



## **Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik**

Band 8 (2022): *Theaterbegriffe*

Herausgegeben von Francesco Fiorentino und Milena Massalongo  
Heeg, Günther: Historisierung. Trauer- und Traumarbeit im  
Belcanto. Die Stuttgarter Inszenierungen von Vincenzo Bellinis  
Opern. In: IZfK 8 (2022). 87-98.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-2796-7946

**Günther Heeg (Leipzig)**

### **Historisierung. Trauer- und Traumarbeit im Belcanto. Die Stuttgarter Inszenierungen von Vincenzo Bellinis Opern**

#### *Historicization. Grief and Dream Work in Belcanto*

Brecht equated the practice of historicizing with that of alienating. According to him, the process of historicizing is about letting the present become so alien through the relationship to another time and history that traits, structures, and patterns become visible that would otherwise no longer be perceived in everyday life. For this to succeed, according to Brecht, the present itself must appear historical and temporarily fixed.

However, most historical theater productions seem to be far away from this practice of historicization. History has been driven out of its own emotional images in the practice of theatrical historicism. Instead, they create the appearance of ‘vitalization’ and the ‘resurrection’ of history from the dead. Charged as a substitute for religion, these monumental historical images serve as a basis for legitimizing a world disenchanted by metaphysics.

Bellini’s operas can become very interesting from this point of view. They not only appear strange in the present but they challenge it by placing it in a strange light. The historical locations of Bellini’s operas are anticipated in the sense of Brecht. These rooms do not evoke distant times but a past that extends into our time and thus refers to the future past of our present. The historical times in “Norma,” “La Sonnambula,” and “I Puritani” are times of transition.

Bellini must have experienced various interim periods – between foreign rule and national liberation, between absolutism and democratic participation, between late feudal order and unbridled capitalism – as times of great and fundamental uncertainty. He historicized this experience in his operas. They expose people’s feelings and actions in the space of a pure in-between, which no longer has a reliable origin or a fortuitous outcome. Bellini’s protagonists are exposed to a transitional existence that is held in perpetual suspension.

*Keywords: Bellini's Operas, Brecht's Historicizing, Alienating, Historical Images, In-Between*

### *I. Wiederentdeckung*

Belcanto-Opern von Vincenzo Bellini, die ins Repertoire eines Opernhauses gelangen, erfüllen dort nicht selten den Zweck, jenen Teil des Publikums zu befriedigen, der mit zeitgenössischem Musiktheater nichts anzufangen weiß. Denn hier, bei „Norma“, „La Sonnambula“ und „I Puritani“ darf der konservative Opernbesucher hoffen, sich ganz einem Fest der Stimmen und der Schönheit der nicht enden wollenden Melodien hingeben zu können, nicht belästigt von der Bedeutung des Librettos und der Beziehung zwischen Handlung und Musik. So kann er sich delectieren am leidenschaftlichen Außersichsein der Protagonistinnen Norma, Amina und Elvira, ohne der Frage nachgehen zu müssen, was denn die Ursache ist, die diesen solch ein Übermaß an Leiden schafft.

Ganz anders an der Oper Stuttgart. Hier haben sich Jossi Wieler und Sergio Morabito zusammen mit der Bühnen- und Kostümbildnerin Anna Viebrock annähernd 15 Jahre mit dem Werk von Bellini befasst und in dieser Zeit die Opern „Norma“ (Premiere 29. Juni 2002), „La Sonnambula“ (Premiere 22. Januar 2012) und „I Puritani“ (Premiere 8. Juli 2016) zur Aufführung gebracht. Das Ergebnis, wie man es in solchen Fällen gerne tut, lediglich als kontinuierliche Bellini-Pflege des Hauses zu beschreiben, wird diesem Ereignis nicht gerecht. Denn um ein Ereignis handelt es sich: Um das Ereignis einer Wieder- und Neuentdeckung von Vincenzo Bellini als Komponist eines modernen Musiktheaters *avant la lettre*. Eine solche Qualifizierung hat nichts mit dem Klischee willkürlicher Aktualisierung zu tun, das dem Regietheater anhängt. Denn Wieler, Morabito und Viebrock stülpen Bellinis Werken kein Konzept über, das gegenwärtig *en vogue* ist. Ihr Interesse richtet sich vielmehr zuvörderst auf die Rekonstruktion des Zusammenhangs von Text, Handlung und Musik, der von der Rezeption verschüttet worden ist. Entgegen dem Bellini zugeschriebenen Bonmot, ein Libretto sei dann am besten, wenn es keinen Sinn mache – gefallen wohl in einer Krise der Zusammenarbeit mit dem Dichter und Nichtlibrettisten Carlo Pepoli<sup>1</sup> – nimmt das Stuttgarter Leitungsteam Bellinis Libretti ernst. Dass das auch Bellini selbst getan hat, zeigen die Abweichungen und Veränderungen gegenüber den zeitgenössischen Vorlagen an Balletten, Comédie-Vaudevilles, Tragödien und Dramen, die Bellini, Romani und Pepoli mit größter Sorgfalt vorgenommen haben und die von der Stuttgarter Dramaturgie in akribischer archäologischer Arbeit wieder frei- und ausgelegt werden.

<sup>1</sup> Nachdem sich Bellini nach dem Misserfolg von „Beatrice di Tenda“ (1833) mit seinem langjährigen Librettisten Felice Romani überworfen hatte, übertrug Bellini das Libretto für „I Puritani“ dem Dichter Carlo Pepoli, der keine Bühnenerfahrung hatte.

Dabei zeigt sich an den auf diese Weise pointierten Libretti ein dreifacher Bezug auf Geschichte: Da ist zunächst die Geschichte der Handlung, die sich in der Tat nicht immer auf den ersten Blick erschließt. Näheren Aufschluss bietet sodann der Kontext der Historie, in dem die Handlung sich abspielt: das von den Römern besetzte Gallien in „Norma“ (1831), das alte Regime der Gutsherrschaft in einem schweizerischen Dorf in „La Sonnambula“ (1831), das 17. Jahrhundert des englischen Bürgerkriegs in „I Puritani“ (1835). Sie werden stets in Beziehung gedacht zur Entstehungszeit der Opern zwischen Restauration und Risorgimento, Fremdherrschaft und nationaler Einigung. Diese drei Zeiten treten zueinander in Konstellation. In ihr verräumlicht sich die Zeit und wird zur RaumZeit. Die durch die Musik und den Gesang handelnden Personen erhalten in dieser RaumZeit der Opern eine historische Signatur zwischen Damals und Heute, Nicht mehr und Noch nicht, Realem und Virtuellem, Trauer und Traum. Es ist diese historische Signatur, die uns in der Gegenwart ergreift. In ihr erfüllt sich der Sinn der Opern von Vincenzo Bellini. Jossi Wieler, Sergio Morabito und Anna Viebrock haben diese Signatur sowohl dramaturgisch erschlossen, als auch räumlich und inszenatorisch plastisch vor Augen gestellt. Darin besteht die Einzigartigkeit der Stuttgarter Bellini-Inszenierungen.

## II. Praxis des Historisierens

Die Entstehung und Aufführung von Bellinis Opern fallen in die Hochzeit des Historismus. Die Künste folgen darin dem Vorbild der historischen Romane von Walter Scott und begeben sich auf die Suche nach historischen Stoffen. Auf den Theaterbühnen sollen ferne Zeitalter ins Bild gefasst und „verlebendigt“ werden.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Die Grand Opéra der 1830er und 1840er Jahre ist der privilegierte Ort für den Aufzug dieser Geschichtsbilder. So schließt der 1. Akt von Fromental Halévys 1835 uraufgeführter Grand Opéra „La Juive“ mit einem prachtvollen Einzug des Kaisers in die Stadt Konstanz, in der zu Beginn des 15. Jahrhunderts das nach der Stadt benannte Konzil stattfand. Über die Wirkung des bewegten Geschichtsbilds auf der Bühne gibt ein zeitgenössischer Bericht von Carl Gustav Carus Auskunft. „Die Spitze der Wirkung war es“, heißt es bei Carus, „als [...] unter dem Geräusche der Glocken und Lobgesang in den Kirchen der Einzug des Kaisers erfolgte, und sich die Masse aus der Tiefe der gewaltigen Szene durch die Straße herauf, und dann wieder gegen den Vordergrund herabbewegte, um dann zwischen in der links sich eröffnenden [...] Straße wieder zu verschwinden. Man glaubt kaum, wie eine solche ansteigende, fallende und dann wieder sich biegender Bewegung eines Zuges das Malerische desselben erhebt!“ (Carus 1963) Den bewegten Geschichtsbildern des Theaterhistorismus ist Geschichte ausgetrieben. Stattdessen erwecken sie den Anschein von „Verlebendigung“ und „Wiederauferstehung“ der Geschichte von den Toten. Dergestalt ersatzreligiös aufgeladen dienen die monumentalen Geschichtsbilder als Legitimationsgrund einer von Metaphysik entzauberten Welt. Sie sollen den bürgerlichen Alltag überhöhen, dekorieren und mit Sinn ausstatten. Der Sinn aber entspringt einer Projektion des Wunschdenkens der Gegenwart auf die Vergangenheit. Im Fall von „La Juive“ der Sehnsucht nach der Wiederkehr des Kaisers. Freilich ist dieser Sinn allein in der Homogenität der Bildkomposition und im Reichtum der Ausstattung und Kostüme präsent, sind die historistischen

Erst wenn man sich die Verbreitung und Bedeutung der historistischen Theaterpraxis zu Bellinis Zeit vergegenwärtigt, kann man ermessen, wie sehr Bellinis eigener Umgang mit Geschichte sich davon unterscheidet. Gewiss, auch „Norma“, „I Puritani“ und selbst „La Sonnambula“ sind in der Geschichte verortet. Aber sie wollen sich nicht zum Geschichtsbild runden. Zu unübersichtlich bietet sich zunächst die Handlung der drei Opern dar, als dass sie sich für die Bildprojektionen des Historismus eignen würde. Die Konflikte, die darin zutage treten, sind am Ende nicht gelöst und hinterlassen offene Fragen.

Der Opfertod der Norma, der Hohenpriesterin der Gallier, die ein Verhältnis und zwei Kinder mit dem Anführer der Besatzer, dem Römer Pollione hat, mag auf den ersten Blick als Tragödie durchgehen. Aber welchen Sinn macht es, dass der abtrünnige Liebhaber Pollione, der sich inzwischen in eine andere Priesterin der Mondgöttin, in Adalgisa, verliebt hat, am Ende mit Norma den Scheiterhaufen besteigt? Jedenfalls nicht den Sinn einer plötzlichen tragischen Vereinigung der Liebenden im Tod. Und wie ist die Wiederholung der Liebesgeschichte der Norma durch Adalgisa zu verstehen? Für eine Tragödie ist sie eher dysfunktional: too much.

Ungelöst ist am Ende auch der Konflikt in „I Puritani“. Nicht nur wird die Hinrichtung des Royalisten Arturo, dem Geliebten von Elvira, der Tochter eines puritanischen Festungskommandanten, am Ende nur haarscharf durch einen reitenden Boten des siegreichen Oliver Cromwell verhindert, der die Begnadigung des Gefangenen bringt. Es bleibt auch die Frage, ob der Wahnsinn der Elvira, die am Tag ihrer Hochzeit von Arturo wegen der Rettung der Königinwitwe Enrichetta verlassen wurde, nicht doch die adäquate Reaktion auf solch ein Verhalten darstellt, die durch keine Rückkehr des Geliebten, auch wenn er vom Tode bedroht ist, wieder rückgängig und gut gemacht werden kann.

Schließlich „La Sonnambula“: Amina, die Nachtwandlerin, findet sich vorsichtshalber im Schlaf verheiratet, damit erst gar keine Zweifel an der Wünschbarkeit dieser Verbindung mit dem reichsten Grundbesitzer des Dorfs, Elvino, aufkommen können. Die Hochzeit im Schlaf soll verhindern, dass der Abgrund, über den sie wandelt, sichtbar wird und die Untaten der Vergangenheit wieder hochkommen, die Amina zur mittellosen Waise gemacht haben. Dabei wird die Geschichte, die sich zwischen Amina und Rudolfo, dem wiedergekehrten Grundherrn des Dorfs fast, aber nicht zur Gänze, wiederholt, mit Sicherheit eine Sprengkraft unter den Frischvermählten entfalten.

Blickt man näher auf die Szenarien von Bellinis Opern, so erscheinen sie weit mehr als „Stellplatz der Widersprüche“<sup>3</sup>, mit Heiner Müller gesprochen, denn als prachtvoll hochgestimmte Historienbilder, in denen die Zeitgenossen ihr monu-

---

Geschichtsbilder nichts als Maskerade und Mummenschanz. Das wiederum haben Jossi Wieler und Sergio Morabito bei Ihrer Inszenierung von „La Juive“ 2008 großartig gezeigt. Siehe dazu Heeg (2014: 10-40).

<sup>3</sup> Müller (1988: 96).

mentales Spiegelbild wiederfinden können. Dem gegenüber muten Bellinis Geschichten und die seiner Librettisten Felice Romani und Carlo Pepoli fremd an. Fremd erscheinen sie nicht nur in der Gegenwart, sondern sie fordern diese heraus, indem sie sie selbst in ein fremdes Licht stellen. Die Herausforderung des Fremden, die von den Libretti ausgeht, legt die Vermutung nahe, dass es sich bei den historischen Schauplätzen von Bellinis Opern um vorweggenommene Historisierungen im Sinne von Brecht handelt. Die Praxis des Historisierens hat Brecht mit der des Verfremdens gleichgesetzt. Beim Vorgang des Historisierens geht es nach Brecht darum, die Gegenwart durch die Beziehung auf eine andere Zeit-Geschichte so fremd werden zu lassen, dass an ihr Züge, Strukturen und Muster sichtbar werden, die im Immergleichen des Alltagslebens nicht (mehr) wahrgenommen werden. Damit dies gelingt, muss nach Brecht die Gegenwart als historisch und vorübergehend erscheinen. „Verfremden“, so Brecht, „heißt also Historisieren, heißt Vorgänge und Personen als historisch, *also als vergänglich darzustellen*.“<sup>4</sup> In Brechts Idee des Historisierens ist die Vorstellung von historischer Zeit als einer Zeit der Vergängnis eingelassen.

### III. Räume

Die Räume, die Anna Viebrock für die drei Opern von Bellini in Stuttgart gebaut hat, sind solche Räume der Historisierung der Gegenwart. Fernab jeder historistischen Szenerie tauchen sie die Gegenwart in das Licht des Vergehens und verbinden das Heute mit dem Damals.

So blicken wir in „Norma“ aus der Perspektive des Chors in den Innenraum einer Kirche, vielleicht in Italien, mag sein um die Mitte des 20. Jahrhunderts. Links von der Barriere, die das Kirchenschiff vom Chor trennt, sehen wir statt der Sakristei die Wohnung der Priesterin. Die Türen und Schränke sind aus der jüngeren Vergangenheit. Der Altar ist eine abgedeckte Bahre aus einem Krankenhaus. Unzweifelhaft apostrophiert der Raum frühere Zeiten und ruft damit die Erinnerung an Geschichte auf. Zugleich ist er der Erfahrung gegenwärtiger Generationen noch nicht völlig entrückt. Seine Wiederkehr auf der Bühne stellt deshalb nicht so sehr das Damals vor Augen, als dass sie die Vorstellung eines Alterns und Vergehens auch des Heutigen mit sich führt.

In „La Sonnambula“ öffnet sich vom Zuschauerraum aus ein großer Wirtshausaal mit gewölbter Decke. Die massiven Schränke an den Seiten rechts und links skandieren den Raum wie die Pfeiler in einer Kirche: ein säkularisiertes Gotteshaus. Im Hintergrund rechts ein Treppenaufgang mit Balustrade, links gibt ein Fenster den Blick auf den Fluss frei. Für die nächtlichen Rencontres des Grafen mit Lisa und der schlafwandelnden Amina schiebt sich eine Tapetenwand mit Rokokoelementen vor das Treppenhaus, ein großes Fenster bleibt darin ausgeschnitten.

<sup>4</sup> Brecht (1993: 554f.; Kursivierung: G. H.).



Der Raum erinnert an die *longue durée* jener Wirtshaussäle im Alpenländischen, von denen man sich vorstellen kann, dass darin Hochzeiten heute wie vor dreihundert Jahren gefeiert werden. Für solche Festivitäten ist der ganze Saal angefüllt mit rohen Bänken und Tischen. Wenn sie zusammengeklappt und auf den Boden geworfen werden, zeigt sich, dass der vermeintliche Ort eines gelingenden gemeinschaftlichen Zusammenseins nur von vorübergehender Dauer war. Die Tische liegen dann wie treibende Planken und Schiffsreste auf dem Boden, über die man balanciert, um nicht ins Wasser zu fallen – eine *nature morte*, die nicht nur auf das zentrale Ereignis und Thema des Schlafwandeln auf dem Steg über dem abgründigen Wasser anspielt, sondern die Grundlosigkeit des vermeintlich auf Dauer Gegründeten offenbart.

In „I Puritani“ sehen wir einen leeren, leergeräumten Saal, der sich nach hinten stark verengt, vielleicht handelt es sich auch um den Hofraum eines Herrenhauses. An der rechten Wand ein zugemauertes Fenster mit Spitzbogen, vorne links eine Treppe, die ins Nichts führt. Der Raum hat früher wohl andere, repräsentative Aufgaben erfüllt. Ohne dass man es zunächst bemerkt, öffnen sich die nach hinten zulaufenden seitlichen Wände langsam während der Szene, bis man plötzlich den veränderten Schauplatz im Hintergrund, einen Balkonumlauf mit Balustrade, wahrnimmt: Reminiszenz an frühere dekorativere und festlichere Zeiten.

Durch die Mauern der Wände rechts und links ist gewaltsam ein massiver Eisenträger gebrochen, der wie ein dicker schwarzer Zensurbalken durch die Blickachse der Zuschauer geht und die historistische Einbildung verhindert. Alles scheint hier im Umbau und Übergang. Man erkennt noch die Spuren der Vergangenheit, das Neue hingegen wird vorerst nur als Verlust und Störung wahrgenommen. Die Schönheit ist aus diesem Raum geflohen, wie das von Elvira mit roter Farbe rasch an die Wand Geschriebene festhält. Kein Raum, der zum Verweilen einlädt, zeigt sich hier, sondern ein Transitraum, der seine Vorläufigkeit offen ausspricht.

Alle diese Räume tragen die Spuren der Geschichte an sich, d.h. an ihnen nagt der Zahn der Zeit. Sie evozieren nicht ferne Zeiten, sondern das Vergangene, das in unsere Zeit hineinragt und verweisen so auf die künftige Vergangenheit der Gegenwart. Unübersehbar sind die Insignien des Vergehens in den Räumen verteilt: Die alten Stromzähler und die abgenutzten Briefkästen in „La Sonnambula“ ebenso wie das verschlissene Sofa und das Buffet, die wie die Kittelschürzen und Sonntagskostüme des Chors noch irgendwo in Gebrauch sein könnten. Die elektrischen Leitungen, die in „Norma“ an den Kirchenwänden entlanggeführt werden und die altersschwache Bahre, die aus der Vorkriegszeit zu stammen scheint. Sie alle sind Allegorien des Vergehens jedweder Gegenwart. Sie untergraben den Glauben an die Dauer des heute Bestehenden, ohne es sich im Vergangenen heimelig zu machen. Stattdessen werfen sie uns auf die Planken eines Floßes, das zwischen Gestern und Morgen, zwischen Nicht mehr und Noch nicht dahintreibt.

#### IV. Im Transit

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 der kriegerischen Irminsul bedroht. Beide stehen sie auf verlorenem Posten gegenüber der modernen Zweckrationalität der römischen Herrschaft. Auch die Konfliktparteien von „I Puritani“, Stuart-Royalisten und die Puritaner Cromwells, kämpfen in einer Zeit des Übergangs. Die Zukunft, kein Zweifel, wird denen gehören, die mit ihrer puritanischen Ethik den Geist des Kapitalismus entfesseln, während die reich ausgestaffierten Kostüme der Royalisten zurückweisen auf die „buntscheckigen Feudalbande“, von denen Marx und Engels im „Kommunistischen Manifest“ sprechen. Und auch in „La Sonnambula“ wird die Geldherrschaft des reichen Elvino wohl über die persönlichen Bindungen der Dorfbewohner an die alte Grundherrschaft siegen.

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 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 Protagonisten 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 in Unteritalien 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“ zwischen Elviras zweitem Vater Giorgio und Elviras verschmähtem Liebhaber Riccardo, das 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 spätfеudaler Ordnung und ungezügelter Kapitalismus – als Zeiten großer und grundsätzlicher Unsicherheit erfahren haben. In seinen Opern hat er diese Erfahrung historisiert. Ohne Parteinahme für das eine oder das andere Lager exponieren sie die Gefühle und das Handeln von Menschen im Raum eines reinen Dazwischen, das keinen verlässlichen Ursprung und keinen guten Ausgang mehr kennt. Bellinis ProtagonistInnen sind ausgesetzt in einer Transitexistenz, die auf Dauer gestellt ist. Damit bereiten sie nicht nur für Bellinis Zeitgenossen, sondern auch für die Heutigen einen Erfahrungsgrund, der an die Lebenswirklichkeit in Zeiten der Globalisierung heranreicht.

#### *V. Trauerarbeit*

Je unsicherer die Zeiten, umso mehr wächst die Sehnsucht nach Rückkehr in frühere, vermeintlich sichere und geordnete Lebenswelten. Restaurationsbestrebungen und fundamentalistische Bewegungen, die die Wiederkehr eines goldenen Zeitalters versprechen, sind die unvermeidlichen Reaktionsbildungen auf die Moderne. Bellinis Opern kennen den Sog, der vom Phantasma ursprünglicher Ordnungen ausgeht, aber sie ergeben sich ihm nicht. Man hat Bellini den Melancholiker unter den Opernkomponisten genannt und sich dabei auf die lang ausgesponnenen lyrischen Kantilenen der Cantabile-Teile seiner Arien bezogen, denen die Trauer über einen Verlust eingeschrieben ist. Latente Trauer grundiert Normas Arie „Casta diva“, die zum Scheitern verurteilte Anrufung an die Göttin der Gynaikokratie, sie möge die „feurigen Herzen“ mäßigen und der Erde Frieden schenken. Aber gerade weil es sich um Trauer handelt, wird der Begriff der Melancholie Bellini nicht gerecht. Denn der Melancholiker kann sich nicht abfinden mit dem Verlust dessen, was ihm als unwiederbringliches Ideal erscheint. In diesem Sinne beschreibt Freud in „Trauer und Melancholie“ die Melancholie als eine Haltung, in der die Objektbesetzung zwar aufgehoben, die Besetzungsenergie aber nicht auf ein neues Objekt verschoben, sondern ins Ich zurückgezogen wird, um eine „Identifizierung des Ichs mit dem aufgegebenen Objekt herzustellen“.



„Der Schatten des Objekts“, so Freud, fällt „so auf das Ich“.<sup>5</sup> Objektverlust verwandelt sich so in Ichverlust und die kritische Auseinandersetzung mit dem Verlorenen in die Kritik des Ichs von Seiten des verlorenen Objekts.

Bellinis kompositorischer Umgang mit dem Phantasma idealer Gemeinschaft lässt sich besser mit Freuds Begriff der Trauerarbeit beschreiben. Der Trauerarbeit gelingt es, sich von dem idealisierten Objekt zu lösen und Abschied von ihm zu nehmen. Möglich wird das durch die Wiederholung „jede(r) einzelner(r) der Erinnerungen und Erwartungen, in denen die Libido an das Objekt geknüpft war.“<sup>6</sup> Sie werden durch die Wiederholung „überbesetzt und an ihr die Lösung der Libido vollzogen“.<sup>7</sup> Diese Wiederholung und Überbesetzung vollzieht sich im Belcanto Bellinis. Seine Melodien mit ihrer syllabischen Verbindung von Text und Musik, die Sprache und Empfindung eins werden lassen, seine ‚langen, langen, langen‘ Melodien (Verdi) ermöglichen die von Freud apostrophierte emotionale Wiederholung und Überbesetzung des verschwundenen Ideals und bereiten ihm den langen Abschied. Unterstützt wird er durch die Kontrastierung der elegischen Cantabiles mit der Entschlussfreudigkeit der anschließenden Cabaletten und ihren volkstümlich-bewegten Melodien. Sie fungieren als Elemente einer Realitätsprüfung und ermöglichen die emotionale Ablösung von dem geliebten, verlorenen Ideal. Bellinis Umgang mit der Sehnsucht nach Rückkehr und Restauration ist zukunftsweisend auch für die Allgegenwart fundamentalistischer Bewegungen. Die musikalische Trauerarbeit im Belcanto nimmt die emotionale Bindung nach einem nie existenten, gleichwohl als verloren imaginierten besseren Weltzustand ernst, sie evoziert durch die Wiederholung die Trauer über seinen Verlust und macht durch die Trennung von diesen Gefühlsbindungen den Weg frei für zukünftige Leidenschaften und Wünsche.

## VI. Traumarbeit

Elvira, die Heldin von „I Puritani“, ist in der Inszenierung von Jossi Wieler und Sergio Morabito gleich zweimal existent. Jedenfalls gibt es zwei Protagonistinnen in weißem Kleid und roter Schleife, die sich nahezu aufs Haar gleichen. Während die eine zu den Klängen der Ouverture die von den Puritanern abgehängten und verkehrt an die Wand gestellten Bilder von Königen und Adligen in all ihrem höfischen Glanz umdreht, um nach dem Bild ihres geliebten Mannes zu suchen, mit dem sie es bewahrend eins wird, berauscht sich die zweite, die, was hier nicht zu sehen ist, den Vorgang beobachtet, an den Abbildern der prächtigen Kavaliers, was ihr, Elvira, der Tochter des puritanischen Gouverneurs, eigentlich verboten ist. Dass sie hier in Bewegung und Kleidung der ersten, Enrichetta, der Gattin des

---

<sup>5</sup> Freud (1999: 435).

<sup>6</sup> Ders., 430.

<sup>7</sup> Ebd.

hingerichteten Königs und Gefangenen im Lager der Puritaner, in jeder Geste folgt, verweist nicht nur auf eine Identifizierung Elviras mit Enrichetta hin, sondern auf ein gespenstisches Double, das die Parteigrenzen überschreitend die Logik der linear-kausalen Handlung außer Kraft setzt und andere, verborgene Geschichten freigibt. Hat man erst einmal damit angefangen, solches Doppelgängertum zu entdecken, kann man sich kaum noch retten von den doppelten Vätern und Müttern, den doublierten Heldinnen, doppelten Bräuten und Liebhabern in Bellinis Libretti. Die Doubles in „Norma“, „La Sonnambula“ und „I Puritani“ gehen über Gattungskonventionen hinaus. Sie repräsentieren affektiv-libidinöse Doppelbesetzungen, die der Logik des Traums gehorchen.

Es macht den außergewöhnlichen Rang der Inszenierungen von Wieler und Morabito aus, dass sie den Spuren dieser Logik des Traums folgen und sie szenisch ausdeuten. Die durch die Trauerarbeit vom Zwang einer melancholischeren Geschichte von Verlust und Untergang befreiten Handlungselemente und Figuren folgen in der Traumlogik einer Ökonomie des Wunschs. Seiner unmittelbaren Artikulation und Objektbesetzung wirkt die Zensur entgegen. In der Traumarbeit bahnt sich der Wunsch deshalb seinen Weg über eine Reihe von Verdichtungen und Verschiebungen, d.h. Gleichbesetzungen und Besetzungen eines Doubles, die den latenten Trauminhalt verbergen. Der Weg, den der Wunsch gegangen ist, muss nach Freud deshalb durch die therapeutische Traumarbeit wiederholt werden. Ohne individualpsychologische Prozesse und Verfahren 1:1 auf künstlerische Praktiken anwenden zu wollen, kann man die Inszenierungsarbeit von Wieler und Morabito als reflektierte theatrale Rekonstruktion der unbewussten Traumarbeit verstehen. Sie wiederholt die alten Geschichten der Norma, Amina und Elvira und erzählt sie neu. Dabei verzichtet sie, im Unterschied zum therapeutischen Vorgehen, sehr bewusst auf eine endgültige Version der Geschichte. Es geht ihr nicht darum, ein eigentliches Wunschziel definitiv zu benennen. Stattdessen öffnet sie einen virtuellen Spielraum, in dem die Figuren und Elemente, von Wünschen und deren Verwerfungen bewegt und angetrieben, in immer neue Konstellationen treten können. So kann man die Geschichten mehrfach, die Versionen einander überlagernd und immer wieder anders erzählen.

Nehmen wir „Norma“: Natürlich ist die junge Priesterin Adalgisa im Fortschreiten der Handlung die Rivalin Normas im Beziehungsdreieck mit dem Römer Pollione. Aber sie ist auch das Alter Ego Normas, die gespenstische Wiederkehr einer jüngeren Norma, die noch einmal die Verlockung und Gefahr eines Lebens an der Seite Polliones mit sich führt. Und sie besetzt schließlich – im Zusammengehen mit Norma – den utopischen Ort einer Gemeinschaft der Frauen, die sich der Herrschaft der Männer entzogen haben. Die traumhafte Überlagerung der Handlungselemente und die Mehrfachbesetzung der Figuren erzeugt eine Mehrdeutigkeit, die die Notwendigkeit des tragischen Ausgangs außer Kraft setzt. Sie bringt die fixierten Verhältnisse in die Schwebelage und öffnet den Blick für die Entdeckung des Möglichen in der Gegenwart.

Nehmen wir „I Puritani“ zum Schluss: Die Puritanerfestung ist mit Erdwall, Ringmauern, Türmen und einer Befestigungsanlage gesichert. Dass hier ein royalistischer Edelmann eindringen könnte, um die Tochter des puritanischen Gouverneurs zur Frau zu nehmen, hält der Realität kaum stand. Dazu braucht Elvira zumindest einen väterlichen Doppelgänger, Giorgio, der vom eigentlichen Vater, wie im Traum, die Erlaubnis zur Heirat Elviras mit einem Vertreter der bekämpften Gegenpartei erhält. Wieler und Morabito zeigen Giorgio, großartig gesungen und gespielt von Adam Palka, in seinem Bericht von der Unterredung mit Elviras Vater als Puppenspieler, der den Willen der väterlichen Puppe lenkt, als wäre es ein Kinderspiel. In seinem Koffer verfügt er außerdem über allerlei Requisiten, um die royalistischen Traumgebilde Elviras auszustaffieren. Ist das Realitätsgebot in dieser Szene, nicht zuletzt durch deren Komik, erst einmal außer Kraft gesetzt, kann auch der geliebte Arturo den Schauplatz betreten, wie aus dem Bild des royalistischen Galans herausgeschnitten, von dem Elvira zu Beginn die Augen nicht losreißen konnte. Mit Recht spricht Sergio Morabito im Programmheft der Aufführung von Elviras „Traumfabrik“.<sup>8</sup> Der Logik des Traums folgen Oper und Inszenierung auch weiterhin. Vom Double Elvira – Enrichetta war schon die Rede. Ihr entspricht das zweite Double Riccardo – Arturo. Beide sind, wiewohl politisch verfeindet, Liebhaber Elviras. Riccardo, von Elvira verschmäht, hat seine ganze Triebenergie fortan der puritanischen Sache verschrieben, die er mit leidenschaftlichem Hass, vor allem gegen Riccardo, verfolgt. In der Hingabe an die Politik aber ist ihm Arturo nicht unähnlich. Dass er mit Enrichetta flieht, geschieht nicht der Liebe wegen, sondern zur Rettung des hingerichteten Königs. Elvira ist nicht nur von Puritanern umgeben, denen die Abstraktion des Politischen von allem Leben über alles geht – die Säuberungsrituale der Puritaner und das buchstabengetreue Buchwissen als Waffe deuten in der Inszenierung plastisch darauf hin. Sie ist auch von ihrem Geliebten um der (politischen) Sache verlassen worden. Elviras Identifizierung mit Enrichetta gilt der aus der Gefangenschaft des puritanischen Lebens Fliehenden, nicht der politischen Person der königlichen Witwe. Elviras Wunsch gilt, so banal ausgesprochen, so schwer zu realisieren, einem Liebes-Leben, das nicht politischer Ideologie unterworfen ist. In ihrem Wahnsinn, der im fortwährenden dramatischen Wiederdurchspielen der gescheiterten Hochzeit einer Trauerarbeit gleichkommt, verabschiedet sich Elvira vom royalistischen Wunschbild, nicht aber vom Wunsch selbst. Mit der Todesdrohung gegen Arturo als eine Art von Realitätsprüfung kommt ihre Trauerarbeit zum Ende. In einem puritanischen Zeitalter, das dem Wünschen nicht hold ist, setzt Elvira erneut den Wunsch frei, jenseits aller politischen Feindbilder und kultureller Grenzziehungen zu lieben und zu leben.

In den Bellini-Inszenierungen von Wieler und Morabito verschichten sich die Geschichte der Handlung, die politische Geschichte, die Zeit Bellinis und die Zeit unserer Geschichte in einer RaumZeit des Gleichzeitig / Ungleichzeitigen. Was gewesen ist, ist darin ebenso gespenstisch präsent wie das Gegenwärtige, das als

---

<sup>8</sup> Morabito (2016: 4-6).

das potentiell Gewesene erscheint. So sind die Räume der Stuttgarter Bellini-Inszenierungen Räume des Übergangs, Transiträume. Im Unterschied zu den realen Transiträumen, in denen eine brutale Wirklichkeit triumphiert, verwandeln die Transiträume des Stuttgarter Musiktheaters, indem sie der Trauerarbeit im Belcanto ebenso wie der Logik des Traums folgen, alles real Feststehende in das zukünftig Mögliche. Sie überschreiten die Grenzen zwischen den verfeindeten Parteien, Völkern und Kulturen im Inneren wie im Äußeren. In den Transiträumen der Stuttgarter Oper zeichnet sich eine künftige transkulturelle Gemeinschaft ab.

## Literatur

- Brecht, Bertolt (1993): Über experimentelles Theater. In: Ders.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd. 22.1. Herausgegeben von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Berlin / Weimar / Frankfurt a.M. 540-557.
- Carus, Carl Gustav (1963): Bühnenkunst im Jahr 1835. In: Denkwürdigkeiten aus Europa, mitgeteilt von Carl Gustav Carus, zu einem Lebensbild zusammengestellt von Manfred Schlöser. Hamburg.
- Freud, Sigmund (1999): Gesammelte Werke. Bd. 10. Herausgegeben von Anna Freud, Marie Bonaparte, E. Bibring, W. Hoffer, E. Kris und O. Osakower. Frankfurt a.M.
- Heeg, Günther (2014): Reenacting History. Das Theater der Wiederholung. In: Heeg, Günther / Braun, Micha / Krüger, Lars (Hg.): Reenacting History: Theater & Geschichte. Berlin. 10-40.
- Morabito, Sergio (2016): Elviras Traumfabrik. Programmheft zu „I Puritani“. Stuttgart.
- Müller, Heiner (1988): Brief an den Regisseur der bulgarischen Erstaufführung von „Philoktet“ am dramatischen Theater Sofia. In: Storch, Wolfgang (Hg.): Explosion of a Memory. Heiner Müller DDR. Ein Arbeitsbuch. Berlin. 96-99.