

Norma die Andere

Am Ende der Opernhandlung richtet sie sich selbst. So liest man es in Opernbüchern, Programmheften und Rezensionen über Norma, Hauptgestalt der gleichnamigen, 1831 uraufgeführten Oper Bellinis. Die *Norma* eine Eifersuchtstragödie. Die *Norma* eine Dreiecksgeschichte. Die Rolle der Norma eine unmögliche Rolle, für die man auch ein Wort wie „Megäre“ nicht scheut. Im historischen Stoff, in Nachtszenen, Prophetie und Gefühlsausbrüchen erkennt man trivialromantische Elemente. Die konzertanten Aufführungen häufen sich. Welch schöne Musik! Man zitiert zwar noch Schopenhauer und Wagner, den einen, weil er in der *Norma* das „Beispiel eines vollkommenen Trauerspiels“, den anderen, weil er in ihr „selbst die Dichtung zur tragischen Höhe der alten Griechen“ sich aufschwingen sah. Aber man sucht sie in der tragischen Höhe der alten Griechen nicht mehr.

Die Interpretation eines Werkes kann konstitutiv für seine weitere Wahrnehmung werden. Das fortwährend wiederholte Diktum von der Eifersuchtstragödie lenkt den Blick. Es lenkt ihn über Stellen im Libretto, die dem widersprechen, hinweg. Es lässt nur Norma die Verlassene sehen, Pollione den Treulosen, Adalgisa die Nebenbuhlerin, nicht aber, dass Letztere eben *nicht* buhlt – es sei denn, man wolle ihr Bemühen um Norma so nennen. Es filtert auch, was man hört. Man nimmt den Text eines ganzen Duetts nicht zur Kenntnis. Dass Adalgisa und Norma sich vorstellen können, miteinander zu leben, erreicht nur noch das Trommelfell, nicht mehr das Hirn.

Der Behauptung, dass die *Norma* zwar eine Tragödie sei, aber Eifersucht darin das Geringste, steht auch die Aufführungspraxis mit ihren Aktualisierungsversuchen entgegen. Da verwandelt man den

historischen Hintergrund der Handlung, die gallorömische Zeit, die, nebenbei gesagt, mit ihren herrschsüchtigen Römern und unbeherrschten Galliern durch die „Asterix“-Comics heute jedes Kind kennt! – in ein irgendwo angesiedeltes Heute oder man tauscht ihn, etwa wenn aus den Römern deutsche Besatzer und aus den Galliern französische Widerstandskämpfer werden, gegen eine uns nähere Zeit.

Einen neuen Zugang zum Werk eröffnet das nicht. Pantomimisch auf der Bühne abgehörte Feindsender und gallisches Gefuchtel mit modernen Schnellfeuerwaffen sind nur das neuere Zubehör einer Konstellation, die sich schon den Zeitgenossen der Uraufführung erschloss: der von Besatzern und Einheimischen. Nicht umsonst fand die Zensur im damals von Österreich beherrschten Mailand, die gallische Feindschaft zum „römischen Adler“ trete dem Wappentier Habsburgs zu nahe!

Ein Perspektivwechsel hilft. Wenn man an die Tatsache, dass Norma sich zuletzt richtet - und zwar nach den Maßstäben der Gallier -, nicht mehr die Maßstäbe der Gallier anlegt, wird deutlich, dass man sich bei den erwähnten Aktualisierungsversuchen mit der Zeit der „Barbaren“ - wie Norma selber im Finale ihre Landsleute nennt -, auch des Widerstreits entledigt zwischen geltendem barbarischen und dem von Norma antizipierten humaneren Recht. Das aber ist, wie das Libretto zeigt, der Konflikt, der die Tragödie begründet.

Das Libretto schuf Felice Romani (1788 – 1865) nach einem Drama von Alexandre Soumet (1788 – 1845), wobei er sich manches herausnahm. Trotz des Herausgenommenen, Umgestellten, Geänderten und Gekürzten ist das Libretto aber ein klassizistisches Drama mit der Einheit von Handlung, Zeit und Ort - alles spielt sich im Tempelbezirk und in einer einzigen Nacht ab – geblieben. Seine Einteilung folgt den Erfordernissen des Musiktheaters, doch seine Handlung streng aristotelischem Bau. Mit der vierten Szene, zum

Beispiel, ist die Exposition abgeschlossen: In der ersten hat man die kampfbereiten Gallier, in der zweiten die Römer in Gestalt ihres Anführers, in der dritten die gallische Priesterin Norma und in der vierten ihr privates Problem kennen gelernt. Das besteht darin, dass die Gallier den Aufstand wollen, Normas römischer Geliebter, wie sie schon argwöhnt, ohne sie und die gemeinsamen Kinder nach Rom zurück will und sie weiß: wenn man hinter ihr Privatleben kommt, ist sie des Hochverrats schuldig.

Den Wunsch des Volkes, Pollione, den römischen Prokonsul tot zu sehen, scheint sie zu teilen. „Ja, er wird fallen... ich kann ihn bestrafen.“ Doch sorgt sie nicht für sein Fallen und den Krieg, sondern singt ein Friedensgebet, und während das Volk sich den Tag der Rache wünscht, wünscht Norma sich die Liebe Polliones zurück.

In den folgenden Szenen erlebt man den Handlungsanstieg. Man erfährt durch die Verzweiflung der Novizin Adalgisa, die Pollione zwar liebt, aber als künftige Priesterin nicht lieben darf, was es für eine gallische Priesterin bedeutet, einen Mann und noch dazu einen Römer zu lieben. Der Zwiespalt, in den Norma beim Anblick ihrer Kinder gerät, wird dadurch erklärlich: „Wenn ich sie sehe, leide ich, und ich leide, wenn ich sie nicht sehe.“ Ihre Vertraute Clothilde, Kinderfrau und Haushälterin, versteht das zwar nicht, aber weiß ja auch noch nicht, was Norma fürchtet. Sie fürchte, gesteht diese, Pollione könne sich davon stehlen und sie, die Hochverräterin mit ihren Kindern bei den Galliern zurücklassen.

Und dann also die Peripetie. Sie fällt zusammen mit dem Finale des ersten Aktes: Adalgisa, bei deren Nahen die Kinder versteckt wurden, wendet sich an Norma um seelischen Beistand. Sie habe, beichtet sie, das Liebeswerben eines Mannes erhört. Überrascht findet sie dafür bei Norma Verständnis. Sie kann es gar nicht oft genug hören, was Norma sagt: dass die Liebe keine Schuld ist (*Se non è colpa amor*).

Von den Erinnerungen, die sie mit ihren Schilderungen in Norma geweckt hat, weiß Adalgisa natürlich nichts. Auch nichts von dem, was Pollione, der just in diesem Augenblick erscheint, mit Norma verbindet. „Der da? Der da, hast du gesagt? O du arme Betrogene“! Norma ist *nicht* eifersüchtig. Ihre Wut richtet sich ausschließlich gegen Pollione: „Nicht sie, du bist der Übeltäter!“ Nach einem Terzett, in dem Adalgisa alles begreift und Pollione gar nichts, wird Norma zum Tempel gerufen. Es werde sein Tod sein, verheißt sie Pollione. Der verlacht ihre Götter. Und Adalgisa weist ihn zurück.

Mit dem Vorhaben Normas ihre Kinder zu töten, beginnt die fallende Handlung. Weder bei den Galliern, noch bei den Römern hätten diese Gutes zu erwarten, weiß sie und versucht, sich die Tat zu erleichtern, indem sie sagt, es seien Polliones Kinder. „Ach nein, es sind *meine* Kinder! Meine Kinder!“ Weinend bricht sie zusammen. Dann will sie allein aus dem Leben scheiden und lässt Adalgisa rufen. Die möge die Kinder nach Rom mitnehmen und sie vor einem Sklavendasein bewahren! Adalgisa beschwört Norma, am Leben zu bleiben. Sie wolle ins Römerlager gehen und Pollione ins Gewissen reden. Sie wolle Norma ihre Rechte wiederbringen oder sich mit ihr vor Himmel und Menschen verbergen. Letzteres schwört sie. (Renderti i dritti tuoi, o teco al cielo, agli uomini, giuro celarmi ognor). Das ist das retardierende Moment, der andere Lösungsweg, der Augenblick, in dem eine Wende zum Guten noch möglich scheint und der in der Aufführungspraxis keine Berücksichtigung findet: denn das ist nicht Eifersucht. Das ist eine Problemlösung ohne Pollione.

„Ja bis zur letzten Stunde / bin ich deine Gefährtin“, singen beide, „deine Gefährtin für immer. / Für ein gemeinsames Asyl / ist die Erde geräumig genug. Mit dir werde ich dem Schicksal trotzen. (Si, fino all'ore estreme / compagna tua m'avrai. / Per rivovraci insieme / „ampia è la terra assai./ Teco del fato all'onte / ferma opporò la fronte).

Dem möglichen Einwand, dass Romani, ein Mann des neunzehnten Jahrhunderts, das so nicht gemeint haben könne, sei mit dem Hinweis begegnet, dass maßgebend für ein Werk nicht das ist, was sein Schöpfer glaubt, ihm mitgegeben zu haben, sondern das, was es tatsächlich enthält. Manche Dinge, die ein Werk zu einem gelungenen machen, sind nicht beabsichtigt, sondern beim Schaffen unterlaufen, was aber heißt, dass sie Bewusstseinsperren unterlaufen, sich der Kontrolle durch den Zeitgeist entzogen haben.

Nun, der Katastrophe zusteuern, kommen Eifersucht, Zerrissenheit und Bedürfnis nach Rache zwar vor, aber sie begleiten die Tragödie nur, sie begründen sie nicht.

Zwischen der Gottheit, die die Liebe ist und die an Göttlichkeit ja nicht verliert bloß, weil Pollione von ihr spricht, und den wilden grausamen Göttern der Gallier gelang es Norma sich ohne Schuldgefühl zu entscheiden, solange sie geliebt wurde. Die Entscheidungssicherheit und die sichere Zukunft, die, das impliziert die Handlung, mit den Kindern und Pollione in Rom gelegen haben muss, bedingten einander. Nun, da ihr gemeldet wird, dass Adalgisa unverrichteter Dinge aus dem Römerlager zurückgekehrt sei und im Tempel bitte, ihre Gelübde ablegen zu dürfen; nun, da sie erfährt, Pollione habe geschworen, Adalgisa vom Altare zu rauben, gibt jede Entscheidung ihr Schuld.

Die Frau, die sich erlaubte, die „Schönheit der ersten treuen Liebe“ der ganzen gallischen Welt entgegenzusetzen (a me ritorna del fido amor primiero, e contro il mondo intero difesa a te sarò); die Frau, die lehrte, dass die Liebe keine Schuld ist (se non è colpa amor); die Frau, die im Lächeln ihrer Kinder das Verzeihen der Gottheit sah (essi nel cui sorriso il perdono del ciel mirar credei), gerät außer sich, will Blut sehen, rast, schreit, befiehlt Krieg! Als man den gefangenen Pollione herbei schleppt, gibt sie vor, ihn allein verhören zu müssen – ihr letzter Versuch, sich zu retten. Sie biete ihm freies Geleit, wenn er

schwöre, Adalgisa nicht vom Altar zu entfernen. (Adalgisa fuggirai, all' altar non la torrai).

Als weder sein eigener Tod noch der Tod der Kinder ihn schrecken, er nur für Adalgisa um Gnade fleht, ist die Katastrophe da. Norma befiehlt, einen Scheiterhaufen zu errichten. Auf den, sagt sie dem Volk, gehöre außer dem Gefangenen auch noch eine eidbrüchige Priesterin. (Adalgisa hatte geschworen, ihr beizustehen!) Das Volk will den Namen wissen. Sie sagt sich, sie könne doch nicht die Unschuldige ihres Fehlers anklagen: (Io rea, l'innocente accusar del fallo mio.) Sie benutzt für sich das Wort „rea“ = schuldig im Sinne einer Straftat, und für Adalgisa „l'innocente“ = unschuldig im Sinne von unverdorben. Das Volk will den Namen wissen. „Ich bin es“, sagt sie und weiß, was sie tut.

„Was für ein Herz hast du betrogen (Qual cor tradisti)“, wendet sie sich an Pollione. Der ist beeindruckt, bittet sie um Verzeihung und wünscht plötzlich, was ihm ohnehin blüht: mit ihr zu sterben.

Im letzten Augenblick gelingt es ihr, ihrem Vater, dem obersten Druiden, seine Enkel ans Herz zu legen. Er möge sie zusammen mit Clothilde vor den Barbaren beschützen. (Tu li raccogli...e ai barbari l'invola insiem con lei).

„Die Liebe hat gesiegt“, sagt weinend der Vater. Norma und Pollione werden zum Scheiterhaufen geführt. Dort werde reiner und heiliger die ewige Liebe beginnen, singen sie. Dass sie dasselbe meinen, kann man bezweifeln.

Die *Norma* eine Dreiecksgeschichte? Gewiss. Nur, dass die Geschehnisse darin nicht so simpel sind dergestalt, dass nur zwei Frauen denselben Mann wollen, sondern in der vorletzten Szene, als Pollione schwören soll, Adalgisa am Altar zu lassen, wollen Norma und er Adalgisa! Die *Norma* eine Eifersuchtstragödie? Nein, ganz gewiss nicht. In *Norma* wird mehr verhandelt als Eifersucht. Normas

Not ist größer als Liebesnot. Der Verlust, den sie erleidet, ist nicht nur der des Geliebten.

Im „Großen Opernführer“ der Edition Bassermann schreibt Bernhard Helmich zur *Norma*: *„Ein angemessener Regiestil, der die Bedeutung des Gesangs berücksichtigt und gleichzeitig das Stück auch in seinem Sinngehalt wirklich ernst nimmt und interpretiert, steht noch aus.“*

Hoffen wir: Nicht mehr lange.