gehaltenen Dilemma weisen.

Das Libretto gibt somit eine Reihe von Seelenzuständen der handelnden Figuren vor, die der Komponist musikalisch auszudeuten hat. Der Einfluss des Textdichters reicht freilich viel weiter: Durch die Wahl des Versmaßes, die Reimbindung, den parallelen Bau der Strophen etc. nimmt er die musikalische Struktur gleichsam vorweg. Der Komponist kann auf Änderungen bestehen; tut er das nicht, bleibt ihm kaum etwas anderes übrig, als den Vorstellungen des Textdichters zu folgen – abgesehen davon, dass man natürlich zu ein und derselben metrischen Struktur 1001 verschiedene Melodien erfinden kann.

Jürgen Schläder hat darauf hingewiesen, dass Bellini das Cantabile des ersten Duetts zwischen den beiden Frauen als Arie der Adalgisa mit beiseite gesprochenen Einwüfen Normas vertonte. Voraussetzung dafür war, dass Adalgisa deutlich mehr Text hatte und dass ihre Verse zu Strophen zusammengefasst waren, die die geschlossene Form der Arie gleichsam herausfordern. Adalgisa schildert Norma (die sich an den Beginn ihrer eigenen Beziehung zu Pollione erinnert), wie sie sich in einen Ungenannten verliebt hat; in einem informativ-dynamischen Teil (3), der nur zwei Verse umfasst, versichert Norma der Jünger, dass eine Heirat möglich ist. Dann folgt die Cabaletta:

Norma

Ah! Sì, fa core e abbracciami.
Perdono e ti compiangio.
Dai voti tuoi ti libero,
I tuoi legami io frango.
Al caro oggetto unita
Vivrai felice ancor.

*Fass dir ein Herz und umarme mich.
Ich vergebe dir und beklage dich.
Von deinem Gelübde entbinde ich dich
und löse deine Fesseln.
Mit deinem Geliebten vereint
wirst du glücklich leben.*

Adalgisa

Ripeti, o ciel,
Ripetimi si lusinghieri accenti!
Per te, per te, s'acquetano
I lunghi miei tormenti.
Tu rendi a me la vita,
Se non è colpa amor.

*Wiederhole, o Himmel,
diese beglückenden Worte!
Durch dich beruhigen sich
meine langen Qualen.
Du gibst mir das Leben zurück,
wenn du die Liebe nicht als Schuld ansiehst.*

Die Strophenform (sechs Siebensilbler für jede der beiden), das identische Reimschema, die Tatsache, dass Adalgisas Schlussverse mit denen Normas reimen – alles deutet darauf hin, dass hier vom Librettisten Zwiesang intendiert ist. Bellini lässt die Strophen zunächst nacheinander singen und führt die Stimmen erst gegen Ende zusammen. Aber auch die „straff rhythmisierte, koloraturenreiche Cabaletta-Thematik“, die in Gegensatz steht zur „weitgespannten Kantilene“ Adalgisas (Schläder), ist im Text vorgezeichnet: Im ersten und dritten Vers jeder Strophe liegt der Hauptakzent auf der drittletzten Silbe, wodurch dem Komponisten der punktierte Rhythmus quasi aufgenötigt wird. Man sieht: Der Anteil des „Nichtdichters“ Romani an Bellinis Opern ist größer, als es verbreitete Vorurteile wahrhaben wollen.

Bellini war der letzte Opernkomponist, der sich dessen bewusst war, dass Singen nicht nur ein dramatisches Mittel ist, sondern eine magische Kraft.



Norma – eine Chronik

von
Christoph
Lang

1788

Am 31. Januar wird Felice Romani in Genua geboren.

1797

Luigi Cherubinis Oper *Medea* wird am 13. März in Paris uraufgeführt – die seinerzeit wohl populärste Vertonung des Medea-Mythos, aus dem sich das Motiv des Infantizids in *Norma* herleitet.

1801

Vincenzo Bellini wird am 3. November als erstes von sieben Kindern eines Orchesterleiters und Lehrers in Catania geboren. Sein Großvater, ein Organist und Komponist, stammt aus den Abruzzen und ist Absolvent des Konservatoriums von Neapel. Von Vater und Großvater erhält Bellini bereits früh eine musikalische Grundausbildung und vollendet seine erste Komposition im Alter von sechs Jahren.

1805

Gaspard Spontinis Tragédie lyrique *La Vestale*, die einige Handlungsmotive von *Norma* aufweist, wird in Paris uraufgeführt.

1809

Nach Abschluss seines Jura- und Literaturstudiums beteiligt sich Felice Romani an der Herausgabe eines mythologischen Wörterbuchs, dessen Bände zwischen 1809 und 1827 erscheinen.

François-René de Chateaubriand veröffentlicht sein Epos *Les martyrs*, das ebenfalls zu den Vorlagen des *Norma*-Stoffs zählt.

1813

Felice Romani tritt erstmals als Opernlibrettist in Erscheinung: *La rosa bianca e la rosa rossa* (Die weiße Rose und die rote Rose) sowie *Medea in Corinto* entstehen für den seinerzeit überaus populären Komponisten Giovanni Simone Mayr.

1814

Romani erhält ein Festengagement als Librettist an der Mailänder Scala und wird in den Folgejahren zu einem der meistvertonten Dichter Italiens.

1819

Bellini nimmt ein Kompositionsstudium in Neapel auf, welches ihm durch ein Stipendium seiner Heimatstadt ermöglicht wird.

1820

Für den Komponisten Giovanni Pacini schreibt Romani ein Libretto mit dem Titel *La sacerdotessa d'Irminsul* (Die Priesterin des Irminsul).

1824

Zum Studienabschluss mit Auszeichnung erhält Bellini das Recht auf einen wöchentlichen Theaterbesuch in Neapel.

1825

Bellinis erste Oper *Adelson e Salvini*, eine Abschlussarbeit vom Konservatorium, wird mit großem Erfolg in Neapel uraufgeführt.

1826

Am Teatro San Carlo in Neapel wird Bellinis *Bianca e Fernando* uraufgeführt.

1827

Bellini zieht nach Mailand und arbeitet dort zum ersten Mal mit Romani zusammen: *Il pirata*, uraufgeführt am 27. Oktober am Teatro alla Scala, wird der Auftakt einer mehrjährigen vertrauensvollen Zusammenarbeit und zugleich ein europaweiter Erfolg.

1829

Mit *La straniera* landen Bellini und Romani einen weiteren großen Erfolg, während *Zaira* nach einer Vorlage von Voltaire beim Publikum durchfällt.

1830

Am 11. März feiert *I Capuleti e i Montecchi* Premiere am Teatro La Fenice in Venedig.

Bellini erkrankt schwer an einer Infektion, die ihn für sein weiteres Leben schwächt.

1831

In diesem Jahr werden mit *La sonnambula* und *Norma* die wohl größten Erfolgswerke in Bellinis Karriere uraufgeführt. In beiden Fällen war die gefeierte Sopranistin Giuditta Pasta grundlegend in die musikalische Ausgestaltung einbezogen.

Norma nach dem gleichnamigen Schauspiel von Alexandre Soumet entstand in außerordentlich kurzer Zeit: Im April 1831 wurde die Schauspielvorlage in Paris uraufgeführt, und noch im selben Jahr hob sich am 26. Dezember der Vorhang erstmals für Bellinis Oper an der Mailänder Scala. Nachdem das Publikum das Werk zunächst zurückhaltend aufgenommen hatte, setzte es sich im Lauf der Zeit durch und wurde bald als das Meisterwerk seines Schöpfers betrachtet.

1832

Bei seiner Rückkehr nach Sizilien wird Bellini begeistert empfangen.

1833

Beatrice di Tenda am Teatro La Fenice wird zu einem Misserfolg, woraufhin es zum Bruch von Bellini und Romani kommt.

Giuditta Pasta feiert in London triumphale Erfolge in Aufführungen von *Il pirata*, *Norma* und *I Capuleti e i Montecchi*.

In Paris verhandelt Bellini über die Aufführung seiner Opernwerke und macht Bekanntschaft mit Heinrich Heine, Frédéric Chopin und Gioachino Rossini.

1834

Zur Berliner Erstaufführung von *Norma* am 26. März am Königstädtischen Theater ist Bellini persönlich zugegen.

Maria Malibran gibt ihr gefeiertes Rollendebüt als Norma am Teatro San Carlo in Neapel.

1835

Die erfolgreiche Uraufführung der Oper *I puritani* am Théâtre-Italien in Paris lässt Bellini auf einen Kompositionsauftrag der dortigen Opéra hoffen.

Am 23. September stirbt Vincenzo Bellini kurz vor seinem 35. Geburtstag und wird am 2. Oktober in Paris beigesetzt.

1865

Am 28. Januar stirbt Felice Romani in Moneglia.

Norma – a Chronicle

by
Christoph
Lang

1788
Felice Romani is born in
Genoa on January 31.

1797
Luigi Cherubini's *Medea*
premieres in Paris on
March 13: it is the most
popular setting of the *Medea*
myth, from which the motif
of infanticide in *Norma*
comes from.

1801
Vincenzo Bellini is born in
Catania on November 3 as the
first of seven children to a
conductor and teacher. His
grandfather, an organist and
composer, originally came
from Abruzzo and is a
graduate of the Naples
Conservatory.
Bellini already receives the
foundations of a musical
education from his father and
grandfather and completes
his first composition at the age
of six.

1805
Gaspard Spontini's tragédie
lyrique *La Vestale*, which also
includes several elements of
Norma's plot, is premiered in
Paris.

1809
After completing his studies
in law and literature, Felice
Romani begins to coedit a
several-volume lexicon of
mythology from 1809 to 1827.

François-René de
Chateaubriand publishes
his epic *Les martyrs*, which
also can be considered a
precursor to the *Norma* story.

1813
Felice Romani writes his first
opera libretto: *La rosa bianca
e la rosa rossa* (The White
Rose and the Red Rose) and
Medea in Corinto are written
for the very popular composer
Giovanni Simone Mayr.

1814
Romani is hired as a librettist
at Milan's Scala and becomes
one of the most popular
librettists in Italy in the years
to come.

1819
Bellini begins to study
composition in Naples, which
is made possible by a scholar-
ship from his home town.

1820

For the composer Giovanni Pacini, Romani writes a libretto with the title *La sacerdotessa d'Irminsul* (The Priestess of Irminsul).

1824

After completing his studies with honors, Bellini has the right to attend the theater in Naples once a week.

1825

Bellini's first opera *Adelson e Salvini*, a work he completed at the end of his studies at the conservatory, is premiered in Naples to great success.

1826

The opera *Bianca e Fernando* premieres at Teatro San Carlo in Naples.

1827

Bellini moves to Milan, where he collaborates for the first time with Romani. The result, *Il pirata*, premieres on October 27 at Teatro alla Scala and marks the start of several years trusting collaboration and at the same time is a success across Europe.

1829

With *La straniera*, Bellini and Romani achieve another great success, while *Zaira*, based on a story by Voltaire, fails with the audience.

1830

On March 11, *I Capuleti e i Montecchi* premieres at Teatro La Fenice in Venice.

Bellini suffers a serious infection that leaves him weakened for the rest of his life.

1831

This year, Bellini's greatest successes *La sonnambula* and *Norma* premiere. In both cases, the celebrated soprano Giuditta Pasta was not only included in the process of musical composition, but already in selecting the subjects.

Norma, based on the play of the same name by Alexandre Soumet, was composed in an extraordinarily short period of time. In April 1831, the play was premiered in Paris, and that same year the curtain rose for the first time for Bellini's opera at Milan's Scala on December 26. While the

audience was initially rather skeptical in their response, over the course of time it proved itself and was soon considered the composer's masterpiece.

1832

Upon his return to Sicily, Bellini is received with enthusiasm.

1833

Beatrice di Tenda at Teatro La Fenice is a failure, ending the collaboration between Bellini and Romani.

Giuditta Pasta triumphs in London in performances of *Il pirata*, *Norma*, and *I Capuleti e i Montecchi*.

In Paris, Bellini negotiates the terms for the performance of his operas and meets Heinrich Heine, Frédéric Chopin, and Gioachino Rossini.

1834

Bellini attends the Berlin premiere of *Norma* on March 26.

Maria Malibran makes her celebrated role debut as *Norma* at Teatro San Carlo in Naples.

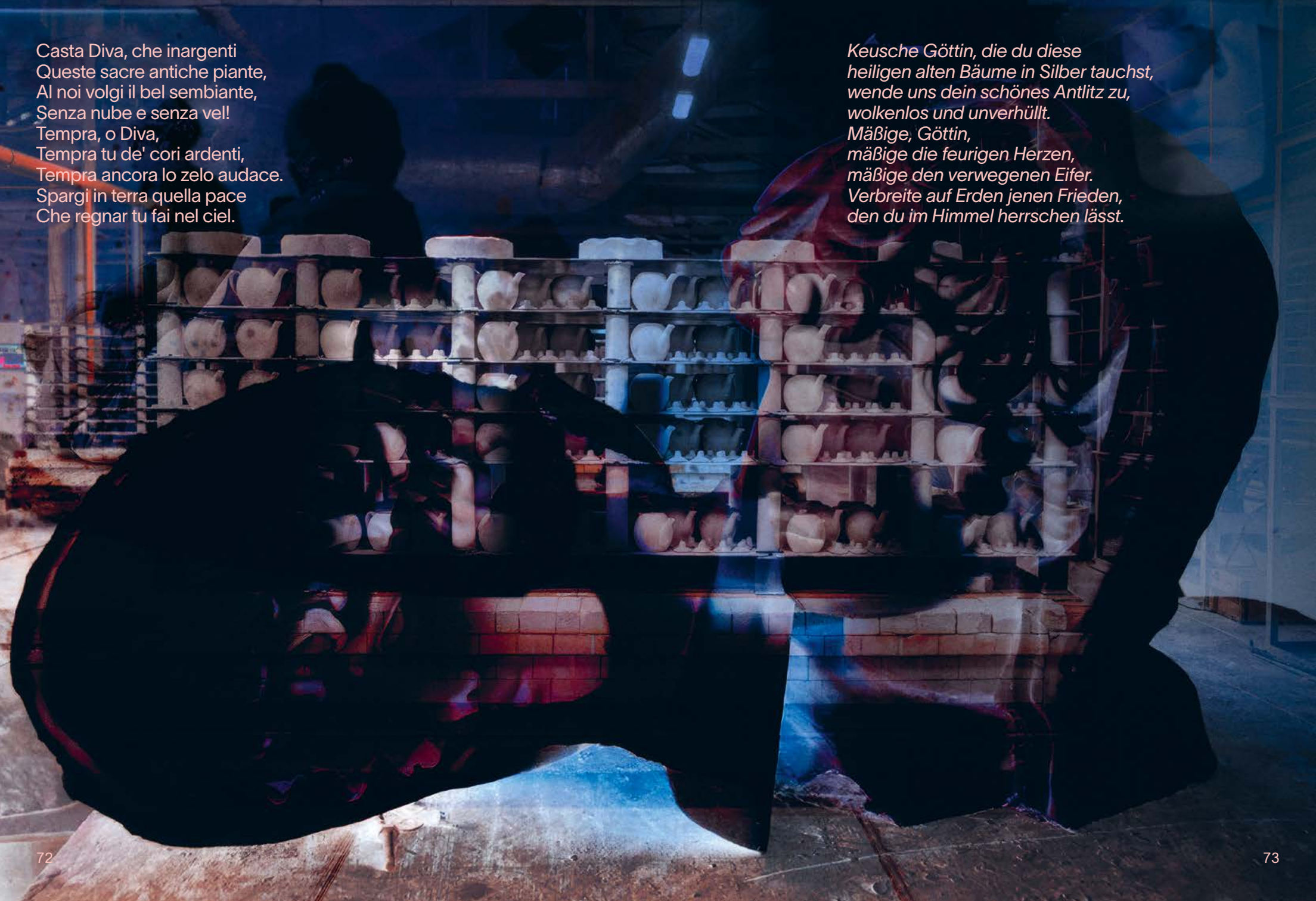
1835

The opera *I puritani* has its successful premiere at Paris' Théâtre Italien, leading Bellini to hope for a commission from that opera house.

On September 23, Vincenzo Bellini dies just before his thirty-fifth birthday and is buried in Paris on October 2.

1865

Felice Romani dies in Moneglia on January 28.



Casta Diva, che inargenti
Queste sacre antiche piante,
Al noi volgi il bel sembiante,
Senza nube e senza vell!
Tempra, o Diva,
Tempra tu de' cori ardenti,
Tempra ancora lo zelo audace.
Spargi in terra quella pace
Che regnar tu fai nel ciel.

*Keusche Göttin, die du diese
heiligen alten Bäume in Silber tauchst,
wende uns dein schönes Antlitz zu,
wolkenlos und unverhüllt.
Mäßige, Göttin,
mäßige die feurigen Herzen,
mäßige den verwegenen Eifer.
Verbreite auf Erden jenen Frieden,
den du im Himmel herrschen lässt.*

„Casta diva“ und die Partie der Norma

Notizen zu einer Jahrhundertmelodie

von
Christoph
Lang

Sie ist nicht nur die Auftrittssarie der Titelheldin, sondern steht vielmehr paradigmatisch für die Gesangskultur des Belcanto schlechthin: „Casta diva“ aus Vincenzo Bellinis *Norma*. Im Orchestervorspiel nimmt der kühle Klang der Flöte die spätere Gesangsmelodie vorweg – einen weiten, schier unendlichen musikalischen Bogen. Darauf hebt die Protagonistin der Oper ein Gebet an, in dem sie in mystischer Versenkung den hier als weibliche Gottheit angesprochenen Mond um Frieden bittet. Bellini folgt dabei nicht eins zu eins der Textvorlage seines Librettisten Felice Romani, sondern erweitert dessen Verse durch ornamentierte Wiederholung einzelner Worte und Phrasen, um die Intensität des Ausdrucks und die flehentliche Wirkung zu verstärken. Sukzessive entsteht somit die wohl bekannteste der später von Giuseppe Verdi so gelobten „langen, langen, langen Melodien“, die die ersten vier Verse des Textes in eine einzige expressive musikalische Phrase überführt.

Es ist einer jener Opernmomente, in denen die Zeit stehenzubleiben scheint – die Hände in den mondbeschiedenen Nachthimmel gestreckt, wendet sich Norma an die „keusche Göttin, die die Bäume in Silberlicht taucht“. Aber wem gilt die Schönheit dieses Gesangs wirklich und in welchem Kontext steht er? In der Eröffnungsszene beschworen die Gallier zunächst einen anderen Gott: Irminsul, hier vor allem in seiner Rolle als Kriegsgott, dessen Zeichen den Beginn eines Aufstands gegen die römischen Besatzer markieren soll. Dass Normas Gebet nicht an ihn gerichtet ist, ist sicherlich kein Irrtum des Librettisten. Romani, der als Herausgeber eines Lexikons der Mythologie nach damaligem Wissensstand bestens über die gallisch-keltische Kultur informiert war und sogar ein Libretto mit dem Titel *La sacerdotessa d'Irminsul* (Die Priesterin des Irminsul) verfasste, stellt die zwei Gottheiten bewusst einander gegenüber. In ihnen manifestieren sich die zwei Pole, die Normas innere Zerrissenheit ausmachen: Einerseits wird von ihr erwartet, dass sie ihre Rolle als Priesterin erfüllt und ihr Volk in den Befreiungskampf führt. Andererseits hofft sie noch immer darauf, dass der erzwungene Frieden anhält und sich zwischen Pollione und ihr die alten Gefühle wieder einstellen. Der Wunsch nach göttlichem Frieden ist also vielmehr privater Natur.

Der Zwiespalt der Norma wird in dieser Szene unmittelbar greifbar: Als Kavatine bildet „Casta diva“ nämlich nur einen Abschnitt einer mehrteiligen Formstruktur, die für das italienische Melodramma

charakteristisch ist. In jedem der vier von Albert Gier auf Seite 58 näher beschriebenen Formteile zeigt sich eine andere Facette von Normas Charakter. Die Szene beginnt mit einem Rezitativ – „sediziose voci, voci di guerra“ (verführerische Stimmen, Stimmen des Krieges) spricht Norma die versammelten Gallier:innen an und verbietet ihnen, zu den Waffen zu greifen. Sowohl die Tempobezeichnung „Largo maestoso“ als auch die schroff punktierten Begleitfiguren im Orchester drücken Normas Autorität aus, die sie in der sie umgebenden Gesellschaft darstellt. Es folgt mit „Casta diva“ das eingangs beschriebene ritualisierte Gebet, dessen Friedensappell von Norma aus persönlichen Motiven mit großer Anteilnahme ausgedrückt wird. Doch die Fragen Orovesos und der übrigen Gallier nach dem Zeichen des Kriegsgottes und dem Aufstand gegen Pollione und die Römer werden immer drängender. Der Blick richtet sich in der anschließenden Cabaletta also in die Zukunft: Während alle anderen den „Tag der Rache“ herbeisehnen, gibt Norma in einem virtuos ausgezierten inneren Monolog ihrer Hoffnung Ausdruck, Pollione wieder an ihrer Seite zu wissen. Der gesamte Aufbau der Szene zeigt somit die Vielschichtigkeit der Norma zwischen moralischer Autorität, Melancholie und heimlich bohrender Liebessehnsucht – und offenbart ihren inneren Konflikt, der für den Fortlauf der gesamten Oper prägend ist.

Die Entstehung dieser eindrucksvollen Darstellung der Titelfigur ist unmittelbar auf das Bestreben Bellinis zurückzuführen. Nicht nur drängte er Romani mehrfach zu Änderungen der Verse an dieser Stelle, um die nötige Inspiration für die Entfaltung seiner Musik zu erhalten. Auch die Interpretin der Uraufführung, Giuditta Pasta, musste erst von der besonderen Qualität dieser Szene überzeugt werden, wobei sie sich für Bellinis Beharrlichkeit später überschwänglich bedankte.

Zahlreiche Opern des Belcanto verschwanden in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts von den Spielplänen. Zu sehr änderten sich die ästhetischen Voraussetzungen der Kunstform Oper, da man der künstlichen Affektdarstellung eine größere Natürlichkeit entgegenzusetzen suchte. *Norma* hingegen kann sich einer ungebrochenen Aufführungstradition rühmen – nicht zuletzt aufgrund der Tatsache, dass sie über glaubhafte Konflikte und differenziert dargestellte Figuren verfügt, deren Gesang keineswegs der bloßen Darstellung

von Virtuosität, sondern stets dem Ausdruck dient. Die Herausforderung der Titelpartie liegt somit nicht nur in ihren stimmlichen Anforderungen, sondern auch in der emotionalen Komplexität. In dieser Hinsicht öffnet *Norma* schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Tür zum Verismo – man kann nur ahnen, was Bellini noch geschrieben hätte, wäre er nicht so jung gestorben.

Entsprechend vielfältig sind die Besetzungen der Titelpartie in der Aufführungsgeschichte von *Norma*: Sowohl Koloratursopranen mit guter Durchschlagskraft, als auch sogenannte „soprani sfogati“ (Jürgen Kesting beschreibt sie in seinem Sängerlexikon als „erweiterte Sopranen, die ihre Mezzo-Stimmen in der hohen Lage auszu dehnen verstanden“) sowie genuin dramatische Stimmen haben die Rolle interpretiert. In Berlin war etwa 1845 „die schwedische Nachtigall“ Jenny Lind in der Partie zu erleben. Wenige Jahre später sang Giulia Grisi die Norma in New York – sie hatte in der Uraufführung noch die Adalgisa gesungen, die von Bellini als Sopranpartie ausgewiesen und erst im Laufe der Jahre zur Abgrenzung vom Timbre der Norma zunehmend mit Mezzosopranistinnen besetzt wurde. Auch die Koloratursopranistin Lilli Lehmann, die ihr Rollendebüt 1885 in Berlin gab, gehört zu den wichtigen Interpretinnen der Norma, die unmittelbar in der Tradition des Belcanto standen. Immer häufiger wurde die Rolle aber von dramatischen Stimmen übernommen. Frühe Aufnahmen zeugen heute etwa von der „veristischen“ Interpretation der Norma durch Sopranistinnen wie Claudia Muzio oder Maria Caniglia, zu deren Repertoire auch Partien wie Tosca oder Turandot zählten. Eine Rückbesinnung auf die Tradition des Belcanto mit seinen sängerischen Freiheiten setzte mit der Interpretation durch Rosa Ponselle 1927 an der New Yorker Metropolitan Opera ein. Im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts diversifizierte sich die stilistische Bandbreite der Interpretationen, wobei der Erfolg von Sängerdarstellerinnen wie Maria Callas, Renata Scotti oder Montserrat Caballé – die Liste ließe sich freilich fortsetzen – nicht zuletzt darin begründet ist, dass sie die Gesamtheit der Herausforderungen der Rolle zu meistern wussten. Wie Bellini in seiner Komposition spürten sie eindringlich dem Verlauf des Dramas nach und trugen dazu bei, dass *Norma* ein Werk von fortwährender Popularität geblieben ist.



Bellini ist zwar arm an Instrumentation, aber reich an Gefühl und an einer ganz eigenen, individuellen Melancholie. Selbst in seinen weniger bekannten Opern, in *La straniera* (geliebt von Berlioz, der nie ein wirklicher Bellini-Fan war) und *Il pirata*, finden sich lange, lange, lange Melodien, wie sie vor ihm noch niemand geschrieben hat. Und welche Wahrheit und Kraft der Deklamation, etwa im Duett zwischen Pollione und Norma! Und wie sein Denken schon in der ersten Phrase von *Normas* Introduzione Fahrt aufnimmt, der nach nur wenigen Takten eine weitere Phrase folgt. [...] Noch nie hat jemand etwas Schöneres, Himmlischeres erdacht!























Produktionsteam

Musikalische Leitung
Inszenierung
Bühne
Kostüme
Licht
Kampfb choreographie
Einstudierung Chor
Dramaturgie

Francesco Lanzillotta
Vasily Barkhatov
Zinovy Margolin
Olga Shaishmelashvili
Alexander Sivaev
Ran Arthur Braun
Dani Juris
Kai Weßler, Christoph Lang

Premierenbesetzung

Norma
Pollione
Adalgisa
Oroveso
Clotilde
Flavio

Rachel Willis-Sørensen
Dmitry Korchak
Elmina Hasan
Riccardo Fassi
Maria Kokareva
Junho Hwang

Staatsoperchor
Staatskapelle Berlin

Orchesterbesetzung

2 Flöten (2. auch Piccoloflöte), 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte,
4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Cimbasso, Pauken, Schlagwerk
(Große Trommel, Becken, Tamtam), Harfe, Streicher

Bühnenmusik: 2 Flöten, 2 Klarinetten, 3 Hörner, 3 Trompeten,
3 Posaunen, Tuba, Schlagwerk

Impressum

Herausgeberin: Staatsoper Unter den Linden
Intendantin: Elisabeth Sobotka
Generalmusikdirektor: Christian Thielemann
Geschäftsführender Direktor: Ronny Unganz

Redaktion: Christoph Lang / Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden
Mitarbeit: Katharina Marie Lebmeier, Kilian Zumstrull

Text- und Bildnachweise

Kurz & knapp, die Handlung, das Interview mit Vasily Barkhatov, die Chronik sowie „Casta diva“ und die Partie der Norma – Notizen zu einer Jahrhundertmelodie sind Originalbeiträge für dieses Programmbuch.

Der Essay von Johannes Menke ist ein Originalbeitrag, basierend auf dem umfangreicheren Text „Erfüllung der Tragödie“ Bellinis Norma und ihr Einfluss auf Wagner. In: Musik & Ästhetik, Heft 93, Stuttgart 2020, S. 27–41.

Albert Gier: *Theater-Handwerk. Felice Romani, Librettist in einer Zeit des Umbruchs*. ist dem Programmheft Norma an der Staatsoper Unter den Linden, Spielzeit 1999/2000 entnommen.

Günther Heeg: *Trauer- und Traumarbeit im Belcanto*. In: Günther Heeg (Hg.): *Fremde Leidenschaften Oper: Das Theater der Wiederholung*. Berlin 2021.

Alexandra Dolezych: *Herrscherbilder*. <https://www.bpb.de/themen/medien-journalismus/bilder-in-geschichte-undpolitik/73218/herrscherbilder/>

Richard Wagner: *Bellini – ein Wort zu seiner Zeit*. In: *Richard Wagners Gesammelte Schriften* (Band 7), hrsg. v. Julius Kapp, Leipzig o.J.

Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Frankfurt/Main 1996.

Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt/Main 1969.

Gaetano Cesari, Alessandro Luzio (Hg.): *I Copialettere di Giuseppe Verdi*. Mailand 1913.

Graziella Seminara (Hg.): *Vincenzo Bellini – Carteggi*. Florenz 2017.

David Kimbell: *Norma* (Cambridge Opera Handbooks). Cambridge 1998.

Die Übersetzungen ins Englische stammen von Brian Currid.

Fotos von der Klavierhauptprobe am 1. April 2025 von Bernd Uhlig
Coverbild von Flaka Haliti: I See a Face. Do You See a Face. #09, 2014

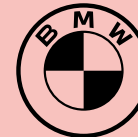
Urheber:innen, die nicht erreicht wurden, werden um Nachricht gebeten.

Redaktionsschluss 3. April 2025

Gestaltung: HERBURG WEILAND, München
Herstellung: Katalogdruck Berlin
Druck: Druckhaus Sportflieger, Berlin

Freunde
& Förderer

Staatsoper Unter den Linden



HILTI
FOUNDATION

Staatsoper Unter den Linden

