

# IST ES AUCH WAHNSINN, SO HAT ER DOCH MELODIE

*Über das Phänomen der Wahnsinnsszene und die  
Tatsache, daß auch Männer überschnappen . . .*

Wahnsinnsszene?

Lucia!

Unter Musikfreunden, Opernkennern  
zumal, gilt diese Assoziation als die  
allernatürlichste. Mit seiner Adaption von  
Walter Scotts Schauerroman über die  
Mörderin von Lammermoor, die den  
ungeliebten Bräutigam in der  
Hochzeitsnacht erdolcht, hatte Gaetano  
Donizetti 1835 einen Prototyp geschaffen.  
Wahnsinn war auf der Bühne zwar seit  
Menschengedenken beheimatet, doch ab  
sofort hatte er Methode - und Melodie.

Der Primadonnen-Auftritt im dritten Akt von Donizettis "Dramma tragico" ist zum Inbegriff der Wahnsinnsszene geworden. Es gab ihrer viele vor "Lucia", es folgten noch mehr danach - aber alle Nachfolgenden mussten sich den Vergleich mit Donizetti gefallen lassen. Oder wären ohne das Vorbild gar nicht erfunden worden.

Aber der Reihe nach.

Verrückte auf der Bühne kannte die Oper von Anbeginn. In der Ära vor dem Belcanto, vor allem um die Mitte des 18. Jahrhunderts stürmte dann manch rasender Roland über die Bretter, die das Barocktheater bedeuteten. Freilich eher als komische Figur, belächelt, als eine Art

angsteinflößender Clown. Den Blick auf den Irrsinn als schaurig-abgründige Belustigung, ihn kannte schon die Renaissance. Mancherorts galt es als schick, in den einschlägigen Etablissements die "armen Irren" zu beobachten.

William Hogarths grelle Skizzen aus dem "Rake's Progress", aus denen Wystan Hugh Auden und Igor Strawinsky 200 Jahre später eine Oper machten, gaben noch 1735 ein artistisch hochwertiges Zeugnis von dieser Spielart des Voyeurismus. Dieser Voyeurismus, gepaart mit Angst: Es war wohl eine solch schauerliche Mixtur und die Absicht, diese Angst in einem künstlerisch-rituellen Akt zu bannen, die das Theater des 17.

Jahrhunderts Veitstänze auf die Bühne bringen ließ.

In der Amalgamierung von unmenschlich-rücksichtsloser Schaulust mit therapeutischem Hintergrund gründen wohl die entsprechenden Szenen des elisabethanischen Theaters - also auch Shakespeares Ophelia und Lady Macbeth, die ihrerseits zu Schlüsselfiguren der modernen Dramaturgie wurden.

**Wahn, die Strafe Gottes.** Beobachtungen der Hysterie gab es ja schon im alten Ägypten. Die ältesten Papyri, die Aufzeichnungen darüber enthalten, sind fast 4000 Jahre alt. Die Griechen leiten den Namen für diese Irritation von ihrem Wort für Gebärmutter ab: Hystera. Wir

finden Bemerkungen darüber bei Hippokrates, 400 v. Chr. Dem Mittelalter war es dann vorbehalten, den Wahnsinn als göttliche Strafe zu tabuisieren. In diesem Spannungsfeld musste früher oder später die Kunst auf den Plan treten. Freilich kam dem präzisesten aller Charakterzeichner wieder die Führungsfunktion zu: Shakespeares Ophelia wurde zur Urmutter aller geistig verwirrten Primadonnen. Nicht erst bei den Präraffaeliten (aber bei ihnen ganz besonders) wimmelt es geradezu von blumentumkränzten blassen Schönheiten, die in den Wogen ertrinken oder delirierend mit offen Haaren durch Parkanlagen wanken, jungfräuliche Märtyrerinnen mit den Zügen einer Madonna.

Der Topos war längst allgegenwärtig. Ein unheilsschwangerer Auftritt "in einem Garten; halb wahnwitzig, mit einem Dolch in der Hand: Du also bist mein Bräutigam" - mit diesen Worten zeichnet Emanuel Schikaneder Paminas Erscheinen auf dem Höhepunkt des Dramas im Finale des zweiten Akts der "Zauberflöte". Nicht viel später konstatierten Analytiker bereits die erstaunlichen Übereinstimmungen zwischen den standardisierten Bühnengebärden und dem Gehaben von Insassinnen psychologischer Anstalten.

**Leben, Raum, Wahn.** Mozart, dessen Pamina von den drei Knaben aus ihren Selbstmorddelirien geweckt wird, hatte den Irrsinn schon zehn Jahre zuvor in

seinem "Idomeneo" besungen. Elektra, deren Welt zusammengebrochen ist, weil der Orakelspruch ihre Heiratspläne zunichte gemacht hat, verfällt in eine der furiosesten Beschwörungen der Rachegöttinnen, die je komponiert worden ist: Sie rauft sich die Haare und will ihrem Bruder Orest, dem Muttermörder, in den Hades folgen. Das ist Material für hochdramatische Gestaltungskünste - und es ging dem feinsinnigsten aller theatralischen Seelenforscher zu weit: Mozart selbst strich diese gewaltige Szene noch vor der Uraufführung und ersetzte sie durch ein - durchaus wirkungsvolles - orchesterbegleitetes Rezitativ.

Aufführungen in unseren Tagen restituieren die ursprüngliche Version

freilich des Öfteren. Nicht zuletzt auf Wunsch der Sängerinnen, die da noch einmal virtuos und mit großem Aplomb brillieren und Applaussalven einfahren können - was Mozart eben zugunsten einer stringenten Entwicklung des Dramas verhindern wollte.

Erst in der folgenden Epoche durften die Primadonnen den Wahnsinn auf der Bühne in der großen Szene ausleben. Wieder einmal war es Rossini, der für die Initialzündung verantwortlich war: Seine "Semiramide" macht Anfang der 1820er-Jahre den Bühnenwahnsinn belcantotauglich. Hier ist es allerdings ein Mann, der deliriert, weshalb die Szene des Assur ("Deh, ti ferma") in den Listen der



einschlägigen Opernnummern in der Regel fehlt.

Sie starten erst sechs Jahre später, 1829, mit Bellinis "Straniera" und Aubers "Stummer von Portici". Doch von diesen Werken kennen wir nur noch die Titel. Für die Repertoire-Praxis markiert das Jahr 1835 den Wendepunkt: da erblicken Bellinis "Puritaner" und Donizettis "Lucia di Lammermoor" das Licht der Opernwelt. Wobei Letztere mörderisch-tragisch endet, während sich Bellinis Elvira dank des artifiziellen Heilungsprozesses durch Schocktherapie über ein Happy End freuen darf.

**Auch Männer werden verrückt.** Sieben Jahre später setzt Donizetti mit seiner

"Linda di Chamonix" nach und übernimmt den Wahnsinn auf Widerruf samt fröhlichem Ausgang. Zur gleichen Zeit komponiert Verdi seinen "Nabucco" - eines der Beispiele für eine männliche Wahnsinnsszene. Anders als Verdis einzige "echte" Wahnsinnsszene, jene der schlafwandelnden Lady Macbeth, fällt die Umnachtung Nabuccos kaum einem Opernfreund ein, wenn es darum geht, die einschlägigen Beispiele aufzuzählen. Dabei gehört der Moment, in dem der Blitz einschlägt, gerade als der großenwahnsinnige König seine Göttlichkeit proklamiert, zu einer der eindrucksvollsten Eingebungen des Komponisten.

Hier scheint der Wahn tatsächlich eine Strafe Gottes zu sein. Aber da es keine unschuldige Jungfrau ist, die bleichwangig über die Szene wankt, entspricht die Szene nicht dem Klischee.

Wenn es schon ein Mann sein muss, der überschnappt, dann denken Opern-Aficionados an Mussorgskys "Boris Godunow" und seinen bis heute unglaublich modern anmutenden, zerklüfteten Monolog angesichts der Vision des totgeglaubten Zarewitschs.

Wobei dem Komponist hier das aufregendste Beispiel einer längeren Reihe von Wahnmonologen in der russischen Musikgeschichte gelungen ist, die mit Dargomyschskis "Russalka" 1856 beginnt

und über Tschaikowskys "Mazeppa" bis zu Rimskij-Korsakows "Zarenbraut" reicht.

Außer dem "Boris" hat von alledem ebenso wenig auf den internationalen Opernspielplänen überlebt wie von den französischsprachigen Delirandi, die bei Giacomo Meyerbeer ("Die Afrikanerin"), Thomas ("Hamlet") oder Jules Massenet ("La Navarraise") aktenkundig sind.

In der deutschen Romantik muss man hingegen gar nicht zu suchen anfangen. Da gibt es zwar den "Wahn-Monolog" des Hans Sachs, aber kaum eine nennenswerte Wahnsinnsszene, die diesen Namen verdiente.

Dafür war das 20. Jahrhundert umso verschwenderischer mit dem musiktheatralischen Irrsinn. Nicht erst in Zeiten der Postmoderne, wo Wolfgang Rihm Büchners "Jakob Lenz" ein sensibles Ton-Denkmal gesetzt hat und Alfred Schnittke mit der Vertonung von Jerowjews "Leben mit einem Idioten" den alten Voyeurismus eine neuzeitlich-aggressive, manche fanden: unappetitliche Dimension verlieh.

Schon Arnold Schönbergs "Pierrot Lunaire" von 1912 gehört in unsere Shortlist, denn auf seine reduzierte Art schreibt er ja unbedingt Musiktheater-Historie. Die bewegende Finalszene von Gottfried von Einems (seit dem Vorjahr wieder im Wiener Repertoire

befindlichen) "Dantons Tod" nicht zu vergessen, mit der armen, über den Grausamkeiten der Revolution verrückt gewordenen Lucille.

**Hoch droben am Berg.** W. H. Auden, der Librettist von Strawinskys bereits erwähntem "Rake" hat übrigens auch die Libretti zu Hans Werner Henzes "Bassariden" und "Elegie für junge Liebende" gedichtet - und bringt den Wahnsinn in zwei diametral entgegengesetzten Facetten ein: einmal in einer Anverwandlung antiker Orgiastik, die eine Mutter dazu bringt, ihrem Sohn den Kopf abzureißen, das andere Mal mit einer frechen Parodie auf die "Wahnsinnsszene", die wir alle meinen. Die Visionen einer über dem Lawinentod

ihres Mannes irre gewordenen Touristin in einem Berghotel inspirieren einen rücksichtslosen Poeten zu meisterlichen Gedichten. Diese Visionen, gestand der Komponist, "sind den Stansen der Wahnsinnsszene aus ‚Lucia di Lammermoor‘ nachgebildet".

Natürlich die "Lucia"! Welches Vorbild, fragt man sich, hätte Henze auch sonst wählen sollen? Was den Wahn betrifft, sind die Opernkomponisten ja doch alle Erben Donizettis.

**mehr**

[Sinkothek](#)

[Beckmessers Diarium](#)

[Operamania](#)

[Interpreten](#)