

VERDI-SCHILLER-

1801 VER  
03121

# LOUISE MILLER

JOHANNA D'ARC

DIE RÄUBER

LOUISE MILLER

DON KARLOS

ANHALTISCHES THEATER  DESSAU



1849



*Giuseppe Verdi (1813 – 1901). Stich aus dem Jahre 1849, der Entstehungszeit der Oper „Louise Miller“, Museo teatrale alla Scala, Mailand.*

**Louise Miller****Melodrama tragico in drei Akten****Musik von Giuseppe Verdi****Libretto von Salvatore Cammarano****nach dem bürgerlichen Trauerspiel „Kabale und Liebe“****von Friedrich Schiller****Deutsche Fassung von Johannes Felsenstein**

Musikalische Leitung	<b>Golo Berg</b>
Inszenierung	<b>Johannes Felsenstein</b>
Ausstattung	<b>Stefan Rieckhoff</b>
Choreinstudierung	<b>Markus Oppeneiger</b>
Dramaturgie	<b>Udo Salzbrenner</b>
Technische Gesamtleitung	<b>Helmut Uschmann</b>

Der Präsident Graf Walter Ferdinand, <i>sein Sohn</i>	<b>Ks. Rainer Büsching</b>
Lady Milford, <i>Gräfin von Ostheim</i>	<b>Jörg Brückner/Pieter Roux</b>
Wurm, <i>Sekretär des Grafen</i>	<b>Sonja Borowski-Tudor/ Alexandra Petersamer</b>
Miller, <i>ein Musikant</i>	<b>Ludmil Kuntschew</b>
Louise, <i>seine Tochter</i>	<b>Ulf Paulsen</b>
Laura, <i>ein Landmädchen</i>	<b>Daniela Zanger</b>
Ein Bursche	<b>Sabine Noack</b>
	<b>David Schroeder/Michal Skiepcio</b>

(Doppelbesetzungen in alphabetischer Reihenfolge)

**Damen und Herren des Opernchores****Mitglieder der Komparserie****Beate Ann-Neumann, Flöte****Anhaltische Philharmonie Dessau**

Studienleiter: Wolfgang Kluge

Musikalische Einstudierung: Dorothee Dietz, Norbert Kleinschmidt,

Wolfgang Kluge, Stefan Kozinski, Beate Mühlhölzl

Abendspielleitung und Regieassistentz: Jana Eimer, Martin Anhalt

Inspizient: Günter Helbing • Souffleuse: Hannelore Weitkamp

Regiehospitantz: Karen Helbing • Leitung der Komparserie: Ute Krüger

Maske: Wolfgang Meyer – Kostümanfertigung: Bärbel Wendel und Gitta Wendeborn

Putzmacherin: Heike Gramsch • Kostümmalerin: Anita Hertel

Technische Leitung und Theatermeister: Matthias Reinhardt

Beleuchtungsmeister: Holger Schulze

Tonmeister: Walter Heyer • Requisiten, Waffen und Pyrotechnik: Hans-Jürgen Krause

Herstellung der Dekorationen in eigenen Werkstätten

Leitung: Andreas Nobis

Malsaal: Norbert Wagner • Theaterplastikerin: Guste Krefit

Tischlerei: Peter Lier und Thomas Mehnert • Schlosserei: Harald Berls

Dekorationen: Marco Hantel

Im Verlaufe der Aufführungsserien kann es zu Veränderungen der Besetzung kommen.

Bitte beachten Sie, dass über die jeweils gültige Aufführungsbesetzung auf unseren Aushangtafeln im Parkett- und Rangfoyer sowie an der Abendkasse informiert wird.

**Foto-, Film- und Tonaufnahmen während der Vorstellung sind aus rechtlichen Gründen nicht gestattet.****Bitte schalten Sie Ihre Mobilfunk-Telefone vor Beginn der Vorstellung aus.**

Aufführungsrechte: G. RICORDI &amp; CO Bühnen- und Musikverlag GmbH, München

Aufführungsdauer: ca. 2 3/4 Stunden

Pause nach dem ersten Akt

Premiere am **23. April 2005** im Großen Haus

Uraufführung: am 8. Dezember 1849 in Neapel, Teatro San Carlo

## Die Handlung

### Erster Akt

Louise Miller wird anlässlich ihres Ehrentages ohne ihren Major Ferdinand nicht richtig froh.

Vater Miller gratuliert zum Geburtstag und zeigt sich besorgt über diese Liaison: **„Wer diesen Feuerbrand an Liebe entfachte, vergaß der Standes-schranken.“** Doch Louise sieht außer ihrem Ferdinand nichts mehr, und als Ferdinand erscheint, versichern sich beide ihrer Liebe zueinander.

Der Geburtstag von Louise ist Anlass, in die Kirche beten zu gehen. Wurm, der Sekretär des Grafen, findet Vater Miller allein vor und meint, sein Anspruch auf dessen Kind war so gut als unterschrieben. Vater Miller winkt ab: **„Frei sollen Herzen, frei sich entscheiden.... Wer glaubt, vom Vater kann Hilfe erwachsen, der reite auf einem Gänsekiel hinfort!“** Wurm konfrontiert Miller mit der ganzen Realität: **„Sein Kind wird nie die Schwiegertochter des Präsidenten,“** wodurch Miller zum ersten Male überhaupt erfährt, dass Ferdinand der Sohn des Präsidenten Graf Walter ist. Miller sinniert ohnmächtig

und besorgt um die Ehre seiner Tochter über diese Verbindung: **„Doch als Frau würde sie zu schlecht ihm und als Hure zu kostbar sein.“**

Seine eigenen Interessen im Visier berichtet Wurm dem empörten Grafen Walter von der Liebe seines Sohnes zu der Bürgerlichen Louise, womit dessen Interessen wiederum empfindlich gestört werden, da er glaubt, mit einer Ehe zwischen der Lady Milford, Gräfin von Ostheim, und seinem Sohn, Zugang zum Ohr des Fürsten zu erlangen. Er beklagt sich unter Hinweis auf seine Verbrechen über die Undankbarkeit des Sohnes: **„Wem tat ich alles? Wem zu-liebe nutzte ich Kabale? Für wen hab' ich den Weg geebnet und gemordet? ...Vor Dir dehnt sich der Weg nach dem Throne, mit dem Throne die Straße zur Macht, die Du dann hast. Das Verbrechen, es klebt nicht am Sohne, auf mich fällt der Verantwortung Last.“**

Er drängt Ferdinand, unverzüglich seinem Willen zu gehorchen. Diese Ehe sei der Wunsch des Herzogs, um Lady Milford als Mätresse am Hofe halten zu können, für die Lady aber eine Herzensangelegenheit.

Ein bestellter Jubelchor empfängt die Lady Milford mit hintergründigem Verweis auf den Soldatenverkauf nach Amerika. Mit Ferdinand alleingelassen, offenbart sich die Milford als eine hart vom Schicksal getroffene Frau, die die Not nach Deutschland und in die Arme des Herzogs geführt, die sich für Gerechtigkeit zugunsten unschuldig Verurteilter eingesetzt hat und nun hofft, die Liebe ihres Lebens zu finden. Ferdinand jedoch bekennt sich zu seiner unstandesgemäßen Liebe zu Louise: **„Ein bürgerliches Mädchen! ... Stand und Geburt sind vergessen, mit Liebe allein wird gemessen!“**

Louise gerät ins Spannungsfeld verschiedener Interessen. Damit ist die Jagd eröffnet. Im Hause Millers berichtet dieser seiner Tochter von der geplanten Hochzeit zwischen Lady Milford und Ferdinand und beschwört sie, von ihm abzulassen: **„Eh er dich zu Schanden richtet, eh will ich mit meiner Geig' auf den Bettel herumzieh'n!“** Ferdinand jedoch verteidigt mit Vehemenz seine Liebe zu Louise: **„Wer deine Hand von meiner trennt, zerreißt im Augenblick auch den Faden zwischen mir und der Schöpfung!“** Graf Walter tritt

ein, um seinen Sohn zum Gehorsam zu zwingen. Es kommt zum Affront: Miller verweist als Bürgerlicher den Adligen des Hauses. Graf Walter lässt Miller und Louise (daraufhin im Namen des Herzogs arretieren. Als alle anderen Versuche, den Verhaftungsbefehl rückgängig zu machen, scheitern, droht Ferdinand schließlich seinem Vater, öffentlich zu machen, durch welch verbrecherische Tat dieser Präsident geworden ist. Erschrocken gibt der Graf Louise frei.

### Zweiter Akt

Louise erfährt, dass ihr Vater im Turm einsitzt. Ihr Entschluss, sofort aufs Schloss zu gehen, wird von Wurm vereitelt. Er nennt ihr das einzige Mittel, das Miller, dem aufgrund von angeblicher Majestätsbeleidigung ein Kriminalprozess droht, retten kann: Ein Brief, in dem Louise gesteht, immer nur ihn – Wurm – zu lieben! Wurm diktiert der verzweifelten Louise, die genötigt wird, der Liebe zu Ferdinand zu entsagen, um ihrem Vater das Leben zu retten, das Schreiben, lässt sie den heiligen Eid schwören, es freiwillig verfasst zu haben, und nimmt sie als Zeugin mit aufs Schloss.

Dort berichtet er dem Grafen vom Erfolg seiner Kabale („**die unentbehrliche biegsame Hofkunst**“) und offenbart sich als Komplize desselben. Es zeigt sich, dass Graf Walter dem Mord an seinem Vorgänger seine Stellung verdankt, durch ihn zum Präsidenten wurde. Noch einmal betont er die Wichtigkeit der Verbindung seines Sohnes mit Lady Milford: **„Mein Einfluss ist in Gefahr, wenn mein Sohn sich weigert, und mein Hals, wenn ich ihn zwingt.“**

In der Konfrontation mit Lady Milford behauptet sich Louise mit bürgerlichem Stolz. Auf die drängenden Fragen der Lady und die Drohung Walters, das Leben ihres Vater stehe auf dem Spiel, leugnet Louise nochmals ihre Liebe zu Ferdinand. Wurm und Graf Walter glauben ihr Spiel gewonnen.

Ein Bursche spielt in Wurms Auftrag Ferdinand den Brief Louises in die Hände. Ferdinand ist zutiefst getroffen über den vermeintlichen Verlust seiner Liebe. **„Diese himmlische Hülle birgt kein so teuflisches Herz!“** Er zitiert Wurm herbei. In der anschließenden Auseinandersetzung fallen Schüsse, Wurm flieht. Der Lärm alarmiert den Grafen. Er gibt nun Ferdinand scheinheilig die Zu-

stimmung, Louise zu heiraten. Ferdinand jedoch treibt der vermeintliche Verrat Louises zum Äußersten: **„Wahr bleibe mein gegebenes Wort, wahr bis der Tod uns scheidet.“**

### Dritter Akt

Die verzweifelte Louise **hat vor, eigen Hand an sich zu legen**. Eide bänden nur Lebende, nicht jedoch Tote. Sie schreibt an Ferdinand einen Abschiedsbrief, um an einen Ort vor auszueilen, **wo kein Eidschwur mehr bindet**. Der aus der Haft entlassene Miller ist entsetzt: **„Selbstmord ist Sünde! Und Reue nicht möglich!“** Louise verwirft ihre Gedanken dem Vater zuliebe. Beide beschließen, in die Fremde zu ziehen. **„Des Herrgott's Brot wächst überall.“**

In sich gekehrt erinnert sich Louise noch einmal der Zeit ihrer aufkeimenden Liebe zu Ferdinand, als dieser plötzlich bei ihr erscheint und Gift in ein Gefäß schüttet. Als Louise auf seine Nachfrage hin nicht leugnen kann, dass der Brief von ihr ist, fordert er den Trank für sich zuerst, um dann auch die ahnungslose Louise davon trinken zu lassen. Er eröffnet ihr die Wahrheit: **„Bevor hier die-**

ses Licht noch ausbrennt, stehst Du vor Gott, Louise!“ Diese fühlt sich angesichts des Todes an kein Schweigegebilde mehr gebunden und enthüllt ihm und ihrem herbeieilenden Vater die Wahrheit. Für Ferdinand eine schreckliche Erkenntnis: „**Ums Leben bübisch so betrogen.**“ In höchster Erregung erscheint Graf Walter, der sich angesichts seiner durch den Tod seines Sohnes zerstörten Reputation selbst belügt und die Etikette zu wahren versucht: „**Er vergab mir!**“



Der Librettist Salvatore Cammarano (1801–1852). Lithographie, Villa Sant'Agata, Busseto

## „Raum für Chöre und ein wenig Spektakel“

Vom bürgerlichen Trauerspiel „Kabale und Liebe“ zur Intrigen-Oper „Luisa Miller“

*Dietmar Holland*

Schon während seiner „Galeerenjahre“, die erst mit dem „Rigoletto“ von 1851 ihren Abschluss erreichten, beschäftigte sich Verdi mit dem Problem, wie ein literarisches Drama in eine wirkungsvolle Oper umzusetzen sei. Nachdem er im Jahre 1847 (in einer ersten Fassung) Shakespeares „Macbeth“ als Stoff zu einer Oper herangezogen hatte, ohne indessen die Höhe des literarischen Vorwurfs so einzuhalten, wie es ihm – dank dem Librettisten Boito – vierzig Jahre später im „Otello“ unvergleichlich gelungen ist, griff er zwei Jahre später zu Schillers „Kabale und Liebe“ und begab sich, in Zusammenarbeit mit dem Donizetti-Librettisten Salvatore Cammarano, auf den Boden der dramaturgischen Konventionen der neapolitanischen Oper der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Den Stoff schlug er selbst seinem

Librettisten vor. Er konnte jedoch nicht ahnen, wie Cammarano die Operntauglichkeit des Schillerschen Dramas einschätzen würde, und in welchem Maße das endgültige Libretto das Resultat eines Verzichts auf den tragfähigen Bau der literarischen Vorlage sein werde. Cammarano reagierte zunächst einmal begeistert auf den Opernplan: *„Ich möchte Ihnen sagen, dass ich Schillers Drama ‚Kabale und Liebe‘, das Sie mir vorgeschlagen haben, seine verschiedenen italienischen Fassungen und auch die französische Version von Dumas eifrig studiert habe. Ich bin Ihrer Ansicht, dass dieses Drama reich an lebhaften Situationen und heißen Gefühlen ist; vor allem die Katastrophe scheint mir schrecklich und bemitleidenswert.“*

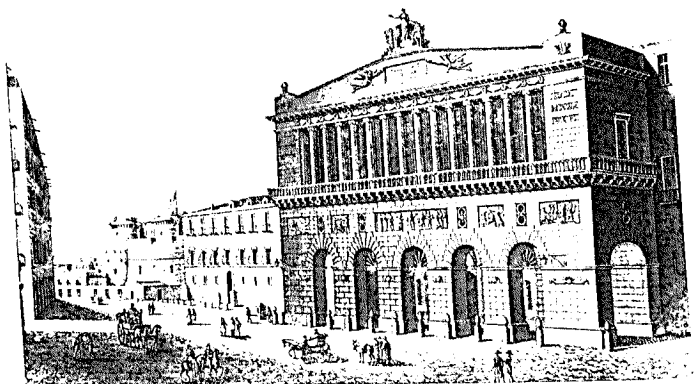
Hinter dieser Aussage verbirgt sich eine Grundbedingung der italienischen Librettistik des 19. Jahrhunderts: die szenische Gegenwärtigkeit und Brisanz sowie die einseitig affektiv gesteuerten Verhaltensweisen der „handelnden“ Personen. Verdis Vorschlag musste daher notwendigerweise mit diesen Bedingungen zusammenstoßen. (Erst in seinen beiden letzten Opern, nach Shakespeares „Othello“ und „Die lustigen Weiber

von Windsor“, verwirklichte er seine singuläre Konzeption eines musikalischen Dramas jenseits der Opernkonvention; bis dahin war es indessen ein langer Weg.) Der Briefwechsel zwischen ihm und seinem Librettisten spiegelt denn auch die Schwierigkeiten wider, die sich zwischen Verdis Versuch einer musikalischen Aneignung der literarischen Idee Schillers und Cammaranos handfeste, durch Konventionen gesteuerte Operndramaturgie stellten, der sich der Komponist schließlich resigniert beugen musste. Cammarano war eben kein Boito und der junge Verdi noch viel zu sehr in der musikalischen Tradition Donizettis befangen, die mit der strikten Trennung von rezitativen Partien und „Nummern“ (Arien, Duette und Ensembleformen) rechnete. Das Fernziel der Oper als Drama – nicht aber des Wagnerschen „Musikdramas“ – stand Verdi bereits vor Augen. Darum erschien ihm der Griff zur Weltliteratur keineswegs vermessen.

Gewiss kann man Cammarano nicht vorwerfen, er habe es darauf abgesehen, Schillers Drama für eine effektvolle Oper zu missbrauchen, aber die dramaturgi-

schen Notwendigkeiten der Gattung Oper – zumal der italienischen des frühen 19. Jahrhunderts – zwangen ihm gleichsam eine Umarbeitungstechnik auf, die dem grundsätzlichen Unterschied zwischen Musik- und Sprechtheater geschuldet ist. Das Medium des Sprechtheaters ist, zumindest seit Shakespeare und Molière, der Dialog, die zwischenmenschliche Auseinandersetzung, mithin die logische, rational gesteuerte Entwicklung einer Handlung, deren Prämissen und Konsequenzen jederzeit dem Zuschauer einsichtig sind. Der Handlungsverlauf bewegt sich also dynamisch vorwärts und ist zugleich geknüpft an übergreifende Zusammenhänge, aus denen sich der inhaltliche Konflikt ergibt. Die Oper dagegen hat zunächst einmal einen gänzlich anderen Zeitverlauf, denn die Musik muss sich entfalten können, um wirksam zu sein. Ist die Dramaturgie des Sprechtheaters dynamisch-analysierend, dann ist demgegenüber die Dramaturgie der Oper statisch-präsentierend, nämlich von einem ausgeweiteten musikalischen Augenblick zum nächsten sich steigernd (oder auch fallend), ohne dass die einzelnen Stationen logisch-diskursiv mit-

einander verbunden sein müssen. Der Grund für diesen Verzicht auf die logische Motivation der handelnden Personen liegt darin, dass es in der Oper primär darauf ankommt, wie die Menschen auf eine Situation *reagieren*, und zwar emotional und affektiv, nicht, warum sie so handeln, wenn sie Entscheidungen fällen. Die Handlung der Oper, in deren Tradition Cammarano stand, bewegt sich ruckweise vorwärts und gewährt dem Augenblick – und zwar dem szenisch effektvollen und emotional eindeutigen – eine dem Sprechtheater fremde Gegenwärtigkeit und vor allem Ausschließlichkeit, hinter der jegliche Motivation verschwindet. Die notwendigsten Informationen erhält der Zuschauer in den Rezitativen, aber auch nur insoweit, als sie für das Verständnis des emotionalen Augenblicks einer Arie unbedingt erforderlich sind. Die Umarbeitung eines literarischen Dramas in ein Opernlibretto verlangt demnach, um für die Musik geeignet zu sein, eine konsequente Rückführung der Personen (und Situationen) auf primäre, unmittelbar wirkende Affekte, Reaktionen und Entschlüsse und eine ebenso konsequente Verankerung der wesentlichen



*Teatro San Carlo, Neapel, Ort der Uraufführung von Verdis Oper „Luisa Miller“, Stich*

Handlungsmomente in szenischer Bildhaftigkeit, sei es auch ein vom dramatischen Standpunkt aus überflüssiger Chor, der den Auftritt einer Hauptperson „atmosphärisch“ vorbereitet, oder sogar ein instrumentales Zwischenspiel aus dem Orchestergraben, das mindestens so „beredt“ ist wie die auf der Bühne gezeigten Affekte.

Mit diesem dramaturgischen Rüstzeug machte sich Cammarano an die Verwandlung des „bürgerlichen Trauer-

spiels“ in ein „melodramma tragico“, das vom Medium der Musik bestimmt wird. Der Brief, in dem Cammarano und der Impresario des Neapolitaner Teatro San Carlo (wo die Uraufführung der „Luisa Miller“ am 8. Dezember 1849 stattfand), Vincenzo Flauto, dem Komponisten das Szenarium der geplanten Oper mitteilen, enthält denn auch programmatisch den für die Bearbeitung des Stoffes bezeichnenden Satz: „Zu dieser Stunde wird das Programm für ‚Eloisa Miller‘ bei Ihnen eingetroffen sein: es ist einiges ge-

n worden, um Raum für Chöre und ein wenig Spektakel zu schaffen.“ Nun ist ja Schillers Drama alles andere als ein Spektakel“. Um es dazu umzuformen, bedurfte es eingreifender Veränderungen. Das beginnt bereits mit Ort und Zeit der Handlung. Schillers Stück spielt genau in der Zeit, in der es entstanden ist (1783). Seine tragenden Voraussetzungen sind die historisch genau fixierten gesellschaftlichen Verhältnisse, die das tragische Geschehen überhaupt erst motivieren und letztlich glaubwürdig machen: der Klassengegensatz zwischen Adel und Bürgertum im ausgehenden 18. Jahrhundert im Herrschaftsbereich eines deutschen Fürsten. (Schiller verallgemeinert hier sein persönliches Erlebnis am Hofe des Herzogs Karl Eugen in Stuttgart und seine Neigung zu Lotte von Wolzogen und schafft das erste soziale Drama der deutschen Literatur, in dem der Klassengegensatz mit aller Schärfe und Emphase artikuliert wird.)

Cammarano dagegen gelingt es, das Stück völlig seiner historischen Bedingungen zu entkleiden, indem er es in die Idylle eines Tiroler Dorfes verlegt, wobei die Zeitangabe (erste Hälfte des

18. Jahrhunderts) keinerlei substantielle Bedeutung hat. Es genügt, dass Ort und Zeit nichts mit dem Italien der Gegenwart zu tun haben, um die Theaterzensur zu beruhigen. Und es ist immerhin erstaunlich, dass Verdi gerade auf den Sprengstoff des Schillerschen Dramas verfiel, um eine Aufführung in Neapel realisieren zu können, weil die dortige strenge Theaterzensur das Projekt einer politischen Oper „L'Assedio di Firenze“ („Die Belagerung von Florenz“) niemals erlaubt hätte. Es ging in dem geplanten Stück nach einer Romanvorlage des in Paris im Exil lebenden Schriftstellers Francesco Domenico Guerrazzi um eine Handlung, die unmissverständlich dem Risorgimento nahestand, mit dem auch Verdi sympathisierte. Erstaunlich genug, die Theaterzensur empfand den Stoff von „Kabale und Liebe“ als nicht politisch! Die Umarbeitung Cammaranos tat dann noch ein übriges, um dem Stoff seine politische Brisanz zu nehmen. Durch den Verzicht auf die genauen historischen Bedingungen der Handlung vermochte der Librettist zwar das Gefühlsleben der Personen gewissermaßen rein sich entfalten zu lassen, außerhalb komplexer äußerer und innerer Motivatio-

nen, er nahm aber andererseits der Vorlage gerade ihre zutiefst tragische Verstrickung, die – und das ist entscheidend – bei Schiller bereits mit dem ersten Satz Millers (!) ins Rollen kommt.

Bezeichnenderweise fehlt denn auch die Anfangsszene des Dramas in Verdis Oper. Das ganze erste Bild des ersten Aktes der Oper wirkt wie eine Umkehrung der 2. bis 4. Szene des ersten Aktes der Vorlage. Schiller fällt in der 1. Szene mit der Tür ins Haus, Cammarano dagegen lässt sich Zeit für eine in sich ruhende, beschauliche Introdution, die mit der 4. Szene Schillers (erste – und zugleich problematische – Begegnung Louises und Ferdinands, der in der Oper Rodolfo heißt) nur das eine Moment gemeinsam hat, dass zwei Liebende sich treffen. Und selbst dabei ist noch ein gewichtiger Unterschied zu vermerken: Die Liebe führt Schiller sogleich unmissverständlich als verhängnisvolle Konstellation privater und gesellschaftlicher Schranken ein (Louise: „Du willst mich einschläfern, Ferdinand – willst meine Augen von diesem Abgrund hinweglocken, in den ich ganz gewiss stürzen muss. Ich seh’ in die Zukunft – die Stimme des Ruhms – deine Entwürfe – dein Vater – mein

Nichts.“), und zwar auf dem Hintergrund der Worte Louises in der dritten Szene zu ihrer Mutter: „Ich entsag’ ihm für dieses Leben. Dann, Mutter – dann, wenn die Schranken des Unterschieds einstürzen – wenn von uns abspringen all die verhassten Hülsen des Standes – Menschen nur Menschen sind.“

Cammarano dagegen präsentiert die zunächst ungebrochene Liebe Rodolfos und Luisas auf dem Hintergrund eines reinen Musizieranlasses, der Cavatine Luisas vor dem Auftritt Rodolfos, deren Text die Liebeserklärung der Schillerischen Louise (auch in I, 3) völlig isoliert. Der bei Schiller substantielle Klassenunterschied wird im Libretto dahingehend umgebogen, dass Rodolfo unter falschem Namen auftritt, einem Verkleidungsklichee folgend. Damit ist Raum geschaffen für den Intriganten Wurm, der nach dem Liebesduett und dem nachfolgenden Ensemblesatz mit Luisas Vater auf der Bühne bleibt, um seine Eifersucht gegen Rodolfo, der soeben als Jäger Carlo die Bühne verlassen hat, zum Ausdruck zu bringen und vor allem die Identität Rodolfos zu enthüllen. Miller, Luisas Vater, reagiert – operngerecht – darauf mit der Cabaletta seiner monolo-

ischen Arie, in der er seine Vorahnungen, die er während des Liebesduetts eingeworfen hatte, ohne dass diese – anders als bei Schiller – irgendwelche Konsequenzen gehabt hätten, affektiv bestätigt sieht. Das ist von Schillers zweiter Szene des ersten Aktes übriggeblieben. Die Dorfidylle des Opernanfangs ist ein ebensolches stehendes Bild, wie die Arie Millers, deren Musizieranlass der vorausgehende „Dialog“ zwischen Wurm und Miller auslöst. Wurm ist somit – ganz im Gegensatz zu Schiller – hier nur Katalysator, kein wirklich eigenständiger Dialogpartner. Millers Absicht, die Tochter für sich zu behalten, gerät so zum szenisch isolierten musikalischen Augenblick.

Was den Dramatiker Schiller wohl kaum interessiert, nachdem der Vorhang sich geöffnet hat, die Liebe an sich zwischen Ferdinand und Luise, gerade das wird in der Introduction der Oper zum eigentlichen Gegenstand erhoben. Mit den ersten Worten Schillers steht die Liebe der beiden ungleichen Partner sogleich in genau dem Spannungsfeld, das den Dramatiker zur Gestaltung reizt. Deshalb gehen der ersten Bühnenbegegnung der beiden Liebenden (Schillers I,4) drei

Szenen voraus, in denen in unmissverständlicher Deutlichkeit die Problematik der Beziehung offengelegt, exponiert wird. Cammarano verzichtet auf dieses Spannungsfeld, konzentriert sich auf den sorgfältig ausbalancierten Bildkontrast von unbeschwerter Dorfidylle und den Einbruch des Intriganten, dessen spätere Intrige (im zweiten Akt der Oper) jedoch nicht zu ahnen ist, damit sie später um so größeren szenischen Effekt machen kann. Bei Schiller handelt es sich demgegenüber um ein Intrigengeflecht (Kabalen), dessen Voraussetzungen die beiden ersten Akte des Dramas beanspruchen. Darauf konnte sich der Librettist Cammarano nicht einlassen, wenn er nicht die tragenden Merkmale der Gattung des „melodramma“ verletzen wollte. Ihm kam es vielmehr darauf an, den Handlungsverlauf so anzulegen, dass in den rezitativen Partien die notwendigsten Informationen geliefert werden, die Platz schaffen für die Ausbreitung der „Nummern“. Umständliche Motivationen entfallen.

Das zweite Bild des ersten Aktes der Oper orientiert sich an der fünften und siebten Szene des ersten Aktes und an der dritten Szene des zweiten Aktes von

Schillers Drama, aber wieder mit charakteristischen Änderungen, die sogar den Zweifel des Komponisten erweckten. Der Graf von Walter, Rodolfos Vater, tritt mit seinen Interessen in das Geschehen ein. Wurm unterrichtet ihn über die Liebe seines Sohnes zu Luisa. Der Dialog der fünften Szene Schillers und die nachfolgende Szene zwischen Walter und dem Hofmarschall von Kalb, die bei Cammarano gänzlich fehlt, da er auf die Figur des Hofmarschalls verzichtet, zeigt Walter als durchaus komplizierten Charakter. Seine Verhaltensweisen sind gekennzeichnet durch höfische Konventionen, nicht durch einfache Affekte. Gerade deshalb führt ihn Schiller in den beiden differenzierten Dialogen mit Wurm und Kalb ein – also in seinem höfischen Gebaren –, bevor er mit seinem Sohn (I,7) spricht und vortäuscht, er kümmere sich allein um dessen Wohl. Bei Schiller erhält der Affekt seinem Sohn gegenüber einen durch politische Motive gestützten doppelbödigen Sinn. Cammarano kommt es dagegen darauf an, die Nachricht Wurms als Auslöser für einen genuinen Musizieranlass Walters, die konventionelle „Auftrittsarie“, zu benutzen, in der Walter die Beziehung zu

Rodolfo, seine Vaterliebe, in einem steigenden Affekt, jenseits klassenmäßiger Bestimmungen, artikulieren kann. Das Vorgehen des Librettisten, den Affekt der väterlichen Liebe zu isolieren und ihn als Arie zu präsentieren, macht aus dem Grafen einen einfachen Charakter, so dass seine ehrgeizigen politischen Motive, die bei Schiller zum Intrigengeflecht gehören, der einseitigen emotionalen, ja larmoyanten Äußerung zum Opfer fallen. Allerdings konnten sie nur im Medium des sprachlichen Dialogs überhaupt zur Geltung kommen. Und es ist bemerkenswert, dass die Auftrittsarie ursprünglich nicht an der endgültigen Stelle stand, sondern im zweiten Akt: *„Sie werden das Cantabile Walters, das ursprünglich im zweiten Akt stand, nun im ersten finden; ich tat das aus Gründen, die, wie ich hoffe, auch Ihnen gut erscheinen werden: ohne diese Umstellung hätte Walter in den ersten Szenen nur Rezitative, die ohne Unterbrechung durch das Cantabile langatmig wären“* (Cammarano an Verdi, August 1849). Diese Begründung für die Umstellung wäre für einen Dramatiker unmöglich, für einen Librettisten aber ist sie völlig einleuchtend, denn in der

Oper zählt die musikalische Anlage vor der dramatischen Logik.

Nach der Arie Walters tritt Rodolfo ein. In einem kurzen Rezitativ, das den langen und äußerst brisanten doppelbödigen Dialog von Schillers I,7 ersetzt, fällt der Graf gewissermaßen mit der Tür ins Haus – ganz im Gegensatz zu Schiller –, indem er seinem verdutzten Sohn eröffnet, dessen Jugendliebe zu Herzogin Federica (Friederike) von Ostheim sei nun, auf den Wunsch des Vaters, in eine Heirat zu verwandeln, damit er, Rodolfo, sich den Weg zum Hofe öffnen könne. Ohne viel Umstände reduziert Cammarano das Gespräch zwischen Walter und Ferdinand, in dem Walter seinen Sohn geschickt in die Falle laufen lässt, um dessen Liebe zu Louise überprüfen zu können, auf eine Überrumpelung des Sohnes durch den Vater, als deren szenisches Ergebnis der Auftritt Federicas erscheint. Dieser Auftritt (II,3) ist bei Schiller (II, 1 und 2) an den Anfang des zweiten Aktes gelegt und durch zwei vorhergehende Szenen sorgsam vorbereitet. Und mehr noch: Cammarano identifiziert Friederike von Ostheim mit der Lady Milford Schillers. In Schillers

I,7 stellt Walter Ferdinand auf die Probe und bietet ihm, nachdem Ferdinand eine Ehe mit Lady Milford als unzumutbar abgewiesen hat, die Hand Friederikens von Ostheim, einer Person, die sonst im Drama gar nicht auftritt: „Eben diese Figur aber, deren einmalige namentliche Erwähnung im Drama nur die Aufgabe hat, Ferdinand das Geständnis seiner Liebe zu Louise zu entlocken, macht Salvatore Cammarano als ‚Federica, Duchessa d’Ostheim, nipote di Walter‘ zum unkomplizierten Träger dessen, was er von der Lady (der Favoritin seines Vorgesetzten) für das musikalische Bühnenspiel unbedingt braucht“ (Leo Karl Gerhartz).

Die Metamorphose der Lady Milford Schillers in die unkomplizierte Federica Cammaranos forderte Verdis nicht unberechtigte Enttäuschung heraus. Nach Erhalt des ‚Programms‘ (d. h. Szenariums) der Oper schreibt Verdi an seinen Librettisten: *„Ich habe soeben das Programm erhalten, und ich bekenne Ihnen, dass ich sehr gerne zwei weibliche Hauptpartien gehabt hätte und mir die Favoritin des Fürsten in der ganzen Ausdehnung ihres Charakters, so wie Schil-*

ler sie gestaltet hat, gefallen hätte. Es hätte einen deutlichen Kontrast zwischen ihr und Eloisa gegeben und Rodolfos und Eloisas Liebe wäre noch schöner gewesen; aber ich weiß, dass man nicht immer das tun kann, was man möchte, und es geht schließlich auch so. Mir scheint jedoch, dass die infernalische Intrige von Walter und Wurm, die über das Drama herrscht wie das Schicksal, nicht die gleiche Kraft und das gleiche Leben hat wie bei Schiller.“ Der Librettist verteidigt sich so: „Das dramatische Konzept Schillers in bezug auf die Lady ist erhaben: ich konnte für seine Beseitigung nur in sehr geringem Maße entschädigen: wir müssen uns jedoch der unerbittlichen Notwendigkeit beugen. Übrigens würde, selbst wenn wir die Favoritin beibehielten und die ‚Nummern‘ vermehrten, nie eine erste Sängerin die Partie übernehmen, weil keine Anstrengung es vermöchte, dieser Partie in der melodramatischen Organisation eine Wirkung zu geben, die derjenigen der vorherrschenden Partie Luisas gleichkäme. Dass die infernalische Intrige etwas von ihrer Fürchterlichkeit verliert, ist eine unvermeidliche Konsequenz der Beseitigung der Favoritin ...“

Hier werden, deutlich genug, die dramaturgischen Grenzen des melodramatischen Operntyps sichtbar, der sich eine so komplexe Figur wie Schillers Lady Milford natürlich nicht fügen konnte. Ihrer Begegnung mit Ferdinand gehen in Schillers zweitem Akt die zwei Szenen voraus, in denen sie – ähnlich wie vor dem Louise und Walter – erst einmal in ihrem gesellschaftlichen Kontext und Habitus (Mätresse des Herzogs) und zugleich in ihrer persönlichen Eigenart, worauf es Schiller in diesem Fall besonders ankommt, exponiert wird, bevor sie Ferdinand gegenübertritt. Ihr Zusammentreffen mit Walters Sohn ist alles andere als eine Präsentation von Affekten, sondern eine zwischenmenschliche Auseinandersetzung, die emotional und logisch gesteuert ist. Cammarano entnimmt ihr einzig das Motiv, dass Ferdinand der Lady seine Liebe zu Louise enthüllt, lässt aber, operngerecht, dem Geständnis den Affekt der Eifersucht folgen, der bei Schiller fehlt (Federica: „Aber von einem eifersüchtigen Herzen erwarte kein Verständnis, verschmähte Liebe ist Zorn, der nicht verzeihen kann“). Die ganze Szene legt Cammarano als dreigeteiltes, in sich ruhendes

Bild an: Zuerst der „Auftritt“ Federicas, szenisch sinnfällig präsentiert durch ein Orchestermotiv und einen Chor, dann, nach Abgang aller übrigen, kurzes Rezitativ und dann Duett Federicas und Rodolfos. Mit dem Duett deutet Cammarano den Dialog Schillers in einen neugeschaffenen Musizieranlass um, dessen Aufgabe es ist, die gegensätzlichen Affekte der beiden Personen gleichzeitig aufeinanderprallen zu lassen. Dabei ist noch einmal differenziert in gleiche Affekte bei der gemeinsamen Erinnerung an die Jugendliebe und divergierende nach dem Geständnis der Liebe „zu einer anderen“. In dem Moment, wo die Gegenwart einbricht, fallen die Affekte auseinander. In dem Duett insgesamt wird die operndramaturgische Tendenz wirksam, die Personen affektiv gesteuert zu präsentieren anstatt sie diskursiv zu entwickeln. Dem muss sich die menschliche Größe der Lady Milford Schillers in ihrer Metamorphose zur Duchessa Federica Cammaranos beugen.

Die Schlusszene des ersten Aktes der Oper konnte von Cammarano in engerer Anlehnung an Schiller gestaltet werden, weil die entsprechenden Szenen 5 bis 7 des zweiten Aktes der Tragödie

Schillers eine Kulmination der dramatischen *und* szenischen Situation enthalten; und auf die szenische Sinnfälligkeit kommt es gerade in der Oper an. Verdi spürte sofort, dass er hier die Möglichkeit hatte, eine neue Finalstruktur, abseits der Konvention, mit Cabaletta und Schluss-Ensemble konkludierend einen Akt abzurunden, zu schaffen. Er schrieb daher im Mai 1849 an Cammarano: *„Was ich Ihnen unbedingt noch sagen will: ich möchte im ersten Finale keine Stretta oder Cabaletta haben. Die Situation erfordert es nicht, und eine Stretta würde den ganzen Effekt der ‚Nummer‘ zunichte machen. Gestalten Sie den Beginn und das Ensemble ruhig, wie Sie möchten; den Schluss müssen Sie jedoch genauso machen wie Schiller.“*

Der Akzent liegt auf den Erfordernissen der szenischen Situation. Sie gibt hier dem Komponisten die Möglichkeit, eine musikalische Struktur zu entwerfen, die fast ohne die konventionellen Musizieranlässe – das Ensemble gesteht Verdi seinem Librettisten ja zu – einen dramatischen Aufbau aufweist, der dem Sprechtheater ähnelt. Im Hause Millers prallen die Gegner Rodolfo und Walter aufeinander, nachdem – in der Oper – Miller sei-

ner Tochter das Inkognito Rodolfos gelüftet und dessen erzwungene Heiratsabsichten entdeckt hat. Walter beleidigt Luisa als Hure seines Sohnes und wird nur dadurch von Rodolfo abgehalten, sie zu verhaften, dass ihm sein Sohn droht, er werde enthüllen, wie sein Vater Graf geworden sei, übrigens ein Sachverhalt, der bei Schiller ungeniert bereits in der Szene des ersten Aktes zwischen Walter und Ferdinand ausgesprochen wird, während er in der Oper erst in der zweiten Szene des zweiten Aktes erklärt wird. Die Opernhandlung geht von dem Moment an in den wesentlichen Zügen mit dem Drama kongruent, wenn Rodolfo ins Zimmer Millers tritt und Luisa seine Treue beteuert. Der Jagdchor vor dem Finale ist bloße szenische Dekoration, um das Ambiente des scheinbaren Jägers Carlo, den Miller seiner Tochter als Rodolfo enthüllt, zu vermitteln. Die Eröffnung der erzwungenen Heiratsabsicht Rodolfos mit Federica geschieht bei Cammarano opernhafte unvermittelt, auch weil sie vorher nicht, wie bei Schiller, vorbereitet wurde, während die Louise Schillers von Anfang an weiß, wie es um die Klassenschranken ihrer Liebe zu Ferdinand steht. Deshalb sagt sie in

Schillers II,5 nachdem Ferdinand ihr von den Projekten seines Vaters erzählt hat: „Nun – was erschreck’ ich denn? – Der alte Mann dort hat mir’s ja oft gesagt – ich hab es ihm nie glauben wollen.“ Cammarano hingegen stellt seine Luisa als Leidende dar, insbesondere in dem Ensemble im Zentrum des Finales, in dem großen „pezzo concertato“, das Verdi seinem Librettisten freistellte.

Wenn auch Cammarano die beiden Hauptmotive der Handlung Schillers (Schluss des zweiten Aktes) beibehält, nämlich Walters öffentliche Beleidigung Luisas, um ihre Bindung zu seinem Sohn zu zerstören, und den Widerspruch, den das bei Rodolfo und Miller hervorruft, dann ist für ihn trotzdem der Dialog Schillers nicht verbindlich. Das wird besonders deutlich in dem Ensemble, das, entgegen der Opernkonvention, nicht am Schluss des Finales, sondern im Zentrum plaziert ist. Während bei Schiller Louise als passives Opfer der Auseinandersetzungen erscheint, indem sie *schweigt*, erhält sie bei Cammarano gerade in dem zentralen Ensemblesatz die Möglichkeit, ihre *Gefühle* in dieser Situation zum Ausdruck zu bringen. Schiller

charakterisiert seine Figuren auch an diesem ersten dramatischen Höhepunkt in ihrem zwischenmenschlichen Verhalten, Cammarano verzichtet weitgehend auf die dialogische Auseinandersetzung und macht sich die Übereinstimmung von szenischer und dramatischer Sinnfälligkeit zunutze. Er präsentiert seine Figuren, indem er sie voneinander optisch und akustisch absetzt, auch wenn sie gleichzeitig singen. Das Zustandbild des zentralen Ensembles ist der Versuch, den Zwang der Oper nach Musizieranlässen mit der dramatischen Handlung aufzuheben, ohne auf das Recht der Musik nach Ausbreitung zu verzichten. Deshalb gestattet Verdi auch seinem Librettisten dieses „pezzo concertato“.

Was danach geschieht, hat nur noch wenig mit Schillers Drama gemeinsam. Schon ein Blick auf die lapidaren Bezeichnungen der drei Akte der Oper („Die Liebe“, „Die Intrige“, „Das Gift“) lässt die Verkürzung der komplizierten Zusammenhänge des Schillerschen Dramas ahnen. Und es sind nicht nur Verkürzungen, sondern auch einschneidende Verwandlungen der Intrigenstruktur, die Cammarano vornimmt.

Nach den Prämissen der Handlung im ersten Akt der Oper steht die Intrige Wurts und die Reaktion Rodolfos darauf im Mittelpunkt des weiteren Handlungsverlaufs bis zum Ende der Oper. Ähnlich wie im ersten Akt ist Cammarano auch in den anderen beiden Akten bestrebt, aus dem dramatischen Geflecht Schillers genau die Szenen oder Situationen zu übernehmen, die eine Bühnenwirkung durch szenische Sinnfälligkeit ermöglichen. Dabei ist der Dialog Schillers nur insoweit verbindlich, als er die Hauptmotive der Handlung berührt oder Fingerzeige gibt für neu zu gestaltende Musizieranlässe: So verwandelt Cammarano den Monolog Ferdinands aus Schillers IV,2 in eine Arie (dritte Szene des zweiten Aktes der Oper) und den Dialog zwischen Miller und Louise (Schiller V,1) in ein zweiteiliges Duett mit dazwischengeschaltetem Rezitativ (im dritten Akt der Oper). Von dem genuin operndramaturgischen Verfahren, Musizieranlässe einzuschieben, macht Cammarano, wie schon im ersten Akt, ebenfalls Gebrauch, auch in Szenen, die sich stärker an Schiller anlehnen: So gestaltet der Librettist die (im übrigen vorgezogene) Briefszene zwischen

Wurm und Luisa – bei Schiller nur ein „äußeres“ Moment des Intrigengeflechts, in der Oper die Intrige selbst – nicht nur als musikalischen Dialog, sondern fügt, nach dem Diktat des Briefes, eine *Reaktion* Luisas darauf ein, eine Arie (*Preghiera*). Ferner erweitert Cammarano diese Szene Schillers (III,6) um eine Information, die aus der Verkürzung des Schillerschen Intrigengeflechts resultiert: In unverschämter Weise verlangt Wurm – aus eigenem Interesse an Luisa –, dass sie bei Hof eine Liebe zu ihm vortäuscht. (Bei Schiller wird lediglich im Brief der Hofmarschall von Kalb als Adressat genannt, gleichsam als Katalysator der Kabalen.)

Die Erpressung Wurms gibt dem Librettisten das auslösende Moment an die Hand, eine Cabaletta der Szene anzuschließen, in der Luisa, unabhängig von Schillers Text, als Leidende sich darstellt. Auch die letzten zynischen Worte Wurms („Nur Mut: Die Zeit heilt alle Wunden“) und seine Hinterlist („Ich hege noch Hoffnung, deine Hand in meiner zu halten“) sind (wirkungsvolle) Zuspätze Cammaranos. Im übrigen ist die Aufforderung Wurms, Luisa müsse „Vor einer edlen Dame“ (gemeint ist Federi-

ca) ihre Liebe zu ihm bezeugen (um ihren Vater zu retten, den der Graf hat inhaftieren lassen, weil er ihm mutig entgegengetreten war), die Umdeutung der Einladung Luisens durch die Lady Milford in Schillers Drama (IV,6). Cammarano beabsichtigt in der zweiten Szene des zweiten Aktes der Oper, Luisa und Federica gemeinsam mit Wurm und Walter zu konfrontieren, die zuvor in einem Duett den Frevel Walters, dass er seine Position einem Mord verdankt und dass Rodolfo Zeuge dieser Tat war, dem Publikum enthüllt haben.

Das Ensemble der vier Hauptpersonen ist eine typische und hervorragend gebaute Operszene, bei der es primär darauf ankommt, wie die Personen aufeinander *reagieren* (kenntlich gemacht durch a-parte-Partien, in denen jeder für sich und trotzdem alle zugleich singen), nicht wie sie *agieren*. Die Scheinliebe Luisas zu Wurm – bei Schiller ja nur ein Element des erzwungenen Briefes – wird szenisch präsentiert und dabei zugleich beleuchtet, wie Luisa darunter leidet. Das inhaltlich und sprachlich hochdifferenzierte Gespräch zwischen Louise und Lady Milford in Schillers IV,7 ist hier dem Ensemble aufgeopfert. Die gesamte

zweite Szene des zweiten Aktes der Oper hat mit Schiller so gut wie nichts zu tun. Aber sie ist ein Musterbeispiel für die Fähigkeit der Oper, die *coincidentia oppositorum* in einem simultanen musikalischen Gefüge vorzuführen, das sich sogar zum Schluss hin zu einem Solo-Quartett der Singstimmen *ohne Orchester* verdichtet. Hier ist Cammarano auf dem ureigensten Boden der italienischen Librettistik des Ottocento.

Wie schon in der Schlusszene des ersten Aktes, so macht Cammarano auch in der Schlusszene des zweiten Aktes den Versuch, eine musikdramatische Szene zu schaffen, wenn er sich auch, insbesondere im zweiten Teil des Finales, von Schillers Vorlage löst. Auf die bereits erwähnte monologische Arie Rodolfos (nach Schillers IV,2) folgt das missglückte Pistolen-Duell zwischen Rodolfo und Wurm – bei Schiller (IV,3) zwischen Ferdinand und Kalb – und die Szene zwischen Walter und Rodolfo, die sich an die fünfte Szene aus Schillers IV. Akt anschließt, allerdings mit einer charakteristischen Änderung: Um der späteren szenischen Sinnfälligkeit willen schlägt Walter seinem Sohn vor, durch

die Vermählung mit Federica die seit dem Brief Wurms eingetretene Verachtung Luisas ausdrücklich zu vollziehen. In einer Cabaletta (con pertichini) drückt Rodolfo seine Verzweiflung und Unentschiedenheit aus – dies ein von Cammarano unabhängig von Schiller eingeführter Musizieranlass –, weshalb sein Vater noch einmal, wie in seiner Auftrittsarie in der zweiten Szene des ersten Aktes, das Motiv der väterlichen Liebe und Umsicht ins Spiel bringt und den Sohn affektiv umstimmt. Die Cabaletta Rodolfos war übrigens Gegenstand einer Kontroverse zwischen Verdi und Cammarano. Verdi wollte im zweiten Finale das Ensemble des ersten noch überbieten: „*Mir scheint, Sie wollen in der Szene Rodolfos eine Arie machen. Das ist sicher für die erste Hälfte des Stückes gut; für den Schluss scheint es mir jedoch zu kalt zu sein. Bedenken Sie: man müsste nach einem großen Finale im ersten Akt den Vorhang nun vor nur zwei Personen fallen lassen. Ich glaube, es ist notwendig, da noch etwas hinzuzuerfinden*“ (an Cammarano im Mai 1849). Cammarano gelingt es aber, den Komponisten davon zu überzeugen, dass die von ihm gewählte szenische Situation

operndramaturgisch glaubwürdiger ist: „Ich bin ganz sicher, dass dieser Arie eine sehr heiße und sehr dramatische Situation zugrunde liegt. Sie muss von einem der ersten Künstler ausgeführt werden, Verdi wird sie komponieren: das berechtigt, einen guten Erfolg zu erwarten, und inmitten des Applauses fällt der Vorhang immer gut.“

Bei der Gestaltung der Schlusskatastrophe – in der Oper der dritte, im Drama Schillers der fünfte Akt – trennen sich endgültig die Wege beider Textdichter. Das Intrigengeflecht Schillers, motiviert durch die Eifersucht Wurts, den politischen Ehrgeiz Walters und die doppelbödige Heiratsabsicht zwischen Ferdinand und Lady Milford, doppelbödig deshalb, weil das Projekt nicht nur Walters politischer, sondern auch Lady Milfords persönlicher Plan ist, dieses Intrigengeflecht führt notwendig und dramaturgisch folgerichtig zur tragischen Katastrophe des Dramas, die man überdies von Anfang an ahnt (unüberwindbarer Klassengegensatz zwischen den Liebenden). Da Cammarano nur die Intrige Walters und Wurts übernimmt, gerät der Schluss der Oper lediglich zum unglücklichen Ausgang, zumal der Libret-

tist der isolierten Intrige eine für Schiller fremde Selbständigkeit verleiht. Er „stellt Luisa und Rodolfo im zweiten Akt, nachdem er sie zuvor als ungeteilt und spannungslos Liebende gezeigt hat, sofort und ohne jede exakte charakterologische Motivation mit den Affekten vor, die aus der Kabale Walters und Wurts resultieren“ (Leo Karl Gerhartz). Daraus folgt für Cammaranos Abschluss der Oper, dass er keine Katastrophe *begründet*, sondern einen unglücklichen Ausgang *vorführt*. Das wird besonders eindrucksvoll im letzten Auftritt, in der Sterbeszene, die bei Schiller, abgesehen von dem Gift, dadurch motiviert ist, dass sich die beiden Liebenden nichts mehr zu sagen haben, während bei Cammarano in frei erfundenem Text gerade das Sterben selbst in seiner unmittelbaren, erschütternden Wirkung die Szene beherrscht (Terzett mit Luisa, ihrem Vater und Rodolfo). Daneben verblasst jede Frage nach einer Begründung. Rodolfo und Luisa sterben den Liebestod. In markanter Abgrenzung von Schiller ersticht Rodolfo sogar noch rasch den Intriganten Wurm und stirbt, im Gegensatz zu Schillers Ferdinand ohne die versöhnliche Geste gegenüber seinem Vater.

## **Verdi und Schiller – im Atem des Sturm und Drang**

Zur neuen deutschen Textfassung

*Johannes Felsenstein*

Diese deutsche Textfassung ist ein Versuch, gleichrangig zur Musik Verdis auch Schiller zu seinem Recht zu verhelfen. Dies bedeutet – wo immer nur möglich – eine Rückführung und Umstrukturierung des Librettos, ein Zurechtrücken der Charaktere im Sinne des Originals einerseits und den Verzicht auf eine eigene Wortschöpfung andererseits, also die konsequente Orientierung am Original.

Der Umgang Cammaranos mit Schillers Werk ist schlichtweg entstellend, oberflächlich, den Klischee-Vorstellungen der Opernliteratur der damaligen Zeit entsprechend und geradezu banalisierend. Wir wissen, dass Verdi Schillers Drama durch eine französische Übersetzung kennenlernte und mit der Entschärfung des Konfliktes zwischen Adel und Bürgertum und der veränderten

Personencharakterisierung durch seinen Librettisten nicht einverstanden war, aber auch nicht genügend Widerstand entgegengesetzte und sich überreden ließ. Dennoch atmet seine Musik im Gegensatz zu Cammarano Schillerschen Geist. Ein Phänomen, dessen man gewahr wird, wenn man die entsprechenden Passagen im Original-Drama erspürt hat und Verdis Musik mit Original-Text unterlegt. Schiller und Verdi harmonieren geradezu.

So unzureichend Schiller ins Italienische übertragen wurde – und er ist in Cammaranos Libretto nur in matten Umrissen zu erkennen – war es doch eine Notwendigkeit, da auch für den Komponisten die Verständlichkeit des gesungenen Wortes eine Selbstverständlichkeit war. Aber warum sollten wir, wenn wir die gleichen Kriterien in der Verantwortung gegenüber unserem Publikum zugrunde legen, in Deutschland uns mit einer Übertragung einer Übertragung noch weiter vom Original entfernen und nicht gleich auf das Original zurückgreifen?

Die Komposition hat für mich natürlich oberste Priorität gehabt; es galt, die Notation zu behaupten. Nur in der Rezita-

tiv-Form habe ich mir erlaubt, mit geringfügigen Eingriffen Originalsätze des Schillerschen Dramas zu verwenden. Auch war es eine Selbstverständlichkeit, Cammaranos Versform zu erhalten, was wiederum zur Folge haben muss, sich atypisch zu Schiller zu verhalten.

Auch gibt es bei Schiller natürlich keinen Chor, was teilweise gravierende Abweichungen notwendig macht. Der Einleitungschor im ersten Akt muss zugunsten Verdis bleiben, wie er ist, denn die Oper beginnt mit einer Szene, die es bei Schiller nicht gibt; allerdings ist die neue Ausgangssituation für Schillers Drama noch zumutbar und dieses nicht entstellend.

Der Chor zum Empfang der Lady Milford bot sich mir als bestellter Jubelchor geradezu an, diesem mit dem Soldatenverkauf nach Amerika eine neue wichtige Farbe zu geben, die dieses proklamatorische Verhalten rechtfertigt.

Als unzureichend muss das Finale der Oper bezeichnet werden. Es ist auch von Verdi mit einer Rigorosität behandelt, die eine Hinführung zu Schiller nahezu unmöglich macht. Nur durch den Verzicht auf Choräußerung überhaupt („Was ist geschehen. O Himmel. Erbarm

dich Gott“) wird es möglich, rudimentär einen Vater Graf Walter zu zeigen, der angesichts des Todes seines Sohnes Schiller gemäß sich zu der Feststellung versteigt: „Er vergab mir“, wenn man die vorhandenen Noten anstelle des Chores für diese beiden Hauptcharaktere verwendet.

Mein vorrangiges Ziel war es, das bürgerliche Trauerspiel Schillers zu restituieren, wobei Rang und Stand der Personen zueinander stimmig sein mussten. Nur daraus ergibt sich die Kabale, die bei Schiller die Liebe zum Scheitern bringt und bei Cammarano so gut wie keine Rolle spielt. Es ist auch von Belang, ob Miller Stadtmusikant oder ein ausgedienter Soldat ist. Ebenfalls wichtig erschien es mir, aus der Nichte des Grafen, Amalia, wieder eine Lady Milford als Favoritin des Fürsten zu schaffen, um über deutlichere Charakterisierung eine schärfere Dichte und tiefere Auslotung im Sinne des Dramas zu erreichen.

Bedenkenswert für die Ausgangssituation erschien mir, dass Rodolfo (Ferdinand) Stand und Herkunft nicht vor Louise verbirgt, seine Liebe nicht von Anfang an mit einer Lüge belastet. Fer-



Kupferstich von Daniel Nikolaus Chodowiecki zu Schillers „Kabale und Liebe“, 1786

dinand setzt bei Schiller zum ersten Auftritt forsch, stürmisch und unbekümmert über eine Planke. Seine Charakterisierung lässt keine Standesschranken zu, und wenn Ferdinand von Beginn der Oper an der Sohn des Präsidenten von Walter ist, ist es unumgänglich, dass Vater Miller beunruhigt und voll Sorge

über diese Liaison ist: „Tochter! Ist die Liebe dir solch ein Feuerbrand im jungen, friedsamem Herzen? Wer ihn entfachte, vergaß der Standes Schranken! Alles nimm, alles Kind - der Herrgott ist mein Zeuge, doch den Major, ich kann dir ihn nimmer geben.“

Wenn in der ersten Begegnung zwischen Miller und Wurm dieser den Vater um die Hand seiner Tochter anhaltend bedrängt, reagiert der Soldat Miller sehr pathetisch: „Mehr als Gewalt wird Liebe erreichen, der ihr Vertrauen die Seele schenkt. Ja, unserem Herrgott wollen wir gleichen, der voller Gnade seine Kinder durch Liebe lenkt.“ Nach Schiller disqualifiziert der Musiker Miller Wurm folgendermaßen, beide scharf charakterisierend: „Wer glaubt, vom Vater kann Hilfe erwachsen, der reite auf einem Gänsekiel hinfort, ohne Courage, ohne Talente reite er lieber ganz weit hinfort. Für den sind keine Louisen gewachsen!“ Wurm erhält also eine Abfuhr, die durch das Bild eines Rittes auf einem Gänsekiel nicht entwürdigender sein kann und im ganzen ein Selbstbewusstsein aufzeigt, welches Wurm ärgert und kontern lässt: „Sein Kind wird nie des Präsidenten Schwiegertochter!“

Im Italienischen gibt Wurm die Maske Rodolfos zu erkennen, worauf Miller seinem Soldatenwesen entsprechend schäumt: *„Schon fühl ich beben mir im Herzen Wut und Rache, denn das höchst Gut im Leben, die Ehre, bleibe rein.“* Nach Schiller hat der Sohn des Grafen ein Auge auf sein Mädels, und der Vater sinniert ohnmächtig: *„Doch als Frau würde sie zu schlecht ihm und als Hure zu kostbar sein.“*

Der Graf von Walter beklagt sich in seiner Arie über den Sohn: *„Nie empfand er im kindlichen Herzen meine Liebe als wärmenden Strahl. Mich zu strafen mit grimmigen Schmerzen, schuf ihn Gott mir zur höllischen Qual.“* Es erweist sich als unumgänglich, die Arie deutlich für des Vaters Absichten zu nutzen, seine politischen Interessen durchzusetzen, den Sohn zu manipulieren, um über ihn Zugang zum Ohr des Fürsten zu erlangen, wozu ihm jedes Mittel recht ist: *„Vor Dir dehnt sich der Weg nach dem Throne, mit dem Throne die Straße zur Macht, die Du dann hast, das Verbrechen, es klebt nicht am Sohne, auf mich fällt der Verantwortung Last.“*

In dem anschließenden Gespräch zwischen dem Präsidenten und seinem

Sohn wird der Inhalt der Szene im Sinne Schillers zurechtgerückt. Während bei Cammarano Amalia eine neue, frei erfundene Vorgeschichte erhält und als Frau eines Herzogs, der auf dem Schlachtfeld fällt, eine moralisch unverwerfliche Handlungsfreiheit erhält, wird nunmehr die Ausgangssituation brisanter und entspricht Schiller: *„Die Lady hat dem Fürsten ihre Ehre verkauft, ihr Herz aber frei behalten, wert eines Mannes, noch nicht vom Hof verdorben.“* Die Ehe mit Ferdinand wird vom Herzog also geradezu gewünscht, um von seiner Maitresse abzulenken, also Kabale, während es für die Lady eine Liebesheirat werden soll.

In der darauffolgenden Begegnung zwischen Ferdinand und der Lady muss ihr Charakter Schiller entsprechend geändert werden. Die kindlichen Jugenderinnerungen mit erstem zarten Hoffen müssen zugunsten einer Frau weichen, die hartes Schicksal nach Deutschland und die Not in die Arme des Fürsten geführt, die sich für Gerechtigkeit zugunsten der Schwächeren eingesetzt hat, deren Größe es einem Ferdinand schwer macht, sie als Hure brüsk abzulehnen. *„Und jetzt kommt der Mann, der*



Kupferstich von Daniel Nikolaus Chodowiecki zu Schillers „Kabale und Liebe“, 1786

mein Schicksal vielleicht zum Ersatz meiner vorigen Leiden erkor. Er hebt aus abscheulichen Tiefen des Lasters den Himmel neu schenkend zu ihm mich empor.“ Während im Italienischen die bloße Existenz von Louise ausreichend ist, das Duett fortzuführen, spielt

zunehmenderen Stand eine entscheidende Rolle, wenn Ferdinand bekennend: „Ein bürgerliches Mädchen.“

Zum ersten Finale erfährt Louise bei Cammarano durch ihren Vater von der Verstellung des Geliebten, was in der vorliegenden Fassung nicht mehr nötig ist, und schwört bei seinem Waffenrock Rache, während nach Schiller ein verzweifelter Miller sich fragt: „Was, Herr Baron, was tat dies Lamm hier, dass Sie es würgen?“ und schwört: „Eh er dich zu Schanden richtet, eh will ich mit meiner Geige auf den Bettel herumziehen!“ Ein militäreprobter Vater Miller weiß sich bei Cammarano auch massiv gegen den Grafen zu wehren, während bei Schiller er seinen ganzen bürgerlichen Stolz zusammenrafft und ihn des Hauses verweist.

Um zu Beginn des zweiten Aktes dem Chor Schiller-Worte in den Mund zu legen, macht es sich erforderlich, Sätze zu verwenden, die Schiller in der gleichen Situation Louise sagen lässt als Reflexion auf Wurms Haltung. Links die Original-Nacherzählung eines bei Schiller nicht existierenden Geschehens, rechts die Schiller-Sätze:

*Von den Feldern auf sonniger Halde  
Zogen heim wir auf felsigen Stegen,  
Da auf einmal im dunkelsten Walde  
Klirrt uns Tosen von Waffen entgegen.  
Durch das Dickicht vernahmen wir Schreie,  
Die in Lärm und Fluchen erstickten,  
Als wir endlich gelangten ins Freie,  
Weh, was da unsere Augen erblickten.  
... etc.*

*Deiner ängstlichen Ahnung, Louise,  
Eilt nach schon unglückselge Erfüllung.  
Eine lichtscheue Botschaft wie diese  
Sucht nur feige der Worte Verhüllung  
In der Grabstille unserer Gesichter  
Wird sich dir das Gespenst aber zeigen  
Denn die Untat ist hier das Gelichter,  
Schlimmer wäre es sie zu verschweigen.  
... etc.*

Genötigt durch Wurm, den verhängnisvollen Brief zu schreiben, der später Ferdinand zugespielt werden wird, genügt es nicht, wenn Louise in einer anschließenden Arie mit Gott um ihre Ehre und den Vater hadert, sondern sie muss sich

ihrer Situation klar sein, um die Tragweite zu erkennen. Louises Passivität bei Cammarano entspricht nicht dem Original Schillers, die fatalistische Hingabe nicht der Aktivität eines erstarkenden Bürgertums:

*Jede Strafe Herr, darfst du senden,  
Will nicht murren, will stille sein.  
Doch diesen mörderischen Händen  
Lass mich nicht preisgegeben sein.  
... etc.*

*Ekel lässt mein Blut mir gefrieren.  
Liebe zwingt mehr als der Tyrann.  
Ja, ich hab Kraft, Dich zu verlieren,  
Wenn ein Frevel Dich mir nur  
erhalten kann.  
Ja, ich habe Kraft, Dir zu entsagen  
Und bin schuldig ganz allein.  
... etc.*

Im Italienischen beseelt vom Gedanken, noch einmal des Vaters Hand drücken zu können, kommt sie nach Schiller zu der Erkenntnis:

*Mit meinem Ferdinand und meinem ehrlichen Namen*

*Geb ich die ganze Wonne meines Lebens aus meiner Hand!*

Wenn Wurm in der anschließenden Szene mit dem von Louise erpressten Brief beim Grafen erscheint, macht es sich erforderlich, aus einer Beschreibung der besagten Szene eine Fortführung der Kabale zu spinnen, in der nach Schiller die Qualität der Standesschranken eingeflochten ist.

**Wurm:** *Hier ist der Brief, worauf den Eid sie geschworen.*

**Walter:** *Den Eid? Wie sinnlos!*

**Wurm:** *Nun, sinnlos wohl für uns!*

*Alles, ja alles jedoch bei dieser Menschenart! ... etc.*

In dem Duett Walter – Wurm, welches sich hieraus ergibt, verzichte ich auf die epische Breite einer naturalistisch erzählten Räuberpistole über den Mord am Vorgänger des Präsidenten, um die Kabale durchsichtiger zu machen und Wurm in seiner Mittäterschaft zu zeigen,

welche ihm eine eigentümliche Souveränität gibt: „*Denn allemale ist er (Ferdinand) zu jung noch für das Vergnügen am langsam krummen Gange der Kabale, er hasst das Mittel, durch welches Sie gestiegen.*“ Um die Wichtigkeit der Verbindung seines Sohnes mit Lady Milford aufzuzeigen, ist es notwendig, dass Graf Walter sagt: „*Mein Einfluss (bei Hofe) ist in Gefahr, wenn mein Sohn sich weigert, und mein Hals, wenn ich ihn zwinge.*“ Folgerichtig versteigt er sich, die Macht Wurms spürend, zu dem Ausruf: „*Mitgefangen, mitgehangen. Arm in Arm mit Dir in die Hölle, auf zum Blutgerüst. Es soll mich kitzeln, mit Dir verdammt zu sein.*“ Diese Sätze erscheinen bei Schiller erst in der Schlussszene, sind hier aber vom Librettisten bereits angedacht und vorweggenommen und erfahren durch die Zuspitzung der Situation ihre Rechtfertigung. In den folgenden Szenen gibt es keine Möglichkeit mehr dazu.

Auch in der Begegnung Louise – Lady Milford erhält erstere bei Schiller angesichts einer Abqualifizierung durch die Lady ein Selbstbewusstsein, das im Italienischen nicht auffindbar ist. Hier wird Louise nur in ihrer passiven Not gezeigt,

ist ungenügend, falls — Aber Sie haben Sie hier  
 Louise hier mir aufgedeckt,

Sordano (auf seine Lippen, auf seine Lippen)

Lady Bonn Sie also, was ist außer Ihnen auf niemand vertraut  
 und jemals einem Menschen vertrauen will. Ich bin nicht ein  
 Abrißhüter, Sie ist für die Sie mir sah. Ich habe  
 groß sein und sagen, ich bin für dieses Gebilde — aus der  
 unglücklichen Elmar Norfolk, die für die  
 Schicksal Maria in Oyster ward. Mein Vater — der König ob  
 seiner Camer wurde abgesetzt, in seiner Hofen Gar-  
 den mit dem König zu sein. In seinem Dienst  
 verbannt, wie man ist, und inhaftet. Alle in  
 der Gärten sind der König zu sein selbst mühen  
 und die zu gewinnen. Mein Mutter steht an Tag  
 der Prüfung. Ich ein inziges Kind. Ich  
 ist das Elend und ein andermal, einen Koffer  
 und diesen Treiben  
 der Mutter und sein Leben. Er wird in den besten  
 sein.

Sordano

Lady Sie ist für mich großen immer (Lied) und  
 das sein Unmühen — sein Namen —  
 die das Maß. Sie ist auf sein. Ich will nicht

Manuskriptseite aus der ersten Fassung des Bürgerlichen Trauerspiels  
 „Louise Millerin“, später „Kabale und Liebe“ genannt (II, 3)

wogegen sie nunmehr als Ausgang des Gespräches zu sich selber sagt: „*Woher soll den Heldenmut ich nehmen, mitten in die Pest mich zu werfen!*“ Auf die spitze Bemerkung: „*Werdet Zofe und in Eile lernt die Welt Ihr und Manieren! Bürgerliche Vorurteile werdet so Ihr schnell verlieren*“ weiß sie mutig zu antworten: „*Auch meine bürgerliche Unschuld, My-lady!*“ Das anschließende a-cappella-Quartett wird von Louise angeführt: „*Sie hat den Himmel zweier Liebender geschleift, zwei Herzen voneinander gezerrt, die Gott aneinander band*“ (Göhler: *Bleib ich noch länger, so rafft mich hin der Tod!*) Auch der Lady, Graf Walter und Wurm werden nunmehr von Schiller formulierte Gedanken zur schärferen Charakterisierung in den Mund gelegt und ersetzen Banalitäten (*Zähme den Freudenschrei, dämpfe die Flam-menglut, die dir im Herzen loht . . . etc.*). Wenn im zweiten Finale Ferdinand über den Brief von der angeblichen Untreue Louisens erfährt, äußert er sich: „*O wenn mich doch meine Augen betrogen hätten!*“ Mit zwei kleinen Notationsänderungen sagt er nun: „*Diese himmlische Hülle verbirgt kein so teuflisches Herz!*“

In seiner folgenden berühmten Arie besitzt der Text eine derart blühende Romantik, die es im Sturm und Drang einfach nicht gab.

Schiller wirkt hier geradezu karg, einfacher und dadurch ehrlicher:

*Beim ersten Kuß errötend stand  
Mein Herz mir in den Augen,  
Seele zu Seele da sich fand,  
Um sich auf ewig fest zu saugen...  
Und nichts, was sie dabei empfand?  
Und alles nur gelogen?  
Ach, sie hat mich betrogen!  
Mein Wahnsinn währte ganz in ihr  
Den Himmel zu umspannen.  
Glücklich schwieg jeder Wunsch in mir,  
Ach, als wir uns lieb gewannen.  
Nichts als die Ewigkeit und sie  
Haben mich je bewogen!  
Ach, mein Mädels hat mich betrogen!*

Auch in der sich bis zur Stretta-Form aufbauenden Arie ist es wichtig aufzuzeigen, dass Ferdinand zu seinem gegebenen Wort stehen wird, bis dass der Tod sie scheidet. Schon hier zeigt sich in der Verzweiflung ein bitterböser Sarkasmus, der im Finale gegenüber Louise offenzutage tritt.

Zu Beginn des dritten Aktes wurden dem Chor, angeführt durch Laura, Gedanken in den Mund gelegt, die Louise bei Schiller selber äußert. Da der Chor die Ausgangssituation für Louise wiedergibt, passen diese Worte auch für den Chor.

Um Schiller wörtlich wiedergeben zu können, wurde hier auf die Reimform verzichtet, die durch das Überlappen des Textes sowieso kaum zum Tragen kommt:

*Es ist die Liebe schlauer und kühner als  
die Bosheit!*

*Mit einem Eid gedachte Betrug er zu ver-  
siegeln!*

*Wohl binden Eide Lebende,  
Doch schmilzt im Tode auch*

*Dahin der Sakramente*

*Eisernes Band!*

Hier offenbart der Gesang Louisens Gedanken, welche sie bei Schiller selbst ausspricht, und geht über eine blanke Situationsschilderung hinaus.

In der Szene zwischen Louise und Vater Miller verzichte ich zugunsten Schillers Original auf die Erstmaligkeit der Begeg-

nung nach der Inhaftierung Millers. Die Außergewöhnlichkeit der Situation treibt sie einander in die Arme, die Endgültigkeit erspürend. Auch ist in der darauffolgenden Auseinandersetzung bei Schiller der Vater in seiner Verzweiflung viel aggressiver:

*„Ich stehe Gott Richter Dir jetzt für diese Seele nicht mehr! Töte den Vater, denn daran zerbricht er. Doch seinen Fluch schickt er Dir hinterher!“* Und die Tochter erkennt Schiller getreu: *„Ich bleibe schuldig, wohin ich mich neige! O Ferdinand! O Vater!“* Es ist auch weniger wichtig, in dieser existentiellen Situation den Vater zu Bett zu schicken, dass er sich Ruhe gönne, neue Kraft zu gewinnen, als vielmehr zu erkennen, warum man diesen Ort verlassen muss: *„Fort aus der Stadt, wo sie meiner spotten, weit weg von hier, wo auf immerdar so viele Spuren verlorn'ner Seligkeit mir begegnen.“*

Das anschließende Duett der beiden ist bei Cammarano geprägt von heimgangslosem Selbstmitleid, indem der alte Vater hilflos an der Tochter hängt. *Dann geh'n wir fremd und heimatlos, Bettelnd: „O hab Erbarmen! Ach, gebt uns doch ein Stückchen Brot,*



*Friedrich Schiller (1759–1805), unvollendetes Ölporträt aus der  
Mannheimer Zeit von unbekannter Hand.*

*Habt Mitleid mit uns Armen!"  
Träne auf Träne rinnet,  
Schwer beugt uns Gram und Leide,  
Doch treu wird mir zur Seite  
Die Tochter immer sein!  
Und solche Lieb' und Treue  
schließt Gott in seine Gnade ein!*

Anders bei Schiller, wo er auch in der Fremde einen Weg sieht und für beide auf der Geige das Brot erspielen will:  
*Des Herrgott's Brot wächst überall,  
Wohin wir zwei auch gehen.  
Ohren wird bescheren Er,  
Auch meiner Geigen Flehen!  
Wir betteln dann von Tür zu Tür,  
Eine Ballade sing ich dann von Dir,  
Ja von der Tochter  
Und ihrem großen Schmerz  
Wie sie um ihren Vater zu ehren  
Zerriss ihr eigen Herz!*

Den Gedanken einer Eheschließung zwischen Lady Milford und Ferdinand fortzuspinnen, scheint mir für beide Persönlichkeitsstrukturen ungeeignet und entspricht nicht Schiller. Die Festlichkeit der Kirche suggeriert sich hier aus dem Bewusstsein der Endgültigkeit, dem nahen Tod.



*Friedrich Schiller in Hoftracht.  
Geschnittene Silhouette um 1790,  
Schiller-Nationalmuseum Marbach  
am Neckar*

Wenn Ferdinand angesichts des Todes durch Louise ob seines Vaters Machenschaften erfährt, genügt kein allgemeines Lamento gegenüber dem Allmächtigen: „*Weh dem Tag, der mich geboren, weh dem Blut, das in meinen Adern fließet! Warum hast Du mich geschaffen in Deinem Zorne, o Du grausamer Gott.*“

Nach Schiller heißt es: *„Mit muß mit dem Mörder auch der Mördervater, dass das Weltgericht dem Schuldigen erscheine! Vor dem Richter trag' alleine ich diese Schuld nicht, Vater! Feierlich wälz' ich Dir hier die größte, grässlichste Hilfe zu!“*

Die letzten Worte Louisens müssen nach Schiller sein: *„Sterbend vergab mein Erlöser, Heil über ihn und Dich, mein Ferdinand!“*

Ich halte es für wenig sinnvoll, Wurm in der Schlusszene auftreten zu lassen, ohne dass es zu der Konfrontation zwischen ihm und Graf Walter kommt, wie sie bei Schiller vorgesehen ist. Auch kommt es zu einer völligen Personenverzerrung, wenn Ferdinand Wurm niedersticht und Graf Walter als einziges noch: *„Rudolf!“* ausstoßen darf. Das Finale entspricht nicht der musikalischen Qualität der gesamten Oper, und wenn man sich zu Schiller bekennt, ist es notwendig, hier einen massiven Eingriff vorzunehmen, um mit den wenigen Notationen für den Chor Ferdinand und seinem Vater Worte in den Mund zu legen, die wenigstens andeuten, dass Graf Walter sogar angesichts des Todes seines Sohnes die Etikette zu wahren versucht,

indem er sich und alle Umstehenden belügt: *„Er vergab mir.“*

Es ist hier nur an Hand weniger Beispiele der Versuch angedeutet worden, das Drama Schillers wiederherzustellen. Wo Original-Sätze Schillers naturgegeben nicht mit der Notation Verdis übereinstimmen, gab ich mir Mühe, die Inhalte sichtbar werden zu lassen, trotzdem die Charakteristik seiner Sprache zu erhalten, Duktus und Worte zu übernehmen und auch die in gewissen Situationen unterschiedlichen Anrede-Form genau zu beachten, weil selbst in derart unscheinbar anmutenden Kleinigkeiten wichtige Gedankengänge sichtbar werden. Natürlich ist das Schauspiel weit umfangreicher, doch habe ich versucht, die wichtigsten Passagen so zu verwenden, dass die Abfolge für das Verständnis erhalten bleibt und dem Charakter der Musik entspricht.

Es sollte mich freuen, wenn es mir gelungen wäre, mit dazu beigetragen zu haben, die Seelenverwandtschaft zwischen Verdi und Schiller im Atem des Sturm und Drang zu einer – wie es eben nur in der Sprache des Dichters möglich ist – neuen einmaligen Einheit zusammenzufügen.

## Auf der Schwelle zur Meisterschaft

Leo Karl Gerhartz

Giuseppe Verdis Oper „Louise Miller“ hat unverkennbare Stärken. In vielen Details markiert insbesondere die Partitur in der Werkreihe Verdis unüberhörbar die Schwelle zur Meisterschaft. Paradoxerweise liegen die Ursachen hierfür gelegentlich ebenfalls im generellen Blick des Werks zurück in die Vergangenheit. Selten zuvor hat sich Verdi jedenfalls so intensiv auf die Sensibilität seiner Vorgänger eingelassen, selten auch eine so helle und lebendige, ja leicht vorwärtsdrängende Musik geschrieben, und selten ist bei ihm eine so unbeschwerte und ungebrochene Freude zu hören wie etwa im Liebesbekenntnis von Louise und Ferdinand in der *stretta* der *introduzione*. Cammarano, der Librettist von immerhin acht Donizetti-Opern, darunter auch „Lucia di Lammermoor“, beschert ihm neben so mancher eigenen Sturheit eben auch über die Brücke einer Verdi im Grunde

zutiefst fremden Alpenidylle die emotionale Beweglichkeit seines wichtigsten Komponisten Gaetano Donizetti. „L'assedio di Firenze“ hätte wohl nur den Standard von „La battaglia di Legnano“ wiederholt und bestätigt. Mit der radikalen Reduktion von „Louise Miller“ aber erobert sich Verdi die Welt des Privaten. Bellini weist ihm den Weg, seine melodischen Bögen öffentlich zu machen, mit dem Rekurs auf Donizetti werden sie auch individuell.

Wie bei vielen anderen Verdi-Opern vor „Rigoletto“ ist mithin auch in „Louise Miller“ das, was für die eigene Entwicklung gewonnen wird, wichtiger als das, was die Oper selbst erreicht. Im verkrampft eingeschränkten „Reden“ Wurms, der entweder seinem Herrn hinterhersingt oder sich in engen Tonschritten bewegt, oft genug auch in bloßen Repetitionen ein und desselben Tones, stecken – wie bescheiden auch immer – Ansätze, die bis zum Jago des „Otello“ reichen. Von Vater Millers in starren Formeln verharrendem (und deshalb zu befreienden Grenzüberschreitungen unfähigem) Schimpfen, Sich-Sorgen und Klagen führt ein Weg über den alten Germont („La traviata“)

bis hin zu Amonasro („Aida“). Louises grandioser *soprano spinto* und seine offenen und damit zu Utopien sich öffnenden Kantilenen – ebenfalls zukunfts-trächtig mit einem Instrument (hier der Klarinette) verbunden – sind Keimzellen für viele große Frauengestalten bei Verdi, zum Beispiel Gilda („Rigoletto“), Violetta Valery („La traviata“), Leonora („Il trovatore“), die beiden Amelien („Un ballo in maschera“ und „Simon Boccanegra“), Aida oder Desdemona („Otello“). Auch typische Konstellationen des Verdi-Theaters sind der Alpenidylle zum Trotz zumindest als Skizze ahnbar. So lebt etwa in dem Duett des letzten Aktes, in dem Miller die Tochter dazu bewegt, die Heimat zu verlassen, schon einiges, wenn auch ohne den dortigen scharfen Kontrast, von der Vater/Tochter-Begegnung im 3. Akt von „Aida“. Erst recht sind im Schlussbild, dem gewiss eindrucksvollsten Teil von „Louise Miller“, Anlage, Inhalt und Idee von einigen der schönsten und charakteristischsten Finalszenen Verdis vorformuliert, zum Beispiel mit Louises Gebet („Otello“) und Verklärung („Rigoletto“) und dem Tod als Voraussetzung des Glücks („Aida“).

Ein Stück im insgesamt eher problematischen „Nummern“-Reigen von „Louise Miller“ ist allerdings keineswegs Vorbereitung oder Keimzelle, sondern ein Edelstein an sich. Die Arie, mit der Ferdinand – im übrigen eine der schönsten und eine der wenigen auch unter der Oberfläche „positiven“ Tenorpartien Verdis – auf die Nachricht von Louises vermeintlichen Verrat reagiert, ist eine der hinreißendsten Huldigungen Verdis an Geist und Atmosphäre der Tradition Neapels. In seiner weltschmerzlichen Empfindsamkeit und seinem emotionalen Facettenreichtum von Liebe und Enttäuschung könnte dieses strophische *adagio* („Quando le sere al placido“ / „Beim ersten Kuss errötend stand mein Herz mir in den Augen“) auch ein Lied von Schubert sein. Damit ist in der Arie durchaus etwas für „Louise Miller“ allgemeines fokussiert. Denn mit keiner Oper nähert sich Verdi, auch durch die für ihn einigermaßen untypische Behandlung der Chöre, so sehr der frühen deutschen Romantik wie mit seiner dritten Oper nach einer Vorlage des deutschen Klassikers Friedrich Schiller. Nirgendwo wird freilich zugleich auch klarer, wie weit sein realistischer Operntyp

generell davon und auch von der Welt Donizettis entfernt ist. „Louise Miller“ ist ja möglicherweise die schönste Donizetti-Oper Verdis. Zu den eigenen Meisterstücken jedoch vollzieht sie „nur“ den letzten und entscheidenden Schritt.



*Carl Eugen und Franziska von Hohenheim (Zeichnung des Carlschülers Johann Friedrich Knisel, 1789). Franziska von Hohenheim diente Schiller als Vorbild für Lady Milford, vor allem was ihren positiven Einfluss auf den Herzog anbelangt.*

## Politische Helden Schillers

*Dolf Sternberger*

Ob Schiller als ein politischer Dichter gelten soll, wollen wir dahingestellt sein lassen. Der „Tell“ mag eine Ausnahme sein, aber im Großen war es in seiner dramatischen Dichtung nicht darauf abgesehen, das Publikum zu Folgerungen, gar zu Aktionen zu bewegen, sondern einzig oder doch vorwiegend darauf, seine Teilnahme zu erregen, seine Teilnahme an den Schicksalen der Helden. Und insoweit muss es wohl dabei bleiben, Schiller sei kein politischer Dichter, weil ihn beim Dichten nicht ein politischer, sondern einzig oder doch vorwiegend ein poetischer Wille geleitet hat. Aber etwas anderes ist es, was für Stoffe dieser poetische Wille erwählt, was für Gegenstände er zutage gefördert, was für Erkenntnis-Griffe er getan hat. Davon wollen wir hier reden. Und davon, was für Erscheinungen es sind, die sein Interesse erregen, welch eine politische Welt sich in den Dramen geltend macht.

Schiller selber, der junge Schiller jedenfalls, würde sich heftig sträuben gegen die Meinung und das Vorhaben, eine politische Welt, einen Kreis politischer Urphänomene, aus seinen Stücken insgesamt herauszupräparieren.

„Mein Verhältnis mit der bürgerlichen Welt machte mich mit dem Herzen bekannter als mit dem Kabinett, und vielleicht ist ebendiese politische Schwäche zu einer poetischen Tugend geworden.“ Dies schrieb der fünfundzwanzigjährige Dichter in einer Vorrede zum „Fiesco“, und es ist keineswegs bloße empfehlende Bescheidenheit, was daraus spricht: Er fühlt sich darum ernstlich schwach auf dem politischen Felde, weil die Politik in seinen Augen (wie in denjenigen vieler seiner bürgerlichen Zeitgenossen) eben die Angelegenheit der Höfe und geheimen Kabinette war, eine schwer zu durchdringende Kunst der Berechnung, ein kühles Spiel des staatlichen oder auch nur des dynastischen Interesses, fern von der vertraulicheren, wärmeren Sphäre des „bürgerlichen“ Lebens, dem sich der Autor zugehörig weiß. Politik ist dem jungen Schiller beinahe gleichbedeutend mit den Komplikationen der Intrige oder der Kabale, beinahe gleichbe-

deutend mit beständiger Verstellung und mit den „Maschinen“ der Höflinge, die nämlich menschliche Neigungen und Affekte zu benutzen, in ihren Kalkül einzusetzen wissen wie Hebel und Rädchen in einem mechanischen Triebwerk. Der Gegensatz zwischen dem „Kabinett“ und dem „Herzen“ läuft ziemlich genau auf denjenigen zwischen „Kabale“ und „Liebe“ hinaus, der ja nachmals geradezu auf den Titel eines Stückes gesetzt worden ist, indem der traurigen Geschichte der Louise Millerin auf diese Weise eine etwas laute, auch anklagende, Deutung zuteil wurde. Es ist die Partei des Herzens wider das Kabinett, der Liebe wider die Kabale, die der Dichter hier ergreift, und er fühlt sich um so mehr als Dichter, als er die Poesie im Reiche der Empfindungen, nicht aber der Berechnungen zu Hause weiß. Man könnte auch sagen: in bürgerlichen, nicht in höfischen Verhältnissen. „Kalt und unfruchtbar“ (nämlich: poetisch und dramatisch unfruchtbar) nennt der frühe Schiller die „Staatsaktion“, also das eigentlich politische Handlungsgewebe, aber er hat daraus doch keineswegs die Konsequenz gezogen, die man bei solchen Begriffen und unter solchen gesell-



*Apotheose Herzog Carl Eugens und der Hohen Carlsschule.  
Kolorierte Federzeichnung von Carl Alexander von Heideloff, 1856.  
Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar.*

schaftlichen Bedingungen wohl hätte erwarten können: die Konsequenz, das Kabinett, den Hof, die Kabale, die Staatsaktion, die Politik überhaupt zu meiden und sich anstatt dessen auf das Reich des Herzens und also der „bürgerlichen“, das heißt der privaten Verhältnisse zu beschränken, den Staat aus der Dichtung fernzuhalten und das poetische Interesse auf die „menschlicheren“ Regungen und Bewegungen von Liebe, Freundschaft und Familie zu konzentrieren. Im Gegenteil hat der junge Schiller seine „einzig fühlende Brust“ – um in dem einzig treffenden, großen Gleichnis des „Täuchers“ zu reden – den „Larven“ des Hofes und der Höflinge kühn entgegengeworfen, und von dieser Antithese, ja von dieser Empörung des Herzens wider das Kabinett, der Empfindung wider die Berechnung, der aufrichtigen Seele wider die teuflische Verstellung – davon lebt zu einem guten Teil die Spannung seiner frühen Dramen. In den „Räubern“ schon lag das klar zutage: Franz Moor war der „Politiker“, Karl der Empörer, Franz der Meister der Kunst und Kabale, zumal der Verstellung – wie schon die ersten Worte des ganzen Stückes zu erkennen geben:

„Aber ist Euch auch wohl, Vater? Ihr seht so blass –“,

ein Experimentator mit Affekten und Reflexen, ein wahrer Homunculus an böser Künstlichkeit, Karl hingegen der kolossalische Naturbursche, ein Ausbund an Herz, Leidenschaft, Echtheit und elementarer Rechtschaffenheit. Und noch einmal wird dieser Kontrast des Kabinetts und des Herzens zum dramatischen Gegenstand – in dem einzigen ausdrücklich so bezeichneten „bürgerlichen Trauerspiel“, das Schiller verfasst hat: eben „Kabale und Liebe“. So ganz ausschließlich bürgerlich – im buchstäblichen, sozialen Sinne – ist freilich auch hier die Partei des Herzens nicht besetzt: denn es ist ja gerade der edle Ferdinand von Walter, Sohn des herzoglichen Kammerpräsidenten, den die Empörung ergreift wie dort zuvor den enterbten Grafensohn Karl Moor –

„Aber ich will seine Kabalen durchbohren – durchreißen will ich alle diese eisernen Ketten des Vorurteils – frei wie ein Mann will ich wählen, dass diese Insektenseelen am Riesenwerk meiner Liebe hinaufschwindeln.“ (II. Aufzug, 5. Auftritt)



*Der Schiller fürcht' auf der Schwelgerei den Oberzog zu sein*

*Hinterglasmalerei von Christian Wilhelm Ketterlinus (1766–1803). Im Besitz des Schiller-Nationalmuseums, Marbach am Neckar.*

*Schiller und ein Mitschüler imitieren das herzogliche Paar. Der nicht identifizierte Eleve an Schillers Seite erscheint in der Kostümierung der Franziska, Reichsgräfin von Hohenheim. Der Besen in der Hand des Schülers ist möglicherweise als pervertiertes Herrschaftszeichen zu deuten. Das Bild hält den Augenblick fest, als die Carlsschüler vom eintretenden herzoglichen Paar überrascht werden.*

Das ist die gleiche Sprache wie die Karl Moors, das Aufbrausende, Hallende und (wir wollen es uns nicht verhehlen) auch etwas Großspurige, etwas Bramarbaschhafte. Vor allem aber – damit wir den Faden wieder aufnehmen –, es ist die Sprache des empörten Herzens, die der adlige Major hier stellvertretend für die bürgerliche Welt im Munde führt – die bürgerliche Welt, die in Gestalt der Familie des Musikus Miller hier weithin noch im Genre verharrt, darum der heldenhaften Empörung selber nicht eigentlich fähig scheint. Auf der anderen Seite, derje-

nigen der Kabale, der „Politik“ also in Schillers Sinne, steht hier nicht ein Einzelner, der die Schlingen legt und an den Drähten seiner mechanischen Psychologie zieht, sondern dieses Mal die ganze Kamarilla eines deutschen Duodez-Hofes mit dem unsichtbaren Herzog an der Spitze und dem subalternen, aber erfinderischen Werkzeug des beamteten Sekretarius Wurm in der exekutiven Funktion. Diese sind es, die die Politik machen – und diese Politik ist schlechthin böse.

Lebe mit deinem Jahrhundert, aber sei nicht sein Geschöpf;  
leiste deinen Zeitgenossen, aber, was sie bedürfen, nicht, was sie loben.

**Friedrich Schiller,**

Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen

## Quellen

### Texte

Die Handlung: Johannes Felsenstein für dieses Programmheft. – Dietmar Holland: „Raum für Chöre und ein wenig Spektakel“. Vom bürgerlichen Trauerspiel „Kabale und Liebe“ zur Intrigen-Oper „Luise Miller“. Originalbetrag für dieses Programmheft auf der Grundlage überarbeiteter früherer Veröffentlichungen. – Johannes Felsenstein: Verdi und Schiller – im Atem des Sturm und Drang. Zur neuen deutschen Textfassung. in: Giuseppe Verdi, „Luise Miller“, Programmheft des Anhaltischen Theaters Dessau, Spielzeit 1996/97 (Nr. 10. Red.: Wolfgang Lange). – Leo Karl Gerhartz: Auf der Schwelle zur Meisterschaft, in: Verdi-Handbuch, hrsg. von Anselm Gerhard und Uwe Schweikert unter Mitarbeit von Christine Fischer, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart/Weimar; Bärenreiter Verlag, Kassel 2001 (Auszug). – Dolf Sternberger: Politische Helden Schillers: in: Schiller und die höfische Welt, hrsg. von Achim Aurnhammer, Klaus Manger und Friedrich Strack, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1990 (Auszug).

### Abbildungen

William Weaver (Hrsg.): Verdi. Eine Dokumentation, Henschelverlag, Berlin 1980. – Literatur im deutschen Südwesten, hrsg. von Bernhard Zeller und Walter Scheffler, Konrad Theiss Verlag Stuttgart 1987. – Claudia Pilling, Diana Schilling, Mirjam Springer: Friedrich Schiller, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg 2002. – Schiller und die höfische Welt, hrsg. von Achim Aurnhammer, Klaus Manger und Friedrich Strack, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1990. – Walter Löhde: Friedrich Schiller im politischen Geschehen seiner Zeit, Verlag Hohe Warte, Pöhl/Oberbayern 1959. – Friedrich Schiller, „Kabale und Liebe“, Programmheft des Badischen Staatstheaters Karlsruhe, Spielzeit 1998/99 (Nr. 5, Red.: Joachim Putlitz). – Schiller. Bilder und Texte zu seinem Leben, hrsg. von Axel Gellhaus und Norbert Oellers. Unter Mitarbeit von Georg Kurscheidt und Ursula Naumann mit einem Beitrag von Roswitha Kläiber. In Verbindung mit der Deutschen Schillergesellschaft. Photographie und Gestaltung von Rudolf Straub, Böhlau Verlag, Köln/Weimar/Wien 1999.

## Anhaltisches Theater Dessau

### Generalintendant und

### Leiter des Musiktheaters Johannes Felsenstein

### Spielzeit 2004/2005 – Heft 11

Programm zu

### Louise Miller

Oper in drei Akten von Giuseppe Verdi

Premiere am 23. April 2005 im Großen Haus

Redaktion: Udo Salzbrenner

Herstellung: Repro- und Satzstudio Kuinke, Dessau



Dieses  
Theater  
ist Mitglied  
im  
Deutschen  
Bühnenverein

