

Vorwissenschaftliche Arbeit

**Das Thema des *Wahnsinns* in
Gaetano Donizettis Oper *Lucia di
Lammermoor***

Cassandra Camilla Wyss

Externistin

29. Dezember 2024

Eingereicht bei der
Externistenprüfungskommission
am borg3
Landstraßer Hauptstraße 70
1030 – Wien

Abstract

Der Wahnsinn, hier nicht als exakter, medizinischer Begriff, sondern in seiner unscharfen, musikalischen und künstlerischen Verwendung verstanden, wird laut Rezeption der Opernforschung in der Wahnsinnsarie von Gaetano Donizettis Oper *Lucia di Lammermoor* prägnant dargestellt. Durch die Aufarbeitung der Partitur, der Regieanweisungen sowie der zeitgenössischen medizinischen Forschung werden mögliche Ursachen dargestellt, in welchem der Wahnsinn thematisch nicht nur adaptiert, sondern zum zentralen dramaturgischen Bestandteil eines gesamten Werkes wird. Während Koloraturen oft als Indikatoren für Wahnsinn angesehen werden, zeigen die gesammelten Daten einen Rückgang derselbigen, hingegen bleibt die Popularität und der Gebrauch von musikalischen Wahnsinnsszenen weiterhin bestehen. Es bietet sich folglich an, Koloraturen als ein Stilmittel der spezifischen Zeit und/oder des Komponisten zu betrachten. Donizettis hohes Interesse an der Schaffung von Wahnsinnsszenen, belegt durch deren hohe Anzahl, wird landläufig auf seine vermeintliche Syphiliserkrankung zurückgeführt: Dieser Umstand weist zwar eine Diskrepanz in seiner zeitlichen Abfolge auf, aber ein finaler Schluss kann auch aus heutiger Sicht nicht gezogen werden. Die intensive Auseinandersetzung mit dieser Thematik hat gezeigt, dass der Begriff *Opernwahnsinn* zu ungenau verwendet wird, gleichzeitig besticht der Sachverhalt jedoch durch eine große Komplexität. Eine differenziertere und objektive Aufarbeitung wäre erstrebenswert.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	4
2	Zusammenfassung der Oper <i>Lucia di Lammermoor</i>	6
3	Musikalische Begriffe und deren Verwendung in der Oper	8
4	Biografie Gaetano Donizettis (1797–1848)	10
4.1	Musikalischer Werdegang	10
4.2	Erkrankung	10
4.3	Donizettis geistige Verfassung und seine Wahnsinnsszenen	11
5	Analyse	13
5.1	Aufbau der Szene	13
5.2	Musikalisch-textliche Analyse der Wahnsinnsarie	13
5.3	Koloraturen und Wahnsinn – Emotionale und stimmliche Extreme	15
5.4	Die Glasharmonika	17
5.5	Entstehungsgeschichte des Librettos	17
5.6	Die Regieanweisung zur Wahnsinnsarie	18
6	Die Faszination für wahnsinnige Opernfiguren	20
6.1	Frauen und die Hysterie	20
6.2	Die <i>Grande attaque</i> und die Wahnsinnsszene des Belcanto	22
7	Conclusio	25
7.1	Anmerkungen und weitere Aussichten	26
	Literatur	28

1 Einleitung

Das Werk *Lucia di Lammermoor* von Gaetano Donizetti ist seit der Uraufführung 1835 nicht mehr aus den Spielplänen der renommiertesten Opernhäusern wegzudenken. Die finale Szene der Titelheldin Lucia wird beinahe exklusiv in musischen Fachkreisen als Sinnbild für den Wahnsinn in der Musik verwendet. Bei der Vielfalt an Opern, die sich des gleichen Genres bedienen, jedoch in diesem Kontext nicht solch eine Aufmerksamkeit erfahren, stellt sich da unweigerlich die Frage nach den möglichen Ursachen für diese Bewandnis. Demzufolge widmet sich die vorliegende Arbeit der musikalischen Darstellung des Wahnsinns in Lucias berühmter Arie. Des Weiteren wird die Haltung der Gesellschaft und im Allgemeinen die Faszination für wahnsinnige Opernfiguren ergründet, und schließlich werden die darausfolgenden Erkenntnisse mit der Biographie Donizettis in Verbindung gebracht. Als Grundlage dient zunächst eine eigens zusammengeführte Inhaltsangabe der Oper, die sich auf die Partitur stützt.¹ Nach einem kurzen Überblick über wichtige musikalische Begriffe, samt ihrer Bedeutungen, folgt eine ausführliche Analyse der Wahnsinnsarie anhand der Partitur als Primärquelle und anderer recherchierter Literatur.

Hierbei soll der grundlegenden Frage nachgegangen werden, wie sich der Wahnsinn vor allem in der bereits erwähnten Wahnsinnsszene ausdrückt. So weisen Donizettis Musikstücke eine gewisse Vorliebe für die Verwendung von Koloraturen auf, und gerade der Einsatz dieser markiert ein charakteristisches Merkmal für Lucias bedeutende Wahnsinnsarie. Ausgehend davon soll ermittelt werden, ob es sich daher bei Koloraturen um ein etabliertes Stilmittel für die künstlerische Darstellung von Wahnsinn handeln kann.

Außerdem wird diese Arbeit einige Mythen und Spekulationen bezüglich der genannten Oper und des Lebens Donizettis näher erörtern. Im Zuge dessen folgt beispielsweise ein kurzer Exkurs über die Glasharmonika, einem Instrument, welches als ursprünglicher Duettpartner von Lucia verschiedene Mystifikationen, gerade auch vor dem Hintergrund des Wahnsinns, durchlebt hat. Eine ausführliche Auseinandersetzung mit dem Libretto und der dazugehörigen Hintergrundgeschichte sowie die genauere Betrachtung der Regieanweisung gleich zu Beginn des Auftritts

¹Vgl. DONIZETTI, G.: *Lucia di Lammermoor*: Partitura 2004, S. V.

von Lucia komplettieren die Abhandlung der Wahnsinnsszene. Daran anschließend folgt der Werdegang von Gaetano Donizetti inklusive seiner letzten Lebensjahre, die entscheidend für die Beantwortung der nächsten Fragestellung sind. Da es sich nämlich bei ihm um den Komponisten mit den meisten Opern handelt, in denen der Wahnsinn eine zentrale Rolle einnimmt, wirkt dieser Umstand, zusammen mit seinem eigenen gesundheitlichen Leidensweg und Aufenthalt in einer Nervenheilanstalt wie eine korrelierende Wechselbeziehung. Dies wiederum ist ein Nährboden für weitere Mutmaßungen.

Schließlich befasst sich das darauffolgende Kapitel mit dem Sachverhalt, inwieweit sich die Darstellung und der Umgang mit dem Wahnsinn in Donizettis besagter Oper auf die damalige Gesellschaft des 19. Jahrhunderts übertragen lässt. Dabei wird man nicht herumkommen, die begriffliche Trennung von Hysterie und Opernwahnsinn herauszuarbeiten und aufzuzeigen. Zuletzt soll noch ein Blick auf die Diskrepanz zwischen der Stigmatisierung von psychischen Erkrankungen und dem Wahnsinn als fester Bestandteil der Gattung Oper geworfen werden.

2 Zusammenfassung der Oper *Lucia di Lammermoor*

Schottland, Ende des 16. Jahrhunderts. Die Liebesbeziehung von Lucia und Edgardo wird durch die Feindschaft ihrer beider Familien, Ashton und Ravenswood, bedroht. Besonders Lucias Bruder, Lord Enrico Ashton, tobt. Außerdem erhofft er sich durch die Vermählung seiner Schwester mit Lord Arturo Bucklaw einen wirtschaftlichen und politischen Nutzen, hauptsächlich soll jedoch das Ansehen des Ashton-Clans durch die arrangierte Ehe wiederhergestellt werden.² In Erwartung ihres Geliebten am Brunnen im Park von Schloss Ravenswood³ machen sich bereits erste Zeichen von Lucias psychischer Fragilität bemerkbar. Zwar zeigt sie sich erschreckt von der gespenstischen Vision einer Ahnin, andererseits lässt sie diese Halluzination nicht an der innigen Liebe zu Edgardo zweifeln.⁴ Ihr Liebster erscheint, um Abschied von Lucia zu nehmen. Als Symbol ihres Liebesbundes tauscht das Paar Ringe.

Unterdessen versucht Enrico durch einen niederträchtigen Komplott die Verbindung der Liebenden zu zerstören. Er lässt sämtliche Briefe von Edgardo an Lucia abfangen und ersetzt sie anschließend durch einen gefälschten Brief. Irritiert von der angeblichen Untreue Edgardos, willigt Lucia, welche bereits in einen tranceartigen Zustand verfallen ist, verzweifelt in die Hochzeit mit Arturo ein. Kaum ist der Ehevertrag unterzeichnet, erscheint plötzlich Edgardo. Als dieser in Kenntnis über die bevorstehende Trauung gesetzt wird, schleudert er ihr wutentbrannt den Ring entgegen, fordert den Seinen zurück und verflucht sie.

Im zweiten Akt nimmt ein ausgelassenes Hochzeitsfest seinen Lauf. Ein jähes Ende wird den Feierlichkeiten allerdings durch die folgende grausame Kunde gesetzt: Lucia habe im Brautgemach ihren Bräutigam Arturo mit dessen eigenem Schwert erstochen. Bald schon erblicken die Gäste die blutüberströmte Braut und werden Zeuge ihres Deliriums. In ihrer berühmten Wahnsinnsszene zelebriert Lucia ihre eigene imaginäre Hochzeit mit Edgardo, darüber hinaus fiebert sie gleichzeitig

²Vgl. ROTH, O. M., *Lucia di Lammermoor*, in: *Handbuch der Oper: 14.*, grundlegend überarbeitete Auflage, hrsg. von R. Kloiber, W. Konold und R. Maschka, Bärenreiter Verlag, 2016, 135–138, hier S. 135.

³Vgl. DONIZETTI, G.: *Lucia di Lammermoor: Partitura* (2004), S. 73.

⁴Vgl. ebd., S. 73–110.

ihrem baldigen Tod entgegen.⁵ Wenig später auf dem Friedhof und umgeben von den Ahnengräbern der Ravenswoods erfährt Edgardo erst durch das Läuten der Totenglocken vom tragischen Tod seiner Lucia. Daraufhin ersticht er sich und hofft zugleich auf eine Vereinigung im Jenseits.

⁵Vgl. DONIZETTI, G.: Lucia di Lammermoor: Partitura (2004), S. 424.

3 Musikalische Begriffe und deren Verwendung in der Oper

Lucia di Lammermoor gilt als eine der herausragendsten Opern der Epoche des Belcanto. In diesem Kontext fungiert der Begriff Belcanto als Sammelbegriff für Opernkompositionen, die ungefähr zwischen 1810–1845 in Italien entstanden sind. Als wichtigste Vertreter innerhalb dieser Zeitspanne gehen Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini und Gaetano Donizetti hervor.⁶ Als wörtlich übersetzter *schöner Gesang*⁷ markiert der Belcanto zugleich ein italienisches Gesangsideal, das im Barock entstanden ist und das die Gesangstechnik der Kastraten stark geprägt hat.⁸

Donizettis Oper *Lucia di Lammermoor* besteht aus reinen Instrumentalstücken, Sologesangsstücken, sogenannten Arien »Aria (von altfrz. air, Art und Weise)«⁹ sowie aus Ensembles und Chorpässagen. Bei Ensembles handelt es sich um Musikstücke für mehrere Solosängerinnen und Solosänger wie etwa bei Duetten oder Sextetten.¹⁰

Die in der Oper als entscheidendes Moment wirkende Wahnsinnsszene lässt sich in die folgenden vier Teile gliedern: Rezitativ - Kavatine - Rezitativ - Cabaletta.¹¹ Ein Rezitativ »(ital. recitare, vortragen)«¹² weist einen sprechähnlichen Charakter auf und möchte »die Handlung zwischen den Arien vorantreiben«. ¹³ Bei der Kavatine, »[...] Verkleinerungsform von cavata [...] herausholen [...]«, ¹⁴ während Donizettis Schaffensperiode, handelt es sich ebenfalls um ein solistisches Gesangsstück. Im

⁶Vgl. CELLETTI, R.: Geschichte des Belcanto 1989, S. 16 f und S. 194–200.

⁷Vgl. MICHELS, U.: dtv-Atlas Musik: Band 2 - Musikgeschichte vom Barock bis zur Gegenwart (dtv-Atlas) 2005, S. 281.

⁸Vgl. BERNE, P.: Belcanto: historische Aufführungspraxis in der italienischen Oper von Rossini bis Verdi : ein praktisches Lehrbuch für Sänger, Dirigenten und Korrepetitoren 2008, S. 11.

⁹MICHELS, U.: dtv-Atlas Musik: Band 2 - Musikgeschichte vom Barock bis zur Gegenwart (2005), S. 111.

¹⁰Vgl. VAN DEN HOOGEN, E.: ABC der Klassischen Musik: die großen Komponisten und ihre Werke (Eichborn Lexikon), Eichborn Verlag, 2002, S. 282.

¹¹Vgl. DONIZETTI, G.: Lucia di Lammermoor: Partitura (2004), S. 424–477.

¹²MICHELS, U.: dtv-Atlas Musik: Band 2 - Musikgeschichte vom Barock bis zur Gegenwart (2005), S. 145.

¹³VAN DEN HOOGEN, E.: ABC der Klassischen Musik: die großen Komponisten und ihre Werke (2002), S. 328.

¹⁴KRAIF, U. / DER DUDENREDAKTION, Wissenschaftlicher Rat: Duden, Das grosse Fremdwörterbuch: Herkunft und Bedeutung der Fremdwörter 2007, S. 708.

Gegensatz zur Arie zeichnet sie sich durch eine simplere Struktur aus.¹⁵ In italienischen Opern des 19. Jahrhunderts beschließt die Cabaletta, »[...] it. *cabaletta*, eigtl. lebhafte, gefällige Schlussphrase [...]«,¹⁶ als wirkungsvolles Finale Arien und Duette.¹⁷

Bei der hier bearbeiteten Wahnsinnsarie handelt es sich ebenfalls um eine Koloraturarie. Die Koloratur, »abgeleitet aus dem lateinischen *color* (= Farbe)«,¹⁸ »bezeichnet [...] eine schnelle Passage, in der mehrere Noten auf einer Silbe gesungen werden«. ¹⁹ Weitere bekannte Gesangsstücke mit Koloraturen sind vergleichsweise die beiden Arien der *Königin der Nacht* aus Mozarts Zauberflöte.

¹⁵Vgl. HOTZ, J.: Der Brockhaus Musik: Komponisten, Interpreten, Sachbegriffe 2006, S. 325.

¹⁶KRAIF, U. / DER DUDENREDAKTION, W. R.: Duden, Das grosse Fremdwörterbuch: Herkunft und Bedeutung der Fremdwörter (2007), S. 232.

¹⁷Vgl. HOTZ, J.: Der Brockhaus Musik: Komponisten, Interpreten, Sachbegriffe (2006), S. 110.

¹⁸VAN DEN HOOGEN, E.: ABC der Klassischen Musik: die großen Komponisten und ihre Werke (2002), S. 299.

¹⁹BERNE, P.: Belcanto: historische Aufführungspraxis in der italienischen Oper von Rossini bis Verdi : ein praktisches Lehrbuch für Sänger, Dirigenten und Korrepetitoren (2008), S. 141.

4 Biografie Gaetano Donizettis (1797–1848)

4.1 Musikalischer Werdegang

Gaetano Donizetti, geboren am 29. November 1797 in Bergamo, zählt zu den »[...] bedeutendsten italienischen Opernkomponisten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.«²⁰ und erfährt schon zu seinen Lebzeiten einen regen Zuspruch. Bis heute sind eine Vielzahl seiner Werke fester Bestandteil des Repertoires kleiner und großer Opernhäuser.²¹ In einem Zeitraum von etwa dreißig Jahren vollendet er insgesamt an die siebenzig Opern.²² Nach seiner musikalischen Ausbildung in Bergamo und Bologna verlagert Donizetti seinen Schwerpunkt auf die Opernkomposition. Nachdem er sich an allen namhaften italienischen Bühnen einen Rang und Namen geschaffen hat, setzt er seine Arbeit in Paris fort.²³ 1842 wird der Komponist in Wien zum »[...] kaiserliche[n] Hofkompositeur und Kapellmeister [...]«²⁴ ernannt.

4.2 Erkrankung

Nachdem sich 1845 sein Gesundheitszustand zusehends verschlechtert und er einen Zusammenbruch auf den Pariser Straßen erleidet²⁵, verbieten ihm seine Ärzte sogar das Komponieren.²⁶ Hohenegger schreibt, dass Donizetti schließlich ein Jahr später, entgegen seines Wissens und Willens, in die Nervenheilanstalt von Ivry-sur-Seine eingewiesen wird. In diversen Briefen an Verwandte und Freunde, so Hohenegger, fleht er um Hilfe gegen die Zwangseinweisung.²⁷ Erst durch die Unterstützung von Angehörigen und eines österreichischen Diplomaten gelangt der Musiker letzt-

²⁰Vgl. SIEGERT, C., Donizetti, Gaetano, in: Harenberg Komponistenlexikon: 760 Komponisten und ihr Werk : mit 1060 Meilensteinen der Musik sowie kommentierten CD-Tipps der Redaktion Fono Forum". Hrsg. von R. Braun und K. Stübler, Harenberg, 2001, S. 262.

²¹Vgl. VON WESTERMAN, G.: Knaurs Opernführer: eine Geschichte der Oper ; mit e. Geleitw. v. Hans Knappertsbusch 1956, S. 114.

²²Vgl. SIEGERT, C.: Donizetti, Gaetano (2001), S. 262.

²³Vgl. HOTZ, J.: Der Brockhaus Musik: Komponisten, Interpreten, Sachbegriffe (2006), S. 162.

²⁴Ebd.

²⁵Vgl. ASHBROOK, W.: Donizetti and His Operas (Cambridge paperback library) 1982, S. 191.

²⁶Vgl. HOHENEGGER, M.: Kritische Bemerkungen zu Wer und Krnakheit von Gaetano Donizetti, in: Donizetti in Wien: Musikwissenschaftliches Symposium, 17.-18. Oktober 1997 : Kongressbericht Im Auftrag Der Wiener Donizetti-Gesellschaft (1998), 93–113, hier S. 95.

²⁷Vgl. ebd., S. 103 und 109.

lich nach Bergamo in private Betreuung.²⁸ Der unterdessen apathische Komponist verstirbt 1848 in seiner Geburtsstadt Bergamo.²⁹

4.3 Donizettis geistige Verfassung und seine Wahnsinnsszenen

Die Ansicht von verschiedenen Autoren, dass Donizetti an einer unerkannten und unbehandelten Syphilis gelitten haben soll, sieht der Pathologe Maximilian Hohenegger kritisch.³⁰ Aus Sicht des Mediziners sprechen nämlich verschiedene Punkte gegen die Syphilis-Theorie: Zum einen ist im Obduktionsbericht keine Hirnatrophie im präfrontalen Cortex vermerkt, zum anderen fehlen Beweise, dass Donizetti an Halluzinationen gelitten haben soll.³¹ Als einer der stärksten Gegenargumente berichtet Hohenegger über die Tatsache, dass Syphilis erst seit 1905/6 sicher serologisch nachzuweisen ist und dass eine hohe Verwechslungsgefahr der Symptome mit denen anderen Erkrankungen besteht.³² Problematisch dabei ist die vermeintliche Verbindung, die gewisse Hypothesen zwischen der hohen Quantität von Donizettis Wahnsinnsszenen und seiner angeblichen geistigen Erkrankung ziehen.³³ Will man insbesondere hinter der Oper *Lucia di Lammermoor* die persönliche Leidensgeschichte von Donizetti als treibende Kraft für die musikalischen Erzeugnisse erachten, so ergibt sich hierbei ein zeitlicher Widerspruch. Die Uraufführung der Oper findet 1835 in Neapel statt.³⁴ Dennoch berichtet der Musiker laut Hohenegger bereits seit 1820 in seinen Briefen von körperlichen wie auch seelischen Beschwerden³⁵, eine erhebliche Verschlechterung seines Zustands erfolgt jedoch erst einige Jahre nach

²⁸Vgl. ASHBROOK, W.: Donizetti and His Operas (1982), S. 197 und 199.

²⁹Vgl. HOHENEGGER, M.: Kritische Bemerkungen zu Wer und Krnakheit von Gaetano Donizetti (1998), S. 97 und 104.

³⁰Vgl. ebd., S. 109.

³¹Vgl. ebd., S. 107.

³²Vgl. ebd., S. 93–113.

³³Vgl. PESCHEL, E. / PESCHEL, R.: Donizetti and the music of mental derangement: Anna Bolena, Lucia di Lammermoor, and the composer's neurobiological illness., in: The Yale journal of biology and medicine 3 (1992), 189–200, hier S. 189–200.

³⁴Vgl. ROTH, O. M.: Lucia di Lammermoor (2016), S. 137.

³⁵Vgl. HOHENEGGER, M.: Kritische Bemerkungen zu Wer und Krnakheit von Gaetano Donizetti (1998), S. 94.

der Uraufführung von Lucia di Lammermoor.³⁶

Trotzdem gilt es anzumerken, dass Donizetti vor 1820, demzufolge ehe er beginnt über seinen physischen wie psychischen Zustand detaillierter zu schreiben, offensichtlich keine Wahnsinnsszene komponiert hat.³⁷ Betrachtet man nun lediglich das oben erwähnte zeitliche Gegenargument, kann eine Verbindung zwischen dem Gesundheitszustand Donizettis und seiner hohen Dichte an Wahnsinnsszenen somit nicht gänzlich ausgeschlossen werden.

³⁶Siehe den vorherigen Absatz *Erkrankung*.

³⁷Zumindest hat Donizetti alle elf Werke, die in Husers Datenanalyse aufgeführt sind, nach 1820 verfasst.

5 Analyse

Esther Huser bemängelt in ihrer Dissertation das Vorhandensein einer schlüssigen Definition der opernhaften Wahnsinnszene.³⁸ Wie kann nun ohne eine genaue Klarlegung überhaupt eine Wahnsinnszene als solche ermittelt werden? In diesem Kapitel soll zunächst näher auf den formalen Aufbau der Szene und die Struktur der Arie eingegangen werden. Des Weiteren werden verschiedene Argumente beleuchtet, welche oft als Indikator für den Wahnsinn in besagter Arie interpretiert werden.

5.1 Aufbau der Szene

Schauplatz der Wahnsinnszene ist der große Festsaal im Schloß der Lammermoors. Die Ermordung Arturos bleibt dem Publikum verborgen. Lediglich durch Schilderungen des Priesters Raimondo und den Einwüfen der anwesenden Hochzeitsgäste lässt sich Schreckliches erahnen.³⁹ Der Musikkritiker Rémy verdeutlicht, dass es sich bei Lucia auch um eine Mörderin handelt; ein Fakt, der sie massgeblich von anderen Opern-Charakteren im 19. Jahrhundert, welche ebenso dem Wahnsinn verfallen sind, unterscheidet.⁴⁰ Dazu ergänzt Bernhard F. Loges in seiner Doktorarbeit folgendes:

»[...] *Das Blut des ermordeten Gatten klebt an ihrem weißen Nachthemd, kontrastiert ihren Gesang. Die Spuren des Verbrechens nicht wahrnehmend, erinnert sich Lucia an die Liebe zu Edgardo [...]*«⁴¹

5.2 Musikalisch-textliche Analyse der Wahnsinnsarie

Die zweiteilige Wahnsinnsarie besteht aus der Cavatina *Ardon gl'incensi*⁴² und der Cabaletta *Spargi d'amaro pianto*.⁴³ Davor befindet sich jeweils ein Rezitativ.⁴⁴

³⁸Vgl. HUSER, Esther, "Wahnsinn ergreift mich–ich rase!": Die Wahnsinnszene im Operntext, Diss., Philosophische Fakultät der Universität Freiburg, 2006, S. 2.

³⁹Vgl. DONIZETTI, G.: Lucia di Lammermoor: Partitura (2004), S. 406–423.

⁴⁰Vgl. RÉMY, P. J.: Une folie unique, in: L'Avant-scène opéra 55 (1983), 90–91, hier S. 91.

⁴¹LOGES, B. F.: Heiliger Wahnsinn auf der Bühne: die Figur der Hysterika in der Belcanto-Oper (Aesthetica Theatralia) 2010, S. 200.

⁴²Eigene Übersetzung: »*Der Weihrauch glimmt*«

⁴³Eigene Übersetzung: »*Vergieße bittere Tränen*«

⁴⁴Vgl. DONIZETTI, G.: Lucia di Lammermoor: Partitura (2004), S. 424–436, S. 443–459.

Lucias Auftritt beginnt nach einem kurzen Einwurf des Chores mit dem Rezitativ »*Il dolce suono*«. ⁴⁵ Lucia glaubt die Stimme ihres Geliebten Edgardo zu vernehmen⁴⁶, doch plötzlich wird sie von einer fürchterlichen Erscheinung in der Gestalt des Geistes ihrer Vorfahrin heimgesucht.⁴⁷ Huser schreibt: »*Die Halluzination ist das häufigste Symptom psychischer Erkrankung in den Wahnsinnsdarstellungen der Opernbühne.*«⁴⁸ Nachdem die Erscheinung wieder verblasst, beschwört die Braut in einem vom Orchester unbegleiteten Moment die gewünschte Hochzeit mit Edgardo herauf.⁴⁹ Die imaginäre Hochzeit scheint ein weiteres beliebtes und ausschließlich im 19. Jahrhundert vorkommendes Motiv zu sein. So finden sich in den 193 von Huser untersuchten Textstellen »[a]llein zwischen 1830 und 1899 [...] in neun der vorliegenden Werken eine wahnsinnig gewordene Heldin, die sich als Braut auf ihrer Hochzeit wähnt, obwohl sie doch in Elend und Unglück auf der Bühne steht«. ⁵⁰ Da dieses Motiv weder in den vorherigen noch in den darauffolgenden Epochen anzutreffen ist, scheint es repräsentativ für ein bestimmtes Frauenbild in der Oper des 19. Jahrhunderts zu sein: Die tragische Heldin, welche sich, getrieben von Schmerz und Verzweiflung, dem Wahnsinn hingibt und somit in eine Vorstellung ihres höchsten Glücks, der eigenen Hochzeit, flieht.⁵¹ Vor der Rückkehr ihres Bruders Enrico stimmt Lucia ein Duett mit der Soloflöte an⁵² und währenddessen sind Fragmente des Liebesduetts mit Edgardo aus dem ersten Akt hörbar.⁵³ Diese von Donizetti eingesetzte Montagetechnik unterstreicht die Zerrissenheit Lucias.⁵⁴ Trotz ihrer scheinbar ausweglosen und erschütternden Situation nimmt koinzident durch jene musikalische Reminiszenz ihre Sehnsucht nach Emotionen wie Sicherheit und Geborgenheit, die sie beide noch zu Beginn der Oper empfunden hat, überhand. Mit überraschender Klarheit konfrontiert sie ihren mittlerweile zurückgekehrten Enrico

⁴⁵Eigene Übersetzung: »*Der süße Klang*«

⁴⁶Vgl. DONIZETTI, G.: Lucia di Lammermoor: Partitura (2004), S. 424.

⁴⁷Vgl. ebd., S. 428–431.

⁴⁸HUSER, E.: "Wahnsinn ergreift mich–ich rase!": Die Wahnsinnszene im Operntext (2006), S. 83.

⁴⁹Vgl. DONIZETTI, G.: Lucia di Lammermoor: Partitura (2004), S. 431–433.

⁵⁰HUSER, E.: "Wahnsinn ergreift mich–ich rase!": Die Wahnsinnszene im Operntext (2006), S. 83.

⁵¹Vgl. ebd.

⁵²Vgl. DONIZETTI, G.: Lucia di Lammermoor: Partitura (2004), S. 439–442.

⁵³Vgl. LOGES, B. F.: Heiliger Wahnsinn auf der Bühne: die Figur der Hysterika in der Belcanto-Oper (2010), S. 203.

⁵⁴Vgl. ROTH, O. M.: Lucia di Lammermoor (2016), S. 136.

mit seinem verhängnisvollen Komplott. Kurze Zeit später scheint sie ihren Bruder nicht mehr zu erkennen und spricht ihn zunächst mit Arturo, danach mit Edgardo an⁵⁵. In der Cabaletta fühlt sich Lucia dem Tode nahe; in baldiger Erwartung ihres Edgardo im Himmel sehnt sie sich nach dem gemeinsamem Glück. Diese ernste wie auch triste Erkenntnis der noch jungen Frau äußert sich stimmlich mit einer gewissen Leichtigkeit, durch die Lucia den Anschein einer Verklärung hervorruft. Die Leichtigkeit sticht durch die Beschwingtheit der Musik hervor, diese wiederum kontrastiert die düstere Grundstimmung der Szene.⁵⁶ Loges sieht in der Cabaletta eine drastische Wandlung Lucias, durch die selbst ihr Bruder sich seiner Fehler bewusst wird.⁵⁷ Tatsächlich bezeichnet Enrico seine Schwester noch vor ihrer Schlussarie als *Unglückliche*,⁵⁸ außerdem bittet er Gott um Gnade⁵⁹ und darüber hinaus ruft er immer wieder ihren Namen.⁶⁰ Nach ihrem letzten Ton bricht Lucia ohnmächtig zusammen.⁶¹

5.3 Koloraturen und Wahnsinn – Emotionale und stimmliche Extreme

Ob eine Opernszene das Kriterium für eine Wahnsinnszene erfüllt, wird in der Arbeit Husers auf Basis der Opernlibretti, also der Textvorlagen, entschieden.⁶² Ausschlaggebend für die Auswahl der Szenen »ist also die wörtliche Erwähnung von Wahnsinn oder der impliziten Schluss auf Wahnsinn aus einer Interpretation devianten Verhaltens. [...] Grenzfälle mit zu breitem Interpretationsspielraum wurden nicht einbezogen, z.B. [...] Verdis Othello (Boito, 1887)«. ⁶³ Im Zuge ihrer Recherche weist sie 400 Werke mit Opernwahnsinn vor und »[f]ür die explorative Datenanalyse

⁵⁵Vgl. DONIZETTI, G.: Lucia di Lammermoor: Partitura (2004), S. 446–458.

⁵⁶Vgl. LOGES, B. F.: Heiliger Wahnsinn auf der Bühne: die Figur der Hysterika in der Belcanto-Oper (2010), S. 204.

⁵⁷Vgl. ebd., S. 205.

⁵⁸Eigene Übersetzung, vgl.: »*Infelice!*« DONIZETTI, G.: Lucia di Lammermoor: Partitura (2004), S. 456–45.

⁵⁹Vgl.: »*ah, pietà, Signor, pietà*« ebd., S. 456–458.

⁶⁰Vgl. ebd., 456–458.

⁶¹»*Cade svenuta*«, Vgl. ebd., 476.

⁶²Vgl. HUSER, E.: "Wahnsinn ergreift mich–ich rase!": Die Wahnsinnszene im Operntext (2006), S. 6.

⁶³Ebd., S. 7.

wurde der Umfang der zu untersuchenden Texte auf insgesamt 193 Textstellen mit Wahnsinnsszenen eingeschränkt; die Zugänglichkeit der Librettotexte hat bei der Zusammenstellung eine Rolle gespielt. [...] die 193 Wahnsinnsszenen aus insgesamt 172 Werken [...]«⁶⁴ zeigen, dass Donizetti »[d]er Komponist mit der größten Zahl von Werken, die Wahnsinnsszenen enthalten, ist [...]. Elf seiner Werke wurden in die Untersuchung einbezogen.«⁶⁵ Die Dichte an Koloraturen innerhalb einer Oper von Donizetti ist beträchtlich. Dadurch tritt die folgende Korrelation zwischen Donizetti, dem Komponisten mit den meisten Wahnsinnsszenen und dessen Kompositionen, welche reich an Koloraturen sind, in Erscheinung. Somit drängt sich die Frage auf, ob hierbei ein kausaler Zusammenhang besteht. Während die Koloratur im Barock als ein gesangliches Hauptelement primär zur Präsentation der Virtuosität dient, entwickelt sie sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts überdies zu einem Ausdrucksmittel für Gefühle. In Folge weiterer Entwicklungen attestiert Berne ein zunehmendes Verschwinden der Koloraturen, besonders aus den Männerrollen.⁶⁶ Gerade in den italienischen und frühromantischen Belcanto-Opern von Rossini, Bellini oder eben Donizetti, sind Koloraturen ein beliebtes Stilmittel, um außerordentliche Gefühle auf eine virtuose Art zu vermitteln.⁶⁷ Doch die Koloratur als Mittel des Ausdrucks findet sich auch bei Figuren, welche keine Anzeichen einer Bewusstseinsstörung zeigen. Adina aus Donizettis Oper *L'elisir d'amore* ist so ein Exempel.⁶⁸ Der abnehmenden Verwendung von Koloraturen steht der Wahnsinn als weiterhin vorkommendes Element in späteren Opern gegenüber.⁶⁹

⁶⁴HUSER, E.: "Wahnsinn ergreift mich–ich rase!": Die Wahnsinnsszene im Operntext (2006), S. 8.

⁶⁵Ebd., S. 52.

⁶⁶Vgl. BERNE, P.: Belcanto: historische Aufführungspraxis in der italienischen Oper von Rossini bis Verdi : ein praktisches Lehrbuch für Sänger, Dirigenten und Korrepetitoren (2008), S. 142–143.

⁶⁷Vgl. PIPES, C. F., A study of six selected coloratura soprano mad scenes in nineteenth century opera, Diss., Louisiana State University, 1990, S. 71.

⁶⁸Vgl. DONIZETTI, G.: *L'Elisir D'Amore: Melodramma in due atti di Felice Romani* (Ricordi Opera Vocal Score Series) 2006, S. 235.

⁶⁹Siehe beispielsweise Alban Bergs Werk *Wozzeck* oder in den Wahnsinnsszenen der Verismo-Opern zwischen 1890–1920.

5.4 Die Glasharmonika

In der Arie sticht das Duett zwischen Lucia und der Soloflöte auffallend hervor, weswegen nun näher auf diese Ausnahmeerscheinung eingegangen werden soll. Dieser musikalische Dialog wurde von Donizetti ursprünglich für eine Glasharmonika komponiert.⁷⁰ Bei diesem Instrument rotieren »Glasschalen [...] auf einer Welle, werden dabei befeuchtet und von den Fingern oder durch eine Tangentenmechanik mit Klaviatur in Schwingung versetzt«.⁷¹ Damals ging man davon aus, so Zeitler, dass sowohl das Spielen wie auch das bloße Zuhören dieses Instruments zu körperlichen und mentalen Beeinträchtigungen führen könne.⁷² In gewissen Ländern wird die Glasharmonika sogar verboten⁷³, was auf den ersten Blick als mögliche Erklärung für den Austausch mit der Flöte dienen mag. Doch der eigentliche Grund sei um einiges profaner.⁷⁴ Demnach habe Donizetti den Part für den Musiker Domenico Pezzi komponiert. Dieser wiederum habe sich in einem Rechtsstreit mit dem Teatro San Carlo befunden, da es scheinbar in den vorangegangenen Aufführungen des Stückes *Amor e Psiche* zu Unstimmigkeiten gekommen sei. Dieser Konflikt macht Zeitler als Ursache für den Instrumentenwechsel verantwortlich. Andere Quellen behaupten aber, dass diese Bewandnis als widerlegt gälte, da Donizetti ebenfalls »bei der Umarbeitung der Lucia für das *Théâtre de la Renaissance* (1839) auf die Glasharmonika verzichtet [hat]«.⁷⁵

5.5 Entstehungsgeschichte des Librettos

Trotz der bisher engen Zusammenarbeit mit dem Librettisten Felice Romani, »akzeptiert Donizetti für Lucia di Lammermoor den jungen Theatermann Salvatore Cammarano als Librettisten«.⁷⁶ Romani ist zwar zu der damaligen Zeit einer der gefragtesten Autoren von Operntexten, aber dementsprechend permanent ausgebucht,

⁷⁰Vgl. ZEITLER, W.: *The Glass Armonica: The Music and the Madness* 2013, S. 186.

⁷¹MICHELS, U.: *dtv-Atlas Musik: Band 1 - Systematischer Teil - Musikgeschichte von den Anfängen bis zur Renaissance* (dtv-Atlas) 2005, S. 31.

⁷²Vgl. ZEITLER, W.: *The Glass Armonica: The Music and the Madness* (2013), S. 239–240.

⁷³Vgl. ebd., S. 240–241.

⁷⁴Vgl. ebd., S. 187.

⁷⁵ROTH, O. M.: *Lucia di Lammermoor* (2016), S. 137.

⁷⁶Ebd.

was deswegen eine gewisse Unzuverlässigkeit begünstigt, die mit dem Zeitdruck Donizettis nicht vereinbar ist. Das von Salvatore Cammarano verfasste Libretto ist inspiriert von Sir Walther Scotts Roman *The Bride of Lammermoor*.⁷⁷ Dieses wiederum basiert nach Pipes auf wahren Begebenheiten. Im Gegensatz zu ihrer fiktiven Operschwester ermordet Janet Dalrymple, wie sie wohl im richtigen Leben heißt, ihren Bräutigam nicht. An dieser Stelle betont Pipes, dass es viele Versionen der besagten Hochzeitsnacht gibt: Laut zahlreichen Erzählungen werden die Hochzeitsgäste und die Familie von Schreien aus dem Hochzeitsgemach geweckt. Nachdem man die verschlossene Tür aufbrechen kann, liegt der Bräutigam blutüberströmt am Boden, während Janet sichtlich verstört in einer Ecke kauert. Ob sie tatsächlich versucht hat, ihren Ehemann zu erstechen, bleibt bis heute ungeklärt. Während der wahre Bräutigam überlebt, verstirbt Janet einen Monat später. An ihrem verwirrten Zustand hat sich bis zu ihrem Tod nichts verändert. Scotts literarische Bearbeitung dieses Ereignisses inspiriert verschiedene Komponisten, und es entstehen dadurch einige Lucia-Adaptionen, welche aber alle nicht an den Erfolg von Donizettis Vertonung anknüpfen können, da sie »den Höhepunkt der Rezeptionsgeschichte dieser Novelle dar[stellt] [...]«⁷⁸

5.6 Die Regieanweisung zur Wahnsinnsarie

Da die Oper zur dramatischen Gattung gehört, eignen sich Regieanweisungen besonders gut, um den Stoff im Sinne des Autors zu interpretieren. Zu Beginn ihres ersten Auftritts im zweiten Akt lautet die Regieanweisung:

»Lucia è in succinta e bianca veste; ha le chiome scarmigliate ed il volto coperto da uno squallore di morte. È delirante.«⁷⁹

Diese detaillierte Beschreibung gilt es hervorzuheben, da in der Regel ausführliche Regieanweisungen laut Huser eher der Seltenheit entsprechen. So sei mit der

⁷⁷Vgl. PIPES, C. F.: A study of six selected coloratura soprano mad scenes in nineteenth century opera (1990), S. 65–66.

⁷⁸LOGES, B. F.: Heiliger Wahnsinn auf der Bühne: die Figur der Hysterika in der Belcanto-Oper (2010), S. 188.

⁷⁹Eigene Übersetzung: »Lucia trägt ein knappes weißes Kleid; Ihr Haar ist zerzaust und ihr Gesicht ist von tödlichem Elend bedeckt. Sie hat Wahnvorstellungen.«, vgl. DONIZETTI, G.: Lucia di Lammermoor: Partitura (2004), S. 424.

fortschreitenden Operngeschichte zwar eine Zunahme an Nebentexten bemerkbar, die explizite Charakterisierungen der Librettisten enthalten. Dessen ungeachtet bleiben dennoch die Anleitungen in der Mehrheit der Regieanweisungen vage.⁸⁰ Diese klare Benennung und Beschreibung des mentalen Zustands von Lucia hat sicherlich dazu beigetragen, weswegen insbesondere diese Szene als Paradebeispiel für Wahnsinnsszenen angeführt wird.

⁸⁰Vgl. HUSER, E.: "Wahnsinn ergreift mich–ich rase!": Die Wahnsinnsszene im Operntext (2006), S. 206.

6 Die Faszination für wahnsinnige Opernfiguren

Loges stellt fest, dass »[d]er Wahnsinn [...] als Sujet der Oper beinahe so alt [ist], wie die Gattung selbst«. ⁸¹ Bereits 1641 nimmt dieser in der Oper *La finta pazza* von Francesco Sacratini eine zentrale Rolle ein, wobei die Protagonistin des Stücks nur vorgibt, wahnsinnig zu sein. ⁸² Womöglich liegt in der vielfältigen Darstellung von psychischen Erkrankungen ein möglicher Grund, weswegen sich der Wahnsinn als Motiv auf der Opernbühne etabliert hat. Neben den komischen Wahnsinnsdarstellungen können psychische Erkrankungen auch die Gestalt von unsäglichem Leid annehmen, eine Strafe symbolisieren oder auch in Form eines moralischen Kompasses bei Ungerechtigkeiten auftreten. Wichtig ist, dass das Publikum unmittelbar in den ganzen Prozess, angefangen bei den Qualen bis zur Ausprägung einer psychischen Störung, involviert ist. Dieses Eingebundensein begünstigt die Bildung von Verständnis bis hin zur Identifikation mit der erkrankten Figur. ⁸³ Andersherum, bleiben der Zuschauerin und dem Zuschauer die Möglichkeiten zur Identifikation sowie auch zur Empathie verwehrt, bilden sich laut Huser vermehrt Gefühle von Fremdheit und Distanz gegenüber der Figur und ihrer von der Norm abweichenden Verhaltensmustern. Eine Fremdheit und Distanz, die bis heute in der Gesellschaft im Umgang mit psychischen Erkrankungen wahrnehmbar sind und »von der Kunst im 20./21. Jahrhundert aufgenommen, als solche auf der Bühne inszeniert und unaufgelöst stehen gelassen [werden]«. ⁸⁴

6.1 Frauen und die Hysterie

Loges sieht eine Schwierigkeit in der Erfassung des Hysteriebegriffs. Dazu tragen der kontinuierliche Wandel von Symptomen wie auch deren Deutung bei. Die Mehrheit der Interpretationen von Hysterie, so Loges, werden mit dem weiblichen Geschlecht

⁸¹LOGES, B. F.: Heiliger Wahnsinn auf der Bühne: die Figur der Hysterika in der Belcanto-Oper (2010), S. 148.

⁸²Vgl. ebd.

⁸³Vgl. HUSER, E.: "Wahnsinn ergreift mich–ich rase!": Die Wahnsinnszene im Operntext (2006), S. 192.

⁸⁴Ebd., S. 193.

assoziiert. Das impliziert schon die wörtliche Übersetzung des Begriffes. So bedeutet »hystera [...] im Alt-Griechischen Gebärmutter [...]«.⁸⁵ Auch in der Opernwelt bemängelt Huser die weitverbreitete Annahme, dass in erster Linie Frauen dem Wahnsinn verfallen. Bei 193 der von Huser untersuchten wahnsinnigen Figuren sind die Männer jedoch mit einem Anteil von 57% vertreten.⁸⁶ Lediglich im 19. Jahrhundert überwiegen die Frauen mit 52%.⁸⁷ Zu dieser Zeit entwickelt sich in Italien, später auch in Frankreich, »eine große Vorliebe für den romantisch-verklärten Frauentypus [...]«.⁸⁸ Auf italienischen und französischen Opernbühnen setzt sich »die unschuldige junge Frau [durch], die in auswegloser Situation dem Wahnsinn und manchmal gar dem Tod verfällt«.⁸⁹ Die Ausführungen Husers verdeutlichen demnach, dass sich der männliche und weibliche Wahnsinn auf der Bühne nur geringfügig voneinander unterscheidet. Gleichzeitig verweist Huser beim männlichen Opernwahnsinn auf das Fehlen eines Klischeebildes in der Fachliteratur, was wiederum einen großen Unterschied zur weiblichen Opernheldin, die den Verstand verliert, markiert.⁹⁰ Doch zurück zur anfänglich angerissenen Hysterie: Loges Dissertationsprojekt untersucht das »Verständnis von Wahnsinn und Weiblichkeit im Musiktheater des 19. Jahrhunderts und seinem Zusammenhang mit dem Hysteriediskurs und dem romantischen Frauenbild [...]«.⁹¹ Hierbei stützt sich Loges auf eine These von Sieghard Döhring, »dass der [...] Opernwahnsinn mit dem hysterischen Syndrom verglichen werden könne [...]«.⁹² Im Zuge dessen fokussiert sich Loges Arbeit in Bezug auf den Opernwahnsinn speziell auf die Hysterie. So schreibt er: »Die Hysterie ist für Ärzte aller Epochen ein interessantes Phänomen, da sie nicht eindeutig zu fassen ist und Deutungsversuche stets scheitern.«⁹³ Folgende Aussage setzt Loges jedoch entgegen:

⁸⁵LOGES, B. F.: Heiliger Wahnsinn auf der Bühne: die Figur der Hysterika in der Belcanto-Oper (2010), S. 13.

⁸⁶Vgl. HUSER, E.: "Wahnsinn ergreift mich–ich rase!": Die Wahnsinnszene im Operntext (2006), S. 171.

⁸⁷Vgl. ebd., S. 173.

⁸⁸Ebd., S. 204.

⁸⁹Ebd.

⁹⁰Vgl. ebd., S. 140.

⁹¹LOGES, B. F.: Heiliger Wahnsinn auf der Bühne: die Figur der Hysterika in der Belcanto-Oper (2010), S. 12.

⁹²Ebd.

⁹³Ebd., S. 25.

»Im 19. Jahrhundert werden Hysteriker entweder für Simulanten oder für Opfer einer noch nicht entdeckten organischen Krankheit gehalten.«⁹⁴

Mit dieser Meinung muss sich 1862 der neue Chefarzt der Salpêtrière, Jean-Martin Charcot, auseinandersetzen.⁹⁵ Durch seinen Forschungseifer »kann er seine Patientinnen von diesem Simulationsverdacht freisprechen und entwickelt ein einheitliches Krankheitsbild«.⁹⁶ Charcot prägt den Begriff der *grande hystérie*, welcher einen in vier Stadien unterteilten hysterischen Anfall beschreibt. In den von Charcot ins Leben gerufenen *Leçons du mardi* werden unter theaterähnlichen Umständen die Symptome der verschiedenen Stadien einer *grande hystérie* von verkleideten Patientinnen einem breiten Publikum präsentiert. Unter den Zuschauern befindet sich Sigmund Freud, »[d]er bekannteste Schüler Jean-Martin Charcots«.⁹⁷ Freud zeigt sich gleichzeitig beeindruckt und skeptisch von diesen Demonstrationen.⁹⁸

6.2 Die *Grande attaque* und die Wahnsinnsszene des Belcanto

Nach verschiedenen Vorboten eines hysterischen Anfalls beschreibt Charcot die vier Phasen einer *grande hystérie* folgendermaßen:

»1. Phase: (die epileptoide): Der Anfall selbst beginnt mit einem plötzlichen Hinsinken, die Extremitäten zeigen eine tonische Schreckstarre.
2. Phase: (die der großen Bewegungen): (...) es werden wilde, heftige und regellose Bewegungen ausgeführt: Schleuderbewegungen der Arme, Strampeln, manchmal kreisbogenförmige Stellung (*arc de cercle*, BfL), zuweilen Koitusbewegungen, Schreien und Schimpfen und theatralische Entblößung (aufgrund ihres Unterhaltungswerts für die Zuschauer wurde diese Phase auch als *clownisme* bezeichnet, BfL)[.]

⁹⁴LOGES, B. F.: Heiliger Wahnsinn auf der Bühne: die Figur der Hysterika in der Belcanto-Oper (2010), S. 50.

⁹⁵Vgl. ebd.

⁹⁶Ebd., S. 15.

⁹⁷Ebd., S. 59.

⁹⁸Vgl. ebd., S. 15–16.

3. Phase (die der attitudes passionnelles oder leidenschaftliche Stellungen): Zustände der Verzückung oder Ekstase wie unter dem Einfluss von Halluzinationen.

4. Phase: die des abschließenden Deliriums.«⁹⁹

Döhring zieht eine Verbindung zwischen dem Ablauf der oben genannten *grande attaque* Charcots und dem Aufbau der Wahnsinnszene des 19. Jahrhunderts.¹⁰⁰ Durch die Gegenüberstellung des Ablaufs der *grande attaque* zur Struktur der Wahnsinnsarie kommt Loges zur folgenden Zuordnung:

»1. Rezitativ – epileptoide Phase, 2. Andante – Phase der großen Bewegungen, 3. Übergang – attitudes passionnelles, 4. Cabaletta – abschließendes Delirium.«¹⁰¹

Trotzdem betont Loges, »dass Charcots Aufzeichnungen erst nach der Hochzeit der Belcanto-Opern erscheinen, als die Wahnsinnszene in dieser Form nicht mehr komponiert wird«. ¹⁰² Jedoch weist Loges auf die Begeisterung Charcots für sämtliche Künste hin und sieht hier eine mögliche Erklärung für den Aufbau einer opernhaften Wahnsinnszene und Charcots ähnliche Interpretation eines hysterischen Anfalls.¹⁰³ Während Loges ein konkretes Beispiel beschreibt, analysiert Huser die Beziehung zwischen Kunst und Medizin innerhalb eines größeren zeitlichen Spektrums. Sie sieht bei der Wahnsinnszene eine geringe Abhängigkeit »von den aktuellen medizinischen und sozialpolitischen Gesellschaftsentwicklungen«. ¹⁰⁴

Dafür argumentiert Huser mit der entgegengesetzten Darstellung des Wahnsinns auf der Opernbühne, im Vergleich zur zeitgleichen Auseinandersetzung und deren Entwicklungen mit psychischen Erkrankungen in sozialer und medizinischer Hinsicht. Diese Diskrepanz hebt Huser besonders für das 17., 18. und 20. Jahrhundert

⁹⁹LOGES, B. F.: Heiliger Wahnsinn auf der Bühne: die Figur der Hysterika in der Belcanto-Oper (2010), S. 51–52.

¹⁰⁰Vgl. DÖHRING, S.: Die Wahnsinnszene, in: Bd. Bd. 42, hrsg. v. Heinz Becker (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts) 1976, 279–314, hier S. 284.

¹⁰¹LOGES, B. F.: Heiliger Wahnsinn auf der Bühne: die Figur der Hysterika in der Belcanto-Oper (2010), S. 160.

¹⁰²Ebd., S. 22.

¹⁰³Vgl. ebd., S. 17.

¹⁰⁴HUSER, E.: "Wahnsinn ergreift mich–ich rase!": Die Wahnsinnszene im Operntext (2006), S. 180.

hervor. Huser attestiert aufgrund ihrer Ergebnisse der Wahnsinnsszene mehr eine ästhetische Komponente, die sowohl komische als auch virtuose und beeindruckende Formen annehmen kann oder, wie zu späteren Zeiten, das Spektrum an Leid und Verzweiflung höchst dramatisch auslotet.¹⁰⁵

¹⁰⁵Vgl. HUSER, E.: "Wahnsinn ergreift mich–ich rase!": Die Wahnsinnsszene im Operntext (2006), S. 179–180.

7 Conclusio

Lucia di Lammermoor zählt auch heute noch nach rund 190 Jahren zu den am meisten aufgeführten Opern weltweit. In der allgemeinen Rezeption von musikalischen Wahnsinnsszenen nimmt besonders jene von Lucia eine überaus prominente Stellung ein, welche nicht zuletzt auf die ausführliche Regieanweisung zurückzuführen ist. Die Recherchen für die vorliegende Arbeit haben nämlich gezeigt, dass unmissverständliche Beschreibungen dieser Art seitens des Librettos über den mentalen Zustand der Protagonistin oder des Protagonisten alles andere als selbstverständlich sind. Andererseits demonstrieren die Nachforschungen, dass diese Eindeutigkeit das Entstehen von verschiedenen Mythen, die sowohl das Werk wie auch den Komponisten selbst betreffen, begünstigt hat. Diese Mutmaßungen halten sich teilweise bis heute hartnäckig in vermeintlichen Definitionen für den Opernwahnsinn, wie etwa das Bild der ätherischen, liebeskranken Frau, die, während sie virtuose Koloraturen von sich gibt, ihren Verstand verliert. In dieser weit verbreiteten Behauptung befinden sich gleich zwei irrtümliche Annahmen: Lediglich im 19. Jahrhundert überwiegen die weiblichen Wahnsinnigen, doch insgesamt verfallen sogar mehr Männer dem Wahnsinn, das präsentieren zumindest erste empirische Erhebungen. Wahnsinn ist also keine reine Frauensache.

In den darauffolgenden Jahrhunderten verschwinden die Koloraturen vor allem aus den Männerrollen, wobei der Wahnsinn als beliebtes Stilmittel in der Oper bekanntlich bestehen bleibt. Nichtsdestotrotz sind Koloraturen im Barock bis hin zu Donizettis Zeitalter ausgesprochen gängig, es kann allerdings belegt werden, dass man Koloraturen generell vermehrt zur Veranschaulichung von Gefühlen eingesetzt hat und sie somit auch bei nicht-wahnsinnigen Figuren vorzufinden sind.

Auch um Donizettis Erkrankung und Tod ranken sich zahlreiche Spekulationen, da die genaue Todesursache weiterhin ungeklärt bleibt. Es existieren Briefe nach 1820, in denen der Musiker über seinen labilen körperlichen und seelischen Zustand berichtet. Etwa ab diesem Zeitpunkt komponiert er seine ersten Opern mit Wahnsinnsszenen, von denen er letztlich eine beachtliche Quantität vorzuweisen vermag. Dennoch kann weder mit Sicherheit eine Syphilis diagnostiziert werden, mehrere bereits aufgeführte Argumente sprechen sogar eher dagegen, noch kann eine kausale

Beeinflussung einer scheinbaren psychischen Erkrankung auf sein kompositorisches Schaffen festgestellt werden, wenngleich sie auch nicht gänzlich ausgeschlossen werden kann. Diese Fragestellung lässt sich somit nach dem heutigen Wissensstand nicht eindeutig beantworten.

Während sich in der Sekundärliteratur keine expliziten Rückschlüsse zwischen der Darstellung des Bühnenwahnsinns und dem jeweiligen aktuellen medizinischen und sozialen Umgang mit psychischen Erkrankungen ziehen lassen, demnach die Oper offenbar nur eine geringe Abhängigkeit von der Medizin oder der Gesellschaft aufweist, geht aus den gesammelten Informationen hervor, dass aus medizinischer Sicht durchaus eine musische Beeinflussung stattgefunden hat: Eine bedeutsame Theorie ist die Verbindung zwischen den verschiedenen Stadien der *grande hystérie* und dem ähnlichen Aufbau einer Wahnsinnsszene des 19. Jahrhunderts. Die Annahme, dass die Medizin bestimmte Konzepte aus der Kunst entlehnt hat, wird zusätzlich durch die beinahe schon operesken und von Jean-Martin Charcot gegründete *Leçons du mardi* verstärkt.

Wie bereits erwähnt, ist der Wahnsinn als potentieller Bestandteil der Oper fast so alt wie die genannte Gattung selbst. So ziehen wahnsinnige Opernfiguren seit Jahrhunderten Zuschauerinnen und Zuschauer in ihren Bann. Ein Grund dafür mögen einmal die überaus wandelbaren Wahnsinnsdarstellungen und ihr damit einhergehender Unterhaltungsfaktor sein. Zusätzlich zeigen die vorliegenden Daten, dass sich durch den unmittelbaren Einbezug des Publikums in die Metamorphose eines wahnsinnig werdenden Operncharakters ein Prozess des aktiven Miterlebens entwickelt, wodurch abermals vermehrt emotionale Nähe und Verständnis, bisweilen sogar eine Art von Identifikation aufgebaut werden kann. Diese Erkenntnis eröffnet die Sichtweise, dass eine bewusste Emotionalisierung und Vermenschlichung auftritt, die oft im realen Leben nicht unter diesen Umständen gegeben ist. Vielleicht sind nicht zuletzt deswegen psychische Erkrankungen noch immer mit Stigmata behaftet.

7.1 Anmerkungen und weitere Aussichten

Die intensive Auseinandersetzung mit der Wahnsinnsszene in *Lucia di Lammermoor*, aber ebenso in anderen Werken, zeigt eine Komplexität, die das Fehlen einer allge-

meingültigen Definition der Wahnsinnsszene in der Oper verdeutlicht. Mehr noch wird zum Teil weiterhin an tradierten Vorstellungen festgehalten, obwohl bereits neue empirische Erkenntnisse diese widerlegen können und eine ungeahnte Vielschichtigkeit innerhalb dieser Thematik offenbaren. Demzufolge wäre eine Anpassung und weitere Ausarbeitungen eines einheitlichen Begriffs der Wahnsinnsszene nötig.

Statistisch gesehen überwiegen die männlichen wahnsinnig gewordenen Figuren. Wissenswert wäre eine nähere Betrachtung von eventuellen Gemeinsamkeiten oder Unterschieden betreffend den Beweggründen und der Art des Wahnsinns zwischen den Geschlechtern.

Sowohl diese Arbeit wie auch die verwendete Fachliteratur konzentriert sich ausschließlich auf europäische Opern. Doch wie wird Wahnsinn in Opern aus anderen Erdteilen dargestellt? Eine ausführlichere Analyse zwischen der entsprechenden Kultur und ihrer Ausdrucksform einer Wahnsinnsszene wäre äußerst spannend.

Auf jeden Fall verfügt das Themengebiet des Opernwahnsinns über einen Reichtum an verborgenem Wissen und über eine Faszination, die selbst noch über die Jahrhunderte hinweg nichts an ihrer Kraft verloren hat.

Literatur

- ASHBROOK, W.: Donizetti and His Operas (Cambridge paperback library) 1982.
- BERNE, P.: Belcanto: historische Aufführungspraxis in der italienischen Oper von Rossini bis Verdi : ein praktisches Lehrbuch für Sänger, Dirigenten und Korrepetitoren 2008.
- CELLETTI, R.: Geschichte des Belcanto 1989.
- DÖHRING, S.: Die Wahnsinnsszene, in: Bd. Bd. 42, hrsg. v. Heinz Becker (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts) 1976, 279–314.
- DONIZETTI, G.: L'Elisir D'Amore: Melodramma in due atti di Felice Romani (Ricordi Opera Vocal Score Series) 2006.
- Ders.: Lucia di Lammermoor: Partitura 2004.
- HOHENEGGER, M.: Kritische Bemerkungen zu Wer und Krnakheit von Gaetano Donizetti, in: Donizetti in Wien: Musikwissenschaftliches Symposion, 17.-18. Oktober 1997 : Kongressbericht Im Auftrag Der Wiener Donizetti-Gesellschaft (1998), 93–113.
- VAN DEN HOOGEN, E.: ABC der Klassischen Musik: die großen Komponisten und ihre Werke (Eichborn Lexikon), Eichborn Verlag, 2002.
- HOTZ, J.: Der Brockhaus Musik: Komponisten, Interpreten, Sachbegriffe 2006.
- HUSER, Esther, "Wahnsinn ergreift mich–ich rase!": Die Wahnsinnsszene im Operntext, Diss., Philosophische Fakultät der Universität Freiburg, 2006.
- KRAIF, U. / DER DUDENREDAKTION, Wissenschaftlicher Rat: Duden, Das grosse Fremdwörterbuch: Herkunft und Bedeutung der Fremdwörter 2007.
- LOGES, B. F.: Heiliger Wahnsinn auf der Bühne: die Figur der Hysterika in der Belcanto-Oper (Aesthetica Theatralia) 2010.
- MICHELS, U.: dtv-Atlas Musik: Band 1 - Systematischer Teil - Musikgeschichte von den Anfängen bis zur Renaissance (dtv-Atlas) 2005.
- Ders.: dtv-Atlas Musik: Band 2 - Musikgeschichte vom Barock bis zur Gegenwart (dtv-Atlas) 2005.

- PESCHEL, E. / PESCHEL, R.: Donizetti and the music of mental derangement: Anna Bolena, Lucia di Lammermoor, and the composer's neurobiological illness., in: *The Yale journal of biology and medicine* 3 (1992), 189–200.
- PIPES, C. F., A study of six selected coloratura soprano mad scenes in nineteenth century opera, Diss., Louisiana State University, 1990.
- RÉMY, P. J.: Une folie unique, in: *L'Avant-scène opéra* 55 (1983), 90–91.
- ROTH, O. M., Lucia di Lammermoor, in: *Handbuch der Oper: 14., grundlegend überarbeitete Auflage*, hrsg. von R. Kloiber, W. Konold und R. Maschka, Bärenreiter Verlag, 2016, 135–138.
- SIEGERT, C., Donizetti, Gaetano, in: *Harenberg Komponistenlexikon: 760 Komponisten und ihr Werk : mit 1060 Meilensteinen der Musik sowie kommentierten CD-Tipps der Redaktion Fono Forum"*. Hrsg. von R. Braun und K. Stübler, Harenberg, 2001.
- VON WESTERMAN, G.: *Knaurs Opernführer: eine Geschichte der Oper ; mit e. Geleitw. v. Hans Knappertsbusch* 1956.
- ZEITLER, W.: *The Glass Armonica: The Music and the Madness* 2013.