



Staatstheater Kassel

Vincenzo Bellini

NORMA

Spielzeit 1996 / 97

Vincenzo Bellini
NORMA

Szenisch-konzertante Aufführung — In italienischer Sprache
Lyrische Tragödie in zwei Akten von Felice Romani

Norma	Dimitra Theodossiou
Oroveso, Normas Vater	Hans Georg Moser
Adalgisa	Nidia Palacios
Pollione	Zachos Terzakis
Clotilde	Anja Schmidt
Flavio	Ricardo Tamura

Musikalische Leitung und Regie	Bernhard Lang
Projektionen und Kostüme	Ingeborg Lang-Endrös
Bühne	Bernd Knetsch
Beleuchtung	Werner Knoblich
Choreinstudierung	Hubert Dapp
Regieassistentz und Abendspielleitung	Annette Radenheimer
Inspizienz	Peter Schenk
Soufflage	Marianne Siedler

Opern- und Extrachor des Staatstheaters Kassel
Orchester des Staatstheaters Kassel

Premiere am 19. Juni 1997 im Opernhaus
Weitere Aufführungen: 22. und 28. Juni 1997

Beginn: 19.30 Uhr · Pause nach dem 1. Akt · Ende ca. 22.30 Uhr

Wir danken dem BLUMENPAVILLON SCHMALZ in der Kurhausstraße
für die freundliche Blumenspende zur Premiere.

Für die Aufführung verantwortlich:

Technische Leitung: Karl-Heinz Mittelstädt · Leitung der Werkstätten: Hermann Brandt · Leitung der Bühnentechnik: Georg Zingsem · Bühnenmeister: Klaus Dimmerling, Marcus Riedel, Hellmuth Werner · Leitung der Beleuchtungsabteilung: Werner Knoblich · Beleuchtungsmeister: Gerhard Jurkiewicz · Leitung der Tonabteilung: Rüdiger Ebel · Ton: Klaus-Dieter Günther, Werner Hirschfeld, Jürgen Köhler, Christina Birkhahn · Leitung der Kostümabteilung: Britta Brodda · Assistentin der Kostümabteilung: Claudia Schinke · Kostüme Damen: Sonja Koester · Kostüme Herren: Michael Lehmann · Putzmacherei: Doris Karl · Schuhmacherei: Horst Grenzebach (komm.) · Leitung der Maske: Dieter Edel · Maske: Rudi Noritsch, Karin Edel-Ranft · Leitung der Requisite: Josef Beppel · Requisite: Everhardus Friedrichs, Udo Heidemann · Malsaal: Peter Klimpel-Lämmel · Dekoration: Manfred Schmidt · Schreinerei: Harald Gunkel · Schlosserei: Fred Piotrowski (komm.) · Maschinenmeister: Jürgen Kappes · Rüstmeister: Manfred Goßmann

Fotografie: Thomas Huther

Aufführungsrechte: G. Ricordi & Co., Mailand

„Liebster Florimo,
 ich schreibe dir unter dem Eindruck
 des Schmerzes, eines Schmerzes, den
 ich dir nicht ausdrücken kann, den du
 allein aber verstehen kannst. Ich
 komme aus der Scala, von der ersten
 Vorstellung der »Norma«. Willst du es
 glauben? Fiasko!!! Fiasko!!! Glanzvolles
 Fiasko!!! Wahrhaftig, das Publikum
 war streng, es schien eigens gekom-
 men, um mich zu verurteilen, und es
 scheint, als wollte es meine arme
 Norma das Los der Druidin leiden las-
 sen. Ich habe meine lieben Mailänder nicht wiedererkannt, die mit
 Begeisterung, mit sichtbarer Freude und herzlichem Jubel den »Pira-
 ten«, die »Straniera« und die »Sonnambula« aufgenommen haben;
 und ich glaubte ihnen doch eine würdige Schwester in der »Norma«
 zu bieten: aber unglücklicherweise war es nicht so, ich habe mich
 betrogen, habe geirrt; meine Berechnungen sind fehlgeschlagen und
 meine Hoffnungen enttäuscht.



Giulia Grisi (1805—1840)
 als Norma

Über Bühnenstücke ist das Publikum oberster Richter. Gegen das
 Urteil, das es gegen mich ausgesprochen hat, hoffe ich Berufung
 einzulegen, und wenn es dazu kommt, daß es anderen Sinnes wird,
 habe ich den Prozeß gewonnen, und dann werde ich die »Norma«
 für die beste meiner Opern erklären; wenn nicht, muß ich mich mit
 meinem Mißgeschick bescheiden und werde mir zum Trost sagen:
 haben nicht etwa auch die Römer die »Olimpiade« des göttlichen
 Pergolesi durchfallen lassen? — Ich oder dieser Brief wird dir die
 traurige Nachricht vom Fiasko der »Norma« bringen. Sorge dich
 nicht darum, mein lieber Florimo. Ich bin jung und fühle in mir
 die Kraft, Genugtuung für diese furchtbare Niederlage zu schaffen.
 Lies dies allen unseren Freunden vor. Ich liebe die Wahrheit zu
 sagen im Glück wie im Unglück. Leb wohl und auf baldiges Wieder-
 sehen. Inzwischen nimm eine Umarmung von deinem dich liebenden
 Freund Bellini.“

Vincenzo Bellini an seinen Freund
 Francesco Florimo nach der Uraufführung der »Norma“



Vincenzo Bellini

1801 Vincenzo Bellini wird am 3. November im sizilianischen Catania als Enkel eines Kirchenmusikers und Sohn eines „maestro di musica“ geboren. Er soll bereits mit sechs Jahren eine im Dom zu Catania uraufgeführte und begeistert gefeierte Sopranmotette komponiert haben.

1813 — 1818 Bellini kommt mit der Kammermusik Haydns und Mozarts in Berührung und beweist die Frühreife seines Genies

durch zahlreiche geistliche und weltliche Kompositionen.

1819 Aufnahme in das Konservatorium San Sebastiano in Neapel. Neben Giovanni Furno (Harmonielehre), Giacomo Tritto (Kontrapunkt) und Carlo Conti (Cembalo) wird er von dem berühmten Nicola Zingarelli unterrichtet. Intensives Studium der Werke von Jommelli, Paisiello und Pergolesi.

1825 Zum Abschluß der erfolgreichen Konservatoriumslaufbahn komponiert der junge Meister seine erste Oper „*Adelson e Salvini*“.

1826 Der Impresario Barbaja erteilt Bellini den Auftrag, für das Teatro San Carlo in Neapel eine Oper zu schreiben: „*Bianca e Fernando*“, die mit großem Erfolg uraufgeführt wird.

1827 Der jugendliche Maestro begibt sich nach Mailand und wird rasch zum Liebling der Gesellschaft. „*Il Pirata*“ ist die erste Zusammenarbeit mit dem Librettisten Felice Romani.

1829 In „*La Straniera*“ bemerkt die Kritik erstmals die Begabung Bellinis, „parola“ und „musica“ gleichberechtigt zu behandeln und sich nicht einfachen musikalischen Effekten hinzugeben. Im gleichen Jahr erleidet das Gespann Bellini — Romani allerdings auch einen Mißerfolg mit der für Parma geschriebenen „*Zaira*“, nach der Tragödie Voltaires.

1830 In Venedig wird die Shakespeare-Oper „*I Capuleti e i Montecchi*“ erfolgreich uraufgeführt. Anfall von Gastroenteritis.

1831 Bellini erwägt eine „*Ernani*“-Vertonung, die Libretto-Grundlage hat Romani den Schriften Victor Hugos entnommen. Die habsburgische Zensur vereitelt jedoch dieses Unternehmen, und Bellini wendet sich einem weit harmloseren Stoff zu: „*La Sonnambula*“. Nach der Uraufführung schreibt ein Kritiker: „Je länger man diese Musik hören wird, desto besser wird sie gefallen.“ Dies wird sich dann vor allem bei der „*Norma*“ (nach der Tragödie von Alexandre Soumet) bewahrheiten, die bei ihrem Erscheinen an der Scala (26. Dezember) kühl aufgenommen, aber bereits nach der sechsten Aufführung mit enthusiastischem Beifall überschüttet wurde.

1833 In Venedig wird seine „*Beatrice di Tenda*“ uraufgeführt. Intrigen aller Art und der vorübergehende Bruch mit Romani mögen dazu beigetragen haben, daß die Oper durchfiel.

1835 Bellini verläßt Italien und folgt einer Einladung nach London, wo seine Opern inzwischen mit größtem Erfolg aufgeführt werden. Auf dem Rückweg nach Italien bleibt er in Paris und schreibt an die Zurückgebliebenen: „Die Direktion des ‚Théâtre Italien‘ machte mir Angebote, die es anzunehmen galt. Erstens sind die Honorare höher . . . , dann sind die Sänger herrlich, und schließlich in Paris zu bleiben, auf die Kosten anderer . . . “ Bellini lebt sich rasch in den Pariser Künstlerkreisen ein; er begegnet Heinrich Heine, Frédéric Chopin und wird von Rossini väterlich-freundschaftlich protegiert. In Zusammenarbeit mit dem Grafen Pepoli entsteht sein letztes Meisterwerk: „*I Puritani*“.

Am 24. September stirbt der Komponist in gewollter Abgeschiedenheit im Pariser Vorort Puteaux an seiner Gastroenteritis. Paris und viele Städte Europas beklagen den vorzeitigen Verlust. Rossini läßt Bellinis Körper einbalsamieren, die „*Messa da Requiem*“ von Cherubini wird im Invalidendom aufgeführt und Donizetti widmet dem Freunde zum Gedenken eine Totenmesse.

Das kompositorische Œuvre Bellinis enthält neben den Opern auch Sinfonien, ein Oboenkonzert, Arien und Arien mit Klavier- oder Orchesterbegleitung und eine Reihe kirchenmusikalischer Werke.

Bellini — ein Wort zu seiner Zeit

Wir alten eingefleischten Wagnerianer sind doch die dankbarsten Bellini- und Rossini-Hörer

Friedrich Nietzsche

Die Bellinische Musik, d. i. der Bellinische Gesang, hat in dieser Zeit selbst im hochgelehrten Deutschland ein solches Aufsehen erregt und einen solchen Enthusiasmus entflammt, daß schon diese Erscheinung an und für sich wohl einer näheren Untersuchung wert wäre. Daß der Bellinische Gesang in Italien und Frankreich entzückt, ist einfach und natürlich —, denn in Italien und Frankreich hört man mit den Ohren, daher denn auch unsre Phrasen vom „Ohrenkitzel“ u. dgl. — (vermutlich im Gegensatz zu dem „Augenjucken“, das uns z. B. die Lektüre so mancher Partitur von neueren deutschen Opern verursacht); — Daß aber selbst der deutsche Musikkenner die Brille von den strapazierten Augen wegnahm und sich einmal so ganz rücksichtslos der Freude eines schönen Gesanges hingab, das läßt uns zugleich tiefer in sein eigentliches Herz blicken —, und da gewahrt man dann so eine tiefe und inbrünstige Sehnsucht nach einem vollen und kräftigen Aufatmen, um sich's mit einem Male leicht zu machen und all den Schwulst von Vorurteilen und üblen Gelehrtheiten von sich zu werfen, der ihn so lange zwang, ein deutscher Musikkenner zu sein, und statt dessen endlich ein Mensch zu werden, froh, frei und begabt mit all den herrlichen Empfängnisorganen für jedes Schöne, möge es sich zeigen, in welcher Form es wolle. — Wie wenig sind wir doch eigentlich von all dem närrischen Krame von Vorurteilen und Einbildungen wirklich überzeugt; wie oft mag es uns wohl passiert sein, daß wir bei der Anhörung einer italienischen oder französischen Oper entzückt wurden, und als wir das Theater verließen, mit einem mitleidigen Witz unsre Aufregung hinweg spotteten, und dann, in unsrem Hause angelangt, mit uns übereinkamen, daß man sich eigentlich vor Entzücken hüten müsse. Machen wir nun einmal diesen Witz nicht und treffen wir einmal diese Übereinkunft mit uns nicht, sondern halten wir das fest, was uns eben entzückt hatte, so werden wir inne werden, daß es zumal bei Bellini die klare Melodie, der einfache edle und schöne Gesang war, der uns entzückte; dies zu bewahren und daran zu glauben, ist doch wahrlich keine Sünde; es ist vielleicht selbst keine Sünde, wenn man vorm Schlafengehen noch ein Gebet zum Himmel schickte, daß den deutschen Komponisten doch endlich einmal solche Melodien und eine solche Art, den Gesang zu behandeln, einfallen möchte. — Gesang, Gesang und abermals Gesang, ihr Deutschen!

Gesang ist nun einmal die Sprache, in der sich der Mensch musikalisch mitteilen soll, und wenn diese nicht ebenso selbständig gebildet und gehalten wird, wie jede andere kultivierte Sprache es sein kann, so wird man euch nicht verstehen.

Das übrige, was an diesem Bellini schlecht ist, kann ja jeder eurer Dorfschulmeister besser machen, das ist bekannt: es liegt demnach ganz außer der eigentlichen Sache, sich über diese Mängel lustig zu machen: wäre Bellini bei einem deutschen Dorfschulmeister in die Lehre gegangen, er hätte es wahrscheinlich besser machen lernen, ob er aber dabei nicht vielleicht seinen Gesang verlernt hätte, steht allerdings sehr zu befürchten. — Lassen wir also diesem glücklichen Bellini den, allen Italienern einmal gebräuchlichen Zuschnitt seiner Musikstücke, seine regelmäßig dem Thema folgenden Crescendos, Tutti, Kadenzen und dergleichen stehende Manieren, über die wir uns so grimmig ärgern; es sind die stabilen Formen, die der Italiener einmal nicht anders kennt, und die in manchem Betracht gar nicht so verwerflich sind.

Betrachten wir die grenzenlose Unordnung, den Wirrwarr der Formen, des Periodenbaues und der Modulationen so mancher neuer deutscher Opernkomponisten, durch die sie uns oft den Genuß vieler einzelner Schönheiten verkümmern, so möchten wir wohl oft wünschen, durch jene stabile italienische Form diesen krausen Knäuel in Ordnung gebracht zu sehen; und in der Tat wird die augenblickliche klare Erfassung einer ganzen Leidenschaft auf der Bühne bei weitem erleichtert werden, wenn sie eben ganz mit allen Nebengefühlen und Nebenempfindungen mit einem festen Striche in eine klare, faßliche Melodie gebracht wird, als wenn sie durch hundert kleine Kommentationen, durch diese und jene harmonische Nuance, durch das Hineinreden dieses und jenes Instrumentes verbaut und endlich ganz hinweggeklügelt wird.

Richard Wagner, 1837

„Man hält mich für einen Feind der italienischen Musik und setzt mich in Gegensatz zu Bellini. Aber nein, nein, tausendmal nein! Bellini ist eine meiner Vorlieben; seine Musik ist ganz Herz, fest und innig an die Worte gebunden. Die Musik, die ich ablehne, ist jene freischweifende, sinnlose, die der Dichtung und der Situation spottet.“

Richard Wagner

Romanticismo und Belcanto

„Oh, warum kann ich nicht die Norma allein in einem Wald singen, nur ich und der Mond, statt daß ich all dies durchmachen muß“ sagte sie zu Zeffirelli, als sie allein in ihrer Garderobe waren.

Maria Callas

Vincenzo Bellini zählt fraglos zu den berühmtesten Opernkomponisten des 19. Jahrhunderts. Mit seinem Namen sind zwei zentrale Begriffe der italienischen Oper untrennbar verbunden: Romanticismo und Belcanto. Wenn auch das Bild, das Heinrich Heine vom Komponisten entworfen hat, etwas überzeichnet erscheint, so kann doch Bellini als der eigentliche Repräsentant der romantischen italienischen Oper gelten. Entscheidender als Donizetti, Mercadante oder Pacini hat er sich von der vorangegangenen Epoche des Rokoko abgesetzt, die vom Rationalismus eines Metastasio geprägt war und in Rossini ihren letzten überragenden Vertreter gefunden hatte, und die absterbende Gattung der Opera seria neu belebt, indem er ihr den Atem der Romantik einhauchte.

Nach der Ästhetik des Romanticismo, der eine vollkommene Realisierung eher im Melodrama, weniger im Sprechtheater gefunden hat, obwohl beispielsweise der Einfluß Manzonis auf die Libretto-dichtung nicht zu leugnen ist, hatte das Kunstwerk im emphatischen Sinne des Begriffes ausschließlich an das Gefühl zu appellieren, nicht an die Ratio wie im Klassizismus. Bellini, der für einen neuen Typus von Opernbesuchern schrieb, welcher sich vollständig der Musik hingeben sollte, engte die neue Ästhetik ein: »Far piangere« — den Hörer zu Tränen zu rühren — war das erklärte Ziel seiner Musik. In dieser extremen Einseitigkeit stand Bellini vermutlich zu seiner Zeit ohne Gegenbeispiel da, obwohl die italienische Oper des 19. Jahrhunderts, anders als die deutsche oder französische, fast ausschließlich auf ernste Sujets mit tragischem Ausgang ausgerichtet war. Donizetti schrieb zwar einige Opere buffe, die sich am Leben halten konnten — »L'Elisir d'amore« und »Don Pasquale« —, sein eigentlicher Ehrgeiz lag jedoch auf dem Gebiet der Opera seria. Verdi komponierte nur eine Opera buffa (»Un giorno di Regno«), die ein totaler Mißerfolg war, während der »Falstaff« als ein Werk sui generis zu gelten hat, Bellini keine einzige. Einige seiner Werke wie »La Sonnambula« gehören zum Genre der Semi-seria, seine eigentliche Stärke jedoch war die Tragedia lirica.

Die gegen 1600 aus dem italienischen Musizierempfinden erwachsene Gesangkunst, für die man im 19. Jahrhundert den Begriff *Belcanto* prägte, war ursprünglich nicht auf Intensität des Ausdrucks und auf kunstvolle Deklamation, sondern auf Differenzierung in der Tonbildung und Schönheit des Klanges gerichtet. Zwischen 1650 und 1750, als die *Opera seria* maßgeblich durch die Neapolitanische Schule geprägt wurde, setzte man andere Akzente: im Mittelpunkt des Interesses stand nun die Improvisationskunst und die reine Kehlkopfvirtuosität. Durch Bellini erfuhr der *Belcanto* eine neue Qualität: die Koloratur, schon durch Rossini der Sängerkür entzogen und eingeschränkt, wurde weiter reduziert und zugleich in ihrem Charakter verändert, indem man sie nun mit emphatischer Expressivität auflud.

Bellinis »Norma« darf neben Donizettis »Lucia di Lammermoor« als Paradigma für den *Romanticismo* gelten. Zwar scheint die Tatsache, daß das Geschehen in vorchristlicher Zeit angesiedelt ist, eher auf die *Opera seria* des 18. Jahrhunderts zu verweisen, läßt das Motiv der Kindestötung an Medea denken, ist der Konflikt zwischen Liebe und Pflicht eher ein *metastasianischer Topos* als eine romantische Errungenschaft. Doch der Kampf zwischen Römern und Galliern bildet nur die historische Folie; auch wenn der kriegerische Geist der Gallier sich immer wieder in martialischen Chören äußert, so ist dieses Moment doch dramaturgisch peripher. Was die Autoren ungleich mehr faszinierte, war der Druidenkult der Kelten, der mit der Aura des Grauensvollen, Verbotenen umgeben ist; auch daß die Handlung zu nächtlicher Zeit spielt, ist überaus symptomatisch für den *Romanticismo*. An die Stelle der Konfrontation zweier Paare, tritt hier der tödlich endende Dreieckskonflikt, mit dem ein weiteres Moment verknüpft ist: der unüberbrückbare Gegensatz zwischen Keuschheit und Sinnlichkeit, ein Thema, welches das 19. Jahrhundert immer wieder beschäftigte . . . Bellinis besondere Fähigkeit, seelische Zustände auf ergreifende Weise in Töne zu bannen — eine Kunst, die von den Zeitgenossen immer wieder bewundert wurde — tritt wohl nirgends deutlicher zutage als zu Beginn des 2. Aktes, als Norma ihre schlafenden Kinder betrachtet und zwischen Haß — sie sieht in ihnen das Abbild des treulosen Geliebten — und Mutterliebe hin- und hergerissen wird . . . Was Bellinis »Norma« von den meisten zeitgenössischen Opern unterscheidet, liegt vor allem in einem spezifischen romantischen Tonfall, in einer ungewöhnlichen Expressivität begründet.

Norbert Christen

Italien um 1830

Das Risorgimento

Die um ihre Hoffnung auf Einheit und Freiheit Italiens betrogenen nationalen Kreise fanden sich in Geheimbünden (Carbonari) zusammen. Doch erst die 1831 von G. Mazzini ins Leben gerufene Bewegung „Giovane Italia“ vertrat eine klare Zielsetzung: die Errichtung einer unitarischen Republik Italien. Die gemäßigten nationalen Kreise setzten ihre Hoffnungen auf König Karl Albert von Savoyen (1831–1849). In ganz Italien brach 1848 die Revolution los. Nach anfänglichen Erfolgen unterlagen die Revolutionäre der militärischen Überlegenheit von Österreichern und Franzosen. Von Papst Pius IX. zu Hilfe gerufene französische Truppen beseitigten die durch Mazzini und Garibaldi errichtete Römische Republik. Nach dem Zusammenbruch der Revolution regierte mit Ausnahme Sardinien-Piemonts, das in Viktor Emanuel II. einen tatkräftig für die nationale Einigung wirkenden Herrscher hatte, in allen ital. Staaten die krassesetzte Reaktion. In enger Zusammenarbeit mit Napoleon III. bereitete der Sardinisch-piemontesische Ministerpräsident Cavour behutsam die Einigung Italiens unter piemontesischer Führung vor.

Der Sieg des frz.-sard. Heeres 1859 über die Österreicher brachte zwar nur die Lombardei ein, doch schlossen sich 1860 auch Toskana, Parma und Modena dem Königreich Sardinien-Piemont an. Anfang 1861 war Italien bis auf den Rest des Kirchenstaates und Venetiens geeint. Am 17. 3. 1861 nahm Viktor Emanuel II. den Titel eines Königs von Italien an, Florenz wurde zur Hauptstadt erklärt.

Als bei Ausbruch des Dt.-Frz. Krieges 1870 Frankreich gezwungen war, seine Truppen aus Rom abzuziehen, rückten Italiener nach und besetzten den restlichen Kirchenstaat, der nach einer Volksabstimmung mit Italien vereinigt wurde. 1871 wurde Rom Hauptstadt des Königreiches Italien.

Die Kelten (Gallier)

Die Kelten, auch die „Tapferen“, „Erhabenen“, „Hohen“ genannt, griechisch Keltoi, lateinisch Celtae, auch Galli, Galatae, sind ein indogermanischer Volksstamm. Dieses Volk war seit dem 6. Jh. v. Chr. in Mittel- und Westeuropa ansässig und wird von griechischen und römischen Historikern erwähnt.

Im 5. Jh. v. Chr. saßen die Kelten bereits in einem Raum, der von Süd- und Südwestdeutschland bis nach Österreich und in Norddeutschland bis zur Weser und zum Harz reichte. Weiterhin waren sie am Mittelrhein, in Frankreich (Gallien), Spanien und auf den Britischen Inseln zu finden. Ebenfalls im 5. Jh. v. Chr. zogen sie dann nach Oberitalien, wo sie sich in der Poebene ansiedelten (Gallia cisalpina). Von da aus besiegten sie mehrmals die Etrusker und 387 v. Chr. unter Brennus in der Schlacht an der Allia auch die Römer und plünderten Rom. Von etwa 300 v. Chr. an stießen die Kelten bis nach Ungarn vor und überfluteten den Balkan. 279 v. Chr. entging Delphi nur knapp der Plünderung. 278 v. Chr. gingen die Galataer nach Kleinasien. Ein bis zwei Jh. lang waren die Kelten das bedeutendste Volk Europas, bildeten aber weder eine ethnische Einheit, noch brachten sie es zu einem staatlichen Zusammenschluß; nur ihre Kultur und Kunst trug einheitliche Züge, die auf einer ähnlichen Sprache und gemeinsamen religiösen Tradition beruhte. Seit dem 2. Jh. v. Chr. wurden die Kelten von den Dakern und Germanen bedrängt und teilweise verdrängt und von den Römern zuerst in Oberitalien, dann auch in anderen Gebieten unterworfen. Mit der Gefangennahme des Vercingetorix („rix“ bedeutet so viel wie König, oberster Stammeshäuptling) 52 v. Chr. bei Alesia endete Cäsars Gallischer Krieg. Gallien verlor als Zentrum keltischer Macht seine Unabhängigkeit, nahm aber überraschend schnell römische Kultur und Sprache an und entwickelte sich zu einer besonders blühenden römischen Provinz. Nur Irland blieb frei von römischem Einfluß; hier entstand durch keltisches Erbe und Christentum im frühen Mittelalter eine neue Blüte keltischer Kultur. Nachkommen der antiken Kelten in der Gegenwart sind die Walliser, die Iren, die Bewohner des Wallis und die Bretonen.

Die Druiden

Das Wort ist keltischen Ursprungs: derwydd“ und heißt „weiser Mann“. Die Griechen sagen druidai, die Römer druidae oder druidae, die Gallier druvis und die Britannier drui oder druid (irisch).



Ein Druide im Richterkleid — Klassische Darstellung aus dem Jahre 1815 mit dem Mistelzweig auf dem Steinaltar

Plinius leitet das Wort vom griechischen „drus“ Eiche und vom indoeuropäischen „wid“ (wissen) ab. Die Druiden sind allem Ungemach zum Trotz wieder auferstanden. 1781 wurde in England der Druidenorden gegründet, eine freimaurerähnliche Verbindung, die 1908 die verschiedenen englischen und deutschen Gruppen zur internationalen Loge der Druiden vereinigte und die bis in unsere Tage existiert.

Die Druiden und ihre Dogmen

Die Priesterklasse der Druiden ist streng geordnet. Cäsar stellte als erster fest: „An der Spitze der Druiden steht derjenige, der bei ihnen das größte Ansehen genießt. Nach seinem Tod tritt der an seine Stelle, der alle anderen an Würde überragt; wenn es aber mehrere Bewerber gibt, entscheiden die Stimmen der Druiden, bisweilen sogar die Waffen den Wettstreit.“ Obwohl die Druiden keinen Militärdienst zu leisten haben, dürfen sie in den Krieg ziehen, wenn sie sich freiwillig dafür entscheiden. Die Druiden haben aber noch eine andere wichtige gesellschaftliche Funktion: sie sind nämlich Heilkundige, man könnte fast sagen Ärzte. Sie kennen nicht nur ‚die tiefsten Geheimnisse der Natur, sondern sie sind auch vertraut mit den Naturgesetzen; die Griechen nennen das Physiologie‘ (nach Cicero in „De divinatione“). Deshalb wissen die Druiden natürlich bestens darüber Bescheid, wie Krankheiten und Verletzungen geheilt werden können. Der wichtigste Teil ihrer Kunst bestand zweifellos in der Pflanzenheilkunde. Plinius d. Ä. äußert sich ausführlich darüber in jener berühmten Passage, in der die Mistellese beschrieben wird: „Sie glauben, daß die Mistel, wenn man daraus ein Getränk zubereitet, unfruchtbaren Tieren wieder Fruchtbarkeit zurückgibt und überhaupt ein Heilmittel gegen alle Gifte darstellt.“

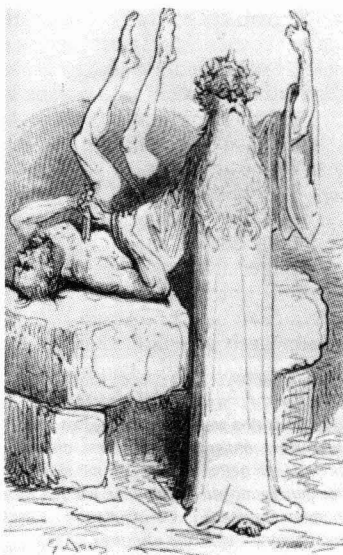
Bei den Kelten hat das Feuer eine bedeutende Rolle gespielt. Das ist nichts Außergewöhnliches, denn alle Völker haben für ihre Kult-handlungen Feuer benutzt. Die Bedeutung des Feuerrituals kann nur dann richtig verstanden werden, wenn man sich über den Begriff des Opfers im klaren ist. In allen Religionen der Welt wur-

den oder werden Opfer dargebracht, seien es nun wirkliche Opfer oder nur Scheinopfer.

Bei den Kelten wurden nicht nur die Pflanzen, Zweige und Blumen als Opfergaben verwendet, sondern auch Tiere, vor allem Stiere und Widder. Fast immer handelte es sich dabei um junge männliche Tiere, während bei den Herrschaftsritualen eine Stute, mit der sich der König vereinigte, den Opfertod fand. Aus dem Fleisch des Opfertieres wurde meist eine Brühe bereitet, in der der König badete, und anschließend verzehrte er das Fleisch. Nicht nur Cäsar, sondern auch verschiedene andere antike Schriftsteller weisen darauf hin, daß die Kelten Menschen geopfert haben sollen. Nach Diodor von Sizilien z. B. hielten die Gallier „alle Übeltäter fünf Jahre lang gefangen, um sie dann aufzuspießen und den Göttern zu opfern“. All diese Zeugnisse sind nicht so eindeutig, wie es auf den ersten Blick aussehen mag. Die Römer wie die ersten Missionare waren nämlich daran interessiert, ein möglichst düsteres Bild vom Druidentum und von den Bräuchen zu malen, die ihrer Meinung nach im Widerspruch zu ihren eigenen Gewohnheiten standen. Daher müssen die Zeugnisse für Menschenopfer bei den Kelten unbedingt mit kritischen Augen betrachtet werden, und es spielt dabei keine Rolle, ob es sich um die Gallier, die Bretonen oder um die Iren handelt. Ebenso wie die in den Epen geschilderten gnadenlosen Kämpfe als symbolische Handlungen verstanden werden müssen, so stellen auch die Menschenopfer lediglich mythische Realitäten dar, das heißt, es handelt sich um rituelle Tötungen. Man kann deshalb durchaus die Behauptung aufstellen, daß es im Druidentum Menschenopfer nur in Form von Scheinopfern, Ersatzopfern oder symbolischen Opfern gegeben hat. Die von den Römern und von den ersten Christen ausgesprochenen Beschuldigungen müssen also entweder als bewußte Verleumdungen betrachtet werden, oder sie sind aufgrund von ungenauen Informationen entstanden.

Jean Markale

Die „normale“ Beschäftigung des Druiden — Illustration von Gustave Doré





Dimitra Theodossiou, die am Kasseler Staatstheater z. Z. in Mozarts „Don Giovanni mit großem Erfolg die Donna Anna interpretiert, ist dem Kasseler Publikum bereits durch ihre Darstellung der Anna Bolena in Donizettis gleichnamiger Oper bekannt. Die griechische Sopranistin erhielt ihre Gesangsausbildung insbesondere in München und ist mehrfache Preisträgerin, so u. a. beim *Internationalen Gesangswettbewerb Belvedere* Wien 1994, beim *Operalia II – Plácido Domingo World Opera Contest* Madrid 1995 und beim *I Cestelli Competizione dell' Opera* in Dresden 1996. Sehr erfolgreich sang sie bisher Partien wie die der Violetta (in Verdis „La Traviata“) und Leonora (in Verdis „Il Trovatore“) sowie die Titelrolle in Donizettis „Lucia di Lammermoor“. Zahlreiche Gastkonzerte führten Dimitra Theodossiou durch Frankreich, Slowenien, Griechenland, Dänemark und Deutschland.

Nidia Palacios wurde 1965 in Buenos Aires geboren. Sie begann ihre Ausbildung an der Musikhochschule Carlos L. Buchardo, setzte sie am am Kunstinstitut des Teatro Colón fort, trat schließlich in die Gesangsklasse von Maria Venuti an der Hochschule in Karlsruhe ein und belegte verschiedene Meisterkurse. Zahlreiche Verpflichtungen führten die Mezzosopranistin in die bekannten Konzertsäle Argentinien, wo sie mehrere Partien aus dem klassischen Opernrepertoire interpretierte. Im Oktober 1989 erhielt sie den 1. Preis des Wettbewerbs „Nuevas Voces Liricas“ der Richard-Wagner-Stiftung, im Juli 1994 erreichte sie das Finale des Internationalen Belvedere-Wettbewerbs in Wien und im Mai 1997 gewann sie den bekannten Giuseppe di Stefano-Wettbewerb im sizilianischen Trapani und wird dort Rossinis Cenerentola und die Adalgisa singen. Seit einigen Jahren gehört die international im Opern- wie Konzertbereich gastierende Sängerin zum Ensemble des Staatstheaters Kassel und war zuletzt u. a. in den Partien Zerlina („Don Giovanni“) und Cenerentola zu erleben.

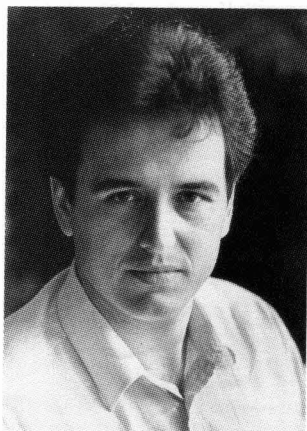




Anja Schmidt wurde in Kassel geboren, wo sie 1986 als 1. Knabe in Mozarts „Zauberflöte“ am Staatstheater Kassel auftrat. Nach dem Abitur studierte sie an der Hochschule für Musik und Theater in Hannover, wo sie 1995 ihr Diplom machte. Zwei Jahre zuvor führte sie ein Stipendium des Richard Wagner Verbandes nach Bayreuth und 1990 wirkte sie als 1. Knabe in dem Stück „Patmos“ in der Inszenierung von Ruth Berghaus bei der Münchner Biennale mit. Zu den bereits gesungenen Partien der Mezzosopranistin gehören u. a. die Lola in Mascagnis „Cavalleria rusticana“, Tisbe in Rossinis „La Cenerentola“, Smeton in Donizettis „Anna Bolena“ sowie

Sandmann und Hänsel in Humperdincks „Hänsel und Gretel“. Zahlreiche Liederabende und Kirchenkonzerte runden ihr künstlerisches Schaffen ab.

Zachos Terzakis wurde in Athen geboren. Nach einem naturwissenschaftlichen Studium wurde er zum Sänger ausgebildet und erhielt 1976 sein erstes Engagement an der National Oper Athen. Daraufhin folgte ein Engagement an die Bühnen der Stadt Bielefeld sowie von 1982–1987 an das Nürnberger Opernhaus. Seitdem ist der Tenor als „freier“ Opernsänger tätig und gastiert an vielen großen Häusern Europas und bei verschiedenen Festivals (Bregenzer Festspiele, Luzerner und Berliner Festwochen, Schleswig-Holstein-Festival). Neben seinem großen Opernrepertoire (u. a. Alfredo, Pinkerton, Tamino, Rodolfo, Werther, Hoffmann) singt Zachos Terzakis europaweit mit großem Erfolg auch Konzerte. Außerdem gehören zahlreiche Rundfunk- und Fernsehauftritte sowie verschiedene Schallplatten- bzw. CD-Aufnahmen zu seinem künstlerischen Wirken. 1995 inszenierte er am Meininger Theater die deutsche Erstaufführung von Mikis Theodorakis' „Medea“ in eigener deutscher Übersetzung. In Kassel war und ist Zachos Terzakis u. a. in den Opern „Barbier von Sevilla“, „Maskenball“, „Carmen“, „Hoffmanns Erzählungen“, „La Bohème“, „Manon Lescaut“, „Salvatore Giuliano“, „Die Macht des Schicksals“ und „Gianni Schicci zu erleben.





Hans Georg Moser wurde in Stuttgart geboren und studierte dort bei Prof. Walther Schneider Gesang. Sein erstes Engagement war am Stadttheater Gießen, wo er von Anfang an als seriöser Baß tätig war und dieses Fach stets gesungen hat. Danach wechselte er an das Wuppertaler Theater und 1980 folgte er dann einem Angebot an das Staatstheater in Kassel. Seine besondere Liebe gilt neben Rollen wie der Sarastro in Mozarts „Zauberflöte“ und Rocco in Beethovens „Fidelio“, dem Wagner-Fach, das er mit allen seinen Fach-Partien interpretierte. Davon sei nur der Daland im „Holländer“ genannt, den er in acht verschiedenen Inszenierungen, zuletzt auch in Kassel, gesungen hat. In dieser Saison war

er außerdem u. a. als Pogner in Wagners „Meistersingern“, Pater Guardian in Verdis „Macht des Schicksals“, van Bett in Lortzings „Zar und Zimmermann“ und Komtur in Mozarts „Don Giovanni“ zu erleben. Als Gast war Hans Georg Moser an den großen Opernhäusern in Hamburg, Berlin, Hannover, Düsseldorf, Stuttgart, München und Karlsruhe zu hören und geht zur nächsten Spielzeit als festes Ensemblemitglied an die Oper Bonn.

Ricardo Tamura stammt aus Sao Paulo. Nach Geologie- und Physikstudien wandte er sich dem Gesang zu und ließ sich in seiner Heimatstadt, New York, Siena, Busseto sowie am Opernstudio Zürich ausbilden. Der International gastierende Tenor ist mehrfacher Preisträger und seit der Spielzeit 1996/97 am Staatstheater Kassel engagiert, wo er zunächst in der Raymond-Operette „Maske in Blau“ auftrat und sodann Partien wie den Marquis von Chateaufort in Lortzings „Zar und Zimmermann“ gestaltete.



Text- und Bildnachweise: Vincenzo Bellini, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, Musikkonzepte 46, München 1985 / Werner Oehlmann: Vincenzo Bellini, Zürich/Freiburg i. Br. 1974 / Richard Wagner: Mein Leben, hrsg. v. Martin Gregor-Dellin, München 1976 / Vincenzo Bellini: Norma, hrsg. v. Attila Csampai und Dietmar Holland, Reinbek 1990 / Jean Markale: Die Druiden, Gesellschaft und Götter der Kelten, München 1989

Impressum: Herausgeber: Staatstheater Kassel, Intendant Michael Leinert, Spielzeit 1996/97 — Redaktion und Gestaltung: Ina Wragge — Herstellung: FSA, 34117 Kassel