

Luisa Miller Opernhaus Zürich

03701
1801VER

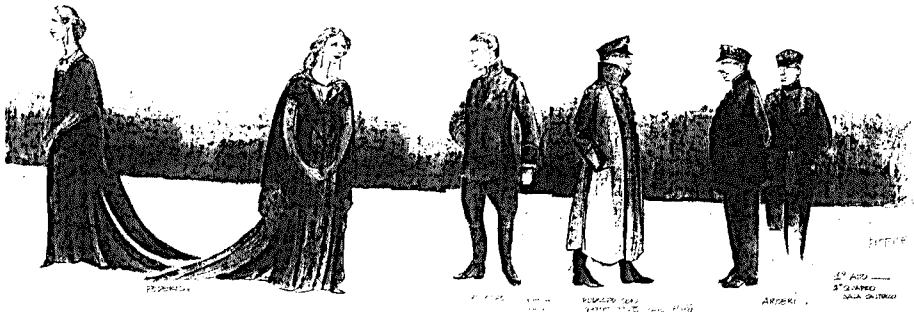
1. Akt – Liebe

Innenhof eines Mietshauses

Die Nachbarschaft, darunter die junge Laura, beglückwünscht Luisa Miller frühmorgens zu ihrem Geburtstag. Luisa wartet ungeduldig auf Carlo, in den sie sich heftig verliebt hat. Ihr Vater, ein Soldat im Ruhestand, hegt die Befürchtung, sie könnte für den Fremden nur ein flüchtiges Abenteuer bedeuten, Opfer eines rücksichtslosen Verführers werden. Carlo erscheint und beteuert Luisa erneut seine Liebe, die selbst der Tod nicht auszulöschen vermöchte. Während sich alle in die Kirche begeben, wird Miller vom Schlossverwalter Wurm zurückgehalten, der die jungen Liebenden eifersüchtig beobachtete. Hatte Miller ihm vor einem Jahr Luisas Hand versprochen, gibt er ihm jetzt unmissverständlich zu verstehen, dass es einem Vater nicht anstehe, über das Herz seines Kindes hinweg zu entscheiden. Da klärt Wurm ihn darüber auf, dass Carlo in Wirklichkeit der Adlige Rodolfo ist, Sohn des Grafen Walter. Miller sieht seine schlimmen Vorahnungen bestätigt und bittet den Himmel, die Unschuld seiner Tochter zu schützen.

Saal im Schloss des Grafen Walter

Wurm hat seinem Herrn die Beziehung Rodolfos zu Luisa hinterbracht. Graf Walter fürchtet, die Flausen des Sohnes könnten seinen ehrgeizigen Plan durchkreuzen: Er will Rodolfo durch die Verbindung mit seiner Nichte, der reichen und bei Hofe einflussreichen Herzogin Federica, zu einer glanzvollen Karriere verhelfen und teilt ihm das in gebieterischem Ton mit. Die Ankunft der Herzogin wird gemeldet. Walter entfernt sich, um die für den hohen Gast geplante Jagd vorzubereiten. Rodolfo widersetzt sich dem Willen seines Vaters und enthüllt Federica, mit der er seine Jugend verbracht hat, seine leidenschaftlichen Gefühle für Luisa. Federica, die Rodolfo liebt, ist zutiefst gekränkt. Nie wird sie Rodolfo die Schmach der Zurückweisung verzeihen.



In Millers Haus

Aus der Ferne ist das fröhliche Treiben der Jagdgesellschaft zu hören. Luisa wartet auf Carlo. Miller berichtet seiner Tochter in grosser Erregung, dass sie das Opfer eines Betrügers geworden ist, Carlo der Grafensohn Rodolfo sei, für den in kürze eine glanzvolle Hochzeit arrangiert werde. Bei seiner alten Soldatenehre schwört Miller Rache. Rodolfo hat die letzten Worte mitangehört und bekennt sich zu seiner adligen Herkunft, die - so verspricht er Luisa - an seinen Gefühlen für sie nichts ändern werde. Er erbittet Millers Segen für seine Verbindung mit dessen Tochter. Miller fürchtet den Zorn Graf Walters. Rodolfo versucht, ihn und die verzweifelte Luisa zu beruhigen: Mit seinem Wissen um ein schreckliches Verbrechen des Vaters habe er ihn in der Hand. Unvermutet erscheint der Graf und schimpft Luisa eine käufliche Verführerin. Als Miller die Beherrschung verliert, lässt er ihn zusammen mit der Tochter verhaften. Luisa wirft sich gnadeflehend Graf Walter zu Füssen, doch der Vater verbietet ihr, sich vor einem solchen Unmenschen zu demütigen. Vergeblich appelliert Rodolfo an die Gefühle des Vaters. Auch als er seine Geliebte zu töten droht, bleibt Walter ungerührt. Da greift Rodolfo zu einer anderen Waffe: Er droht dem Vater, öffentlich zu verbreiten, wie er Graf von Walter geworden sei. Walter stürzt verstört hinaus, nachdem er Miller und Luisa freigegeben hat.

2. Akt - Intrige

In Millers Haus

Hausbewohner und Laura überbringen Luisa die Nachricht von der Gefangennahme ihres Vaters, die der eintretende Wurm sogleich hämisch bestätigt. Miller droht der Tod, wenn Luisa nicht bereit ist, auf Rodolfo zu verzichten. Wurm zwingt Luisa, einen Brief zu schreiben, in dem sie erklären muss, Rodolfo aus leichtsinnigem Ehrgeiz getäuscht zu haben und nur Wurm zu lieben. Nachdem Luisa das Schreiben unterzeichnet und geschworen hat, es jederzeit als freiwillig verfasst auszugeben, wartet Wurm mit einer weiteren harten Prüfung auf: Luisa soll in Gegenwart der Herzogin Federica ihre Liebe zu Wurm bestätigen.

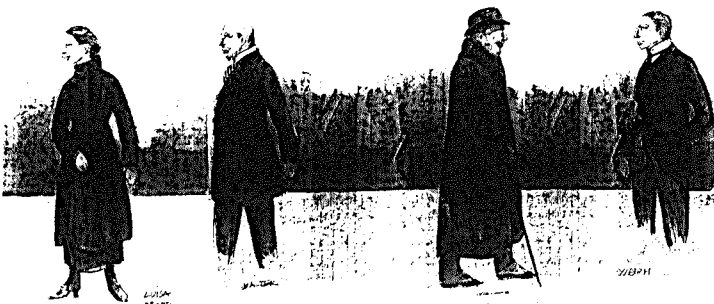


Saal im Schloss des Grafen Walter

Wurm berichtet Graf Walter, mit welchem Erfolg er die gemeinsam geplante Intrige in die Wege geleitet hat. Luisas Brief soll Rodolfo durch einen bestochenen Untergebenen zugespield werden. Als Wurm sich wundert, weshalb Walter Luisa und ihren Vater nicht einfach aus dem Weg geschafft hat, gesteht der Graf, in welcher Gefahr sie beide schweben: Sollte Rodolfo seine Drohung wahr machen und Walters Meuchelmord an seinem Vetter und Vorgänger an die Öffentlichkeit bringen, wäre ihm und Wurm als Mittäter der Tod gewiss. Federica erscheint. Walter versichert ihr, sie werde sich sogleich selbst überzeugen können, dass Luisa seinen Sohn nie geliebt habe, er einem Fieberwahn erlegen sei. In ihrer Angst um den Vater beteuert Luisa, die auf einem geheimen Weg ins Schloss gebracht wurde, immer nur Wurm geliebt zu haben. Gerührt von Luisas unschuldiger Erscheinung, gibt sich die Herzogin neuen Liebeshoffnungen hin.

Gartenanlage bei Walters Schloss

Der ihm überbrachte Brief Luisas stürzt Rodolfo in tiefste Verzweiflung. Hätte er den Verrat der Geliebten nicht schriftlich von ihr bezeugt in Händen, niemals könnte er an ihre Schuld glauben. Er lässt Wurm rufen, zeigt ihm den Brief und fordert ihn zum Duell, dem sich dieser durch einen Schuss in die Luft feige entzieht. Aufgeschreckt durch den Lärm, erscheint Graf Walter mit seinen Leuten. Er heuchelt Mitleid mit seinem Sohn und gibt ihm mit gespielter Grossherzigkeit die Einwilligung zur Heirat mit Luisa. Rodolfo ist dem Wahnsinn nahe und sehnt nur noch den Tod herbei. Sein Vater gibt ihm den Rat, durch eine Vermählung mit der Herzogin an Luisa Rache zu nehmen.

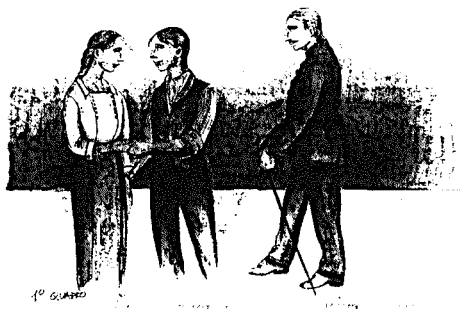


3. Akt – Gift

Innenhof eines Mietshauses

Traurig beobachten einige Nachbarinnen Luisa, die einer geknickten Blume gleich dahinsieht und sich in ihrem grossen Schmerz von niemandem trösten lassen will. Laura bittet ihre Gefährtinnen, nichts über Rodolfos bevorstehende Heirat verlauten zu lassen; die Nachricht könnte Luisa den Tod bringen. Der aus der Haft entlassene Miller kehrt nach Hause zurück. Er hat von Wurm erfahren, dass seine Rettung nur durch Luisas Verzicht auf Rodolfo zustande gekommen ist. Die seltsame Ruhe der Tochter lässt ihn Böses ahnen, zurecht, wie der Inhalt des Briefes zeigt, den Luisa ihn Rodolfo zu überbringen bittet: Um sich den schändlichen Intrigen Graf Walters zu entziehen, fordert Luisa den Geliebten zum gemeinsamen Selbstmord auf. Nur die Beschwörungen des Vaters, ihm diesen furchtbaren Schmerz nicht zuzufügen und sein Appell an ihre Kindespflichten vermögen Luisa von ihrem Vorhaben abzubringen. Sie zerreisst den Brief. Gemeinsam beschliessen Vater und Tochter, bei Tagesanbruch fortzugehen.

Während Miller sich ausruht, nimmt Luisa mit einem Gebet Abschied von dem Ort, an dem sie glücklich war, Rodolfo ihr sein erstes «Ich liebe dich» zuflüster- te. Rodolfo kommt in Begleitung eines Dieners, den er ins Schloss zurück- schickt, um seinen Vater in Millers Haus zu bitten. Nachdem er unbemerkt Gift in einen Becher geschüttet hat, fordert er von der Geliebten Rechenschaft. Luisa bleibt ihrem Schwur treu. Rodolfo klagt über Durst. Luisa reicht ihm den Becher mit dem Gift. Er schmecke bitter, stellt Rodolfo fest und fordert Luisa auf, auch einen Schluck zu nehmen. Rodolfo fühlt sich elend und hadert mit Gott, dass er einem so engelhaften Wesen eine so schändliche Seele geben konnte. Er ge- steht Luisa, dass das Leben von ihnen beiden nur noch von kurzer Dauer sein werde. Angesichts des Todes gibt Luisa ihr Geheimnis preis. Miller findet seine Tochter sterbend. Graf Walter erscheint mit Gefolge. Mit letzter Kraft ersticht Rodolfo Wurm und sinkt vor den Augen des Vaters tot zu Boden.



«Luisa Miller» – ein «kantiger Schiller-Verschnitt»?

Unter den frühen Opern Verdis war es «Macbeth», der während der vergangenen Jahre in der Wiedergewinnung für den Spielplan einen geradezu spektakulären Erfolg verbuchen konnte. Eine ähnliche Entwicklung, wenn auch mit grösseren Vorbehalten, scheint sich für «Luisa Miller» anzubahnen. Beide Werke sind Vertonungen der Weltliteratur, was ihren besonderen Reiz ausmacht, zugleich aber eine Belastung darstellt, weil sich unabweisbar der Vergleich mit ihrer Quelle und damit die Frage nach der Adäquanz der Stoffbehandlung aufdrängt. Unter diesem Rezeptionshindernis hat «Luisa Miller» als Schiller-Adaption im deutschen Sprachraum natürlich stärker zu leiden als Verdis erste Shakespeare-Vertonung. Ein arrogant-abschätziger Ton, wie er in einem Wiener Aufführungsbericht zum Vorschein kommt, ist durchaus noch symptomatisch für die heutige Werkbeurteilung: ««Luisa Miller», dieser kantige Schiller-Verschnitt eines bürgerlichen Trauerspiels, erfreut sich dennoch in romanischen Ländern und Orten, wo grosse Oper noch als repräsentatives Stimmenfest gefeiert wird, einiger Beliebtheit.» («Kurier», 11. Januar 1983). Abgesehen davon, was mit dem süffisanten Hinweis auf die «romanischen Länder» und das «repräsentative Stimmenfest» als im Norden gängiges Vorurteil dem Wesen der italienischen Oper unterschoben wird, erfolgt mit dem ausgesprochenen «Verschnitt»-Charakter eine Disqualifikation des Werkes, die einzig und unbesehen den mangelnden Übereinstimmungsgrad zwischen Operntext und Vorlage zum Urteilskriterium nimmt.

Nun ist für «Luisa Miller» unbestreitbar, dass die Abweichungen vom Sprechdrama zahlreich und tiefgreifend sind, doch berechtigt deren blosser Feststellung nicht, ein abträgliches Urteil zu fällen, denn es wird ein komplexer Sachverhalt übersehen, der bei der Einrichtung eines Librettos Eingriffe als notwendig und unabdingbar erscheinen lässt. Als Ursache für derartige Eingriffe ist neben der grundsätzlichen Divergenz, die hinsichtlich der Dramaturgie von Schauspiel

Und Oper besteht, auf die spezifischen dramaturgisch-musikalischen Gesetzmässigkeiten, denen die damalige italienische Nummernoper folgte, zu verweisen, und vor allem müssen die sozialhistorischen Umstände, die bei der Umwandlung von «Kabale und Liebe» in «Luisa Miller» eine entscheidende Rolle spielen, ins Auge gefasst werden.

Politische, religiöse und moralische Kontrollfunktion der Zensur

Unter den sozialgeschichtlichen Faktoren, die auf die Gestaltung des Librettos einwirken, kommt eine besondere Bedeutung der Zensur zu, einer von Staat und Kirche ausgeübten politischen, religiösen und moralischen Kontrollfunktion. Der Einfluss von Staat und Kirche ist zumindest bis zum Entstehen des italienischen Einheitsstaates von ausserordentlicher Tragweite, und davon ist bereits die Verfügbarkeit über Opernstoffe betroffen. «Luisa Miller» verdankt ihre Entstehung im Jahre 1849 nicht zuletzt dem Umstand, dass das ursprünglich für Neapel vorgesehene Opernprojekt «L'Assedio di Firenze» aus politischen Gründen von der Zensurbehörde abgewiesen wurde. Verdi hatte sich schon früher über die behindernde Zensur am Teatro San Carlo von Neapel beklagt. Die Einflussnahme der Zensur erstreckt sich auf das gesamte Gefüge des Librettos, auf Ort und Zeit der Handlung, Personenkonstellation und Charakterzeichnung der Bühnenfiguren und selbst auf die einzelne Wortwahl. Die kirchliche Zensur war besonders stark im mittleren und südlichen Italien ausgeprägt, naturgemäss im Kirchenstaat, aber auch im Königreich beider Sizilien. Das Verbot, Figuren im Priestergewand auf der Opernbühne erscheinen zu lassen, bildete ein besonderes Problem für Verdis «Stiffelio», der in Rom und Neapel völlig entstellt aufgeführt wurde. Gleichermassen verwehrt waren kirchliche und religiöse Begriffe, die vom Zensor oft bedenkenlos ausgetauscht wurden. Als «Rigoletto» im Kirchenstaat auf die Bühne kommt, scheint verpönt, dass Gilda den Herzog ausgerechnet in der Kirche kennenlernt, und das Wort «chiesa» (Kirche) wird umstandslos gegen «parco» (Park) ausgewechselt. Auch in «Luisa Miller» wird der Begriff «chiesa» gemieden, und an seine Stelle tritt das Wort «tempio» (Tempel).

Wie kann ich an diesem Theater arbeiten, wenn die Zensur dermassen rigoros ist, dass sie alle interessanten Themen verbietet?

Verdi an Graf Arrivabene,
19. März 1846

Was die Sujets betrifft, so habe ich verschiedene, gegen die Eure Zensur etwas vorbringen würde; dennoch würde eines durchgehen: Schillers «Kabale und Liebe».

Verdi an Cammarano,
Ende Sommer 1847

Ich möchte Euch sagen, dass ich Schillers Drama «Kabale und Liebe», das Ihr mir vorgeschlagen habt, seine verschiedenen italienischen Fassungen und auch die französische Version von Dumas eifrig

studiert habe. Und ich bin Eurer Ansicht, dass dieses Drama reich an lebendigen Situationen und leidenschaftlichen Gefühlen ist; vor allem die Katastrophe scheint mir schrecklich und bemitleidenswert.

Cammarano an Verdi,
22. Dezember 1847

Bei einer für Neapel bestimmten Oper wie «Luisa Miller», deren Textbuch ein ortsansässiger Librettist mit genauer Kenntnis der behördlichen Vorschriften verfasste, sind die Auswirkungen der Zensur schwer greifbar, weil die Restriktionen ohnehin einkalkuliert wurden. Immerhin lässt der Vergleich zwischen dem Erstdruck des Librettos (Neapel 1849) und der späteren Ausgabe bei Ricordi (Mailand 1850) gewisse Rückschlüsse zu. Unter dem Einfluss der kirchlichen Zensur sind – wenn auch nicht mit letzter Konsequenz – die Begriffe «Dio» oder «Iddio» (Gott), «angiolo» (Engel), «Satanno» (Satan, Teufel), «inferno» (Hölle) und «chiesa» (Kirche) in der Erstausgabe getilgt. An die Stelle von «Dio» tritt gewöhnlich «cielo» (Himmel), daneben auch «nume» (Gottheit), «fato» (Schicksal) und «Eterno» (der Ewige). «Angeli» wird durch «celesti» (Himmliche), «Satanno» durch «misfatto» (Übeltat) und «inferno» durch «inganno» (Betrug) ersetzt.

Von der höfischen Kabale zur privaten Liebe – Zurückdrängung der gesellschaftspolitischen Dimension

In die Sittenzensur teilten sich Staat und Kirche, und es wird hierbei ein äusserst verletzliches Moralempfinden erkennbar. Der Vergleich zwischen den beiden Librettoausgaben von «Luisa Miller» ist in dieser Hinsicht weniger ergiebig als zum Beispiel von «Rigoletto», doch sind zwei markante Veränderungen zu konstatieren. Zum einen schaltet die Zensur sexuelle Anspielungen aus, indem sie den Begriff «seduttore» (Verführer) mit «tradittor» (Verräter) vertauscht und «seduttrice» (Verführerin) mit «ingannatrice» (Betrügerin). Zum andern geht sie über das generelle Darstellungsverbot von Selbstmord auf der Opernbühne noch hinaus und ersetzt sogar die entsprechende Mahnung Millers an Luisa «Pel suicida non v'è perdono» (Für den Selbstmörder gibt es keine Vergebung) durch die Umschreibung «Del reo proposto chiedi perdono» (Bitte um Vergebung für das verbrecherische Vorhaben).

Nach Kenntnis dieser Dinge wird man weder erwarten dürfen, dass das dramatische Konzept von «Kabale und Liebe» unangetastet bliebe, noch dass Schillers oft rüde Sprache in Cammaranos Textbuch Eingang finden könnte. Letzteres ist

wohl auch nicht vonnöten, doch fatal wirkt sich aus, dass die Figur der Lady Milford, Favoritin des Fürsten, aus moralischen Gründen nicht in ursprünglicher Gestalt übernommen werden kann. Auch angesichts der politischen Zensur ist eine fürstliche Mätresse undenkbar, und der Librettist muss diese Figur zwangsläufig verharmlosen. Die Mätresse weicht im Textbuch einer ehrbaren Nichte des Grafen von Walter, einer verwitweten Herzogin, Rodolfo durch gemeinsam verbrachte Jugendjahre verbunden. Im Falle der politischen Zensur wiegt freilich am schwersten, dass Schillers soziale Anklage entfallen und überhaupt die gesellschaftspolitische Dimension ganz zurücktreten muss. Der Musik stehen gewiss politische Aussagen und Diskurse ferner als Affekte und Emotionen, doch hat Verdi mit dem Dialog zwischen Philipp und Posa [«Don Carlo»] bewiesen, dass sich Schillers idealistisches Gedankengut auf die Opernbühne transportieren lässt. Dies geschah jedoch in einem für Paris bestimmten Werk des Jahres 1867, während es 1849 in Italien unmöglich war, politische Willkür und soziale Missstände zu brandmarken. In der Tat findet eine starke Verzerrung in der Oper statt, wenn sich die Gewichte derart von der Kabale und den Geschehnissen am Hof zur Liebe und dem persönlichen Denken und Fühlen verlagern. Im übrigen manifestiert sich der Einfluss der politischen Zensur auch im zunächst völlig ungereimt erscheinenden Namenswechsel von Ferdinand im Drama zu Rodolfo in der Oper. Zur Zeit, als «Luisa Miller» am Teatro San Carlo in Neapel aufgeführt wurde, herrschte im Königreich beider Sizilien der spanische Bourbonne Ferdinand II., und da Bühnenfiguren nicht dieselben Namen tragen durften wie regierende Herrscher, musste Schillers Namensgebung verändert werden. Dies stellt keinen gravierenden Eingriff dar, zeigt aber in aller Deutlichkeit, wie die sozialgeschichtlichen Umstände der Werkentstehung bis in Details hinein wirksam sind.

Sie wächst zusammen mit Rodolfo auf. Ihre erste Fürsorge, ihre erste Zuneigung dreht sich um den Vetter, und als sie erwachsen geworden ist, liebt sie ihn, ohne sich dessen richtig bewusst zu werden: Jungfräuliches Schamgefühl zwingt sie zu schweigen, und unvermeidliche Umstände treiben sie in eine Ehe mit dem Grafen von Ostheim, der ein Jahr nach der Hochzeit vom Schwert seines Feindes getötet wird.

Cammarano an Verdi,
3. Mai 1849

Gesetzmässigkeiten der hierarchischen Ensemblestruktur

Ein weiterer sozialgeschichtlicher Faktor prägt im Falle von «Luisa Miller» die Werkgestalt in noch höherem Masse als die Zensur. Hierbei handelt es sich um das Sängerensemble,

die «Compagnia di canto», mit ihrer strengen Hierarchie, die sie unter den Gesangssolisten setzt. Nach genau abgestufter Rollendefinition unterscheidet diese Hierarchie zwischen erster Partie (Primarier), mittlerer Partie (Komprimarier) und kleiner Solopartie (Sekundarier), und von dieser Einteilung ist auch die Rollenkonzeption Federicas betroffen. Dass Verdi ihr in enger Anlehnung an Schillers Vorlage gern grössere Bedeutung gegeben und Federica als Kontrastfigur zu Luisa stärker ins Licht gerückt hätte, belegt seine Antwort an Cammarano nach Erhalt des Szenariums. Für die Abstriche, die an Federicas Rolle vorgenommen werden, sind jedoch nicht, wie zu vermuten wäre, Bedenken wegen der Zensur ausschlaggebend, sondern Schwierigkeiten, die bei der Besetzung mit zwei ersten Frauenpartien auftreten. Sie erzwingen eine Besetzung als mittlere Partie und damit strikte Zurücksetzung gegenüber der Rolle Luisas, denn als Comprimaria sind Federica Solonummern grösseren Ausmasses versagt. So beschränkt sich ihre Mitwirkung auf zwei Nummern, ein Duett mit Rodolfo und ein Quartett.

Die hierarchische Struktur der «Compagnia di canto» führt noch in einem weiteren Punkt zu Schwierigkeiten bei der Rollenkonzeption, nämlich bei der Gestaltung der Partien von Miller, Walter und Wurm. Nach dem Stimmtypencliché der Zeit ist selbstverständlich, dass die Väter Miller und Walter durch tiefe Stimmen repräsentiert werden, desgleichen der Bösewicht Wurm. Zwar ist das Stimmfach des Baritons, in «Luisa Miller» durch den Soldaten im Ruhestand Miller vertreten, am Ende der vierziger Jahre fest etabliert, und auch in der Erstausgabe des Klavierauszugs wird die Rolle als «baritono» bezeichnet, doch spricht Verdi immer noch von drei Bässen, und diese stehen offensichtlich in einem Konkurrenzverhältnis zueinander. Bei Schiller sind alle drei Figuren etwa gleichwertige Hauptrollen, in der Oper aber muss eine deutliche Gewichtung eintreten. Verdi hat hinsichtlich der Rollengewichtung bereits bei Erhalt des Szenariums eine klare Vorstellung. Die Hierarchie Miller - Walter - Wurm ist damit vom Komponisten festgelegt und bleibt auch so erhalten, doch muss sie nun mit den Gege-

Ich habe soeben das Programm erhalten und bekenne Euch, dass ich sehr gerne zwei weibliche Hauptpartien gehabt und mir die Favoritin des Fürsten in der ganzen Vielfältigkeit ihres Charakters, so wie Schiller sie gestaltet hat, gefallen hätte. Es hätte einen deutlichen Kontrast zwischen ihr und Eloisa gegeben, und Rodolfos und Eloisas Liebe wäre dadurch noch schöner. Aber ich weiss, dass man nicht immer das haben kann, was man möchte, und es geht schliesslich auch so.

Verdi an Cammarano,
17. Mai 1849

Das dramatische Konzept Schillers in bezug auf die Lady ist hervorragend: Ich konnte für seine Eliminierung 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» vermehrt, nie

benheiten des Sangerpersonals am Teatro San Carlo in Einklang gebracht werden.

Kein Problem bereitet die Besetzung der Rolle Millers, denn ihr Darsteller, der Bariton Achille De Bassini, steht von Anfang fest; er sang bereits den ersten Francesco Foscari (Rom 1844) und Seid in «Il Corsaro» (Triest 1848). Schwieriger gestaltet sich die Besetzung von Walter und Wurm. Cammarano wirft die Frage auf, ob Antonio Selva überhaupt den Walter oder Wurm übernehmen werde. Ein Brief Verdis zeigt dann allerdings, dass für ihn die Angelegenheit der Rollenbesetzung entschieden ist. Demnach soll Selva nach ausen als Primarier erscheinen, der Sache nach jedoch als Komprimarier behandelt werden, doch unternimmt Verdi alles, um diese mittlere Partie aufzuwerten. Neben seiner vielfachen Beteiligung an Ensembles erhält der Graf von Walter ein Cantabile, das Andante «Il mio sangue, la vita darei», und hierbei handelt es sich nicht um ein Pro-forma-Solo, sondern um eine sehr ausgedehnte Arie von hoher dramatischer Intensität und musikalischer Qualität.

Von den tiefen Männerstimmen verfügt Wurm über keine Soloszene. In Neapel wurde die Rolle Marco Arati übertragen, einem durchaus nicht minderwertigen Sänger, wenn sein Ruf auch demjenigen Selvas nachstand, der bereits 1845 an der Mailänder Scala aufgetreten war. Musste Selva einerseits gegenüber De Bassini zurückstehen, durfte er andererseits gegenüber Arati, der eine echte Primarierrolle seines Kollegen kaum akzeptiert hätte, nicht allzustark dominieren. In der Frage der Rollengewichtung kommen außerdem noch dramaturgische und musikalische Erwägungen ins Spiel. Wenn beide Bässe zu Primariern mit der ihnen jeweils zustehenden zweisatzigen Arie erhoben worden wären, dann hätte sich das Schwergewicht allzu sehr der düsteren Seite zugeneigt und im weiteren zur Intrige hin verlagert, während doch nach dem Selbstverständnis der traditionellen Oper und gerade im konservativen Neapel das Liebesdrama im Vordergrund zu stehen hatte. Die gesamte Situation war für Verdi und Cammarano sehr komplex.

Durch das Fehlen einer Solonummer gerät Wurm gegenüber dem Grafen von Walter ins Hintertreffen, doch unternemen

eine erste Sängerin die Partie übernehmen, weil keine Anstrengung es vermöchte, dieser Partie in bezug auf das melodramatische Gleichgewicht eine Wirkung zu geben, die derjenigen der vorherrschenden Partie Luisas gleichkäme.

Cammarano an Verdi,
11. Juni 1849

Was die drei Bässe betrifft, denke ich, dass der Vater von Luisa die Hauptrolle werden sollte – macht also eine schöne Partie daraus – danach kommt Walter und dann Wurm.

Verdi an Cammarano,
17. Mai 1849

Es ist fraglich, ob Selva die Rolle von Walter oder Wurm akzeptieren wird...

Cammarano an Verdi,
11. Juni 1849

Aus vielen Gründen, die in einem Brief Euch darzulegen zu umständlich wäre, glaube ich, dass es gut sein wird, für die Partie von Walter an Selva festzuhalten, weshalb sich das Duett im ersten Akt erübrigt. Dennoch ist zu beachten, dass Walter wie eine erste Partie behandelt werden sollte.

Verdi an Cammarano,
23. Juli 1849

die Autoren alles Erdenkliche, um die Partie innerhalb ihres engen Rahmens aufzuwerten. Obwohl ohne Solo, ist Wurm ständig präsent. Denn neben seinen zwei Ensembles, dem Duett mit Walter und dem A-cappella-Quartett, nimmt er einen gewichtigen Anteil, meist als echter Dialogpartner, an beinahe sämtlichen Solonummern der anderen Protagonisten. Ganz aussergewöhnlich ist seine Rolle in Luisas Arie «Tu puniscimi, o Signore», der Szene des Briefdiktats. Obgleich es sich formal um die Solonummer einer anderen Figur handelt und nicht etwa um ein Duett, reisst Wurm in den szenischen Teilen die Führung an sich, während Luisas Mitwirkung auf wenige Einwürfe, Fragen und Ausrufe beschränkt bleibt. Besonders markant hebt sich die einleitende Scena, sonst in der Regel handlungsarm und nur aus wenigen Takten bestehend, von allen bisherigen Konstruktionen ab. Gerade das dramaturgisch entscheidende Briefdiktat wird in sie hineinverlegt, und mit der Ausdehnung von siebenzig Takten übertrifft sie den Umfang des nachfolgenden Cantabiles um genau das Doppelte. Ausserdem ist die Scena musikalisch stark durchstrukturiert und verdichtet. Zwei Orchestermotive, die gestischen Charakter haben, umreisen die psychologische Grundsituation, den Kontrast zwischen Wurms Diabolik und Luisas Verzweiflung. Bei Wurm handelt es sich um ein Trillermotiv, das Verdi in ähnlicher Form von Francesco Moor bis Jago zur Charakterisierung des Boshafenen dient, bei Luisa ist es ein von der Klarinette exponiertes Seufzermotiv, das gleichartig in der verwandten Briefszene von «La Traviata», ebenfalls einer Situation schmerzlichen Verzichts, wiederkehrt. Für die formale Entwicklung der Arie bei Verdi, soweit sie sich als Auflockerung und Dramatisierung der zuvor starren Nummernkonstruktion - vor allem in der vierteiligen Standardform mit Scena, Cantabile, Tempo di mezzo und Cabaletta - vollzieht, hat jedenfalls die dialogische Ausweitung, wie sie sich in diesem Ausmass erstmals in der Luisa-Arie zeigt, fundamentale Bedeutung, und es ist bemerkenswert, dass die besondere Rollenanlage Wurms letztlich den Anlass dafür bot. Ein weiterer, nicht unwesentlicher Unterschied zwischen dem Sprechdrama und seiner Vertonung besteht darin,

Im zweiten Akt lege ich Euch das Duett zwischen Wurm und Eloisa ans Herz. Die Angst und Verzweiflung Eloisas könnte einen schönen Kontrast zur teuflischen Kälte Wurms ergeben.

Verdi an Cammarano,
17. Mai 1849

dass in letzterer die Figur des Hofmarschalls von Kalb eliminiert und als Folge Luisas fingierter Brief an Wurm selbst gerichtet ist; eine nicht gerade glänzende Motivation, an der Verdi zunächst auch Anstoss nimmt, bis Cammarano sich wie in den meisten strittigen Fragen zur Dramaturgie mit seiner Argumentation durchsetzt. Der Verzicht auf verschiedene Personen des Sprechdramas - neben Kalb auf die Millerin, den Kammerdiener des Fürsten und Sophie, die Kammerjungfer der Lady - hängt nicht nur mit den spezifischen Erfordernissen der Operndramaturgie zusammen, sondern auch mit der Struktur des Sängersenmbles in Italien während der vierziger Jahre des letzten Jahrhunderts. Wesentliche Handlungsträger waren drei, allenfalls vier Personen mit dem Status eines Primariers. Die übrigen Sänger, meist vier oder fünf, fungierten als Komprimarier oder Sekundarier.

Operndramaturgisch bedingte Reduktionen

Andere Abweichungen vom Sprechdrama, vor allem Auslassungen und Umstellungen von Szenen, aber auch eine beträchtliche Zahl an Zusätzen, erklären sich aus den allgemeinen Gesetzmässigkeiten der Operndramaturgie oder auch den besonderen der Nummernoper. Schillers Drama gliedert sich in fünf Aufzüge mit insgesamt 38 Szenen. Die Oper hingegen besteht, da die Aufzüge I, II und III, IV zusammengezogen sind, aus drei Akten und enthält 14 Nummern, von denen fünf - sämtliche mit Chor - keine oder nur eine sehr mittelbare Entsprechung zum Drama haben. Nur 11 Nummern weisen eine direkte Szenenkorrespondenz auf, wobei das Finale des ersten Aktes, in dem vier Schauspielerszenen zusammenlaufen, und dessen Introdution, die eine Romanze Luisas («Lo vidi, e 'l primo palpito») sowie als Stretta ein Terzett («T'amo d'amor ch'esprimere») einschliesst, mehrteilig sind. Im Vergleich mit dem Schauspiel ist die Oper erheblich reduziert, und sie verzichtet nicht nur auf die Szenen mit den bereits genannten Figuren, die gestrichen sind. Aus Gründen der Kürze entfallen auch zentrale Szenen, darunter die Begegnung des Liebespaares in der Mitte des Dramas, die insofern substantiell ist, als dort

Endlich scheint mir noch, dass es sowohl sinnvoller als auch natürlicher und glaubwürdiger wäre, wenn Eloisa, da sie gezwungen wird, den Brief zu schreiben, sich nicht als Geliebte Wurms, sondern als die irgendeines anderen ausgeben müsste.

Verdi an Cammarano,
17. Mai 1849

Dass der ursprünglich an den Hofmarschall und jetzt an Wurm gerichtete Brief nun weniger glaubwürdig ist, scheint mir nicht. Wurm hat schon einmal um Luisas Hand angehalten, ein Umstand, der die blinde Eifersucht Rodolfos mächtig fördern muss. Zudem ist es sehr schwierig, eine andere geeignete Person zu finden, jetzt, da die Handlung in ein Dorf verlegt worden ist, was übrigens für den Stoff, in dem auf den ersten Blick eine Einführung von Chören fast unmöglich oder zumindest sehr schwierig schien, sehr von Nutzen gewesen ist. Nichtsdestoweniger werde ich nochmals darüber nachdenken.

Cammarano an Verdi,
11. Juni 1849

Ferdinands spätere blinde Eifersucht auf die Briefintrige hin vorbereitend motiviert wird. Überdies entfernen sich die mit dem Schauspiel korrespondierenden Situationen der Oper weit von ihren Vorlagen, so dass von einer eigentlichen Übernahme von Szenen kaum je die Rede sein kann. Die Korrespondenzen bleiben meist äusserlich, sie beschränken sich auf die notwendigen Handlungsimpulse, und nur vereinzelte Textfloskeln des Dramas finden den Weg in das Libretto.

Tendenz zur Verharmlosung und Entschärfung von Figuren und Situationen

Die Introdution des ersten Aktes ist - in durchaus üblicher Weise - weitgehend frei gestaltet. Anklänge an das Drama finden sich nur in Luisas Romanze, ihrer Schilderung des ersten Zusammentreffens mit Rodolfo, und in Millers Besorgnis über diese Liebesbeziehung. Schon die Begegnung mit dem Geliebten, bei Schiller von Beginn an von Sorgen überschattet, bleibt in der Oper ungetrübt und führt in eine heitere, gänzlich unbeschwerte Terzettcabaletta hinüber. Die anschliessende Arie Millers greift auf die entsprechende Schauspielszene zurück, allerdings unter starker Änderungen der Personencharakteristik. In der Oper ist es Wurm, der dominiert, während Miller sein ursprünglich impulsives Temperament vollständig eingebüsst hat. Eine gleichartige Wandlung der Personencharakteristik macht die Figur des zum eigenständigen Feudalherrn avancierten Grafen von Walter durch. Skrupelloser Eigennutz und Zynismus, Kennzeichen von Schillers Präsidenten, sind ihm fremd. In seinem Cantabile enthüllt Walter auf einen Text ohne Vorbild im Schauspiel, warum er das Verbrechen beging, mit dem er an die Macht gelangte: Einzig die Fürsorge um seinen Sohn bestimmte ihn zur Tat. Beide Vaterfiguren, Miller wie Walter, sind gegenüber dem Original stark verharmlost. Die Tendenz der Oper zur Verharmlosung der Figuren und dramatischen Entschärfung der Situationen setzt sich auch im Konflikt zwischen Vater und Sohn fort, der den ersten Dramenakt beschliesst. Ohne den Szenenwechsel in das Palais der Lady Milford nachzuvollziehen, springt die Oper

in den zweiten Dramenakt und nimmt die Szene zwischen Ferdinand und der fürstlichen Mätresse zur Vorlage des Duetts Federica-Rodolfo. Auch an dieser Stelle findet die explosive Konfrontation der Dramenfiguren keinen Widerhall. Erst mit dem im Hause Millers spielenden dritten Bild, das insgesamt als Finale des ersten Aktes angelegt ist, schliesst sich die Oper dem Drama merklich enger an. Der Szenenaufbau des Schauspiels mit seiner ständig wachsenden Personenzahl auf der Bühne kommt der Operndramaturgie auch sehr entgegen und erleichtert eine Umsetzung in die traditionellen Formmodelle. In seinem Antwortbrief auf Übersendung des Szenariums hatte Verdi energisch für die Fortlassung der Finalstretta und einen kurzen szenischen Abschluss plädiert.

Was ich Euch unbedingt noch sagen will: Ich möchte im Finale des ersten Aktes weder eine Stretta noch eine Cabaletta haben. Die Situation erfordert es nicht, und eine Stretta würde den ganzen Effekt der «Nummer» zunichte machen. Gestaltet den Beginn und das Ensemble ruhig so, wie Ihr möchtet; für den Schluss solltet Ihr Euch an Schiller halten.

Verdi an Cammarano,
17. Mai 1849

Operndramaturgisch bedingte Umstellungen

Der zweite Akt der Oper behält zunächst den Schauplatz in Millers Haus bei und wird mit einer Introdution eröffnet, in der Luisa durch den Chor der Landleute erfährt, dass ihr Vater festgenommen wurde, während im Schauspiel Wurm diese Nachricht überbringt. In stärkerer Anlehnung vollzieht sich dann der als Arie umgesetzte Dialog zwischen Wurm und Luisa mit dem Briefdiktat. Die vom Drama abweichende zusätzlich gestellte Forderung Wurms, dass Luisa die angebliche Liebe zu ihm noch persönlich vor Federica bekräftige, schafft die Motivation für die spätere Quartettsituation. Erst darauf wechselt die Szene für ein Duett Walter-Wurm in das Schloss des Grafen, und da diese Nummer im Unterschied zum entsprechenden Auftritt des Dramas erst nach dem Briefdiktat vor sich geht, ist die Situation demgemäss abgeändert und nur vom Resultat der Intrige die Rede. Die Umstellung der beiden Szenen war eine operndramaturgische Notwendigkeit, denn die Introdution mit ihrer Chor-situation liess sich nur mit Luisas Arie sinnvoll verknüpfen, nicht aber mit dem Dialog im Schloss. Eine weitere Umstellung nahm Cammarano noch in einem späten Zeitpunkt vor, nämlich die Versetzung von Walters Cantabile, das ursprünglich vor dem Duett mit Wurm plazierte war, in den ersten Akt, um dort eine ununterbrochene Anhäufung von Rezitativen

Ihr werdet das Cantabile Walters, das ursprünglich im zweiten Akt stand, nun im ersten finden. Ich tat das aus Gründen, die, wie ich hoffe, auch Euch gut erscheinen werden: Ohne diese Umstellung hätte Walter in den ersten Szenen nur Rezitative, die ohne Unterbrechung durch das Cantabile langatmig wären; und da es andererseits im zweiten Akt drei «Nummern» für Walter hintereinander gab, schien es sinnvoll, eine davon zu entfernen.

Cammarano an Verdi,
13. August 1849

Der dritte Akt ist wunderschön. Entwerft das Duett zwischen Vater und Tochter gut: Macht daraus ein Duett, das zu Tränen rührt. Das nachfolgende Duett ist ebenfalls sehr schön und schrecklich. Ich glaube, am Ende sollte ein Terzett mit dem Vater kommen. Ab dem Auftritt Walters ist es wichtig, dass Ihr möglichst wenig Verse schreibt.

Verdi an Cammarano,
17. Mai 1849

Walters zu vermeiden und im zweiten Akt eine direkte Abfolge seiner Beteiligung an den drei Nummern der Arie, des Duetts und des Quartetts. Dieses Quartett schliesst sich dem Duett Walter-Wurm unmittelbar an. Es geht zwar auf die grosse Szene zwischen Luise und Lady Milford zurück, aber an keiner anderen Stelle tritt bei der Einrichtung des Librettos eine derart gravierende Situationsabwandlung auf, und wiederum ist die Begründung im Bereich der Operndramaturgie zu suchen: Die Szenenveränderung dient einzig dem Zweck, die Möglichkeit für eine wirkungsvolle Ensemblenummer zu schaffen. Die Problematik für die Oper, dass es sich bei «Kabale und Liebe» im Grunde um ein intimes Kammerenspiel handelt, das sich ausschliesslich auf Innenräume beschränkt und auf Massenszenen verzichtet, zeigt sich vor allem am zweiten Aktfinale. In Cammaranos Szenarium war vorgesehen, den mittleren Akt unter Rückgriff auf zwei Szenen - Ferdinands Monolog nach Erhalt des fingierten Briefes und seine Aussöhnung mit dem Vater - durch eine Arie Rodolfos zu beenden und durch die Einbeziehung des Chores eine Finalwirkung zu erzielen. Von Rodolfo zum Duell gefordert, tritt Wurm im Tempo di mezzo der Arie auf, und auf seinen in die Luft abgefeuerten Pistolenschuss hin füllt sich die Bühne mit Schlossbewohnern, so dass Rodolfo die Cabaletta unter Mitwirkung des Männerchores singen kann. Aber die fehlende Ensemblesituation vermag auch der Chor nicht befriedigend zu ersetzen.

Der dritte Opernakt und sein Verlauf führten zu keinerlei Diskussion, Verdi zeigte sich schon vom Szenarium begeistert und drängte nur auf äusserste Kürze für die mit dem Auftritt Walters einsetzende Schlusszene. Von den neben der Introduktion drei Nummern des Aktes weist das Duett zwischen Luisa und ihrem Vater die stärkste Übereinstimmung mit dem Drama auf. Zwar ist es gegenüber der Vorlage beträchtlich gekürzt, aber es folgt ihr im Ablauf und mitunter bis in den Wortlaut hinein. Die anschliessenden, bei Schiller die Katastrophe hinauszögernden Szenen, vor allem das langatmige Gespräch von Ferdinand und Miller, werden in der Oper übersprungen. Sie setzt sofort mit dem Duett Luisa-Rodolfo ein, das sich nach Einschub eines stummen

Gebets von Luisa inhaltlich wie auch textlich an den letzten, grossen Dialog zwischen den Liebenden hält. Hingegen weicht das Ende der Oper wieder stark vom Original ab, zunächst schon darin, dass Miller in die Finalnummer einbezogen wird und diese - mit völlig freiem Text - als Terzett gestaltet ist, die neben der «Aria finale» in Verdis frühen Opern am häufigsten zur Anwendung kommt. Und dann unterscheidet sich auch der knappe szenische Abschluss markant vom Schauspiel: Rodolfo ersticht Wurm und stirbt - anders als Ferdinand - ohne versöhnliche Geste gegen den Vater.

Chorszenen als unverzichtbarer Bestandteil der Nummernoper

Beim Vergleich zwischen Schauspiel und Oper fallen schliesslich die insgesamt fünf Chornummern ins Auge, die Cammarano in den Verlauf der Handlung einschiebt. In Schillers Drama ist viel vom Volk die Rede, ohne dass es je, ausser mit einzelnen Repräsentanten wie dem fürstlichen Kammerdiener, in Erscheinung tritt, ein für das Libretto besonders kritischer Umstand, da der Chor in der Nummernoper einen unverzichtbaren Bestandteil darstellt. Cammarano begegnet der Schwierigkeit, indem er das Geschehen von einer deutschen Residenzstadt in ein Tiroler Dorf verlegt und damit ein Ambiente schafft, in das sich Chorszenen relativ zwanglos integrieren lassen. Abermals sind es die spezifischen Gesetzmässigkeiten der Operndramaturgie, die den Librettisten zu diesem Eingriff in die Vorlage nötigen. Zu den festen Konventionen der Nummernoper zählen, als Gegenpol zum Aktfinale, insbesondere die Introduktionschöre, was im Falle von «Luisa Miller» im ersten Akt zu einer Schauplatzänderung führt. Cammarano erfindet nämlich eine Szene, die zu Luisas Geburtstag die gesamte Dorfbevölkerung zur Gratulation versammelt und verlegt den Schauplatz nach aussen, auf den Dorfplatz vor Millers Haus.

Auch die beiden anderen Akte werden mit einer Introduktion eröffnet und mit Chören, die - weit entfernt von genrehafter Staffage - Funktionen wahrnehmen, die dem gesungenen Drama eigen sind, und manches ausgleichen können, was ansonsten gegenüber der Vorlage verloren geht. Im Finalakt hat der Chor eine wesentlich atmosphärische Be-

Zu dieser Stunde wird das Programm für «Eloisa Miller» bei Ihnen eingetroffen sein. Es ist einiges getan worden, um Raum für Chöre und ein wenig Spektakel zu schaffen.

Vincenzo Flauto, Impresario des Teatro San Carlo in Neapel, an Verdi, 15. Mai 1849

deutung. Die trostlose Stimmung Luisas und die nahende Katastrophe, die sich unaufhaltsam anbahnt, werden mit dem Chor wie auch der Orchesterbegleitung in unübertrefflicher Weise zum Ausdruck gebracht. Im Orchester sind zwei zentrale Motive der Oper unmittelbar nebeneinander gestellt. Düster drohend erklingt in den Streichern zunächst das variierte Schicksalsmotiv in c-moll, das monothematisch schon die Ouvertüre beherrschte und später, motivisch abgewandelt, noch mehrmals in die Handlung eingeblenDET wird, wobei man sich an Verdis Bemerkung über die Schicksalhaftigkeit der infernalischen Intrige von Walter und Wurm erinnert fühlt. Daran schliesst sich das Liebesthema aus der ersten Introdution («T'amo d'amor ch'esprimere») als Erinnerungsmotiv an, nur von zwei Flöten in Terzparallel vorgetragen, ein gläsern-zerbrechlicher Klang, blassester Abglanz vergangenen Glücks. Und nach dreifacher Gegenüberstellung der Themen folgt schliesslich der Frauenchor, dessen Wechselgesang mit Laura in der Rolle der Chorleiterin wiederum auf dem Schicksalsmotiv basiert. Diese Eingangsszene ist, obwohl sie keinerlei Korrespondenz mit dem Schauspiel aufweist, musikalisch von einer atmosphärischen Dichte, die ihresgleichen sucht, und die Oper erzielt hier Wirkungen, die dem gesprochenen Drama nicht gegeben sind.

Eine andersartige Funktion hat der Introdutionschor des zweiten Aktes. Hier wird, wenigstens teilweise, Schillers soziale Anklage eingebracht, die andernorts versagt blieb, und nirgends sonst wird die Repression, der das Volk durch Walter und seine Kreatur Wurm ausgesetzt ist, in gleicher Stärke vergegenwärtigt. Im Text finden sich dafür kaum Anhaltspunkte, aber die Musik kennzeichnet mit der in gleichmässiger Achtelbewegung, «sottovoce» und «staccato», energielos vorgetragenen Erzählung die Hilflosigkeit der Dorfbevölkerung, in der die Festnahme Millers zunächst keinen Gedanken an Gegenwehr aufkommen lässt. Erst nach schmerzhaften Ausrufen Luisas kommt es dann zu plötzlichem Aufbäumen in einem mächtigen Tutta-forza-Ausbruch, einem Schrei nach Gerechtigkeit: «Havvi un Giusto, un Posente, che il guardo tien rivolto sui miseri ognor!», und be-

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. Vielleicht wird es nach der Fertigstellung der Verse anders sein. Prüft auf jeden Fall nach, ob ich recht habe oder nicht.

Verdi an Cammarano,
17. Mai 1849

Das die infernalische Intrige etwas von ihrer Fürchterlichkeit verliert, ist eine unvermeidliche Konsequenz der Beseitigung der Favoritin, die den ehrgeizigen Walter zu dem extremen Wunsch führt, sogar die Ehre des eigenen Sohnes zu opfern.

Cammarano an Verdi,
11. Juni 1849

zeichnenderweise greift Verdi hier auf das sogenannte Martello-Modell zurück, ein rhythmisches Vertonungsmuster mit wuchtigem Phrasenkopf, das sich in spezifischer Weise mit starken Affekten verbindet. Nach Wiederholung der Tutta-forza-Phrase tritt Wurm unvermittelt auf, und ein erschreckter Fortissimo-Ausruf nennt ihn bei seinem furchtbar klingenden Namen. Eine kurze, gebieterische Aufforderung von ihm genügt, um die Bauern einzuschüchtern, und es beginnt ihr kläglicher Rückzug. Dabei nehmen sie den vorherigen Tutta-forza-Ausruf wieder auf, doch handelt es sich um ein zutiefst verzagtes Wiederanstimmen. Die Melodie wird allein noch von dünnstem Klarinetten- und Streicherklang getragen, während der Chor selber den zerstückelten Vers, unisono auf dem Ton As verharrend, in dreifachem Piano repetiert. Indirekt findet sich hier eine Entsprechung zu Schillers Szene mit dem Kammerdiener: Das Volk ist Macht und Willkür der Herrschenden schutzlos ausgeliefert.

«Luisa Miller» – ein «kantiger Schiller-Verschnitt»? Angesichts der zahllosen Divergenzen zwischen Oper und Schauspiel drängt sich zunächst eine Bejahung der Frage auf. Doch sollte aus den dargelegten Gründen, warum die jeweiligen Veränderungen bei der Transformation in das Libretto vorgenommen wurden, ersichtlich sein, dass es sich hierbei kaum um eine adäquate Beschreibungskategorie handelt. Der Übereinstimmungsgrad mit der Stoffvorlage in inhaltlicher Hinsicht kann für eine Oper dieser Zeit keinen absoluten Wertmassstab darstellen. In entscheidenden Punkten ist Cammaranos Textbuch ein Resultat, das sich zwangsläufig aus der Eigengesetzlichkeit der Nummernoper und aus den sozialhistorischen Umständen der Werkentstehung ergibt.

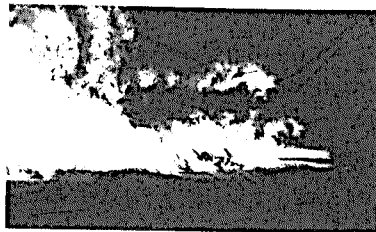
Salvatore Cammarano und sein Clan

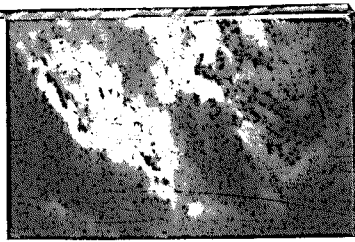
MARCEL PRAWY

Nur Fachmänner der Familienforschung vermochten alle Mitglieder der «Cammarani» auseinanderzuhalten. Sie waren meist Schauspieler - manche hatten noch einen zusätzlichen Beruf - und vier Generationen lang bestimmend für das Theaterleben von Neapel.

Der Ahnherr, Vincenzo Cammarano, war Sizilianer und übersiedelte nach Neapel, wo er 1802 im Alter von 82 Jahren starb. Wie damals üblich, war er ein Spezialist: In jungen Jahren spielte er nur Abbés, später dann dreissig Jahre lang am Teatro San Carlo von Neapel nur den Pulcinella in allen Varianten der Commedia dell'arte. Nach seinem Tod blieb das Theater zum Zeichen der Trauer eine Woche lang geschlossen. Von seinen sechs Kindern wurde Vincenzo des Vaters Nachfolger als gefeierter Pulcinella. Er übersetzte Goldoni ins Neapolitanische und schrieb Dramen nach «1001 Nacht» und eines über den frühen Tod der Sängerin Malibran. Er starb, krank und vergessen, als Pensionist des Königreiches beider Sizilien. Sein Bruder Giuseppe war Komiker - und malte die Plakate sowie den Vorhang des Teatro San Carlo.

Giuseppe Cammaranos ältester Sohn Salvatore war einer der gesuchtesten Opernlibrettisten der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Er wurde 1801 in Neapel geboren, schrieb zunächst Tragödien, aber schon sehr früh Operntexte. Ein Haupthindernis seiner Karriere waren seine schlechten Beziehungen zu Domenico Barbaja, der das Teatro San Carlo gepachtet hatte. Erst nach dem Rücktritt Barbajas begann Cammaranos Glanzzeit: Unter den 50 Libretti, die er





verfasst hat, befinden sich ausser der «Lucia di Lammermoor» noch weitere sechs für Donizetti, mit dem ihn eine grosse Freundschaft verband, ferner zahlreiche für heute vergessene Modekomponisten jener Jahre, und vier für Verdi: «Alzira» (1845) nach Voltaire, «La Battaglia di Legnano» (1849), ein patriotischer Originalstoff, «Luisa Miller» (1849) nach Schiller und «Il Trovatore» nach einem damals sehr populären Schauspiel des Spaniers Gutiérrez, während dessen Ausarbeitung er 1852 starb. Zur Verwirklichung des Planes einer «König Lear»-Oper mit Verdi kam es nicht mehr.

Salvatore Cammarano war ein hochgebildeter Mann. Er kannte die italienische, englische und die deutsche Literatur - und er witterte sofort einen glänzenden Opernstoff, als Verdi ihm «Intrighi ed amore» («Kabale und Liebe») von Schiller vorschlug. Er hatte das Stück in der italienischen Übersetzung von Verdis Freund, Conte Andrea Maffei kennengelernt. Verdi hat immer allerstärkste Anteilnahme an der Gestaltung seiner Libretti genommen. Cammarano hörte auf Verdi - aber Verdi hörte auch auf Cammarano. Verdi schrieb den grössten Teil seiner Oper 1849 in Paris, Cammarano war in Neapel. In der Korrespondenz kämpft Verdi für stärkste Treue zu Schiller - Cammarano für radikale Ausschaltung der Kabale zugunsten der Liebe.

Es gab noch viele andere Cammarani: Domenica und Caterina (sie spielten nur Dienstmädchen) - Antonio, den Maler - Michele, den Tenor. Von einem Cammarano kennen wir überhaupt keinen Vornamen. Wir wissen nur, dass er um 1850 am Teatro Nuovo von Neapel in einer «opera comica» aufgetreten war: Sie hiess «Carlotta e Werter»...

Verdi in Neapel – Aus den Erinnerungen eines frühen Verdi-Biographen (1881)

Inzwischen hatte Verdi seine «Luisa Miller» vollendet, die der Impresario des Theaters San Carlo in Neapel bei ihm bestellt hatte, und die Zeit nahte heran, wo er in diese Stadt reisen musste, um die Proben zu leiten. Da jedoch die zahlreichen Staaten der apenninischen Halbinsel jeder für sich ein höchst complicirtes Quarantainesystem für alle aus Frankreich anlangenden Fremden eingerichtet hatten, so entschloss sich Verdi diese Plage anstatt auf der kleinen Insel Nisida, wo die neapolitanische Regierung ihr Lazareth aufgeschlagen hatte, in Rom über sich ergehen zu lassen. Er begab sich also zunächst nach dieser Stadt und wandte sich dann nach Neapel, wo er gerade in dem Augenblick eintraf, als die seit langer Zeit arg verschuldete Verwaltung des Theaters San Carlo ihre Zahlungen eingestellt hatte. Unangenehm überrascht durch diese Nachricht, war Verdi schon im Begriff, wieder abzureisen, als der Intendant der königlichen Theater, der Herzog von Ventignano, auf den mindestens seltsamen Einfall kam, diese Abreise nicht zugeben zu wollen, falls er nicht seine Partitur zurückliesse, wobei er sich aber gleichwohl weigerte, die dreitausend neapolitanischen Ducaten zu zahlen, die als Honorar für das Werk bedungen waren. Bei einem Menschen vom Schlage Verdi's war ein solches Ansinnen, das man für einen gut erdachten Scherz hätte halten können, übel angebracht: Der Componist erklärte, dass es ihm nicht im Traume einfiele, auf die Forderung des Herzogs einzugehen, und dieser versuchte nun, seinen Willen mit Hilfe eines veralteten, aber noch in Kraft befindlichen Gesetzes durchzuführen, nach welchem es jedem Künstler, wer er auch sein mochte, untersagt war, Neapel zu verlassen, wenn nicht sein Pass mit dem Visa des Intendanten versehen war. Es wird erzählt, dass sich

über diesen Gegenstand eines Tages «coram publico» ein ziemlich laut geführtes Gespräch zwischen dem hartnäckig auf seiner Idee bestehenden hohen Beamten und Verdi entwickelt habe, wobei der Letztere am Fenster seiner im «Hôtel de Russie» gelegenen Wohnung stand. Dasselbe endigte damit, dass der aufgebrauchte Componist auf eine im Hafen vor Anker liegende, den bei den letzten, politischen Ereignissen compromittirten Personen als Zuflucht dienende, französische Fregatte deutete und ausrief:

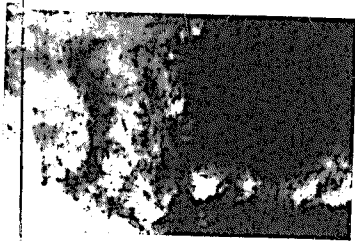
«Nun wohl, wenn Sie mit Gewalt auf Ihren Kopf bestehen, so holen Sie mich und meine Oper von dem Schiffe da drüben!»

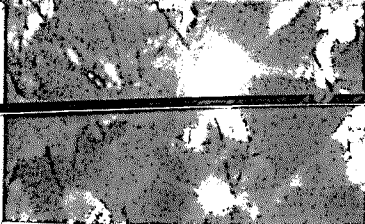
Der Herzog muss wohl eingesehen haben, dass mit Verdi nichts anzufangen sei, denn er wählte schliesslich doch das einzige Mittel, mit dem er ihn zurückzuhalten vermochte: er sandte ihm die dreitausend Ducaten, und da die Verhältnisse des Theaters inzwischen auch wieder geordnet waren, so konnte nunmehr ohne Weiteres mit den Proben begonnen werden.

Wir haben schon früher gesehen, dass «Alzira», welche im Jahre 1845 an demselben Theater gegeben wurde, trotz des Rufes, dessen Verdi sich zu jener Zeit bereits erfreute, nur wenig vom Glück begünstigt war. Verdi's Freunde in Neapel, abergläubisch wie alle Italiener, waren mit sich einig darüber, dass das Missgeschick jenes Werkes dem Einflusse des Componisten Capecelatro zuzuschreiben sei. Derselbe, ein Musikdilettant von nicht unbedeutendem Talent, galt bei seinen Landsleuten als ein vollendeter «iettatore» (Unheilbringer, Mensch mit dem bösen Blick). Nun ist es allgemein bekannt, welche verhängnisvolle Macht die Neapolitaner dem «bösen Blick» beilegen. Dieses Mal aber wollten sie selbst das Unmögliche nicht unversucht lassen, um dem schlimmen Einfluss Capecelatro's die Spitze zu bieten, und es ergab sich hieraus eine Situation, die den Stoff zu einer tollen Burleske liefern könnte.



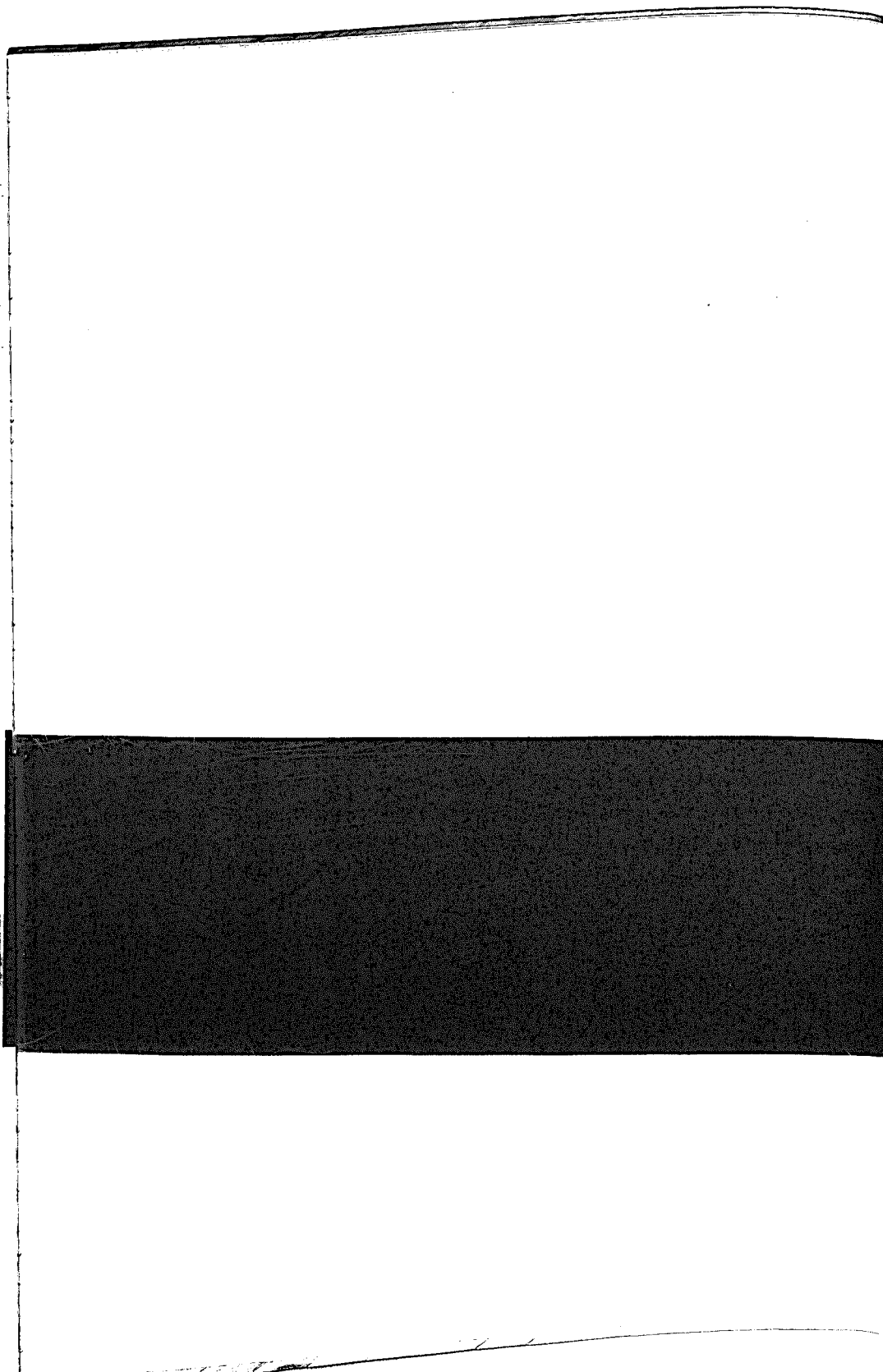
Kaum hatte Verdi Neapel betreten und im «Hôtel de Russie» Wohnung genommen, so bezogen seine Freunde die Wache vor der Thür des Hotels, um jedes Zusammentreffen mit dem gefürchteten «iettatore» zu verhindern. Wenn Capecelatro sich in der Nähe des Hotels sehen liess, wurde er ohne Erbarmen fortcomplimentirt; zeigte er sich hartnäckig, so wurde er mit Grobheiten tractirt, kurz er musste sich unter allen Umständen entfernen. Aber die Ueberwachung der Wohnung genügte diesen treuen und unermüdlichen Beschützern noch nicht. Sowie Verdi ausging, war er von einer Gruppe seiner Freunde umgeben. Im Theater, im Restaurant, auf der Promenade, überall begleiteten sie ihn, lediglich zu dem Zweck, Capecelatro zu verhindern, mit ihm in Berührung zu kommen. Vielleicht war diese Handlungsweise nicht immer ganz nach Verdi's Geschmack, und es ist sogar möglich, dass seine Nerven bisweilen unter dem Eifer seiner Freunde litten; aber wie hätte er ihnen zürnen können? Handelten sie doch einzig und allein nur in seinem Interesse. Am besten war es jedenfalls, alles über sich ergehen zu lassen und sie höchstens im Stillen ein wenig zu verwünschen. Doch wie dem auch sei, die neue Art «Gardes du Corps» erreichte ihren Zweck und führte ihre Aufgabe unverdrossen bis zu Ende durch. Die Aufführung von «Luisa Miller» fand am 8. December 1849 statt, ohne dass es Capecelatro auch nur ein einziges Mal gelungen wäre, den Bann zu durchbrechen, und - der Erfolg der Oper war natürlich ein ungeheurer.





Vielleicht habe ich hier doch etwas zu viel gesagt. Wenn man glauben darf, was mir in Italien erzählt wurde, so erreichte der Erfolg erst nach dem ersten Abend den Gipfel seiner Höhe; die Premiere verlief nicht ohne einige Schattenseiten und zwar einzig und allein durch die Schuld des furchtbaren Capecelatro: Verdi's Freunden war es in der That gelungen, den unglücklichen Capecelatro zu verhindern, den Meister bis zum Tage des Erscheinens der Oper zu sprechen. Die ersten Acte von «Luisa Miller» erzielten einen vollen Erfolg; alles ging nach Wunsch. Der letzte Act naht heran; derselbe ist nicht nur der beste in dem ganzen Stück, sondern er darf sogar wegen seiner dramatischen Kraft und des hohen Werthes der Musik als ein wahres Meisterwerk bezeichnet werden. In dem Augenblick, als der Act beginnen sollte, befand sich Verdi auf der Bühne, um die letzten Anordnungen zu treffen, als plötzlich hinter den Coulissen hervor ein Mensch auf ihn zustürzt und ihm um den Hals fällt; in demselben Augenblick verliert eine Coullisse den Halt und stürzt auf die Bühne. Verdi bemerkt den Unfall gerade noch zu rechter Zeit, thut einen grossen Schritt rückwärts, wobei er Capecelatro - denn er war es - mit sich zieht, und die Coullisse fällt zu den Füßen des Meisters nieder. Eine Hand breit weiter, und sie hätte ihn zerschmettert - in den Armen Capecelatro's! ... Doch damit nicht genug. Der letzte Act beginnt, und - der Erfolg ist weit geringer als bei den vorangehenden ... nach alledem leugne noch Jemand den Einfluss des «Iettatore», wenn er den Muth dazu hat!





«Ein schwarzer Schleier schwebt vor meinen Augen!
Ich habe die Hölle im Herzen!»

GIUSEPPE VERDI, «LUISA MILLER», 1. AKT, 12. SZENE (RODOLFO)

Der Dichter einer naiven und geistreichen Jugendwelt, so **wie** derjenige, der in den Zeitaltern künstlicher Kultur ihm am nächsten kommt, ist **streng** und spröde wie die jungfräuliche Diana in ihren Wäldern... Die trockene Wahrheit, womit er den Gegenstand behandelt, erscheint nicht selten als Unempfindlichkeit. Das Objekt besitzt ihn gänzlich, sein Herz liegt nicht wie ein schlechtes Metall gleich unter der Oberfläche, sondern will wie das Gold in der Tiefe gesucht sein. Wie **die** Gottheit hinter dem Weltgebäude, so steht er hinter seinem Werk, **er** ist das Werk, und das Werk ist **er**... Der Dichter **ist** entweder Natur, oder er wird sie **suchen**. **Jenes** macht den naiven, dieses den sentimentalischen Dichter... Ist der Mensch in **den** Stand der Kultur getreten und hat die Kunst ihre Hand an ihn gelegt, so ist **jene** **sinnliche** Harmonie in ihm aufgehoben... Die Übereinstimmung zwischen seinem **Empfinden** und **Denken**, die in dem ersten Zustand **wirklich** stattfand, existiert **jetzt** **bloss** **idealistisch**; sie ist nicht mehr in ihm, sondern ausser ihm, als ein Gedanke, **der** **erst** realisiert werden soll, nicht mehr als Tatsache seines Lebens.

FRIEDRICH SCHILLER, «ÜBER NAIVE UND SENTIMENTALISCHE DICHUNG», 1795/96

Verdis «Naivität»

ISAIAH BERLIN

Wenn wir uns fragen, ob es in der Moderne Künstler gibt, die in Schillers Sinne naiv sind - im Frieden mit ihrem künstlerischen Ausdrucksmedium -, als Menschen und Künstler geschlossen, so ruhig, in sich gefestigt, frei von Befangenheit und Obsessionen und künstlerisch so vollendet wie etwa Cervantes, Bach, Händel, Rubens oder Haydn, Männer, deren Kunst in ihrem Gegenstand aufgeht und nicht für geistige Zwecke ausserhalb ihrer selbst benutzt wird, um nach einem unerreichbaren Ideal zu streben, oder als Waffe im Kampf gegen Philister oder Verräter, könnten wir antworten: «Ja, in der Tat, Goethe, Puschkina, Dickens, manchmal Tolstoi, wenn er seine Lehren und seine Schuld vergisst, ganz gewiss Rossini und Verdi.» Unter den genialen Komponisten ist Verdi vielleicht der letzte vollkommene, von sich erfüllte Schöpfer, der ganz in seiner Kunst aufgeht, eins mit ihr ist und sie nicht für einen höheren Zweck einzusetzen sucht, der Gott, der ganz hinter seinem Werk zurücktritt, streng, spröde wie Schillers Diana, argwöhnisch gegen jeden auf sein inneres Leben Neugierigen, völlig, ja erbar-



mungslos unpersönlich, von trockener Objektivität, eins mit seiner Musik. Ein Mann, der alles in seine Kunst aufgelöst hat, mit nicht mehr persönlichen Rückständen als Shakespeare oder Tintoretto - in Schillers Sinne der letzte grosse naive Künstler unserer Zeit.

Wer Verdis Leben auch nur ein wenig kennt, weiss natürlich, dass es mit dem seines Heimatlandes eng verflochten war, dass sein Name geradezu zum Symbol des Risorgimento wurde, dass das «Viva Verdi» (nicht nur wegen der Monarchie oder Politik) der berühmteste revolutionäre und patriotische Ruf in Italien war; dass er sowohl Mazzini als auch Cavour bewundert hat, die revolutionären Demokraten ebenso wie den König, und so in seiner Person die verschiedenen Stränge vereinte, die die italienische Nation geformt haben. Er war immer (um eine Metapher Herders zu benutzen) dem Schwerpunkt seiner Nation nahe und sprach zu seinen Landsleuten und für sie, wie es kein anderer vermochte, noch nicht einmal Manzoni oder Garibaldi, denen er beiden nahe stand. Seine Überzeugungen, ob sie sich zur Rechten oder zur Linken wandten, bewegten sich immer im Einklang mit denen des volkstümlichen Empfindens. Er reagierte tief und persönlich auf jede Wendung im italienischen Kampf um Einheit und Freiheit. Die Hebräer des «Nabucco» waren Italiener in Gefangenschaft. «Va, pensiero» war das nationale Gebet für das Wiedererwachen. Die Aufführung von «La Battaglia di Legnano» rief eine unbeschreibliche Volkserregung im revolutionären Rom des Jahres 1849 hervor. «Rigoletto» ist nicht weniger als «Don Carlo», «La Forza del Destino» und «Aida» von dem Hass auf Unterdrückung, Ungleichheit, Fanatismus und menschliche Erniedrigung beseelt. Die Hymne, die Verdi für Mazzini schrieb, ist nur eine Episode einer einzigen grossen Kampagne. Für ein halbes Jahrhundert war er das leibhaftige Symbol für alles Edelmütige und Universale im italienischen Nationalgefühl.

Das ist alles richtig, aber trotzdem ist es nicht das Zentrum der Kunst Verdis. Um seine Musik zu verstehen, brauchen wir nichts davon zu wissen. Natürlich ist jede Kenntnis von dem Leben und Fühlen eines genialen Menschen interessant,

aber sie ist keineswegs immer wesentlich. Für die grossen «sentimentalischen» Meister hingegen – und das ist der entscheidende Punkt – ist sie durchaus wesentlich. Wer sich nicht klarmacht, wie Beethoven über Tyrannei dachte, wird die »Eroica« oder den »Fidelio«, die ersten grossen politischen Opern, niemals völlig verstehen können; niemand wird den Sinn von »Boris Godunow« oder »Chowanschtschina« erfassen können, der nicht über die wichtigen sozialen Bewegungen in Russland Bescheid weiss. Schumanns ästhetische Auffassungen, Wagners Mythologie, die romantischen Theorien, die Berlioz beherrschten, sind für das Verständnis ihrer Meisterwerke unerlässlich, aber um Shakespeares historischen Stücke zu verstehen, braucht man nicht seine politischen Ansichten zu kennen. Es mag nützlich sein, notwendig aber ist es nicht. So verhält es sich auch mit Verdi. »Rigoletto« wird verstehen, wer immer mit den primären menschlichen Leidenschaften vertraut ist, mit väterlicher Liebe und dem ganzen Schrecken der Erniedrigung von Menschen durch andere Menschen in einer entseelten Gesellschaft. Um »Otello« zu verstehen, reicht die Einsicht in einen von Eifersucht zerstörten Helden. Das Wissen um die menschlichen Grundgefühle ist nahezu das einzige aussermusikalische Rüstzeug, dessen man zum Verständnis von Verdis Werken, seiner frühen oder späten, grossen oder kleinen, bedarf. Von »Oberto, Conte di Bonifazio« bis zu »Quattro Pezzi Sacri« sind Verdis Schöpfungen, in Schillers Sinn, gänzlich naiv. Sie entspringen einer unmittelbaren Anschauung des Gegenstandes, sind frei von jeder Anstrengung, darüber hinaus zu streben zu einer unendlichen und unerreichbaren Erfahrung und sich selbst darin zu verlieren, sie haben kein höheres Ziel und sind kein von vornherein zum Scheitern verurteilter Versuch, antagonistische Welten zu verschmelzen – Musik und Literatur, das Persönliche und das Öffentliche, die konkrete Wirklichkeit und eine transzendente Welt. Verdi versucht niemals, eine Kluft zu schliessen, die Unvollkommenheiten des menschlichen Lebens auszugleichen, seine eigenen Wunden zu heilen oder die inneren Brüche seiner Gesellschaft, ihre Entfremdung von einer gemeinsamen Kultur oder vom alten Glauben durch magische Mittel, durch die Beschwörung einer höllischen oder himmlischen Vision als eines Mittels der Flucht, der Rache



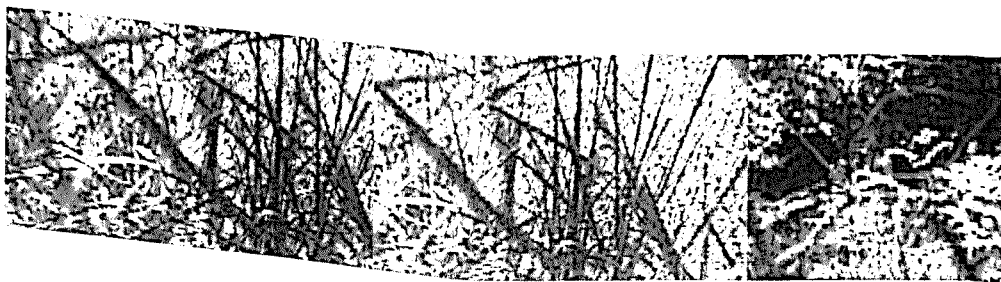
oder der Erlösung zu überwinden. Wie die Kunst von Bach ist die Verdis objektiv, unmittelbar und in Harmonie mit den sie regierenden Konventionen. Sie entspringt einer ungebrochenen inneren Einheit, dem Gefühl, zu ihrer eigenen Zeit, Gesellschaft und Umgebung zu gehören, was die «nostalgie de l'infini» ausschliesst, die Auffassung der Kunst als Heilung, die im Zentrum des von Schiller «sentimentalisch» Genannten steht.

Verdi war der letzte der grossen naiven Meister in der abendländischen Musik, in einem Zeitalter, das ganz dem Sentimentalischen verpflichtet war. Davon wurde er kaum berührt. Vielleicht hat er sich für Wagner, Liszt oder Meyerbeer interessiert und ist sogar von ihnen beeinflusst worden, aber dieser Einfluss beschränkte sich auf methodische und technische Neuerungen. Ihre Welt und ihre Lehren blieben ihm fremd. Nach ihm findet man Naivität, zumindest im Westen, nur noch in den Randbereichen. Auch Verdi ist natürlich nicht ohne jede Ideologie, aber es ist keine andere als die einer ungeheuren Vielzahl von Menschen über weite Strecken der Geschichte, und das ist in der Tat eine der wesentlichen Bedeutungen des Wortes «Humanismus». Alberto Moravia führt sie auf seine bäuerliche Herkunft und Erziehung zurück, die über die bürgerliche Gesellschaft seiner Zeit gesiegt hat. Die Bauern sind eine alte und überall anzutreffende Gesellschaftsklasse, und wenn es dies war, was in Verdi wirkte, ist es nicht ohne Zusammenhang mit dem, was Rousseau und Schiller mit einer vergleichsweise unverdorbenen Beziehung zur Natur gemeint haben.

Die Angriffe auf Verdi sind sprichwörtlich. Sie kamen aus vielen Richtungen. In England fand ihn Mr. Chorley zu laut, zu vulgär, verglichen etwa mit Rossini, Boieldieu und anderen. Nicht nur die Konservativen des Nordens wollten zu Rossini und Bellini zurückkehren, sondern auch manche Italiener. Natürlich kam der Hauptangriff von den Verfechtern der neuen Musik, den Wagnerianern und den Verehrern von Liszt, den Vorkämpfern für alles, was höchst reflektiert, aussermusikalisch und «sentimentalisch» war, von allen, die auf eine messianische Wiedergeburt des Geistes durch die Musik hofften.

Das alles konnte auch gar nicht anders sein, denn Verdi war in der Tat das grösste

und triumphalste Hindernis für die neue ästhetische Religion. Es war überflüssig, sein Pulver an Pacini oder Mercadante, selbst an Meyerbeer, Auber oder Halévy zu verschiessen, solange Verdi herrschte - er war der Erzfeind, der mächtige und geniale Traditionalist. Noch heftigere Angriffe kamen aus dem Osten, die Angriffe der grossen nationalen Schule der slawischen Welt, besonders der Russen. Balakirew und Borodin, Mussorgski und Stassow verabscheuten Verdi - nicht wegen seiner gelegentlichen Platitüden oder Gewöhnlichkeiten, nicht wegen «Questa o quella», sondern wegen genau der Eigenschaften, die seine Stärke ausmachten, wegen seiner Anerkennung der verhassten «formula», der Konventionen der Oper und seiner Identifikation mit ihr. Die Russen glaubten an den musikalischen Realismus, an die innigste Wechselbeziehung zwischen Wort, Handlung, Ausdruck, Musik und historischem und gesellschaftlichem Bewusstsein. Sie standen in offenem Kampf mit der italienischen Oper von Paisiello, Cherubini, Rossini, Donizetti oder Bellini. Auf lange Sicht schien diese erbärmliche Mannschaft von Opernlieferanten unterzugehen, aber Verdi hatte dieser Tradition neues Leben eingegeben und das musikalische Publikum für die abscheuliche «formula» gewonnen, für die mechanische Abfolge zusammenhangloser «Opernnummern», dieser Versatzstücke, die in jeder beliebigen Reihenfolge aufgeführt werden konnten. Sie verurteilten all die unzusammenhängenden Arien, Duette, Trios, Quintette, Chöre, die unvermeidlichen Appoggiaturen und künstlich eingestreuten Cabalettas und Kavatinen, den Mechanismus der allzu leicht vorhersehbaren orchestralen Begleitung, die fürchterliche Leier - dies alles ersticke den lebendigen Ausdruck wirklicher Erfahrung. Für sie war «Fürst Igor» spontan und «wirklich», während «Don Carlo» und «La Traviata» wie kitschig herausgeputzte Weihnachtsbäume wirkten. Nicht, dass sie Wagner höher schätzten, er war für sie ebenso einer der «pompösen Verbreiter von lärmendem Durcheinander», wie Boito sich ausdrückte. Ihre Götter waren Liszt und Berlioz. Ihr



grösster Feind war immer Verdi, auf den sie wie die frühen deutschen Romantiker auf die französischen Geschmacksrichter des achtzehnten Jahrhunderts sahen: seicht, pompös, gespreizt, künstlich, ohne jede Überraschung und völlig wertlos.

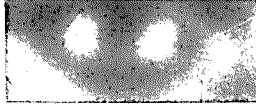
Das war (wie ein Jahrhundert früher bei den Deutschen und den Franzosen) der Angriff des «Sentimentalischen» auf das «Naive», unvermeidbar vielleicht und ebenso übertrieben wie querköpfig. Verdi ging seinen Weg, verletzt, aber im ganzen ruhig und gelassen. Zweifellos gehörte er nicht zu der neuen Welt von Baudelaire, Flaubert, Liszt, Wagner, Nietzsche, Dostojewski und Mussorgski. Es gibt keinen Grund zur Annahme, dass er sich dessen bewusst war oder, wäre er es gewesen, sich darum gekümmert hätte. Er war die letzte grosse Stimme des Humanismus, die, zumindest musikalisch, nicht im Krieg mit sich selbst lag.

Bei aller Raffiniertheit seiner Partituren findet man in ihnen durchweg nicht eine Spur von Neurose oder Dekadenz. Er war der letzte, der mit positiven, klaren und reinen Farben malte, der den ewigen, grossen menschlichen Gefühlen unmittelbaren Ausdruck gab: Liebe und Hass, Eifersucht und Furcht, Empörung und Leidenschaft, Schmerz, Zorn, Hohn, Grausamkeit, Spott, Fanatismus, Glaube - Leidenschaften, die allen Menschen vertraut sind. Nach ihm wird das immer seltener. Von Debussy an ist die Unschuld verloren, ob die Musik nun expressionistisch, neoklassizistisch oder neuromantisch, diatonisch oder chromatisch, dodekaphonisch, aleatorisch oder konkret oder eine Mischung aus allem ist.

Vornehm, schlicht, von starker, ungebrochener Vitalität und grosser natürlicher Schöpfer- und Gestaltungskraft, ist Verdi die Stimme einer untergegangenen Welt. Seine enorme Popularität bei den gebildetsten wie auch den schlichtesten Hörern heutzutage rührt daher, dass er in unmittelbarster Weise unvergängliche Bewusstseinszustände ausgedrückt hat. Das ist es, was Schiller «naiv» nannte. Nach Verdi hat man dies in der Musik nie wieder hören können.

Bilder von Weiblichkeit in Verdis Opern

In der Zeit von 1837 bis 1892, einem Zeitraum von 55 Jahren also, komponierte Verdi 27 Opern. Verdis Interesse an Geschichte und Politik, sein Engagement im «Risorgimento» brachten es mit sich, dass seine Sujets hauptsächlich von Männern, ihren Ideen und Konflikten bestimmt sind. In den meisten dieser Werke stehen - durchaus zeittypisch - mehrere, zum Teil zahlreiche Männer einer, höchstens zwei Frauen gegenüber, die allenfalls von Dienerinnen oder Hofdamen begleitet werden. Das Bild der vereinzelt Frau in einer meist feindlichen Welt von Männern, denen sie hilflos ausgeliefert ist, dominiert. Das Handeln der Frauen setzt fast immer in einer von Männern geschaffenen Situation ein, beeinflusst den Fortgang dann jedoch oft wesentlich. Die Konventionen des politisch-gesellschaftlichen Lebens im katholischen Italien, die Konventionen aber auch der Dramaturgie und des Musiktheaters zur Entstehungszeit der Werke haben wesentlichen Anteil an der konkreten Ausformung der Frauengestalten. Als Bühnenfiguren sind es fiktionale Gestalten, auch wenn sie zum Teil mehr oder weniger getreu an realhistorische Personen angelehnt sind. Die Reduktion ihrer Handlungsmotive bei der Zuspitzung von Positionen, auch ihre Idealisierung oder Verteufelung, hebt sie aus der Vergleichbarkeit mit lebenden Menschen heraus. Der normative Charakter von Bühnenfiguren, das Metaphorische und das Exemplarische ihrer Handlungsweise rückt sie ab vom Lebensnahen, etabliert sie aber zugleich auch als allgemeine Vorbilder und Abschreckungshilfen. Hinzu kommt, dass keines von Verdis Libretti, auch keine ihrer Vorlagen, von einer Frau geschrieben wurden: Die weiblichen Figuren sind vom Blick der Männer aus gesehen und tragen die Züge von deren Wunsch- und Angstträumen, Projektionen und Hoffnungen. Besonders deutlich wird dies am zeittypischen Bild der Tochter und ihrer Liebe zum Vater. Treue der Frau zum Gatten und Sublimation ihrer Bedürfnisse in die Sphäre des Gefühls und der Religion, die Reduktion ihrer Aktivitäten auf Ehe und Heim dienen der emotionalen Stabilisierung der Männer im arbeitsteiligen Geschlechterrollenverständnis. Die Tugend der Frau und in überspitzter Konsequenz: die Virginität der Tochter und ihre Liebe zum Vater,



die sie oft noch über ihre Liebe zum Geliebten oder Bräutigam stellt - siehe Luisa Miller -, ist ein Garant der bürgerlichen Wertordnung.

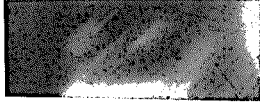
Nur zwei von Verdis Frauenfiguren haben im Stück lebende Mütter: Giselda in «I Lombardi» und Nannetta in «Falstaff». Nur zwei der weiblichen Hauptfiguren, Alice in «Falstaff» und Lucrezia in «I due Foscari», sind selbst Mütter. Die Treue und Anhänglichkeit der Frau, ihre unbeirrbare, selbst vom Zweifel und Verrat der Männer unzerstörbare Liebe zum Vater und dann zu dem einzigen Mann ihres Lebens, ist der Humus, auf dem das Selbstbewusstsein des Mannes wächst, zuweilen sogar bis in seine Selbstherrlichkeit und autoritären Machtansprüche hinein. Die sentimental übersteigerte Anhänglichkeit der Tochter an den Vater beschwichtigt die immer schwelende, wenn auch oft irrationale Angst und Ungewissheit der Männer, ob das Kind auch tatsächlich ihr eigenes ist. Die sexuelle Verführung der Frau oder Tochter, selbst wenn der Verführer ihr die Ehe versprach, entehrt den Mann und den Vater der bürgerlichen und der adeligen Stände. Der Ehrverlust wird durch die - erzwungene - Hochzeit mit der Verführten bereinigt. Eine entehrte Frau konnte vom Vater, Bruder oder Ehemann getötet werden. Lebte sie allein oder mit Frauen, war sie sozial geächtet, eine spätere Heirat mit einem Ehrenmann praktisch ausgeschlossen. Auf sie wartete das Kloster, wo sie für das Leid, das ihr angetan wurde, öffentlich erkennbar Busse zu tun hatte. Vor diesem Hintergrund nehmen sich die verzweifelten Reaktionen der Frauen, die von ihren Liebhabern entehrt und verlassen wurden, als verständlicher Versuch aus, ihrem Leben noch einen Rest von Würde und Handlungsfreiheit, von Erfüllung und Glück abzugewinnen.

In den meisten Sujets von Verdis Opern herrschen Krieg oder politische Spannungen, die Männer und Frauen oft für lange Zeit trennen. Die kurzen Zeiten ehelichen und/oder familiären Zusammenlebens müssen in solchen Lebensläufen entschädigen oder emotionell vorsorgen für den Kampf des Mannes im Krieg wie auch für die Einsamkeit und Trauer der Frau im Warten auf seine Rückkehr oder in der Verarbeitung der Nachricht von seinem Tode. Selbst wo keine unmittelbare Bedrohung den Kampf erfordert (so in «Il Corsaro» und die Kreuzzüge in «I Lombardi alla prima crociata»), drängt die Aggression den Mann zum Kampf und zur

Eroberung - in jedem Fall weg von Frau und Familie. Eine Ausnahme stellt hier Giovanna d'Arco dar, die selbst die Familie verlässt und ihrer Berufung zur Befreiung Frankreichs folgt. Die Kraft und Bereitschaft, in Treue und Einsamkeit auf die Rückkehr des Mannes zu warten, beziehen die Frauen aus der Religion. Viele von Verdis Frauengestalten zeigen in Form von Vorahnungen, telepathischer Verbundenheit mit dem Geliebten, Hellsichtigkeit und visionärer Kraft spirituelle Qualitäten, über die Verdis Männergestalten nicht verfügen. Von daher scheinen die Frauen zur geforderten Sublimierung günstiger disponiert zu sein.

Zum Kunstcharakter der Frauenfiguren Verdis gehört ihre Ausgestaltung nach den Regeln der dramatischen Technik. Die Tragödie als opera seria - nur die Opern «Un giorno di regno» und «Falstaff» sind Komödien - arbeitet mit der Zuspitzung der geistigen Positionen in den Rollen weniger Protagonisten, Reduktion komplexer Motivationen auf den tragischen Kern, Individualisierung und Personalisierung des Konfliktstoffes und mit der Emotionalisierung überpersönlicher Probleme durch ihre Verkettung mit menschlichen Bindungen. Dramatische Darstellung bringt häufig auch plakative Vereinfachung mit sich, zumal in der Oper, wo Probleme der Textverständlichkeit, die Dauer des gesungenen Wortes und die Einbindung in musikalische Konventionen den Worttext des Dramas und seine Argumentation modifizieren und reduzieren. Das Prinzip der Spannungserzeugung durch möglichst scharfe Gegensätze bedeutet auch für die Rollenprofile, Geschlechtsspezifisches zu exponieren und zu pointieren: Die sehr «weibliche» Frau steht dem sehr «männlichen» Mann gegenüber.

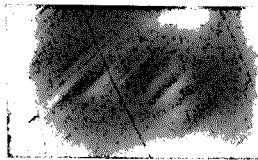
Verdis Dramaturgie baut auf das Ineinandewirken von drei Faktoren: das Dramatische, das Religiöse und das Martialische. Das Dramatische konstituiert sich als menschlicher Konflikt, wobei das Politische und das Erotische miteinander verquickt werden, und das Lyrische als Kontrapunkt zum Dramatischen ins Spiel kommt. Die Funktion von Frauen in Verdis Opern bezieht sich meist auf die menschlich-erotischen, oft aber auch auf die politischen Komponenten der Handlung. Das Religiöse wird meist von den Frauen vertreten, als «preghiera» (Gebet), als Erlösungsvision (Giselda, Giovanna d'Arco) und als christliches Verzeihen (Desdemona). Das Martialische als Domäne der Männer wird nur selten



von Frauen geteilt: von Odabella in «Attila» als Kriegerin im Kampf gegen den Hunnenkönig und sein Heer, auch von der Zigeunerin und Marketenderin Preziosilla in ihrem «Rataplan»-Chorlied mit den Soldaten in «La Forza del Destino». Meist ist das Martialische der schärfste Kontrast zum Lyrismus der Frauen.

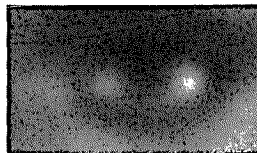
Die Musikdramaturgie in Verdis Opern arbeitet mit einem möglichst ausgewogenen Wechsel von Männer- und Frauenstimmen, der mit dem Wechsel von Soli, Ensembles und Chören kombiniert wird. Die Stimmtypen Sopran, Mezzosopran und Alt sind überwiegend nach den traditionellen Mustern eingesetzt: Junge Frauen werden mit hohen, ältere und alte Frauen mit tiefen Stimmen, der mütterlich verständnisvolle, warmherzige Charakter, z.B. Cunizia in «Oberto», aber auch die gefährliche Variante des «mezzo carattere», z.B. Eboli in «Don Carlo», mit dem Mezzosopran besetzt. «En travestie» als Sopran-Hosenrolle tritt der Page Oskar in «Un Ballo in Maschera» auf. Im Ablauf des Spannungsgefälles und im Vollzug der musikdramatischen Gefühlsführung bildet das lyrische Stimmungsbild und die «preghiera» der Frauenstimmen einen Gegensatz zu den dramatischen und martialischen Akzenten der Männerwelt.

Der Frauentyp der selbstlos Liebenden ist der am häufigsten und in vielen Varianten erscheinende in Verdis Opern. Leonora in «Oberto» hat sich dem Verführer in Liebe hingeeben und ist bereit, nachdem er sie verlassen hat, und sie ihn bei der Hochzeit mit einer anderen findet, wenn er «reumütig und aufrichtig zu seiner erbarmungswürdigen Geliebten zurückkehre», ihm erneut ihr ganzes Herz zu schenken. Fenena in «Nabucco» rettet Ismael und folgt ihm trotz aller Gefahren für sie. Elvira liebt den Rebellenführer Ernani und schlägt den reichen Silva und König Carlo samt dessen Krone aus. Amalia in «I Masnadieri» («Die Räuber») hält an der Liebe zu Carlo (Karl Moor) fest, obwohl er für tot erklärt wurde und sie ihn als Räuberhauptmann sozial degradiert wiederfindet. Luisa Miller liebt Rodolfo bis in den Tod. Als sie von seiner bevorstehenden Hochzeit mit der Herzogin erfährt, beschliesst sie, vor einem Leben, das ihr den Geliebten verweigert, Zuflucht im Tod zu suchen. Das Grab erscheint ihr wie ein Blumenbett, der Tod als ein Engel, der den Himmel öffnet, in dem ewig die Liebe lächelt. Als jedoch Luisas Vater verzweifelt an ihr Mitgefühl appelliert, ihn doch nicht allein auf der



Welt zurückzulassen, verzichtet sie auch auf diese Flucht aus einem enttäuschten Leben. Als Wurms Intrige von ihr verlangt, den Geliebten zu täuschen, um den Vater zu retten, opfert Luisa für ihn sogar ihre Liebe und Wahrfähigkeit. Die ungerechte Verleumdung ihrer Treue und die Erpressung deckt sie erst auf, als sie von Rodolfo erfährt, dass sie beide schon das Gift getrunken haben, das er in den Becher goss. Doch auch in diesem Duett unterscheiden sich wieder in für Verdi typischer Weise die Reaktionen des Mannes und der Frau auf erlittenes Unrecht: Während Rodolfo Gott anklagt, dass er ihn im bitteren Leid verlassen habe, bittet Luisa den Allmächtigen, den Schmerz des Geliebten doch zu lindern. Selbstlos Liebende sind auch Alzira, Medora («Il Corsaro») Gilda («Rigoletto»), Leonora («Il Trovatore»), Violetta Valéry («La Traviata»), Leonora («La Forza del Destino») und Desdemona («Otello»).

Verdis Frauengestalten kreisen um Probleme ihrer Liebe, Probleme der Ehre ihrer Väter oder Ehemänner, der Religion, ihres Leidens am Tod von Verwandten, Soldaten im Krieg, Verlust der Heimat, Unrecht und ungerechter Verleumdung, sie kreisen um die Rechtfertigung ihrer Liebe und ihres Handelns, um politische Autonomie und Macht und um Schuld für verübten Mord. Ihre Werthaltungen für den die Frauen in Liebe, Treue, Ehre, Aufopferungsbereitschaft, Standhaftigkeit und Furchtlosigkeit. Wenn ihre Liebe nicht gelebt werden kann, wollen sie lieber tot sein als einem anderen Mann vermählt, lieber mit dem Geliebten sterben als weiterleben, lieber tot auch als treulos. Die Haupteigenschaften, die sie zeigen, stehen in enger Verbindung damit. Die positiven Eigenschaften sind: Liebesfähigkeit, Hingabe, Treue, Ehrbewusstsein, Mut, Altruismus, Aufopferungsbereitschaft, Geduld, Verständnis, die Bereitschaft zu verzeihen, Gerechtigkeit und Patriotismus. Als negative Eigenschaften von Frauen zeigen Verdis Opern Rache sucht als Reaktion auf Enttäuschung der Liebeserwartung, Machtgier, Skrupellosigkeit und Opportunismus. Grundsätzlich ist, auch im Vergleich mit Verdis Männerfiguren, eine gewisse Idealisierung der Frau im Rahmen eines christlich-katholischen Weltbildes zu erkennen. Verdi stellt mit Ausnahme von Abigaille und der Lady Macbeth keine an und für sich bössartigen, rein destruktiven oder a priori egozentrischen Frauen vor.



Die Einbildungskraft einer jungen Frau ist noch durch keine unangenehme Erfahrung abgekühlt, das Feuer der ersten Jugend noch in voller Kraft: So kann sie sich in bezug auf irgendeinen Mann ein bezauberndes Bild schaffen. Jedesmal, wenn sie den Geliebten trifft, wird sie nicht, was er in Wirklichkeit ist, sondern das entzückende Bild geniessen, das sie sich geschaffen hat.

In der ersten Jugend ist die Liebe wie ein gewaltiger Strom, der alles in seinem Laufe mitreisst; man fühlt, man kann ihm nicht widerstehen.

Die wahre Liebe macht den Gedanken an den Tod häufig, leicht, schreckenlos.

STENDHAL, «ÜBER DIE LIEBE», 1822

BIRGIT PAULS

Liebe als Fiktion und Illusion

Wenn wir Luisa zum ersten Mal begegnen, hat sie Geburtstag. Aber sie ist keineswegs heiter, sondern wirkt umflort. Sie befindet sich in jenem ätherischen Schwebезustand, der einer «Liebe auf den ersten Blick» oftmals folgt. Eine junge Frau, die seit dem ersten Roman, den sie heimlich gelesen hat, im stillen auf die Liebe aus Leidenschaft wartet – wie Stendhal diese Lebensphase in «De l'Amour» beschrieb. Nun ist endlich der Zeitpunkt gekommen, da sie erleben darf, wovon sie lange träumte: «Lo vidi, e il primo palpito il cor senti d'amore» (Ich sah ihn, und mein Herz verspürte das erste Herzpochen der Liebe). Noch bevor wir wissen, wer er ist und wie er aussieht, schwärmt Luisa, dass er für sie der «edelste und tugendhafteste» Mensch sei, dem sie je begegnet ist – obwohl sie ihn kaum kennt. Sie hat ihre Liebesträume in ihm Gestalt annehmen lassen. Und während sie von ihm singt, weicht der anfängliche Schatten für Momente einer fast tänzelnden Kantilenenfreudigkeit, fliegt ihr Gesang wie ein Seidenspinner aus dem Kokon. Mit einem Flügelschlag verweist sie die bislang wichtigste Person, ihren Vater, auf den zweiten Platz in ihrem Leben. Nicht erst seit Freud, der den Ehemann immer nur als Ersatzmann neben dem Vater charakterisierte, wissen wir, dass nun ein Eifersuchtsdrama zu befürchten ist.

Wir begleiten – oder besser beobachten – Luisa in dieser Oper einen ganzen Tag lang, und Verdi lässt uns durch seine Musik alle Intensität ihrer Welt, ihrer Träume und Empfindungen miterleben: Luisas Geburtstag wird auch ihr Todestag sein.

Verdi hatte Cammarano schon ein Jahr vor der eigentlichen Arbeit an «Luisa Miller» wissen lassen, dass er ein kurzes, spannendes Drama mit viel Bewegung und Leidenschaft suche. Der neapolitanische Librettist entkleidete die Libretto- und Leidenschaftliche vorlage, Schillers «Kabale und Liebe», dergestalt ihrer politischen Aussagen, dass für Verdi viel Platz für Atmosphärisches entstand. Die im Schillerschen Text für den Handlungsverlauf bedeutsamen Standesunterschiede hat Cammarano nicht sonderlich in den Vordergrund gestellt. Er schuf ein fatales Koordinatensystem von Personen, die mehr als alles andere ihre Wünsche in das Leben anderer Menschen projizieren: Vater Miller will sich eine engelsgleiche Tochter ohne Makel bewahren; Vater Walter will seinen Sohn reich und mächtig sehen; Wurm will die schöne Luisa zu seiner Frau machen; Federica will endlich ihrer Jugendliebe leben; der Adlige Rodolfo will ein Dorfmadchen heiraten - und Luisa? Die Titelheldin wird in Cammaranos Schilderung niemals aktiv. Wie eine Marionette erfüllt sie stereotyp die ihr zuge dachte Rolle. Sie ist die naive junge Frau, die sich gleichermassen ihren Traumwelten wie den Vorstellungen ihres Vaters hingibt, die in der kleinstädtischen Idylle, die sich zum Ende hin immer klaustrophiler verengt, keinen Widerstand versucht. Klaglos fügt sie sich, und klaglos stirbt sie wie auch andere Heldinnen Verdis vor und nach ihr.

Aber ist Luisa wirklich nur die blauäugige Unschuld, die hoffnungslos versucht, ihren jungfräulichen Träumen zu gehorchen?

Verdis Musik bereichert Cammaranos Relief von Typen um eine neue Dimension. Er zeigt viel mehr von Luisa als nur ihre Rolle als mitleiderregendes Opferlamm. Verdi überhöht Luisas Passivität ästhetisch, wenn er sie in leuchtenden Farben mit Rodolfo den Fortgang ihrer Liebe im Himmel imaginieren lässt oder wenn Luisa verzückt ihrem Vater das Grab als ein mit Blumen geschmücktes Bett schildert. Konsterniert muss der alte Miller von seiner Tochter erfahren, dass sie den Tod für erstrebenswert hält. Ihr Glück ist nicht von dieser Welt, und ist das nicht ehrlich empfunden? Ohne sich zu verausgaben wie eine Cherubinische Medea oder eine Glucksche Armide, die ihre Rache in den Mittelpunkt ihres Daseins stellen und nur für diese Rache sterben, lässt Verdi seine tragische Heldin Luisa mit der Selbstgewissheit einer Traumwandlerin ihrem Tod wie einem beschwingten Frühlingsfest entgegengehen.

Die Titelheldin aus Verdis «Giovanna d'Arco», einer Oper, die ebenfalls auf einer Vorlage von Schiller («Die Jungfrau von Orléans») beruht, ist Luisa in vielerlei Hinsicht ähnlich. Auch Giovanna hat eine problematische Beziehung zu ihrem Vater. Auch sie ist in einer zum Scheitern verurteilten Liebe zu einem nicht ihrer Welt entstammenden Mann (Karl VII., König von Frankreich) entbrannt. Aber vor allem ist Giovanna - wie Luisa - musikalisch von ihren Mitmenschen völlig abge-

hoben. Sie lebt nicht in derselben Welt wie die anderen um sie. Auch Giovanna wird von ihrem Vater für ihr «Anderssein» geopfert. In ihrem Gesamteindruck huldigt «Giovanna d'Arco» noch dem als Historiengemälde angelegten Stil mit pompösen musikalischen Effekten und martialischen Chören im Marschtakt. Aber Verdi hat dem Sopranpart bereits dieser Titelfigur viel individuelle Lyrik verliehen. Die unirdisch hohe Stimmführung, mit der sich Giovanna vom Leben verabschiedet, bezeichnet lautmalerisch den Ort, wo sie sich im Geiste schon befindet: «Alto io volo... già brillo nel sol!» (Ich fliege hoch... glänze schon im Sonnenlicht).

Verdis Luisa, Giovanna und später auch Gilda, Rigolettos Tochter, sind junge Frauen, die, ausgesetzt zwischen Vätern, Liebhabern und Intriganten, innerlich deswegen nicht zerrissen sind. Gilda erliegt dem Charme des Herzogs von Mantua, der sich - wie Don Giovanni in erotischen Abenteuern kundig - verkleidet hat, um die unschuldige Tochter von Rigoletto, seinem Hofnarren, zu verführen. Gildas und Luisas Vater vereint ein Lebensziel: Sie wollen sich die Töchter engelsgleich und makellos bewahren - und das mit einer tödlichen Unerbittlichkeit.

Aus Luisa, Gilda und auch Giovanna d'Arco scheinen keine psychischen Abgründe auf. Ihre Mitspieler, die sich an dieser seelischen Unversehrtheit messen müssen, zeigen ein jammervolles Antlitz. Rodolfo ist kein betörender, feuriger Liebhaber, wie Luisa ihn erträumt. Er apostrophiert «arios-amoros» seine Liebe zu Luisa, um sie schliesslich zu zersingen. Der alte Miller ist nicht der wohlwollende Vater, der er zu sein vorgibt. Das Lebensglück seiner Tochter rangiert weit hinter den Bedürfnissen seiner Alterseinsamkeit. In Verdis Zeichnung ist der Helden Tenor also kein Held und der väterliche Bass-Bariton keine gütige Vaterfigur. Verdi, dessen Kinder in jungen Jahren gestorben waren, fand offensichtlich Gefallen daran, im letzten Finale gerade die hilflosen Väter vorzuführen, die zusehen müssen, wie ihre Töchter endgültig ins Jenseits entrücken.

Aber wo befindet sich Luisa eigentlich, wenn all diese Menschen um sie agieren? Was empfindet sie, wenn Rodolfo sie beschimpft, wenn Graf Walter sie erniedrigt, wenn ihr Vater ihr Leben als Opfer einfordert, wenn Federica sie inquisitorisch über Rodolfo ausfragt und wenn Wurm sie zwingt, ihre Liebe zu verleugnen? Im Gegensatz zu Violetta in der «Traviata», von deren erschütternder Lebensver zweiflung Verdi am Ende durch keine muntere Cabaletta ablenkt, verströmt Luisas unerschütterliche Güte eine fast harmlose Naivität. Während Violetta alle Abgründe vor uns ausbreitet, wirkt Luisa in ihrer abgeschlossenen Gefühlswelt beinahe autistisch. Ist sie vielleicht sogar zufrieden mit ihrem Schicksal? Mit diabolischem Grinsen verlangt Wurm von Luisa, dass sie den die Katastrophe initiierenden Intrigenbrief schreibt. Und sie tut es. Verdi zeichnet Wurm schon fast wie

einen tragikomischen Rigoletto ohne Buckel, der selbst das Duell mit seinem Rivalen schmäählich verpatzt. Wurm ist Luisa in seiner ganzen Kleinlichkeit haushoch unterlegen, aber sie wagt, ganz im Gegensatz zur Schillerschen Luise, nur kurze Widerrede. Bei Schiller wird uns durch das Opfer Luise die schändliche Ordnung einer Feudalgesellschaft vor Augen geführt. Verdi macht daraus den Triumph des ästhetischen Traums über die rüde Wirklichkeit. Mag das Drama sich im Sozialen abspielen, die Musik spielt im Transzendenten. Verdi hat diese Szene keineswegs verharmlost. Er macht uns zu Voyeuren, die vergeblich Luisas Aufbegehren erwarten. Wir müssen ihrer hilflosen Lähmung beiwohnen, bevor Luisa dann, als sie den Brief endgültig unterschrieben hat, in eine Stretta ausbricht und überlegen den Tod beschwört. Wurm scheint hier nur auf der Bühne zu stehen, um Luisas überirdische Transparenz zu beleuchten.

Auch Verdis Charakterisierung der anderen Frauengestalt, der Herzogin Federica, dient dazu, Luisas kristalline Andersartigkeit zu verdeutlichen. Federica ist eine reife, lebenslustige Frau, die ihren Liebhaber selbst auswählen kann. Sie will Rodolfo sinnlich und nicht als Engel im Himmel wie Luisa. Das Duett zwischen Luisa und Rodolfo wirkt im Vergleich zum Duett zwischen Federica und Rodolfo wie ein harmloses Kinderlied. Verdi hat Federicas Part eine Erotik anverwandelt, wie er sie erst wieder für die «Traviata» komponieren sollte. Die Einleitung zur Gegenüberstellung zwischen den beiden unterschiedlichen Frauen, wo flirrende Streicher die Spannung ins Unerträgliche treiben, verrät aber, dass Federica dieser Begegnung trotz ihrer Selbstsicherheit ängstlich entgegenseht. Beend formuliert sie ihre Fragen an Luisa. Sie spürt, dass Luisa anders ist, dass Luisa ihr auf unnennbare Weise überlegen ist. Um so erleichterter ist Federica, dass Luisa das Spiel scheinbar mitspielt. Doch auch diese Erniedrigung bedeutet keine wirkliche Niederlage für Luisa. Keiner in dieser Oper kann Luisa beleidigen, weder Graf Walter, noch Federica, noch ihr Vater oder Wurm. Diese Oper ist deswegen nach Luisa benannt, weil sie sich jenseits von Kabale und irdischer Liebe befindet. Luisas Traumwelt ist wie eine Allegorie auf die Oper selbst: Sie lebt von der schönen Illusion. Wir müssen uns Luisa als einen glücklichen Menschen, den einzigen dieser Oper, vorstellen. Kann es etwas Schöneres geben, als mit einer Melodie von Verdi auf den Lippen zu sterben?



«Wie war die Hoffnung gross, der Himmel blau!
Die Hoffnung schwand, besiegt im Himmelsgrau.»

PAUL VERLAINE, «SENTIMENTALE UNTERHALTUNG», 1869

Impressum

Textnachweise

Die Inhaltsangabe wurde für dieses Heft geschrieben.

Friedrich Schiller, *Kabale und Liebe*, Schillers Werke, Bd. 1, Droemersch Verlag, München/Zürich, o.J. (1953).

Friedrich Schiller, *Schriften zur Philosophie und Kunst*, Wilhelm Goldmann Verlag, München 1959.

Peter Ross, Luisa Miller – ein «kantiger Schiller-Verschnitt»? Sozialkontext und ästhetische Autonomie der Opernkomposition im Ottocento, gekürzt aus: *Zwischen Opera buffa und Melodrama. Italienische Oper im 18. und 19. Jahrhundert*, hrsg. von Jürgen Maehder und Jürgen Stenzl, Perspektiven der Opernforschung, Bd. 1, Verlag Peter Lang, Frankfurt/Main 1994.

Briefzitate aus: Leo Karl Gerhartz, *Die Auseinandersetzungen des jungen Verdi mit dem literarischen Drama*. Ein Beitrag zur szenischen Strukturbestimmung der Oper, Berliner Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 15, Verlag Merseburger, Berlin 1968 (Übersetzungen vom Autor).

Marcel Prawy, Salvatore Cammarano und sein Clan, aus dem «Luisa Miller»-Programmheft des Opernhauses Zürich, Spielzeit 1981/82 (Red. Dietbert Reich).

Arthur Pougin, Verdi in Neapel – Aus den Erinnerungen eines frühen Verdi-Biographen, aus: Giuseppe Verdi. *Vita aneddotica*, Milano 1881 (dt. Leipzig 1887).

Isaiah Berlin, Verdis «Naivität», in: *Wider das Geläufige. Aufsätze zur Ideengeschichte*. Aus dem Englischen von Johannes Fritsche, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt/Main 1994.

Susanne Vill, *Bilder der Weiblichkeit in Verdis Opern*, Auszüge aus dem gleichnamigen Artikel in: *Verdi-Theater*, hrsg. von Udo Bernbach, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart/Weimar 1997.

Stendhal, *Über die Liebe*. Deutsch von Franz Hessel, Diogenes Verlag, Zürich 1981.

Birgit Pauls, *Liebe als Fiktion und Illusion*, Originalbeitrag für das «Luisa Miller»-Programmheft der Oper Frankfurt, Spielzeit 1995/96 (Red. Michael Schmitz, Birgit Pauls).

Paul Verlaine, *Poetische Werke frz./dt.*, übertragen von Sigmar Löffler, Insel Verlag, Frankfurt/M./Leipzig 1994.

Abbildungen

Kostümentwürfe zu «Luisa Miller» von Gabriella Pescucci und Flora Brancatella.

Motive aus den für unsere «Luisa Miller»-Produktion hergestellten Filmbildern von Luca Scarzella.

Illustrationen zu Friedrich Schillers «Kabale und Liebe» von Daniel Chodowiecki (1726-1801) und Johann Heinrich Ramberg (1793-1840) aus dem «Kabale und Liebe»-Programmheft des Wiener Burgtheaters, Spielzeit 1995/96.

Suzanne Schwiertz fotografierte das «Luisa Miller»-Ensemble während der Klavierhauptprobe am 20. April 1999.

Programmheft

LUIZA MILLER – Oper von Giuseppe Verdi

Première am 24. April 1999, Spielzeit 1998/99,

Herausgeber: Opernhaus Zürich

Intendant: Alexander Pereira

Zusammenstellung/Redaktion: Veronika Schäfer

Mitarbeit: Sandra Kundert

Biographieteil und Besetzungszettel: Markus Wyler

Gestaltung: Studio Geissbühler, Svenja Schraner

Druck und Administration: TA-Media AG Druckzentrum

Anzeigenverkauf und Promotion:

Opernhaus Zürich, Direktion,

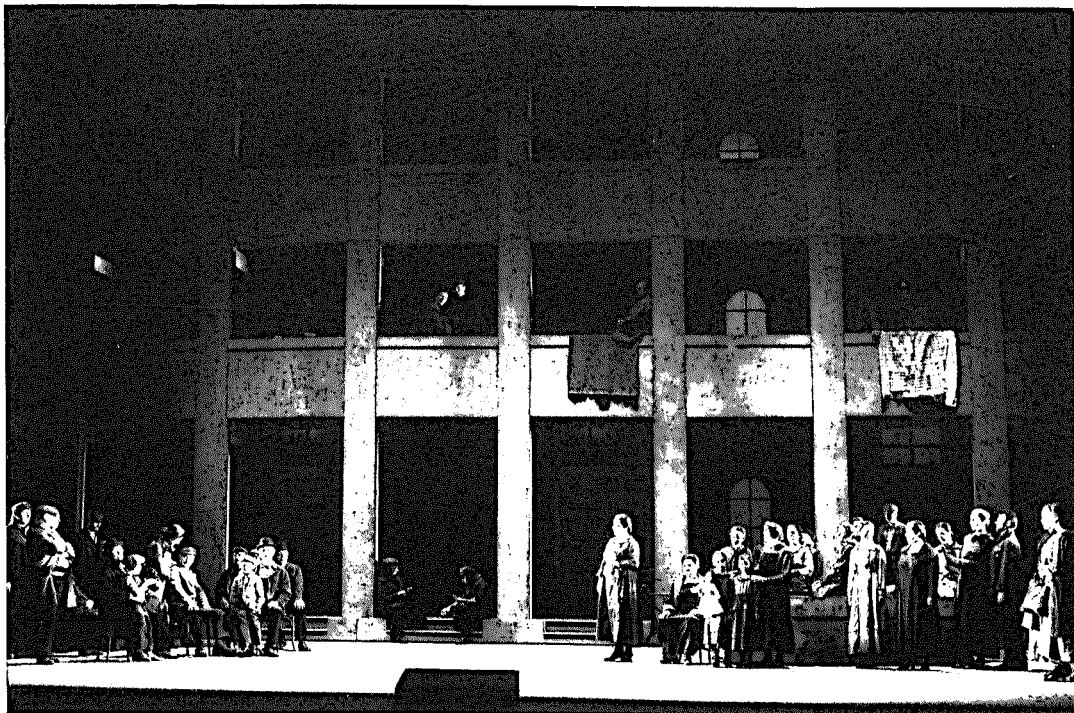
Paul Martin Padrutt, Tel. 01/268 64 00, Fax 01/268 64 01

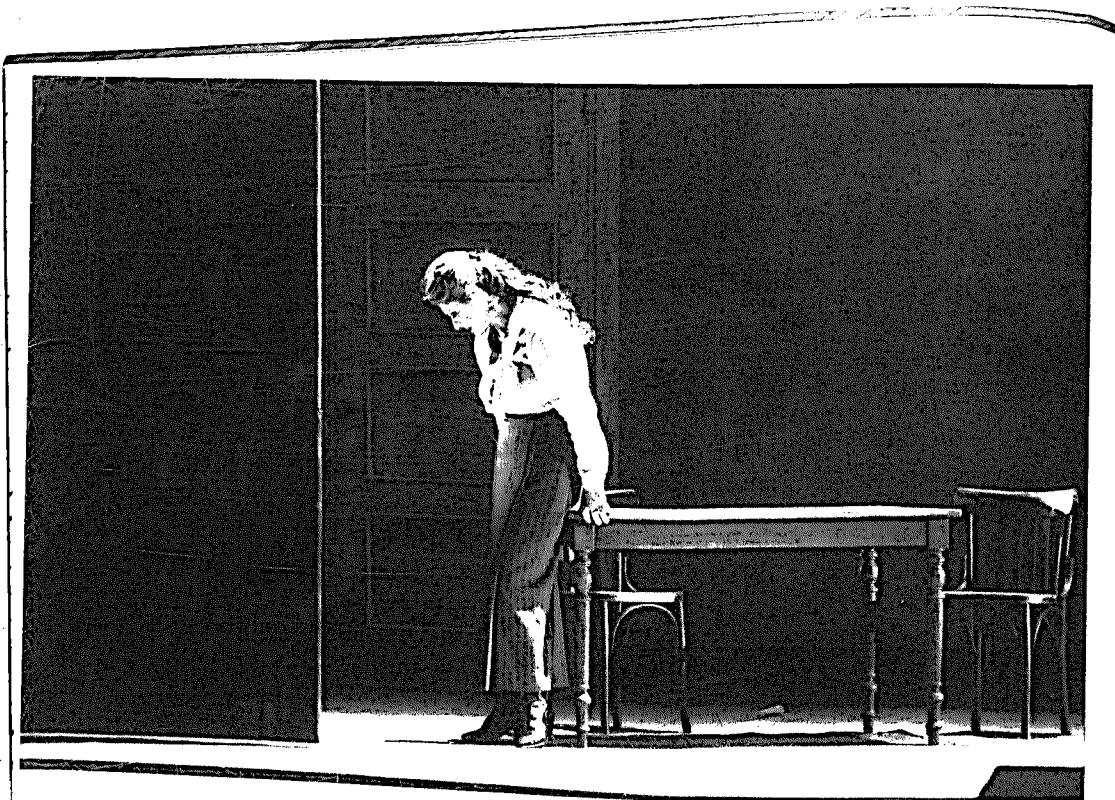
sowie Publimag AG, Marc Koller,

Sägereistrasse 25, 8152 Glattbrugg,

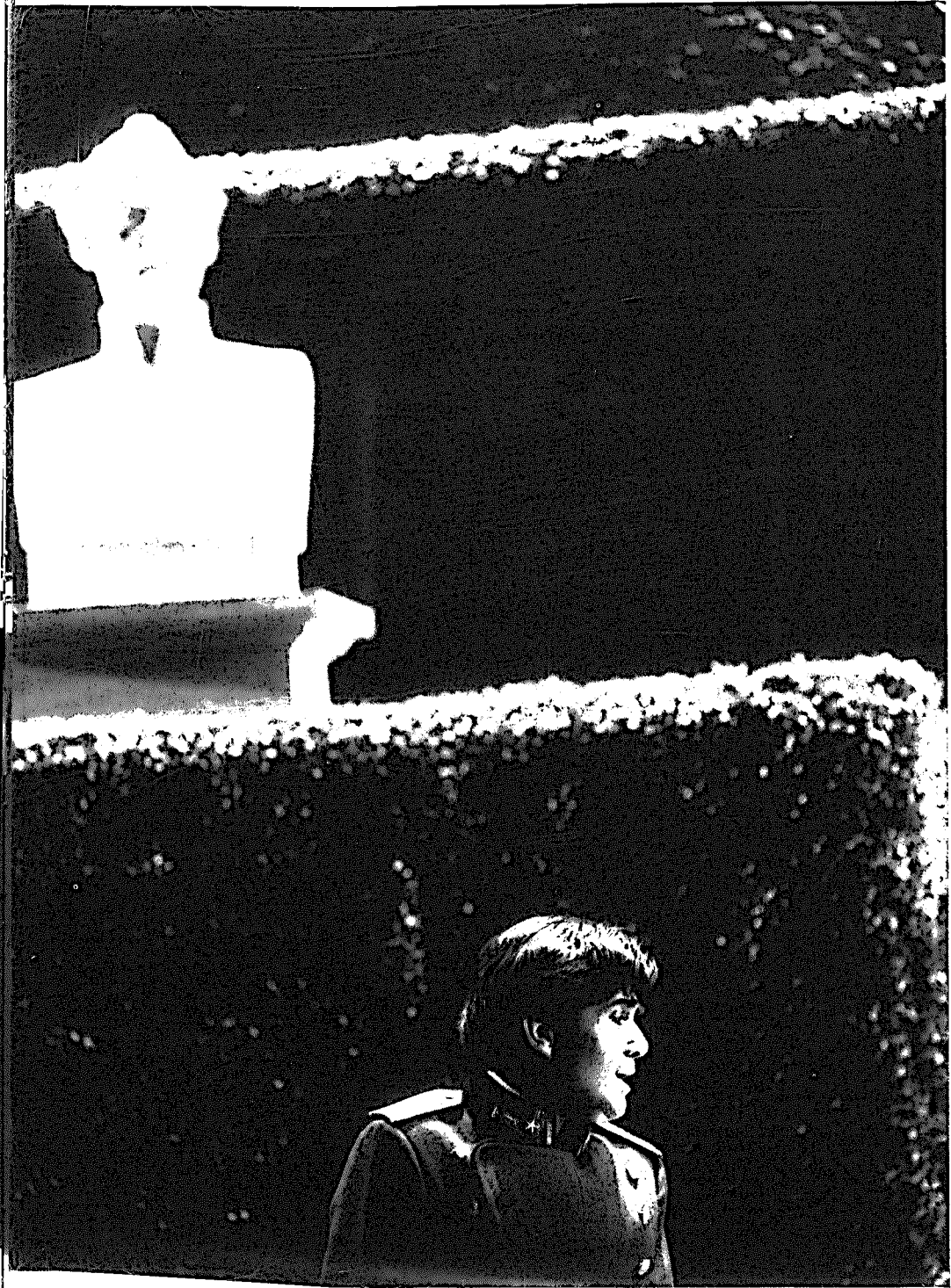
Tel. 01/809 31 11, Fax 01/810 60 02

<http://www.publimag.ch>

















LUISA MILLER

Giuseppe Verdi
Vollständiges Libretto



PERSONEN

Graf Walter	Bass
Rodolfo, sein Sohn	Tenor
Federica, Herzogin von Ostheim, Walters Nichte	Alt
Wurm, Walters Schlossverwalter	Bass
Miller, Soldat im Ruhestand	Bariton
Luisa, seine Tochter	Sopran
Laura, Bäuerin	Mezzosopran
Ein Bauer	Tenor

Hofdamen Federicas, Pagen, Bedienstete, Bewaffnete, Dorfbewohner.

Die Handlung spielt im Tirol in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

ATTO PRIMO

Amore

Ameno villaggio. Da un lato la modesta casa di Miller, dall'altro, rustico tempio; in lontananza, ed a traverso degli alberi, le cime del castello di Walter. Un'alba limpida di primavera è sull'orizzonte; gli abitanti del villaggio si adunano per festeggiare il giorno natalizio di Luisa. Laura è fra dessi.

N° 2 INTRODUZIONE**Scena I****LAURA, CONTADINI**

Ti desta Luisa, regina dei cori;
i monti già lambe un riso di luce:
d'un giorno sì lieto insieme con gli albori
qui dolce amistade a te ne conduce:
Leggiadra è quest'alba sorgente in Aprile,
ma come il tuo viso leggiadra,
no, non è:
è pura, soave quest'aura gentile,
pur meno è soave, men pura di te.

Scena II *Luisa, Miller, e detti***MILLER**

Ecco mia figlia.

LUISA

O care amiche...

CONTADINI

Il Cielo a te sia fausto.

LAURA

In breve ad invocarlo andrem uniti al tempio.

MILLER

Il vostro affetto
dal mio ciglio esprime pianto di tenerezza...
Al cor paterno è sacro il dì che spunta...
esso mi diè Luisa! *abbracciandola*

LUISA

Nè giunge ancor!
volgendosi all'intorno inquieta
Da lui divisa non v'ha gioia per me!

MILLER

Figlia! ed amore,
appena desto in te,
sì vive fiamme già spande!
Oh! mal non sia cotanto amor locato!
Luisa vorrebbe parlare
Del novello Signor qui giunto nella corte
ignoto a tutti è questo Carlo.
Io temo!

ERSTER AKT

Liebe

Liebliches Dorf. Auf der einen Seite das bescheidene Haus Millers, auf der anderen eine kleine, ländliche Kirche. Durch die Bäume sieht man in der Ferne die Türme von Walters Schloss. Am Horizont dämmert ein strahlender Frühlingmorgen. Die Dorfbewohner kommen zusammen, um Luisas Geburtstag zu feiern. Laura befindet sich unter ihnen.

NR. 2 EINLEITUNG**1. Szene****LAURA, BAUERSLEUTE**

Wach auf, Luisa, Königin der Herzen,
die Berge umspielt bereits ein Lächeln von Licht:
Mit dem Anbruch eines solchen Freudentages
führt zärtliche Freundschaft uns her zu dir.
Lieblich ist dieser dämmernde Aprilmorgen,
doch nicht so lieblich
wie dein Gesicht.
Rein und sanft ist diese milde Brise,
doch nicht so sanft, nicht so rein wie du.

2. Szene *Luisa, Miller, die Vorigen***MILLER**

Da kommt meine Tochter.

LUISA

Meine lieben Freundinnen...

BAUERSLEUTE

Möge der Himmel dir stets freundlich gesinnt sein.

LAURA

Gleich werden wir zusammen zur Kirche gehen und ihn um Beistand bitten.

MILLER

Eure Zuneigung
treibt mir Tränen der Rührung in die Augen...
Für das Herz des Vaters bricht ein heiliger Tag an:
Er hat mir Luisa geschenkt! *Er umarmt sie.*

LUISA

Er kommt noch immer nicht!
sich unruhig nach allen Seiten wendend
Wenn ich von ihm getrennt bin,
gibt es für mich keine Freude!

MILLER

Tochter, kaum in dir erwacht,
verbreitet die Liebe
bereits so heftige Flammen!
Wenn so viel Liebe
nur keinen Kummer mit sich bringt!
Luisa möchte etwas sagen.
Er kam mit dem Hofstaat des neuen Herrn hier an,
keiner kennt diesen Carlo. Ich bin besorgt!

LUISA

Non temer:
più nobil spirto,
alma più calda
di virtù non mai vesti
spoglia mortal. *con entusiasmo*
M'amò... l'amai.
Lo vidi, e il primo palpito
il cor senti d'amore;
mi vide appena, e il core
balzò del mio fedel.
Quaggiù si riconobbero
nostr' alme in rincontrarsi.
Formate per amarsi
Iddio le avea in ciel!



*Mir vertraue dich. Ich will mich
zwischen dich und das Schick-
sal werfen. — 1. Aufz. 4. Aufz.*

LAURA, CONTADINI

presentandole tutti, prima le donne poi gli uomini
un mazzettino di fiori

Luisa, un pegno ingenuo
dall'amistade accetta.

LUISA

Grata è quest'alma,
o tenere compagne...
scorgendo un giovine cacciatore,
che le porge i fiori
Ah!

Scena III Rodolfo, e detti

RODOLFO

Mia diletta...

MILLER

turbato
(Desso!)

LUISA

Sei unbesorgt:
Kein edlerer Geist,
keine wärmere, tugendhaftere Seele
hat je eine sterbliche
Hülle bekleidet. *schwärmerisch*
Er liebt mich, ich liebe ihn.
Ich sah ihn, und mein Herz
verspürte das erste Herzpochen der Liebe.
Er erblickte mich kaum, und das Herz
meines Treuen begann zu springen.
Unsere Seelen erkannten sich,
als sie sich hier auf Erden begegneten.
Gott hat sie im Himmel geschaffen,
damit sie einander lieben!

Miller *[zu seiner Frau]*: Gib du acht! gib du acht! und wenn du aus jedem Astloch ein Auge strecktest und vor jedem Blutstropfen Schildwache ständest, er wird sie, dir auf der Nase, beschwatzen, dem Mädels eins hinsetzen und führt sich ab, und das Mädels ist verschimpft auf ihr Leben lang, bleibt sitzen. [...] Worauf kann so ein Windfuss wohl sonst sein Absehen richten?

Friedrich Schiller (1759-1805), «Kabale und Liebe», 1. Akt, 1. Szene

Miller: Höre, Luise – das bisschen Bodensatz meiner Jahre, ich gäb es hin, hättest du den Major nie gesehen.

Luise *(erschrocken)*: Was sagt Er da? was? – Nein! er meint es anders, der gute Vater. Er wird nicht wissen, dass Ferdinand mein ist, mir geschaffen, mir zur Freude vom Vater der Liebenden. *(Sie steht nachdenkend.)* Als ich ihn das erstmal sah – *(rascher)*, und mir das Blut in die Wangen stieg, froher jagten alle Pulse, jede Wallung sprach, jeder Atem lispelte: Er ist's – und mein Herz den Immermangelnden erkannte, bekräftigte: Er ist's! – und wie das widerklang durch die ganze mitfreuende Welt! Damals – o damals ging in meiner Seele der erste Morgen auf.

1. Akt, 3. Szene

Ferdinand: Mir vertraue dich. Du brauchst keinen Engel mehr – Ich will mich zwischen dich und das Schicksal werfen.

1. Akt, 4. Szene

LAURA, BAUERSLEUTE

indem sie ihr alle, zuerst die Frauen, dann die Männer,
ein Blumensträußchen überreichen

Luisa, nimm dieses bescheidene Zeichen
unserer Freundschaft entgegen.

LUISA

Meine Seele ist dankbar,
zärtliche Kameradinnen...
als sie einen jungen Jägerburschen erblickt, der ihr
seinerseits Blumen reicht
Ah!

3. Szene Rodolfo, die Vorigen

RODOLFO

Meine Liebste!

MILLER

bestürzt
(Er!)

RODOLFO

andando verso Miller

Buon padre!

LUISA

Abbraccialo...

T'ama qual figlio!

RODOLFO

ai Contadini

Amici!.. a Luisa

Sei paga?

LUISA

Di letizia colma son io!

LAURA, CONTADINI

Felici appieno vi rende amore.

LUISA, RODOLFO

Appien felici?.. È vero, è ver!..

A te dappresso il core

non vive che al piacer!

T'amo d'amor ch'esprimere

mal tenterebbe il detto!..

Il gel di morte spegnere

non può sì ardente affetto;

ha i nostri cori un Dio

di nodo eterno avvinti,

e sulla terra estinti

noi ci ameremo in ciel!

MILLER

sottovoce

(Non so qual voce infausta

entro il mio cor favella.

Misero me, se vittima

d'un seduttor foss'ella!..

Ah! non voler, gran Dio,

che a tal destin soccomba.

Mi schiuderia la tomba

affanno sì crudel!)

LAURA, CONTADINI

Un'alma, un sol desio

ad ambo avviva il petto!

Mai non si vide affetto

più ardente e più fedel!

Odesi la sacra squilla

TUTTI

Udistel i bronzi squillano:

andiam, ne invita il ciel.

Da questo punto gli artisti cominceranno a partire di

modo che le voci vadino a poco a poco perdendosi,

e tutti si trovino entro le scene al finire del pezzo. Il

solo Miller sarà l'ultimo a partire e si troverà alle

quinte quando viene arrestato da Wurm.

N° 3 SCENA ED ARIA

Scena IV *Wurm, Miller*

WURM

Ferma, ed ascolta!

RODOLFO

auf Miller zugehend

Guter Vater!

LUISA

Umarme ihn,

er liebt dich wie ein Sohn!

RODOLFO

zu den Bauern

Freunde! *zu Luisa*

Bist du zufrieden?

LUISA

Ich bin voller Freude!

LAURA, BAUERSLEUTE

Die Liebe macht euch restlos glücklich.

LUISA, RODOLFO

Restlos glücklich? Das ist wahr!

An deiner Seite lebt das Herz

nur für die Freude!

Ich liebe dich mit einer Liebe,

die Worte vergeblich auszudrücken versuchen!

Selbst die eisige Kälte des Todes

vermag eine so glühende Liebe nicht auszulöschen!

Ein Gott hat unsere Herzen

mit einem ewigen Knoten umschlungen,

und wenn wir auf Erden gestorben sind, werden wir

uns im Himmel lieben!

MILLER

leise

(Ich weiss nicht, was für eine unglückverheissende

Stimme in meinem Herzen spricht.

Weh mir, wenn sie das Opfer

eines Verführers wäre!

Ach, lass nicht zu, grosser Gott,

dass sie einem solchen Schicksal erliegt.

Solch grausamer Kummer

würde mir das Grab öffnen!)

LAURA, BAUERSLEUTE

Eine Seele, ein einziger Wunsch

belebt den beiden das Herz!

Nie hat man eine glühendere,

treuere Liebe gesehen!

Man vernimmt das Läuten der Kirchenglocke.

ALLE

Habt ihr gehört! Die Glocken läuten.

Lasst uns gehen, der Himmel fordert uns auf.

Sie gehen ab. Die Stimmen verlieren sich allmählich, so dass

sich am Ende der Szene alle hinter den Kulissen befinden.

Miller, der als letzter abgeht, befindet sich am Rande der

Bühne, als er von Wurm zurückgehalten wird.

NR. 3 SZENE UND ARIE

4. Szene *Wurm, Miller*

WURM

Warte und hör mir zu!

MILLER

Wurm!..

WURM

Io tutto udia!..
Furor di gelosia m'arde nel petto!..
Amo tua figlia...
eppure, un anno volge,
io la sua man ti chiesi:
non dissentisti,
ed or che più fortuna
a me spira seconda,
or che il novello signor
più che l'estinto
m'è largo di favor,
tu la promessa
calpesti, ed osi!..

MILLER

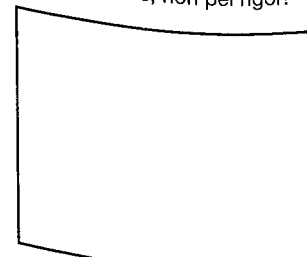
Ah! cessa...
Il mio paterno assenso promisi,
ove la figlia t'avesse amato.

WURM

E non potevi forse
alle richieste nozze astringerla?
Non hai dritto sov'essa tu?..

MILLER

Che dici mai!
Sacra la scelta è d'un consorte,
esser appieno libera deve:
nodo che sciorre
sol può la morte,
mal dalla forza legge riceve.
Non son tiranno, padre son io,
non si comanda de' figli al cor.
In terra un padre somiglia Iddio
per la bontade, non pel rigor!



WURM

Costarti, o vecchio debole,
caro il tuo cieco affetto dovrò,
ben caro!

MILLER

Spiegatì!

WURM

Sotto mendace aspetto
il preferito giovine
si mostra a voi.

MILLER

Wurm!

WURM

Ich habe alles gehört!
Eifersüchtiger Zorn lodert in meiner Brust!
Ich liebe deine Tochter,
und doch ist bereits ein Jahr vergangen,
seit ich dich um ihre Hand bat.
Du warst nicht dagegen,
und nun, da das Schicksal
mich begünstigt,
nun, da der neue Herr mir
mehr als der verstorbene
reichlich Gunst entgegenbringt,
hast du dein Versprechen
mit Füßen getreten und wagst es!..

MILLER

Ach, hör auf!
Ich versprach dir meine Zustimmung als Vater,
falls meine Tochter dich lieben würde.

WURM

Und konntest du sie etwa nicht
zur geforderten Vermählung zwingen?
Hast du keine Macht über sie?

MILLER

Was sagst du da!
Die Wahl eines Gatten ist heilig,
sie muss völlig frei sein.
Ein Band, das nur der Tod
lösen kann, darf nicht
mit Gewalt erzwungen werden.
Ich bin kein Tyrann, ich bin Vater,
man befiehlt nicht über das Herz seiner Kinder.
Ein Vater gleicht auf Erden Gott
durch seine Güte, nicht durch Strenge!

Miller [zu Wurm]: Lassen Sie es gut sein, Herr Vetter! Es bleibt beim alten. Was ich Ihnen verwichenen Herbst zum Bescheid gab, bring ich heut wieder. Ich zwinge meine Tochter nicht. Stehen Sie ihr an – wohl und gut, so mag sie zusehen, wie sie glücklich mit Ihnen wird. Schüttelt sie den Kopf – noch besser – in Gottes Namen, wollt ich sagen – so stecken Sie den Korb ein und trinken eine Bouteille mit dem Vater. – Das Mädel muss mit Ihnen leben – ich nicht. – Warum soll ich ihr einen Mann, den sie nicht schmecken kann, aus purem klarem Eigensinn an den Hals werfen?

«Kabale und Liebe», 1. Akt, 2. Szeno

WURM

Deine blinde Liebe, schwacher Greis,
wird dich teuer zu stehen kommen,
sehr teuer!

MILLER

Was willst du damit sagen?

WURM

Der favorisierte Jüngling
zeigt sich euch
in trügerischer Verkleidung.

MILLER

Fia vero? E tu conosci?

WURM

Apprendilo! ei figlio è dell'altero Walter!

MILLER

Ah ciel!.. Dicasti figlio?..

WURM

Del tuo signor. Addio!

MILLER

Pur!

WURM

M'intendesti? *parte*

MILLER

Ei m'ha squarciato il cor!.. *rimane silenzioso qualche momento, come oppresso dal dolore*

Ah! fu giusto il mio sospetto!..

Ira e duol m'infiamma il petto!..

D'ogni bene il ben più santo, senza macchia io vo' l'onor!

D'una figlia il don soltanto ciel mi festi, e pago son...

ma la figlia, ma il tuo dono serba intatto al genitor. *parte*

Scena V

Sala nel castello di Walter, con porta in fondo.

Walter e Wurm. Alcuni familiari, che rimangono al di là della soglia.

N° 4 SCENA ED ARIA WALTER

Walter inoltrandosi seguito da Wurm.

WALTER

Che mai narrasti!..

Ei la ragione dunque smarrì!

WURM

Signor, quell'esaltato capo voi conoscete!..

WALTER

agitato

La Duchessa intanto mi segue!..

Digli ch'io lo bramo...

Wurm si ritira coi servi

Ah! tutto m'arride...

tu mio figlio, tu soltanto osil!..

La tua felicità non sai quanto mi costi!..

è preso da subito tremore

Oh! mai nol sappia, mai!..

coprendosi il viso d'ambo le mani.

Lungo silenzio

Il mio sangue, la vita darei

per vederlo felice, possente!..

E a' miei voti, agl'ordini miei

MILLER

Ist das wahr? Kennst du ihn?

WURM

Vernimm es: Er ist der Sohn des hochmütigen Walter!

MILLER

O Himmell!.. Der Sohn, hast du gesagt?..

WURM

Deines Herrn. Leb wohl!

MILLER

Aber...

WURM

Hast du mich verstanden? *Er geht ab.*

MILLER

Er hat mir das Herz gebrochen! *Er verharrt einige Augenblicke schweigend, wie vom Schmerz überwältigt.*

Ach, mein Verdacht war berechtigt!

Zorn und Schmerz entflammen meine Brust!

Das heiligste aller Güter,

die Ehre, muss unbefleckt sein!

Himmel, du hast mir nur eine einzige Tochter geschenkt, und ich bin zufrieden...

Doch bewahre die Tochter, bewahre dein Geschenk dem Vater unversehrt. *Er geht ab.*

5. Szene

Ein Saal in Walters Schloss. Im Hintergrund eine Tür. Walter und Wurm. Einige Bedienstete, die jenseits der Schwelle bleiben.

NR. 4 SZENE UND ARIE WALTER

Walter tritt ein, gefolgt von Wurm.

WALTER

Was hast du da erzählt!

Hat er denn den Verstand verloren!

WURM

Herr, Ihr kennt doch den Hitzkopf!

WALTER

aufgebracht

Und gleich kommt die Herzogin!

Sag ihm, dass ich ihn zu sehen wünsche...

Wurm zieht sich mit den Dienern zurück.

Ach, alles ist mir hold,

nur du, mein Sohn, du wagst es!..

Du weißt nicht, wie viel dein Glück mich kostet!

Er wird von jähem Zittern ergriffen.

Oh! Er darf es nie erfahren, nie!

Er schlägt die Hände vors Gesicht.

Langes Schweigen.

Ich gäbe mein Blut, mein Leben,

um ihn glücklich und mächtig zu sehen!

Und dieses undankbare Herz soll sich meinen

si oppone? — quel cor sconosciuto?

Di dolcezza l'affetto paterno
a quest'alma sorgente non è.
Pena atroce, supplizio d'inferno
Dio sdegnato l'ha reso per me!

wünschen, meinen Begehren widersetzen?

Nein, die Vaterliebe ist keine Quelle der Freude
für diese Seele.

Gott hat sie mir in seinem Zorn
zur schrecklichen Strafe, zur Höllenqual gemacht!

Präsident von Walter: Ferdinand! — Wem zulieb hab ich die gefährliche Bahn zum Herzen des Fürsten betreten? Wem zulieb bin ich auf ewig mit meinem Gewissen und dem Himmel zerfallen? — Höre, Ferdinand — ich spreche mit meinem Sohn — wem hab ich durch die Hinwegräumung meines Vorgängers Platz gemacht? [...] Sage mir, Ferdinand: Wem tat ich dies Alles? [...] Lohnst du mir *also* für meine schlaflosen Nächte? *Also* für meine rastlose Sorge? *Also* für den ewigen Skorpion meines Gewissens? — Auf mich fällt die Last der Verantwortung — auf mich der Fluch, der Donner des Richters.

«Kabale und Liebe», 1. Akt, 7. Szene

N° 5 RECITATIVO E CORO

Scena VI Rodolfo, e detto

RODOLFO

Padre...

WALTER

M'abbraccia...

Portator son io di lieto annunzio.
Federica in breve sarà tua sposa.

RODOLFO

(Oh cielo!)

WALTER

Insiem cresciuti nel tetto istesso,
più di te quel core apprezzar chi potria?
Come l'offerta della tua man le feci,
ebbra di gioja mi rivelò,
ch'ella per te nudria segreta fiamma,
pria che il paterno comando
al Duca la stringesse.

RODOLFO

(Oh me perduto!)

WALTER

Tra l'armi estinto quel guerrier canuto,
il nome, ed il retaggio a lei ne resta,
a lei cui man d'amica
porge l'augusta donna
che preme il trono di Lamagna.
Il varco s'apre a te della corte!

RODOLFO

Ambiziose voglie non alimento
in cor, t'è noto!

WALTER

In questo debil core
trema che il guardo mio non scenda.

RODOLFO

Io voglio a te scoprirlo! *odensi lieti suoni*

WALTER

Taci... È la Duchessa!

NR. 5 REZITATIV UND CHOR

6. Szene Rodolfo, der Vorige

RODOLFO

Vater...

WALTER

Umarme mich...

Ich bringe dir eine frohe Botschaft.
Federica wird in kürze deine Frau werden.

RODOLFO

(O Himmell!)

WALTER

Wer könnte dieses Herz mehr schätzen als du,
wo ihr zusammen unter demselben Dach
aufgewachsen seid?
Als ich ihr deine Hand anbot,
gestand sie mir trunken vor Freude,
dass sie für dich eine geheime Liebe nährte,
bevor der Befehl des Vaters
sie an den Herzog band.

RODOLFO

(Ich bin verloren!)

WALTER

Nun, da dieser betagte Krieger im Kampf
gefallen ist, bleibt ihr der Name und das Erbe,
ihr, der die erlauchte Dame,
die auf Deutschlands Thron sitzt,
freundschaftlich die Hand reicht.
Der Weg an den Hof tut sich dir auf!

RODOLFO

Du weisst, dass ich keine ehrgeizigen
Absichten habe!

WALTER

Möge mein Blick nicht
in dieses schwächliche Herz dringen.

RODOLFO

Ich will es dir enthüllen! *Man vernimmt fröhliche Klänge.*

WALTER

Sei still... Die Herzogin kommt!

RODOLFO

Oh padre!..

WALTER

Incontro ad essa moviam,
quindi le nozze chiederne a te spetta...

RODOLFO

E credi?.. e sperì?..

WALTER

Obbedisci... Son leggi i miei voleri!
traendolo per mano incontro alla Duchessa

*La Duchessa con seguito di Damigelle, Paggi,
Famigliari, Arcieri.*

RODOLFO

O Vater!

WALTER

Gehen wir ihr entgegen,
denn du sollst um ihre Hand anhalten.

RODOLFO

Glaubst du etwa?.. Hoffst du etwa?..

WALTER

Gehorche... Mein Wille ist Gesetz!
Er zerrt ihn bei der Hand der Herzogin entgegen.

*Die Herzogin tritt ein, gefolgt von Hofdamen, Pagen,
Bediensteten und Soldaten.*

Präsident von Walter: Ich will dir jemand an die Seite geben,
bei dem du dich in dieser buntscheckigen Tollheit nach Wunsch
exerzieren kannst. – Du wirst dich entschliessen – noch heute
entschliessen – eine Frau zu nehmen.

Ferdinand (*tritt bestürzt zurück*): Mein Vater?

Präsident: Ohne Komplimente – ich habe der Lady Milford in dein-
nem Namen eine Karte geschickt. Du wirst dich ohne Aufschub
bequemen, dahin zu gehen und ihr zu sagen, dass du ihr Bräuti-
gam bist.

«Kabale und Liebe», 1. Akt, 7. Szene

Scena VII

I COMPAGNI DELLA DUCHESSA

Quale un sorriso d'amica sorte,
gentil venite, fra queste porte.

È senza orgoglio in voi bellezza,
è senza fasto in voi grandezza.

La pudibonda romita stella
è destinata a sflogorar.

FEDERICA

nella più viva commozione
Congiunti... amici miei!..

WALTER

Nobil Signora...

la Duchessa gettasi amorosamente fra le sue braccia

Belia nepote,
il mio Rodolfo implora
l'onor di favellarti.

Io la bandita caccia
intanto affretterò. *piano a Rodolfo*
M'udisti?

Tutti partono tranne Federica e Rodolfo.

RODOLFO

(È d'uopo al suo cor generoso
fidarsi appien.)

№ 6 RECITATIVO E DUETTO

FEDERICA E RODOLFO

RODOLFO

Duchessa...

FEDERICA

Duchessa tu m'appelli!

7. Szene

DIE BEGLEITER DER HERZOGIN

Liebenswürdig wie ein Lächeln
des wohlwollenden Schicksals
gelangt Ihr an diese Pforten.
Eure Schönheit ist frei von Hochmut,
Eure Herrlichkeit ist frei von Pomp.
Der sittsame, einsame Stern
ist dazu bestimmt, zu glänzen.

FEDERICA

aufs Äusserste gerührt
Verwandte!... Meine Freunde!...

WALTER

Edle Dame...

Die Herzogin wirft sich liebevoll in seine Arme.

Schöne Nichte,
mein Rodolfo bittet um die Ehre,
mit dir zu sprechen.

Ich will indessen die angekündigte
Jagd vorantreiben. *leise zu Rodolfo*
Hast du mir zugehört?

Alle bis auf Federica und Rodolfo gehen ab.

RODOLFO

(Ich muss mich ihrem grossmütigen Herzen
voll anvertrauen.)

NR. 6 REZITATIV UND DUETT

FEDERICA UND RODOLFO

RODOLFO

Herzogin...

FEDERICA

Du nennst mich Herzogin!

Federica son io...
non ho cessato per te d'esserla mai..
Se cangiò la fortuna, io non cangiai.
Dall'aule raggianti di vano splendor
al tetto natio volava il desir...
Là dove sorgea dal vergin mio cor
la prima speranza, il primo sospir!

RODOLFO

Degl'anni primieri le gioie innocenti
con me dividesti, divisi con te...
Le pene segrete degl'anni più ardenti
or deggio svelarti, prostrato al tuo piè.

FEDERICA

Deh! sorgi, Rodolfo...
Tu sembri agitato!..

RODOLFO

Non giova celarlo... pur troppo lo sono.

FEDERICA

Ah! parla!..

RODOLFO

M'astringe un padre spietato
di fallo non mio a chieder perdono...

FEDERICA

Che intendo!

RODOLFO

Si vaga, sì eccelsa consorte a me
destinata il cielo non ha...

FEDERICA

Ah! spiegati.

RODOLFO

Ad altra m'avvince la sorte...

FEDERICA

Ad altra?

RODOLFO

Pietà!..

Deh! la parola amara
perdona al labbro mio...
Potea seguirti all'ara,
mentir dinanzi a Dio?
Pria d'offrirti un core
che avvampa d'altro amore,
la destra mia trafiggerlo
a' piedi tuoi saprà!

FEDERICA

Arma, se vuoi, la mano,
in sen mi scaglia il brando...
M'udrai, crudele, insano,
te perdonar spirando.
Ma da geloso core
non aspettar favore:

Ich bin Federica...

Ich habe für dich niemals aufgehört, es zu sein!
Auch wenn das Schicksal sich geändert hat,
ich habe mich nicht verändert.
Von den gleissenden Sälen eitlen Glanzes
schweifte die Sehnsucht zum Vaterhaus...
Dort, wo in meinem jungfräulichen Herzen
einst die erste Hoffnung, der erste Seufzer erwachte!

RODOLFO

Du teilstest die unschuldigen Freuden
der Kindheit mit mir, ich teilte sie mit dir...
Nun muss ich dir zu deinen Füßen kniend
den geheimen Kummer
der leidenschaftlicheren Jahre enthüllen.

FEDERICA

Ach, steh auf, Rodolfo...
du scheinst verwirrt!

RODOLFO

Es nützt nichts, es zu verbergen, es ist leider so.

FEDERICA

Ach, so rede doch!

RODOLFO

Ein erbarmungsloser Vater zwingt mich,
für eine Schuld, die nicht die meine ist,
um Vergebung zu bitten...

FEDERICA

Was höre ich!

RODOLFO

Eine so liebliche, so vortreffliche Gattin hat
der Himmel mir nicht zugedacht...

FEDERICA

Ach, drück dich deutlicher aus.

RODOLFO

Das Schicksal bindet mich an eine andere...

FEDERICA

An eine andere?

RODOLFO

Erbarmen!

Ach, verzeih meinem Mund
das bittere Wort...
Könnte ich dir zum Altar folgen,
lügen vor Gott?
Ehe ich dir ein Herz anbiete,
das in Liebe für eine andere brennt,
wird meine Hand es
dir zu Füßen durchbohren!

FEDERICA

Greif zur Waffe, wenn du willst,
bohre mir das Schwert in die Brust...
Du wirst hören, Grausamer, Törichter,
wie ich dir im Sterben verzeihe.
Aber erwarte von einem eifersüchtigen Herzen
keine Gunst:

amor sprezzato è furia
che perdonar non si può

Partono da opposte vie

Verschiedene Liebe ist eine Fune,
die nicht verzeihen kann!

Sie gehen nach verschiedenen Seiten ab.

Ferdinand [zu Lady Milford]: Können Sie eine Hand ohne Herz erzwingen? Sie einem Mädchen den Mann entwenden, der die ganze Welt dieses Mädchens ist? Sie einen Mann von dem Mädchen reißen, das die ganze Welt dieses Mannes ist? [...] Lady Milford: Meine Leidenschaft, Walter, weicht meiner Zärtlichkeit für Sie. [...] Rechten Sie mit Ihrem Vater. Wehren Sie sich, so gut Sie können. – Ich lass alle Minen sprengen.

«Kabale und Liebe», 2. Akt, 3. Szene



*Ich liebe Mylady — Liebe
ein bürgerliches Mädchen*

11. Aufz. 3. Aufz.

N° 7 FINALE

Interno della casa di Miller. Due porte laterali; una mette alla stanza di Miller, l'altra a quella di Luisa; accanto alla prima pende una spada ed una vecchia assisa da soldato; nel prospetto l'ingresso, ed una finestra, da cui scorgesi parte del tempio.

Scena VIII

Odonsi per le montagne e le vallate circostanti grida, e rimbombo di strumenti da caccia.

CACCIATORI

in lontananza

Sciogliete i levrieri...

spronate i destrieri...

Allegra e gioconda la caccia sarà...

Scena IX Luisa, quindi Miller

LUISA

accostandosi alla finestra

Nol veggo... Allontanarsi dalla caccia
e qui venir promise...

CACCIATORI

Si cingan le selve...

snidiamo le belve...

La preda è sicura, sfuggir non potrà...

entra Miller e si getta sopra una seggiola

LUISA

Oh padre mio!.. Che fu?

Sembri agitato!..

MILLER

Il mio sospetto non era ingiusto...

Sei tradita!

NR. 7 FINALE

In Millers Haus. Zwei seitliche Türen, von denen die eine zu Millers Zimmer, die andere zu demjenigen Luisas führt. Neben der ersten hängen ein Schwert und eine alte Soldatenuniform. Im Hintergrund die Eingangstür und ein Fenster, durch das man einen Teil der Kirche sieht.

8. Szene

In den umliegenden Bergen und Tälern erklingen Rufe und das Schallen von Jagdinstrumenten.

JÄGER

aus der Ferne

Lasst die Hunde los...

Gebt den Pferden die Sporen...

Die Jagd soll froh und heiter sein...

9. Szene Luisa, dann Miller

LUISA

zum Fenster gehend

Ich sehe ihn nicht... Er versprach, sich von der Jagd zu entfernen und hierher zu kommen.

JÄGER

Die Wälder umstellt...

Das Wild aufgespürt...

Die Beute ist uns gewiss, sie entgeht uns nicht.

Miller tritt ein und lässt sich auf einen Stuhl sinken.

LUISA

O Vater! Was war?

Du scheinst aufgeregt!

MILLER

Mein Verdacht war nicht unberechtigt...

Du wurdest betrogen!

LUISA

sorgendo
Io?... Come? Narra...

MILLER

Sembianza, e nome colui menti!..

LUISA

Carlo? Fia ver?

CACCIATORI

Sfuggir non potrà, ecc.

MILLER

Del Conte di Walter figlio,
qual comanda il padre,
egli a stringer s'appresta splendide nozze...

LUISA

Ria menzogna è questa. Esser non puote...

MILLER

Dal castello io vengo...
giunta è la sposa...

LUISA

Taci... Uccider vuoi tua figlia?

MILLER

Un seduttore accolse dunque
il tetto mio?

*aggirandosi per la stanza pieno d'ira, trovasi
dinanzi alla sua vecchia divisa*

Per questa d'onore assisa,
che il mio petto un giorno copri,
vendetta io giuro!..

LUISA

spaventata
Padre!..

Scena X *Rodolfo, e detti*

RODOLFO

*ancor sulla soglia, d'onde ha udito l'ultima parte
della scena precedente*

Luisa, non temer...

*Miller fa un passo per andargli incontro,
la figlia si frappone*

avanzandosi

Non furo bugiarde le promesse di
questo labbro...

Il velo ben veggio è tolto;
ma cangiato il nome,
il cor non è cangiato.

MILLER

Che intendi?

LUISA

Ohimè!

*Rodolfo pone Luisa in ginocchio a piè di Miller, e
prostrato anch'esso stringe nella sua la destra di lei.*

RODOLFO

con passione

LUISA

aufspringend
Ich? Wie? Erzähle...

MILLER

Er hat Namen und Erscheinung erlogen!

LUISA

Carlo? Ist das wahr?

JÄGER

Sie entgeht uns nicht, etc.

MILLER

Er ist der Sohn des Grafen Walter.
Auf Befehl des Vaters macht er sich bereit,
eine prachtvolle Hochzeit zu feiern...

LUISA

Das ist eine böse Lüge. Es kann nicht sein...

MILLER

Ich komme vom Schloss,
die Braut ist eingetroffen.

LUISA

Schweig! Willst du deine Tochter umbringen?

MILLER

So hat mein Haus also einen Verführer
aufgenommen?

*Er geht voller Zorn im Zimmer auf und ab und bleibt vor
seiner alten Uniform stehen.*

Bei dieser ehrenhaften Uniform,
die einst meine Brust bedeckte,
schwöre ich Rache!

LUISA

entsetzt
Vater!

10. Szene *Rodolfo, die Vorigen*

RODOLFO

*auf der Schwelle, von wo er den Schluss des
vorangegangenen Gesprächs mitangehört hat*
Luisa, hab keine Angst...

Miller geht einen Schritt auf ihn zu.

Luisa tritt dazwischen.

vortretend

Die Versprechen dieser Lippen
waren keine Lügen...

Ich sehe wohl, der Schleier ist gelüftet,
doch auch wenn der Name gewechselt hat,
hat das Herz sich nicht verändert.

MILLER

Was höre ich?

LUISA

Weh mir!

*Rodolfo lässt Luisa zu Millers Füßen niederknien, wirft sich
ebenfalls zu Boden und nimmt ihre Hand in die seine.*

RODOLFO

leidenschaftlich

Son io tuo sposo!

Il padre, il testimone, e Dio
chiamo del giuramento.

Ich bin dein Bräutigam!
Ich rufe den Vater und Gott
als Zeugen des Schwures.

Ferdinand: Zwar die Gewalt des Präsidenten ist gross – Vaterrecht ist ein weites Wort – der Frevel selbst kann sich in seinen Falten verstecken – er kann es weit damit treiben – weit! – Doch aufs äusserste treibt's nur die Liebe – Hier, Luise! Deine Hand in die meinige! *(Er fasst diese heftig.)* So wahr mich Gott im letzten Hauch nicht verlassen soll! – Der Augenblick, der diese zwei Hände trennt, zerreisst auch den Faden zwischen mir und der Schöpfung!

«Kabale und Liebe», 2. Akt, 5. Szene

MILLER

Ahi, sciagurato!

E chi sottrarci all'ira potrà del Conte?

LUISA

Io gelo!

RODOLFO

con accento solenne

A me soltanto, e al Cielo

arcan tremendo è manifesto!

Arcano che da me rivelato,
a piè cadermi farebbe... il Conte!

Alcun s'avanza! *si porta verso la soglia*
È desso!.. Mio padre!..

LUISA

Oh!.. me perduta!

MILLER

Egli?.. egli stesso?..

Scena XI *Walter, e detti*

RODOLFO

Tu? tu, Signor, fra queste soglie!
A che vieni?

WALTER

A che?..

No! rese lo spavento che vi coglie
assai chiaro, assai palese?

Del mio dritto vengo armato
a stornar colpevol tresca.

RODOLFO, LUISA

Che!

RODOLFO

L'accento scellerato

mai dal labbro più non t'escal

Puro amor ne infiamma il petto...
oltraggiarlo ad uom non lice.

WALTER

Puro amor, l'amore abbietto
di venduta seduttrice?

Luisa cade fra le braccia del padre

LUISA, RODOLFO, MILLER

Ah! *Rodolfo snuda la spada*

MILLER

Ach, Unseliger!

Und wer kann uns vor dem Zorn des Grafen retten?

LUISA

Ich erstarre!

RODOLFO

in feierlichem Ton

Mir allein und dem Himmel

ist ein entsetzliches Geheimnis bekannt!

Ein Geheimnis, das mir den Grafen, wenn ich

es enthülte, zu Füssen fallen liesse!

Es kommt jemand! *Er geht zur Tür.*

Er ist es! Mein Vater!

LUISA

Ach, ich bin verloren!

MILLER

Er? Er selbst?

11. Szene *Walter, die Vorigen*

RODOLFO

Du, Herr, in diesem Haus!

Wozu kommst du?

WALTER

Wozu?

Macht der Schreck, der euch erfasst,

es nicht deutlich und offensichtlich genug?

Ich komme mit meinem Recht bewaffnet,

der sträflichen Liebschaft ein Ende zu setzen.

RODOLFO, LUISA

Was!

RODOLFO

Das schändliche Wort

soll dir nie mehr über die Lippen kommen!

Reine Liebe entflammt unsere Herzen,

niemand hat das Recht, sie zu schmähen.

WALTER

Reine Liebe, die verworfene Liebe

einer käuflichen Verführerin?

Luisa sinkt in die Arme ihres Vaters.

LUISA, RODOLFO, MILLER

Ah! *Rodolfo zieht das Schwert.*

RODOLFO

La vita mi donasti!..

ripone il ferro

Lo rimembra...

t'ho pagato ora il dono!

ha posto Luisa sopra una sedia

RODOLFO

Du schenktest mir das Leben!

Er steckt das Schwert wieder ein.

Erinnere dich daran...

Ich habe dir das Geschenk hiermit bezahlt!

Er setzt Luisa auf einen Stuhl.

Präsident von Walter (*boshaft zu Luisen*): Aber er bezahlte Sie doch jederzeit bar?

Luise (*aufmerksam*): Diese Frage verstehe ich nicht ganz.

Präsident (*mit beissendem Lachen*): Nicht? Nun! ich meine nur

– jedes Handwerk hat, wie man sagt, seinen goldenen Boden –

auch Sie, holf ich, wird Ihre Gunst nicht verschenkt haben. [...]

Ferdinand: Vater! Sie hatten einmal ein Leben an mich zu fordern – es ist bezahlt (*den Degen einsteckend*). Der Schuldbrief

der kindlichen Pflicht liegt zerrissen da.

„Kabale und Liebe“, 2. Akt, 6. Szene

MILLER

A me portasti grave insulto!..

Io fui soldato...

Trema!

LUISA

levandosi

Oh Dio!..

MILLER

Mi ribollisce nelle vene il sangue ancor!

WALTER

Ardiresti?

MILLER

Tutto ardisce padre offeso nell'onor!

WALTER

Folle, or or ti pentirai dell'audacial!..

Oià?

Scena XII

Accorre un drappello d'Arcieri, seguito da molti Contadini, e detti

ARCIERI

Signore!

LUISA

Giusto Ciel!

LAURA, CONTADINI

Che avvenne mai!

RODOLFO

E potresti, o genitore?

LAURA, CONTADINI, ARCIERI

Ei suo figlio!

WALTER

Arretra, insano...

RODOLFO

Odi in pria!

WALTER

Udir non vo'... Ambo in ceppi...

accennando Miller e Luisa agli arcieri

MILLER

Du hast mich zutiefst beleidigt!

Ich war einst Soldat...

Zittere!

LUISA

sich erhebend

O Gott!

MILLER

Mir kocht noch das Blut in den Adern!

WALTER

Solltest du es wagen?

MILLER

Ein in seiner Ehre verletzter Vater wagt alles!

WALTER

Törichter, du wirst deine Verwegenheit gleich bereuen!

Heda!

12. Szene

Ein Trupp Bewaffneter eilt herbei, gefolgt von einer Schar von Bauersleuten. Die Vorigen

BEWAFFNETE

Herr?

LUISA

Gerechter Himmel!

LAURA, BAUERSLEUTE

Was ist bloss geschehen!

RODOLFO

Könntest du etwa, o Vater?...

LAURA, BAUERSLEUTE, BEWAFFNETE

Er, sein Sohn!

WALTER

Zurück, Törichter!

RODOLFO

Höre erst!

WALTER

Ich will nichts hören. Beide in Fesseln...

und Luisa.

LAURA, CONTADINI

Ah!

MILLER

Disumano!

LUISA

cadendo alle ginocchia di Walter

Al tuo piè...

MILLER

rialzandola

Prostrata?.. No.

Fra' mortali ancora oppressa

non è tanto l'innocenza

che si vegga genuflessa

d'un superbo alla presenza.

A quel Dio ti prostra innante

de' mortali punitor,

non a tal che ha d'uom sembiante,

e di belva ha in petto il cor.

LAURA, BAUERSLEUTE

Ah!

MILLER

Unmenschlicher!

LUISA

vor Walter auf die Knie fallend

Zu deinen Füßen...

MILLER

sie aufhebend

Auf Knien?... Nein!

Unter den Menschen ist die Unschuld

noch nicht so unterdrückt,

dass sie vor einem Hochmütigen

in die Knie geht.

Knie nieder vor Gott,

der die Sterblichen bestraft,

nicht vor einem, der aussieht wie ein Mensch,

und das Herz eines wilden Tieres in der Brust hat.

Miller (*reißt seine Frau in die Höhe*): Knie vor Gott, alte Heulhure, und nicht vor -- Schelmen, weil ich ja doch schon ins Zuchthaus muss.

Präsident (*beißt die Lippen*): Du kannst dich verrechnen, Bube. Es stehen noch Galgen leer.

«Kabale und Liebe», 2. Akt, 7. Szene



*Kabale und Liebe, 2. Akt, 7. Szene.
Miller: Knie vor Gott und nicht vor Schelmen*

RODOLFO

Foco d'ira è questo pianto...

Cedi... cedi all'amor mio...

WALTER

Tu piegarti, tu, non io,
devi o figlio cieco, ingrato.

RODOLFO

Non voler quel nodo infranto,
che per noi formava Iddio!..

WALTER

Il mio cenno, il voler mio
è immutabil come il fato!

LUISA

alzando al cielo gli occhi lagrimosi

Ad immagin tua creata,

RODOLFO

Diese Klagen sind Zornesfeuer...

Füge... füge dich meiner Liebe...

WALTER

Du musst dich beugen, nicht ich,
o blinder, undankbarer Sohn.

RODOLFO

Versuche nicht, das Band zu zerreißen,
das Gott zwischen uns knüpft!

WALTER

Mein Befehl, mein Wille
ist unabänderlich wie das Schicksal!

LUISA

die verweinten Augen zum Himmel hebend

Wurde nicht auch ich, Herr,

o Signore, anch'io non fui?
E perché son calpestate
or qual fango da costui?
Perché? perché?
Deh! mi salva... deh! m'aita...
Deh! non m'abbia l'oppressor...
Il tuo dono, la mia vita
pria riprenditi, Signor!

MILLER

A quel Dio ti prostra innante, ecc.

RODOLFO

Ah! cedi all'amor mio...
ah padre, cedi!
Negro vel mi sta sul ciglio!..
Ho l'inferno in mezzo al cor!..
Un istante ancor son figlio!
Un instante ho padre ancor!

WALTER

Piegarti dêi, non io,
o figlio ingrato!
Fra il suo core, e il cor paterno
frapponeste un turpe amor...
a Miller e Luisa
Non può il ciel, non può l'inferno
involarvi al mio furor!

LAURA, CONTADINI

(Il suo pianto al pianto sforza!..
Il suo duolo spezza il cor!..)

ARCIERI

Obbedirlo a tutti è forza!
Egli è padre, egli è Signor.

WALTER

agli Arcieri
I cenni miei si compiano.

RODOLFO

mettendosi avanti a Luisa col ferro sguainato
Da questo acciar svenato
cadrà chi temerario s'avanza...

WALTER

Forsennato!
In me lo scaglia.
prende Luisa e la spinge fra gli Arcieri

RODOLFO

Oh rabbia!..
Se tratta è fra catene la sposa mia,
nel carcere giuro seguirla.

WALTER

Ebbene? La segui.

RODOLFO

Ah! pria che l'abbiano quei vili in preda,
il core io le trapasso.
*lanciandosi fra gli Arcieri, e mettendo la punta della
spada sul petto di Luisa*

nach deinem Bild geschaffen?
Und warum werde ich nun von ihm
wie Schmutz mit Füßen getreten?
Warum nur? Warum?
So rette mich doch... hilf mir...
Ach, der Unterdrücker soll mich nicht bekommen!
Eher nimm, Herr, dein Geschenk,
mein Leben zurück!

MILLER

Knie nieder vor Gott, etc.

RODOLFO

Füge dich meiner Liebe,
ach Vater, füge dich!
Ein schwarzer Schleier schwebt vor meinen Augen!
Ich habe die Hölle im Herzen!
Einen Augenblick noch bin ich Sohn!
Einen Augenblick noch habe ich einen Vater!

WALTER

Du musst dich beugen, nicht ich,
undankbarer Sohn.
Ihr habt eine schimpfliche Liebe zwischen sein Herz
und das Herz seines Vaters gedrängt.
zu Miller und Luisa
Weder Himmel noch Hölle können euch
vor meinem Zorn retten!

LAURA, BAUERSLEUTE

(Ihre Tränen bringen uns zum Weinen!
Ihr Schmerz bricht uns noch das Herz!)

BEWAFFNETE

Alle müssen gehorchen!
Er ist der Vater, er ist der Herr.

WALTER

zu den Bewaffneten
Führt meine Befehle aus.

RODOLFO

indem er sich mit gezogenem Schwert vor Luisa stellt
Wer sich verwegen vorwagt,
der wird von diesem Schwert getroffen fallen.

WALTER

Wahnsinniger!
Schleudere es gegen mich.
Er packt Luisa und stößt sie zwischen die Bewaffneten.

RODOLFO

O Zorn!
Wenn meine Braut in Ketten gelegt wird,
schwöre ich, ihr in den Kerker zu folgen.

WALTER

Nun? Dann folge ihr doch.

RODOLFO

Ach, bevor sie Beute dieser Schändlichen wird,
durchbohre ich ihr das Herz.
*Er wirft sich zwischen die Bewaffneten und setzt Luisa die
Spitze seines Schwertes an die Brust.*

WALTER

Uccidila! Che tenti?

RODOLFO

Oh mio furor!..

Ah! Tutto tentai... non restami
che un infernal consiglio...

se crudo, inesorabile
tu rimarrai col figlio!

sotto voce all'orecchio di Walter, con terribile accento

Trema! Svelato agl'uomini

sarà dal labbro mio

come giungesti ad essere Conte di Walter!

esce rapidamente

WALTER

Töte sie! Was zögerst du?

RODOLFO

O mein Zorn!

Ach, ich habe alles versucht,
es bleibt mir nur ein teuflischer Rat,
wenn du hart und unerbittlich bleibst
mit deinem Sohn!

Walter in schrecklichem Tonfall ins Ohr flüsternd

Zittere! Meine Lippen

werden den Leuten enthüllen,

wie du Graf von Walter wurdest!

Er geht rasch ab.

Ferdinand: Vater, sie soll an den Pranger stehn, aber nit dem
Major, des Präsidenten Sohn. – Bestehen Sie noch darauf?

Präsident: Desto possierlicher wird das Spektakel. [...]

Ferdinand (*drückt einen Gerichtsdiener weg, fasst Luise mit
einem Arm, mit dem andern zückt er den Degen auf sie*): Vater!
Eh Sie meine Gemahlin beschimpfen, durchstoss ich sie. – Beste-
hen Sie noch darauf?

Präsident: Tu es, wenn deine Klinge auch spitzig ist.

Ferdinand (*lässt Luise fahren und blickt fürchterlich zum Him-
mel*): Du, Allmächtiger, bist Zeuge! Kein menschliches Mittel

liess ich unversucht – ich muss zu einem teuflischen schreiten – Ihr
führt sie zum Pranger fort, unterdessen (*zum Präsidenten, ins
Ohr rufend*) – erzähl ich der Residenz eine Geschichte, wie man
Präsident wird.

«Kabale und Liebe», 2. Akt, 7. Szene

WALTER

sembra colpito da folgore

Dio! Rodolfo...

Odi! arrestati...

Costei lasciate libera...

*convulso e pallido in volto più della morte,
cerca raggiungere il figlio*

LUISA, LAURA, MILLER, CONTADINI, ARCIERI

Fia ver! Pietoso ciel!..

*Gli Arcieri partono. Luisa cade in ginocchio mezzo
svenuta; gli altri le accorrono d'intorno.*

WALTER

wie vom Blitz getroffen

Gott! Rodolfo...

Höre... so bleib doch stehen...

Lasst sie frei...

Er stürzt ihm hastig und totenblass nach.

LUISA, LAURA, MILLER, BAUERSLEUTE, BEWAFFNETE

Ist das wahr! Barmherziger Himmel!

*Die Bewaffneten gehen ab. Luisa sinkt halb ohnmächtig auf
die Knie. Die anderen scharen sich um sie.*

ATTO SECONDO

Intrigo

Interno della casa di Miller.

N° 8 CORO, SCENA ED ARIA LUISA

Scena I Laura e Contadini, poi Luisa

CONTADINI

accorrendo agitati

Ah! Luisa, Luisa ove sei?..

LUISA

uscendo

Chi m'appella?

ZWEITER AKT

Intrige

In Millers Haus.

NR. 8 CHOR, SZENE UND ARIE LUISA

1. Szene Laura und Bauersleute, später Luisa

BAUERSLEUTE

aufgeregt herbeilauend

Ach Luisa, Luisa, wo bist du?

LUISA

heraustretend

Wer ruft mich?

*notando lo smarrimento che si mostra negli atti,
e nel volto di ognuno*
Voi certo recate tristo annunzio!

LAURA
Purtroppo!

CONTADINI
E tu dêi ascoltarlo!

LUISA
Parlate... parlate!

LAURA, CONTADINI
Al villaggio dai campi tornando
della roccia pel ripido calle,
un fragor, che veniasi accostando,
a noi giunse dall'ima convalle:
eran passi e minacce d'armati,
cui d'ambascia una voce frammista;
al ciglion della rupe affacciati
ne colpì deplorabile vista!
Crudi sgherri traenti un vegliardo fra catene!

LUISA
Ah! mio padre!

LAURA, CONTADINI
Fa cor!
Havvi un Giusto, un Possente
che il guardo tien rivolto
sui miseri ognor!

LUISA
*rimasta oppressa dal cordoglio, scuotesi ad un tratto,
e s'incammina per uscire*
Oh! padre, padre mio!..

LAURA
Dove?..

LUISA
Al castello!

Scena II

Wurm, e detti

CONTADINI
Wurm!..

WURM
a Luisa
Ascoltarmi è d'uopo.
ai Contadini, che partono
Uscite!

LUISA
(Io gelo!)

LAURA, CONTADINI
allontanandosi
Havvi un Giusto, un Possente, ecc.

WURM
Il padre tuo!..

*die Verwirrung bemerkend, die aus den Bewegungen und den
Gesichtern eines jeden hervorgeht*
Ihr bringt gewiss eine schlimme Nachricht!

LAURA
Leider!

BAUERSLEUTE
Und du musst sie anhören.

LUISA
So redet doch, redet!

LAURA, BAUERSLEUTE
Als wir von den Feldern ins Dorf zurückkehrten,
auf dem steilen Felsweg,
da drang von zuunterst aus dem Tal
ein Lärm zu uns, der allmählich näher kam.
Es waren die Schritte und Drohrufe von Soldaten,
dazwischen eine Stimme voller Kummer.
Am Rand des Felsens angelangt, bot sich uns
ein erbärmlicher Anblick!
Rüde Schergen, die einen Greis
in Ketten mit sich zerrten!

LUISA
Ach, mein Vater!

LAURA, BAUERSLEUTE
Hab Mut!
Es gibt einen Gerechten,
einen Mächtigen,
der stets auf die Elenden schaut!

LUISA
*die vom Schmerz übermannt war, kommt auf
einmal zu sich und will fortlaufen.*
O Vater, o mein Vater!

LAURA
Wohin?

LUISA
Zum Schloss!

2. Szene

Wurm, die Vorigen

BAUERSLEUTE
Wurm!

WURM
zu Luisa
Du musst mich anhören.
zu den Bauersleuten, die abgehen
Geht hinaus!

LUISA
(Ich erstarre!)

LAURA, BAUERSLEUTE
im Abgehen
Es gibt einen Gerechten, einen Mächtigen, etc.

WURM
Dein Vater...

LUISA

Finisci!

WURM

Languè in dura prigion.

LUISA

Reo di che fallo?

WURM

Ei del Conte vassallo, farlo d'oltraggi
e di minaccie segno ardi!
Grave il delitto, grave la pena fia!

LUISA

D'interrogarti io tremo!

WURM

Che val tacerlo!
Sul canuto suo crin pende la scure.

LUISA

Ah!.. Taci... taci!..

WURM

Eppure, tu puoi salvarlo.

LUISA

Io? Come?

WURM

A te m'invia l'offeso Conte:
un foglio vergar t'impone,
e prezzo ne fia lo scampo di tuo padre.

LUISA

Un foglio?

WURM

*accennando a Luisa una tavola, su cui havvi
l'occorrente per scrivere*

Scrivi! *dettando*

«Wurm, io giammai Rodolfo non amai...»

*Luisa guarda Wurm un istante, quindi abbassa gli occhi
come rassegnata al sacrificio, e scrive*

«Il suo lignaggio erami noto,
e volli stringerlo fra mie reti...»

LUISA

E deggio?

WURM

Dèi salvar tuo padre. *Luisa scrive*
«Ambizion mi vinse... tutto svani... perdona!
Ritorno al primo affetto,
e... di Rodolfo ad evitar gli sdegni,
come la notte regni,
vieni! ed insieme fuggirem.»

LUISA

Che!

WURM

Scrivi!

LUISA

E segnar questa mano
potrebbe l'onta mia?..

Sprich zu Ende.

WURM

Schmachtet in harter Gefangenschaft.

LUISA

Was hat er sich zu Schulden kommen lassen?

WURM

Als Vasall des Grafen wagte er, ihn zu beschimpfen
und zu bedrohen!
Ein schweres Verbrechen, die Strafe wird
hart sein!

LUISA

Ich habe Angst, dich danach zu fragen!

WURM

Was hilft's, es zu verschweigen!
Über seinem ergrauten Haupt schwebt das Henkerbeil.

LUISA

Ach, schweige, schweige!

WURM

Aber du kannst ihn retten.

LUISA

Ich? Wie?

WURM

Der gekränkte Graf schickt mich zu dir:
Er befiehlt dir, einen Brief zu schreiben,
die Belohnung dafür ist die Rettung deines Vaters.

LUISA

Einen Brief?

WURM

*Er weist Luisa zu einem Tisch, auf welchem
Schreibutensilien liegen.*

Schreib! *diktierend*

«Wurm, ich habe Rodolfo nie geliebt...»

*Luisa blickt Wurm einen Augenblick lang an, dann senkt sie
resigniert die Augen und schreibt.*

«Ich wusste um seine Herkunft
und wollte ihn in meine Falle locken...»

LUISA

Und ich muss?

WURM

Du musst deinen Vater retten. *Luisa schreibt.*
«Ehrgeiz hatte mich übermannt... es ist alles
vorüber... verzeih!

Ich kehre zu meiner ersten Liebe zurück, und... um
Rodolfos Zorn zu vermeiden, komm, sobald Nacht
herrscht, und wir werden zusammen fliehen.»

LUISA

Was!

WURM

Schreib!

LUISA

Meine Hand sollte fähig sein,
diese Schande niederzuschreiben?

sorgendo con indignazione

Lo spero invano.

Tu puniscimi, o Signore,
se t'offesi, e paga io sono,
ma de' barbari al furore
non lasciarmi in abbandono.

A salvar da fato estremo
innocente genitor,
chiedgon essi! – a dirlo io fremo! –
chiedgon essi della figlia il disonor!

WURM

Qui nullo s'attenta imporre al tuo core:
tu libera sei. *in atto di partire*
Ti lascio!

LUISA

trattenendolo

Spietato!.. E il misero vecchio?

WURM

freddamente

L'udisti?.. egli muore!

LUISA

E libera io sono!

sottoscrive il foglio e lo dà a Wurm

Il foglio è vergato.

WURM

dopo aver letto

Sul capo del padre, spontaneo lo scritto,
Luisa, mi giura che all'uopo dirai!

LUISA

Lo giuro.

WURM

Un sol cenno ancor t'è prescritto.

LUISA

Io t'odo.

WURM

Al castello venirme dovrai,
ed ivi al cospetto di nobil signora
accesa mostrarti di... Wurm...

LUISA

Di te?..

WURM

Acerba è la prova!..

LUISA

No.

WURM

Duolmi!..

LUISA

Ed allora!

WURM

Allora...

LUISA

Mio padre?..

entrüstet auffahrend

Du hoffst es umsonst.

Bestrafe mich, Herr,
wenn ich dich kränkte, und ich bin zufrieden,
aber überlasse mich nicht
dem Zorn der Grausamen.

Um den unschuldigen Vater
vor dem Tod zu retten,
fordern sie – ich zittere, es zu sagen –
fordern sie die Schande der Tochter!

WURM

Niemand beabsichtigt hier, deinem Herzen
etwas zu befehlen: Du bist frei. *im Weggehen*
Ich gehe!

LUISA

ihn zurückhaltend

Unbarmherziger! Und der arme Greis?

WURM

kalt

Hast du nicht gehört? Er stirbt.

LUISA

Und ich bin frei!

unterschreibt den Brief und reicht ihn Wurm

Der Brief ist geschrieben.

WURM

nachdem er gelesen hat

Schwör mir beim Haupt deines Vaters, wenn nötig,
zu sagen, Luisa, dass du ihn freiwillig geschrieben hast!

LUISA

Ich schwöre es.

WURM

Ein letzter Befehl wird dir noch erteilt.

LUISA

Ich höre.

WURM

Du musst aufs Schloss gehen
und dort vor den Augen einer edlen Dame
deine Liebe zu... Wurm bezeigen.

LUISA

Zu dir?

WURM

Die Prüfung ist hart!

LUISA

Nein.

WURM

Es tut mir leid!

LUISA

Und dann?

WURM

Dann...

LUISA

Mein Vater?

WURM

Mia saivo.

LUISA

Mercè!

un sorriso diabolico spunta sulle labbra di Wurm

A brani, a brani, o perfido,

il cor tu m'hai squarciato!..

Almen t'affretta a rendermi

il padre, il padre sventurato...

Di morte il fero brivido

tutta m'invade omai...

Mi chiuda almeno i rai

la man del genitor!

WURM

Coraggio: il tempo è farmaco

d'ogni cordoglio umano.

Di stringer la tua mano

speranza nudro ancor. *escono*

WURM

Dann ist er gerettet.

LUISA

Danke!

Auf Wurms Lippen erscheint ein dämonisches Lächeln.

O Schändlicher, du hast mir

das Herz in Stücke gerissen!

Beeile dich wenigstens, und gib mir

den unglücklichen Vater zurück...

Ich fühle bereits den grausamen

Schauer des Todes.

Möge mir wenigstens die Hand

des Vaters die Augen schliessen!

WURM

Nur Mut: Die Zeit heilt

jeden menschlichen Kummer.

Ich hege noch die Hoffnung,

deine Hand zu drücken. *Sie gehen ab.*

Luise (steht auf und betrachtet eine grosse Pause lang mit starrem Blick das Geschriebene, endlich reicht sie es dem Sekretär mit erschöpfter, hinsterbender Stimme): Nehmen Sie, mein Herr. Es ist mein ehrlicher Name – es ist Ferdinand – ist die ganze Wonne meines Lebens, was ich jetzt in Ihre Hände gebe. – Ich bin eine Bettlerin.

Wurm: O nein doch! Verzagen Sie nicht, liebe Mademoiselle. Ich habe herzliches Mitleid mit Ihnen. Vielleicht – wer weiss? – Ich könnte mich noch wohl über gewisse Dinge hinwegsetzen – Wahrlich! Bei Gott! Ich habe Mitleid mit Ihnen. [...] Nur noch die Kleinigkeit, Jungler. Sie müssen mit mir und das Sakrament darauf nehmen, diesen Brief für einen freiwilligen zu erkennen.

«Kabalo und Lieber», 3. Akt, 6. Szene



*Nehmen Sie mein Herr. Es ist
mein ehrlicher Name — es ist
Ferdinand — ist die ganze Wonne mei-
nes Lebens* III. Aufz. 6. Aufz.

N° 9 RECITATIVO WALTER

SCENA E DUETTO WALTER E WURM

Il castello: appartamenti di Walter.

Scena III Walter

WALTER

Egli delira: sul mattin degli anni

vinta da cieco affetto spesso è ragion!

Del senno empia il difetto

pel figlio il padre.

L'opra mia si compia...

nulla cangiar mi debbe:

esser pietoso crudeltà sarebbe.

NR. 9 REZITATIV WALTER

SCENE UND DUETT WALTER UND WURM

Walters Gemächer auf dem Schloss.

3. Szene Walter

WALTER

Er redet irre: Am Morgen des Lebens

wird der Verstand oft von blinder Liebe bezwungen!

Der Vater muss für den Sohn

die mangelnde Vernunft wettmachen.

Mein Werk muss vollendet werden...

Nichts darf meine Meinung ändern:

Es wäre ein Frevel, barmherzig zu sein.

Scena IV *Wurm, e detto*

WALTER
Ebben?

WURM
Tutte apprestai della trama le fila.

WALTER
Oh! di': Luisa?..

WURM
Come prevedi già, vinta,
conquisa da credulo spavento,
alle minacce s'arrendea:
per calle recondito qui tratta verrà.

WALTER
Ma il foglio?..

WURM
Compra man recarlo deve a Rodolfo:
la vittoria è certa.
Eppur dal primo assalto
qual poter vi respinse io non intendo!

WALTER
Inatteso periglio!..
Del figlio una minaccia!..
Ingrato figlio! *con mistero*
L'alto retaggio non ho bramato
di mio cugino, che sol per esso!
Ad ottenerlo, contaminato
mi son pur troppo di nero eccesso!..

WURM
con mistero
In punto feci del mio Signore
nel palesarvi la mente ascosa!
A me, cui sempre fidava il core,
scovri la scelta ei d'una sposa...

WALTER
Timori nacquero in me ben tristi!..

WURM
Aver quel nodo figli potea!..

WALTER
Ad acquetarmi tu suggeristi
orribil mezzo!..

WURM
sempre con mistero
Varcar dovea l'irta foresta
notturno il Conte...
Noi l'appostammo, e...

WALTER
Non seguir!...
Sento rizzarsi le chiome in fronte!..
Tutto il mio sangue rabbrivir!..

WURM
È ver, che giova parlar d'evento
cui notte eterna fra' suoi misteri,
ha già sepolto?

4. Szene *Wurm, Walter*

WALTER
Nun?

WURM
Ich habe alle Fäden der Intrige vorbereitet.

WALTER
Oh, sag: und Luisa?

WURM
Wie vorhergesehen, ergab sie sich, geschlagen,
von leichtgläubigem Entsetzen überwältigt, meinen
Drohungen: Sie wird auf geheimem Weg hierher
gebracht werden.

WALTER
Aber der Brief?

WURM
Eine bestochene Hand muss ihn Rodolfo überbringen.
Der Sieg ist uns gewiss.
Und doch verstehe ich nicht,
welche Macht Euch vom ersten Schlag abhielt!

WALTER
Eine unerwartete Gefahr!
Eine Drohung meines Sohnes!
Undankbarer Sohn! *geheimnisvoll*
Wo ich das ehrwürdige Erbe meines Veters
doch nur für ihn begehrte!
Um es zu bekommen, habe ich mich leider
mit einem dunklen Verbrechen beschmutzt!

WURM
geheimnisvoll
Ich entdeckte Euch rechtzeitig
die geheime Absicht meines Herrn!
Mir, dem er stets sein Herz anvertraute,
hatte er die Wahl einer Braut enthüllt...

WALTER
Schlimme Befürchtungen kamen in mir auf!

WURM
Diese Verbindung hätte Kinder haben können!

WALTER
Um mich zu beruhigen, schlugst du mir
ein entsetzliches Mittel vor!

WURM
immer noch geheimnisvoll
Der Graf musste nachts den dichten Wald
durchqueren...
Wir lauerten ihm auf und...

WALTER
Sprich nicht weiter!
Ich fühle, wie mir die Haare zu Berge stehen,
wie mein ganzes Blut erschauert!

WURM
Es ist wahr, was nützt es, von einem Vorfall zu
sprechen, den bereits die ewige Nacht unter ihren
Geheimnissen begraben hat?

WALTER

Seppito!

WURM

Spento il Sire antico da' masnadieri,
qual noi spargemmo, tutti han creduto...

WALTER

Sotto voce

No, tutti! *sorpresa e turbamento di Wurm*
Al rombo mio figlio accorse
dell'armi nostre... Non era muto
ancor quel labbro!..

WURM

Che intendo! Ah! forse?..

WALTER

In quel supremo, terribil punto
Walter nomava!..

WURM

Chi?

WALTER

Gli assassini!

WURM

Oh me perduto!

WALTER

Sol tu? Congiunto
non t'ha Satanno a' miei destini?..
O meco incolume sarai, lo giuro,
o sul patibolo verrò con te.

WURM

(Più questo capo non è sicuro!..
Potria del ceppo cadere al piè!)

N° 10 SCENA E QUARTETTO

LUISA, FEDERICA, WALTER, WURM

Scena V La Duchessa, e detti

WALTER

Vien la Duchessa!..

FEDERICA

Conte! *Ad un segno di Walter, Wurm si ritira.*

WALTER

Il detto mio confermo:
di Rodolfo nel sen,
qual d'un infermo il delirio,
s'apprese amor che spento fia...

FEDERICA

Spento!..

WALTER

Ed in breve!

FEDERICA

Io temo!

WALTER

Indarno! di Luisa il core

WALTER

Begraben!

WURM

Alle glaubten, wie wir verbreiten liessen,
der vormalige Graf sei von Räubern getötet worden...

WALTER

leise

Nicht alle! *Überraschung und Beunruhigung bei Wurm*
Auf den Lärm unserer Waffen
lief mein Sohn herbei... Jene Lippen waren
noch nicht verstummt!

WURM

Was höre ich! Ach, hat er etwa?..

WALTER

In jenem letzten, entsetzlichen Moment
nannte er Walter...

WURM

Wen?

WALTER

Die Mörder!

WURM

Oh, ich bin verloren!

WALTER

Nur du? Hat nicht der Satan dich
an mein Schicksal gebunden?
Entweder wir bleiben beide unbehelligt, ich schwöre es,
oder ich werde mit dir aufs Schafott steigen.

WURM

(Dieser Kopf ist nicht mehr sicher!
Er könnte vom Richtblock herunterfallen!)

NR. 10 SZENE UND QUARTETT

LUISA, FEDERICA, WALTER UND WURM

5. Szene Die Herzogin, die Vorigen

WALTER

Die Herzogin kommt!

FEDERICA

Graf! *Wurm zieht sich auf ein Zeichen von Walter zurück.*

WALTER

Ich bestätige meine Worte:
In Rodolfos Brust hat sich, gleich dem Wahn eines
Kranken, eine Liebe eingenistet, die ausgelöscht
werden muss.

FEDERICA

Ausgelöscht?

WALTER

Und zwar bald!

FEDERICA

Ich bin beunruhigt!

WALTER

Umsonst! Rodolfo hat Luisas Herz

mai Rodolfo non ebbe;
d'altri è colei.

FEDERICA
Fia vero! E chi potrebbe attestarlo?

WALTER
Ella stessa.

FEDERICA
Ella!

WALTER
Qual tu chiedesti qui fu condotta.

FEDERICA
Già!..

WALTER
Non lo volesti?

Scena VI

La Duchessa siede, cercando ricomporsi dal suo turbamento. Walter apre una porta segreta, d'onde esce Luisa, accompagnata da Wurm.

WALTER
Presentarti alla Duchessa puoi Luisa!..
Intendi?..

FEDERICA
con sussiego
Appressa.

WALTER
piano a Luisa
Ti rammenta in qual periglio è tuo padre!

LUISA
si avvanza
(Oh mio terror!)

FEDERICA
(Dolce aspetto!.. Il volto, il ciglio...
tutto spira in lei candore!)

LUISA
(A costei sarà concesso
quanto il ciel m'avea promesso!)

nie besessen.
Sie gehört einem anderen.

FEDERICA
Ist das wahr? Wer könnte das beweisen?

WALTER
Sie selbst.

FEDERICA
Siel!

WALTER
Auf deinen Wunsch wurde sie hierher gebracht.

FEDERICA
Jetzt schon!

WALTER
War es nicht dein Wunsch?

6. Szene

Die Herzogin setzt sich und versucht, sich von ihrer Verwirrung zu erholen. Walter öffnet eine Geheimtür, aus der Luisa in Begleitung von Wurm tritt.

WALTER
Du darfst dich nun der Herzogin vorstellen, Luisa!
Hörst du?

FEDERICA
würdevoll
Tritt näher.

WALTER
leise zu Luisa
Denk an die Gefahr, in der dein Vater schwebt!

LUISA
tritt vor
(O wie entsetzlich!)

FEDERICA
(Was für ein lieblicher Anblick!
Das Gesicht, die Augen,
alles an ihr strahlt Unschuld aus!)

LUISA
(Sie wird bekommen,
was der Himmel mir versprochen hatte!)

Luise [zu Lady Milford]: Nehmen Sie ihn denn hin, Mylady! – Freiwillig tret ich Ihnen ab den Mann, den man mit Haken der Hölle von meinem blutenden Herzen riss. – Vielleicht wissen Sie es selbst nicht, Mylady, aber Sie haben den Himmel zweier Liebenden geschleift, voneinander gezerrt zwei Herzen, die Gott aneinander band. [...] Jetzt, Mylady, nehmen Sie ihn hin! Rennen Sie in seine Arme! Reissen Sie ihn zum Altar – nur vergessen Sie nicht, dass zwischen Ihren Brautkuss das Gespenst einer Selbstmörderin stürzen wird! – Gott wird barmherzig sein – Ich kann mir nicht anders helfen! (Sie stürzt hinaus.)

«Kabale und Liebe», 4. Akt, 7. Szene

FEDERICA
Par che manchi in te coraggio
d'erger gl'occhi al mio sembiante!

FEDERICA
Es scheint, es fehlt dir der Mut,
zu meinem Gesicht aufzublicken!

WALTER

Ella nata in un villaggio...

WURM

D'alta dama or tratta innante!..

LUISA

(Rea fucina d'empie frodi son costor!)

FEDERICA

sorgendo, ed accostandosi a Luisa

Luisa, m'odi. Farmi puote un sol tuo detto sventurata, o appien felice!..

Non mentirl!.. Ma no, l'aspetto tu non hai di mentitrice!

LUISA

(Chi soffri maggior affanno!)

FEDERICA

prendendo Luisa per mano, ed affiggendole avidamente lo sguardo negli occhi

Ami tu?..

LUISA

(Destin tiranno!)

FEDERICA

Ami tu?

LUISA

Amo.

FEDERICA

E chi? Chi?..

LUISA

Wurm! *Mostrandolo, Wurm s'inchina modestamente* (Indegno!)

FEDERICA

Ma Rodolfo?..

LUISA

Fra noi venne sconosciuto.
A qual disegno io lo ignoro...

FEDERICA

E non ottenne mai d'amor lusinghe,
accenti da Luisa?

LUISA

(Quai momentil!)

FEDERICA

Di'?...

LUISA

No! mai.

FEDERICA

(La speme in cor mi si avviva!..)

LUISA

con fremito di gelosia
(Esulta!)

FEDERICA

Parmi?.. si...

cangiasti di colore!..

Ah! che fia! Non ingannarmi!..

WALTER

Sie stammt aus einem Dorf...

WURM

Nun steht sie vor einer edlen Dame!

LUISA

(Sie sind die Schmiede niederträchtiger Intrigen!)

FEDERICA

erhebt sich und nähert sich Luisa

Luisa, hör mich an. Ein einziges Wort von dir kann mich unglücklich oder vollkommen glücklich machen! Lüge nicht!... Aber nein, du siehst nicht aus wie eine Lügnerin!

LUISA

(Wer hat je grösseren Kummer erlitten!)

FEDERICA

Luisa bei der Hand nehmend und ihr begierig in die Augen blickend

Liebst du?

LUISA

(Tyrannisches Schicksal!)

FEDERICA

Liebst du?

LUISA

Ich liebe.

FEDERICA

Und wen? Wen?

LUISA

Wurm! *Wurm macht eine bescheidene Verbeugung.* (Niederträchtiger!)

FEDERICA

Aber Rodolfo?

LUISA

Er kam als Unbekannter zu uns.
Mit welcher Absicht weiss ich nicht...

FEDERICA

Und erhielt er nie Schmeicheleien,
Worte der Liebe von Luisa?

LUISA

(Was für Momente!)

FEDERICA

Sag?

LUISA

Nein, nie!

FEDERICA

(Die Hoffnung in meinem Herzen lebt wieder auf!)

LUISA

vor Eifersucht bebend
(Sie triumphiert!)

FEDERICA

Scheint es mir nur so? Doch...

Deine Farbe hat sich verändert!

Ach, was ist? Täusche mich nicht!

Non tradir te stessa!..

LUISA

(Oh Cielo!)

WALTER

(Oserebbe!)

FEDERICA

Parla!

WURM

(Io gelo!)

FEDERICA

Dell'arcano squarcia il manto...
se un arcano in sen tu chiudi.

LUISA

Io...

FEDERICA

Favella.

WALTER

Sì, per quanto ami il padre!

LUISA

reprimendosi ad un tratto

(Il padre!)

*gli sguardi di Walter e Wurm stanno immobili
sopra Luisa*

(Oh crudil!..)

WURM

Via, che tardi?

LUISA

Ebben,

Io stesso da Luisa udrete ognor,
accennando Wurm

che alimento sol per esso
fido, immenso, ardente amor!

(Come celar le smanie
del mio geloso amore?..

Ahimè, l'infranto core
più reggere non può!

Se qui rimango, esanime
a' piedi suoi cadrò!)

FEDERICA

(Un sogno di letizia
par quel ch'io veggo e sento!...

No, mai sì gran contento
quest'alma non provò!..

Frena, mio core, i palpiti,
o di piacer morirò.)

WALTER E WURM

(Pinto ha di vivo giubilo
il sorridente viso!

Fortuna in quel sorriso
propizia balenò!

Ben io fermarla, e stringerne
l'infido crin saprò.)

Verrate dich nicht selbst!

LUISA

(O Himmell!)

WALTER

(Sollte sie es wagen?)

FEDERICA

Sprich!

WURM

(Ich erstarre!)

FEDERICA

Zerreisse den Mantel des Geheimnisses,
falls du in deinem Busen eins verschliesst.

LUISA

Ich...

FEDERICA

Rede.

WALTER

Ja, wenn du deinen Vater liebst!

LUISA

sich jäh beherrschend

(Meinen Vater!)

*Die Blicke von Walter und Wurm sind bewegungslos
auf Luisa gerichtet.*

(O Grausame!)

WURM

Los, was zögerst du?

LUISA

Nun,

Ihr werdet von Luisa stets dasselbe hören,
auf Wurm deutend

dass ich nur für ihn eine treue,
unermessliche, glühende Liebe empfinde!

(Wie nur das Rasen
meiner eifersüchtigen Liebe verbergen?

Weh mir, das gebrochene Herz
kann das nicht länger ertragen!

Wenn ich hier bleibe, werde ich ihr
tot zu Füßen sinken!)

FEDERICA

(Was ich sehe und höre
scheint mir ein freudiger Traum!

Nein, nie hat diese Seele
so grosse Freude empfunden!

Zügle dein Pochen, mein Herz,
oder ich sterbe vor Glück.)

WALTER UND WURM

(Freudiger Jubel steht ihr
ins strahlende Gesicht geschrieben!

In diesem Lächeln blitzte
das wohlgesinnte Schicksal auf!

Ich weiss es festzuhalten
und den Treulosen beim Schopf zu packen.)

*La Duchessa si ritira, seguita da Walter;
Wurm riconduce Luisa per l'uscio segreto.*

N° 11 SCENA ED ARIA RODOLFO

*Giardino pensile del castello: porta nel fondo,
che mette agli appartamenti di Rodolfo.*

Scena VII

*Rodolfo viene precipitoso dal suo appartamento; ha il
foglio di Luisa tra mani; un contadino lo segue.*

RODOLFO

Il foglio dunque?

CONTADINO

Io tutto già vi narrai.

RODOLFO

Mi giova udirlo ancor!

CONTADINO

Segreta, e viva prece a man giunte mi fe'
Luisa, onde recarlo a Wurm...

RODOLFO

E d'evitar la mia presenza...

CONTADINO

Mi repetè più volte.

Sospetto incerto di non so qual trama,
e speme di mercede a voi m'han tratto.

RODOLFO

gettandogli una borsa

Esci... *il Contadino si ritira*

Olà? *comparisce un servo*

Wurm. *il servo parte*

Oh! fede negar potessi
agl'occhi miei!..

Se cielo e terra, se mortali ed angioi
attestarmi volessen

ch'ella non è rea,

«mentite!» io risponder dovrei, «tutti mentite!»

mostrando il foglio

Son cifre sue!

Tanta perfidia!.. un'alma sì nera! sì mendace!

Ben la conobbe il padre!..

Ma dunque i giuri, le speranze, la gioia,
le lagrime, l'affanno?

Tutto menzogna, tradimento, inganno!

Quando le sere, al placido

chiaror d'un ciel stellato,

meco figgea nell'etere

lo sguardo innamorato,

e questa mano stringermi

dalla sua man sentia...

Ah! mi tradia, ah!.. mi tradia!

Allor, ch'io muto, estatico

da' labbri suoi pendea,

ed ella in suon angelico,

*Die Herzogin zieht sich zurück. Walter folgt ihr.
Wurm führt Luisa wieder durch die Geheimtür.*

NR. 11 SZENE UND ARIE RODOLFO

*Der Dachgarten des Schlosses. Im Hintergrund eine Tür,
die zu Rodolfos Gemächern führt.*

7. Szene

*Rodolfo stürzt aus seinem Gemach. Er hält Luisas Brief
in der Hand. Ein Bauer folgt ihm.*

RODOLFO

Was ist mit dem Brief?

DER BAUER

Ich habe Euch bereits alles erzählt.

RODOLFO

Ich möchte es noch einmal hören!

DER BAUER

Luisa bat mich mit gefalteten Händen,
heimlich und inständig, ihn Wurm zu überbringen...

RODOLFO

Und mich dabei zu umgehen...

DER BAUER

Sie wiederholte es mir mehrmals.

Der unbestimmte Verdacht auf irgendeine Intrige
und die Hoffnung auf Belohnung haben mich zu Euch
geführt.

RODOLFO

indem er ihm einen Geldbeutel zuwirft

Geh... *Der Bauer zieht sich zurück.*

Heda? *Ein Diener erscheint.*

Hole Wurm! *Der Diener geht ab.*

Ach, könnte ich doch meinen Augen
den Glauben verweigern!

Wollten Himmel und Erde, wollten Menschen und

Engel mir doch versichern,

dass sie nicht schuldig ist,

«Ihr lügt!», müsstet ihr antworten, «Ihr lügt alle!»

auf den Brief deutend

Ihre Handschrift!

Soviel Heimtücke! Eine so schwarze Seele!

So verlogen! Der Vater hat sie gut durchschaut!

Doch die Schwüre, die Hoffnung, die Freude,

die Tränen, der Kummer?

Alles Lüge, Verrat, Betrug!

Als sie des nachts beim sanften

Schein des Sternenhimmels

verliebt mit mir

ins Himmelszelt blickte,

und ich fühlte, wie ihre Hand

die meine drückte...

Ach, da betrog sie mich... da betrog sie mich!

Damals, als ich stumm und hingerissen

an ihren Lippen hing

und sie mit engelhafter Stimme

«amo te sol» dicea,
tal che sembrò l'empireo
aprirsi all'alma mia!..
Ah!.. mi tradia!

«Ich liebe nur dich» sagte,
so dass mir war, als öffnetet
sich mir das Paradies!
Ach, da betrog sie mich!

Ferdinand (*den Brief durchfliegend*): Es ist nicht möglich! Diese himmlische Hülle versteckt kein so teuflisches Herz. Und doch! Wenn alle Engel herunter stiegen, für ihre Unschuld bürgten – es ist ihre Hand! – Ein unerhörter ungeheurer Betrug, wie die Menschheit noch keinen erlebte! [...] Mich so ganz zu ergründen! – Jedes kühne Gefühl, jede leise schüchterne Bebung zu erwidern, jede feurige Wallung – an der feinsten Unbeschreiblichkeit eines schwebenden Lauts meine Seele zu fassen – mich zu berechnen in einer Träne – auf jeden Gipfel der Leidenschaft mich zu begleiten – Gott! Gott! und alles das nichts als Grimasse?

«Kabale und Liebe», 4. Akt, 2. Szene

Scena VIII *Wurm, e detto*

WURM

Di me chiedeste?

RODOLFO

Appressati. Leggi.

gli porge il foglio; quando Wurm ha finito di leggere lo riprende

Ad entrambi è questa ora di morte.

WURM

(Oh!)

RODOLFO

presentandogli due pistole

Scegliere tu dèi.

WURM

cercando allontanarsi

Signor...

RODOLFO

T'arresta!

ponendogli fra le mani una delle armi

Meco, ad un punto solo
spento cadere al suolo t'è forza...

inarcando la pistola

WURM

(Inferno, aiutami...)

fa qualche celere passo verso il fondo, e scarica la pistola in aria

Scena IX *Accorrono d'ogni parte*

Armigeri e Familiari; quindi Walter.

SERVI

Che avvenne? Oh ciel!

Wurm, confondendosi tra i sopravvenuti, sparisce.

RODOLFO

Codardo! L'ali ha viltade!..

SERVI

Orribile d'ira vi splende il guardo!..

8. Szene *Wurm, der Vorige*

WURM

Ihr habt nach mir verlangt?

RODOLFO

Komm her. Lies.

Er reicht ihm den Brief und nimmt ihn, nachdem Wurm zu Ende gelesen hat, wieder an sich.

Dies ist für uns beide die Stunde des Todes.

WURM

(Oh!)

RODOLFO

Er zeigt ihm zwei Pistolen.

Du musst wählen.

WURM

versucht sich zu entfernen

Herr...

RODOLFO

Bleib stehen!

indem er ihm eine der beiden Waffen in die Hand drückt

Zusammen mit mir sollst du mit einem einzigen
Schuss tot zu Boden fallen...

Er spannt die Pistole.

WURM

(Hölle, steh mir bei...)

Er macht ein paar schnelle Schritte nach hinten und schießt in die Luft.

9. Szene *Von allen Seiten eilen Bewaffnete*

und Bedienstete herbei; danach Walter.

DIENER

Was ist geschehen? O Himmell!

Wurm mischt sich unter die Hinzugekommenen und verschwindet.

RODOLFO

Feigling! Die Feigheit hat Flügel!

DIENER

Entsetzlicher Zorn funkelt in Eurem Blick!

WALTER
Rodolfo...

RODOLFO
Padre!

WALTER
Oh Dio! Calmati!..

RODOLFO
cadendo a' piedi del padre
Ah! padre mio!

WALTER
Deh sorgi! M'odi.
Abbomino il mio rigor crudele...
Abbia virtude un premio...
Cedo: alla tua fedele porgi la man....

WALTER
Rodolfo...

RODOLFO
Vater!

WALTER
O Gott, beruhige dich!

RODOLFO
seinem Vater zu Füßen fallend
Ach, mein Vater!

WALTER
So steh doch auf! Hör mich an.
Ich verabscheue meine grausame Strenge...
Tugend soll belohnt werden.
Ich gebe nach: Reiche deiner Treuen die Hand.

Präsident: Martre mich nicht, mein Sohn. Ich verfluche meine Härte! Ich bin gekommen, dir abzubitten.

Ferdinand: Abbiten an mir! Verfluchen an mir! – Ihre Missbilligung war Weisheit. Ihre Härte war himmlisches Mitleid. – Diese Millerin, Vater –

Präsident: Ist ein edles, ein liebes Mädchen. [...] Ist es wert, meine Tochter zu sein. Ich rechne ihre Tugend für Ahnen und ihre Schönheit für Gold. Meine Grundsätze weichen deiner Liebe – sie sei dein!

«Kabale und Liebe», 4. Akt, 5. Szene

RODOLFO
Che ascolto! Tu vuoi?

WALTER
Gioisci!..

RODOLFO
aggirandosi disperatamente per la scena
Ah! stolto diverrò!

WALTER
Quai smanie!..
Figlio! Nè pago sei?

RODOLFO
Pago?

WALTER
Sperai...

RODOLFO
Compiangimi!
Tradito m'ha colei!

WALTER
Tradito!

RODOLFO
A me t'affretta, o morte!

WALTER
No!.. vendetta!

RODOLFO
Come?

WALTER
Altre nozze attestino
il tuo disprezzo ad essa.

RODOLFO
Was höre ich! Du willst...?

WALTER
Freue dich!

RODOLFO
verzweifelt auf der Bühne umhergehend
Ach, ich werde verrückt!

WALTER
Was für eine Raserei!
Sohn! Bist du denn nicht zufrieden?

RODOLFO
Zufrieden?

WALTER
Ich hoffte...

RODOLFO
Hab' Mitleid mit mir!
Sie hat mich betrogen!

WALTER
Betrogen!

RODOLFO
Eile zu mir, o Tod!

WALTER
Nein!... Rache!

RODOLFO
Wie?

WALTER
Die Hochzeit mit einer anderen
soll ihr deine Verachtung bezeugen.

RODOLFO
Che intendi?

WALTER
All'ara pronuba conduci la Duchessa.

RODOLFO
Io?.. Sì.. lo vo'... lo deggio!
Che parlo?.. Ohimè! vaneggio!..

WALTER
Rodolfo... non pentirti...

RODOLFO
Ove mi sia... non so...

WALTER
T'arrendi a me...
tradirti il padre tuo, no, non può...

RODOLFO
L'ara, o l'avello apprestami...
al fato m'abbandonò...
Non temo... non desidero...
un disperato io sono!..
Or la mia brama volgere
nemmeno al ciel potrei,
chè inferno senza lei
sarebbe il ciel per me!

WALTER
Quell'empio cor dimentica,
quell'alma ingannatrice...
Che un dì sarai felice
promette il padre a te.
T'arrendi a me, ecc.

SERVI
Del genitor propizio
al senno v'affidate...
Nell'avvenir sperate;
eterno il duol non è.
Walter seco tragge Rodolfo; tutti li seguono

RODOLFO
Was meinst du?

WALTER
Führe die Herzogin zum Traualtar.

RODOLFO
Ich? Ja, ich will es... ich muss es!
Was sage ich? Weh mir, ich rede irre!

WALTER
Rodolfo, bereue nichts...

RODOLFO
Ich weiss nicht, wie mir ist...

WALTER
Verlass dich auf mich,
dein Vater kann dich nicht verraten.

RODOLFO
Mach mir den Altar oder das Grab bereit...
Ich überlasse mich dem Schicksal...
Ich habe keine Angst... keine Wünsche mehr...
Ich bin verzweifelt!
Jetzt könnte ich mich nicht einmal mehr
nach dem Himmel sehnen,
denn der Himmel wäre für mich
die Hölle ohne sie!

WALTER
Vergiss dieses ruchlose Herz,
diese verräterische Seele.
Der Vater verspricht dir,
dass du eines Tages glücklich wirst.
Verlasse dich auf mich, etc.

DIENER
Vertraut dem Verstand
Eures wohlmeinenden Vaters.
Hofft auf die Zukunft,
der Schmerz währt nicht ewig.
Walter zieht Rodolfo mit sich fort. Alle folgen ihnen.

ATTO TERZO

Veleno

DRITTER AKT

Gift

La casa di Miller: la finestra è aperta, ed a traverso di essa vedesi il Tempietto internamente illuminato.

Millers Haus. Durch das offenstehende Fenster sieht man die im Innern erleuchtete Kirche.

N° 12 Scena e Coro

Scena I
Luisa scrive presso una tavola, su cui arde una lampada; havvi sulla tavola medesima un cesto con frutta, ed una tazza colma di latte; in un canto della stanza Laura ed altre paesane, che mestamente contemplanò Luisa.

LAURA, CONTADINE
parlando sottovoce fra loro
Come in un giorno solo,

Nr. 12 Szene und Chor

Erste Szene
Luisa schreibt an einem Tisch, auf dem eine Lampe brennt. Auf demselben Tisch steht ein Korb mit Früchten und eine Tasse Milch. In einer Ecke des Zimmers Laura und andere Bäuerinnen, die Luisa betrübt betrachten.

LAURA, BÄUERINNEN
leise miteinander sprechend
Wie konnte der Schmerz nur

come ha potuto il duolo
stampar su quella fronte
così funeste impronte?
Sembra mietuto giglio
da vomere crudel!

CONTADINE

Un angiol, che in esiglio
quaggiù mandava il ciel!

LAURA

Ohimè! *accostandosi a Luisa*
O dolce amica, e ristorar non vuoi
di qualche cibo l'affralite membra?

LUISA

No!

CONTADINE

Cedi... all'amistà cedi, Luisa...

LUISA

sorgendo
La ripugnanza mia rispettate... lo imploro.
(A questo labbro più non s'appresserà terreno
cibo! Già col pensier delibo le celesti dolcezze!..)
lo sguardo ricorre alla Chiesa
Il tempio, amiche, perchè splende così?..
le contadine confuse guardansi l'un l'altra
Parlate!

CONTADINE

Ignare siam!

LAURA

La novella Signoria con pompa sacra
inaugura il Conte. *Luisa torna a scrivere*
sommessamente alle compagne
Ah! l'infelice ignori
qual rito nuzial s'appresta,
e qual esser lo sposo debbe!..
A sì crudele annunzio ella morrebbe!

LAURA, CONTADINI

Sembra mietuto giglio, ecc.

Scena II

Miller, e dette

MILLER

Luisa!.. figlia mia!
Luisa gettasi nelle braccia del padre

LAURA

Quel casto amplesso
deh! non turbiam...
sia testimón soltanto
tra figlia e padre Iddio! *partono*

N° 13 SCENA E DUETTO

LUISA E MILLER

MILLER

Pallida! mesta sei!..

an einem einzigen Tag
so traurige Spuren
auf ihrer Stirn hinterlassen?
Sie gleicht einer Lilie, niedergemäht
von grausamer Pflugschar!

BÄUERINNEN

Einem Engel, vom Himmel herab
in Verbannung gesandt!

LAURA

O weh! *zu Luisa herantretend*
O süsse Freundin, möchtest du nicht die entkräfteten
Glieder mit etwas Speise stärken?

LUISA

Nein!

BÄUERINNEN

Gib den Freundinnen nach, Luisa.

LUISA

aufstehend
Respektiert meinen Abscheu... ich flehe euch an.
(Diesem Mund wird sich keine irdische Speise mehr
nähern! In Gedanken koste ich bereits die himmlischen
Freuden!) *Ihr Blick schweift zur Kirche.*
Warum, Freundinnen, leuchtet die Kirche so hell?
Die Bäuerinnen blicken einander verwirrt an.
So redet doch!

BÄUERINNEN

Wir wissen es nicht!

LAURA

Der Graf tritt mit heiliger Pracht
die neue Herrschaft an. *Luisa schreibt weiter.*
Laura leise zu ihren Gefährtinnen
Ach, die Ärmste soll nicht erfahren, was für eine
Trauung bevorsteht
und wer der Bräutigam ist!
Bei einer so grausamen Nachricht würde sie sterben!

LAURA, BÄUERINNEN

Sie gleicht einer Lilie, etc.

2. Szene

Miller, die Vorigen

MILLER

Luisa! Meine Tochter!
Luisa wirft sich in die Arme ihres Vaters.

LAURA

Ach, stören wir nicht
diese keusche Umarmung.
Gott allein soll Zeuge
zwischen Tochter und Vater sein! *Sie gehen ab.*

NR. 13 SZENE UND DUETT

LUISA UND MILLER

MILLER

Du bist blass und betrübt!

LUISA

No... padre mio, tranquilla io son.

MILLER

Del genitore, oh! quanto caro
lo scampo a te costava!..
lo tutto da Wurm appresi.

LUISA

Tutto!

MILLER

All'amor tuo, per me rinunziasti...

LUISA

va lentamente verso la tavola

È ver...

(Ma in terra!)

MILLER

(Quella calma è funesta!..
Il cor mi serra non so qual rio presagio!..)

*Luisa, che intanto ha piegato il foglio, ritorna
presso Miller*

Che foglio è questo?

LUISA

amoroso

Al suo destin prometti,
se m'ami, o padre, che recato ei fia.

*Miller guarda fissamente Luisa, poi schiude il foglio,
e legge*

MILLER

parlante

«Orribil tradimento ne disgiunse, o Rodolfo...

un giuramento più dirmi toglie...

Havvi dimora, in cui nè inganno può,

nè giuro aver possanza alcuna...

ivi t'aspetto... come di mezzanotte

udrai la squilla... vieni...»

gli cade il foglio di mano

Sotto al mio piè il suol vacilla!..

resta un momento trambasciato e silenzioso, indi

volgesi a Luisa con voce tremula

Quella dimora...

Mancarmi sento!..

Quella dimora saria?...

LUISA

La tomba! *Miller inorridisce*

Perchè t'invade sì gran spavento?

MILLER

Ah! sul mio capo un fulmin piomba!

LUISA

La tomba è un letto sparso di fiori,
in cui del giusto la spoglia dorme;
sol pei colpevoli, tremanti cori
veste la morte orride forme;
ma per due candide alme fedeli
la sua presenza non ha terror...

LUISA

Nein, mein Vater, ich bin ganz ruhig.

MILLER

Die Rettung des Vaters
ist dich teuer zu stehen gekommen!
Wurm hat mir alles erzählt.

LUISA

Alles!

MILLER

Du hast für mich auf deine Liebe verzichtet...

LUISA

geht langsam zum Tisch.

Das ist wahr...

(Aber nur auf Erden!)

MILLER

(Diese Ruhe verheisst Unheil!
Eine böse, unbestimmte Vorahnung schnürt mir das
Herz zusammen!)

*Luisa, die unterdessen den Brief zusammengefaltet hat,
geht zu Miller zurück.*

Was ist das für ein Brief?

LUISA

liebepoll

Wenn du mich liebst, Vater,
versprich mir, dass er an seinen Bestimmungsort
gebracht wird.

Miller starrt Luisa an, dann öffnet er den Brief und liest.

MILLER

gesprachen

«Entsetzlicher Verrat hat uns getrennt, Rodolfo...

Ein Eid verbietet mir, mehr zu sagen...

Es gibt einen Ort, wo weder Betrug noch Schwur
irgendeine Macht besitzen...

Dort warte ich auf dich. Wenn du um Mitternacht

die Glocken hörst, komm...»

Der Brief fällt ihm aus der Hand.

Der Boden wankt mir unter den Füßen!

*Er schweigt einen Augenblick beklommen, dann wendet er sich
mit zitternder Stimme an Luisa*

Dieser Ort...

Ich fühle meine Kräfte schwinden!

Dieser Ort wäre?...

LUISA

Das Grab! *Miller erschauert.*

Weshalb erfasst dich so grosses Entsetzen?

MILLER

Ach, ein Blitz hat mich getroffen!

LUISA

Das Grab ist ein Bett, mit Blumen bestreut,
in dem die sterbliche Hülle des Gerechten ruht.

Nur für die schuldhaften, zitternden Herzen
hat der Tod eine furchtbare Gestalt.

Doch für zwei unschuldige, treue Seelen
birgt seine Anwesenheit keinen Schrecken...

È dessa un angelo che schiuder i cieli,
ove in eterno sorrider amor!

Er ist ein Engel, der den Himmel aufschliesst,
wo auf ewig die Liebe lacht!

Luise (*geht auf den Vater zu und hält ihn*): Nicht doch, mein Vater! Das sind nur Schauer, die sich um das Wort herum lagern. – Weg mit diesem, und es liegt ein Brautbette da, worüber der Morgen seinen goldenen Teppich breitet und die Frühlinge ihre bunten Girlanden streuen. Nur ein heulender Sünder konnte den Tod ein Gerippe schelten; es ist ein holder, niedlicher Knabe, blühend, wie sie den Liebesgott malen, aber so tückisch nicht – ein stiller, dienstbarer Genius, der der erschöpften Pilgerin Seele den Arm bietet über den Graben der Zeit, das Feenschloss der ewigen Herrlichkeit aufschliesst, freundlich nickt und verschwindet. [...] **Mi!ler**: Tochter! Tochter! gib acht, dass du Gottes nicht spottest, wenn du seiner am meisten vonnöten hast.

«Kabale und Liebe», 5. Akt, 1. Szene



*Tochter! Tochter! gib acht, daß du Got-
tes nicht spottest, wenn du seiner am mei-
sten von Nöthen hast*
v. Luise's Vater.

MILLER

Figlia!.. Compreso d'orrore io sono!
Figlia!... potresti... contro te stessa?...

con terribile accento

Pel suicida non v'ha perdono!

LUISA

È colpa amore?

MILLER

Cessa... Deh! cessa!

*si allontana raccapricciato, e cade sopra un seggio;
quindi prorompe in lagrime, sorge, e, stretta la figlia per
mano le dice con parole rotte dal singhiozzo*

Di rughe... il volto... mira... ho solcato...

il crin m'imbianca l'età più greve...

L'amor che un padre ha seminato
ne' suoi tardi anni raccogliere deve...

Ed apprestarmi, crudel, tu puoi
messe di pianto e di dolor?..

Ah! nella tomba che schiuder vuoi
fia primo a scendere il genitor!

MILLER

Tochter!... Ich bin von Grauen erfüllt!
Tochter!... Könntest du gegen dich selbst?...

in schrecklichem Tonfall

Für Selbstmörder gibt es keine Vergebung!

LUISA

Ist Liebe denn eine Schuld?

MILLER

Hör auf... ach, hör auf!

*Er entfernt sich schauernd und sinkt auf einen Stuhl. Dann
bricht er in Tränen aus, steht auf und sagt, nachdem er Luisas
Hand gefasst hat, mit von Schluchzern gebrochener Stimme*

Sieh, mein Gesicht ist von Falten zerfurcht...
beschwerliches Alter lässt mein Haupt ergrauen.

Die Liebe, die ein Vater gesät hat,
sollte er in seinen alten Jahren ernten dürfen...
Und du bist in stände, Grausame, mir eine Ernte
der Tränen und des Schmerzes zu bescheren?

Ach, ins Grab, das du öffnen willst,
steigt als erster der Vater hinab!

Miller: Höre, Luise, wenn du noch Platz für das Gefühl eines Vaters hast – du warst mein alles. Jetzt verlust du nicht mehr von deinem Eigentum. Auch ich hab alles zu verlieren. Du siehst, mein Haar fängt an, grau zu werden. Die Zeit meldet sich allgemach bei mir, wo uns Vätern die Kapitale zu statten kommen, die wir im Herzen unserer Kinder anlegten. – Wirst du mich darum betrügen, Luise? Wirst du dich mit dem Hab und Gut deines Vaters auf und davon machen? «Kabale und Liebe», 5. Akt, 1. Szene

LUISA

Quanto colpevole, ahimè, son io!..
Ah! no... ti calma... oh padre miol!..
Non pianger... m'odi!..

LUISA

O weh, wie schuldig bin ich doch!
Nicht doch, beruhige dich, o mein Vater!
Weine nicht... hör mich an!

Luisa...

LUISA

Il foglio lacero... annullo...
facendolo in pezzi

MILLER

Vuoi dunque?..

LUISA

Io voglio per te, buon padre,
restare in vita.

MILLER

Figlia!..

LUISA

La figlia, vedi, pentita
al piè ti cade...

MILLER

No, figlia mia...
Sorgi... Qui, sul mio cor...
*la rialza, e se la stringe al seno con tutta l'effusione
della tenerezza paterna*

LUISA

Padre! ah, mio padre!

LUISA, MILLER

Ah, in quest'amplesso l'anima oblia
quanti martiri provò finor!

LUISA

Però fuggiam...
qui rio periglio ne cingerebbe...

MILLER

Sano consiglio!

LUISA

I lumi al sonno chiudi brev'ora...
Ancor lontano è troppo il dì.
Come s'appressi la nuova aurora
noi partiremo.

MILLER

Sì, figlia, sì.
avviarsi alla sua stanza, poscia ritorna, ed abbraccia ancora una volta la figlia

Luisa...

LUISA

Ich zerresse den Brief... ich vernichte ihn...
Sie reißt ihn in Stücke.

MILLER

Du willst also?..

LUISA

Ich will für dich, guter Vater,
am Leben bleiben.

MILLER

Tochter!

LUISA

Schau, die Tochter fällt dir
reiu zu Füßen.

MILLER

Nein, meine Tochter...
Steh auf, komm hier an mein Herz.
*Er hebt sie auf und drückt sie mit der ganzen Innigkeit
der Vaterliebe an die Brust.*

LUISA

Vater, ach mein Vater!

LUISA, MILLER

Ach, in dieser Umarmung vergisst die Seele
allen Kummer, den sie bisher erlitten hat!

LUISA

Doch lass uns fliehen...
hier würde uns böse Gefahr umgeben.

MILLER

Ein weiser Rat!

LUISA

Schliess eine kurze Weile die Augen zum Schlaf,
der Tag ist noch viel zu weit weg.
Sobald der neue Morgen naht,
gehen wir fort.

MILLER

Ja, Tochter, ja.
*Er geht auf sein Zimmer zu, kehrt dann aber zurück und
umarmt noch einmal seine Tochter.*

Luise: Doch hinweg aus dieser Gegend, mein Vater. [...] Weg, weg, weit weg von dem Ort, wo mich so viele Spuren der verlorenen Seligkeit anreden, – weg, wenn es möglich ist –
Miller: Wohin du nur willst, meine Tochter. Das Brot unsers Herrgotts wächst überall, und Ohren wird er auch meiner Geige bescheren. Ja! lass auch alles dahingehn – ich setze die Geschichte deines Grams auf die Laute, singe dann ein Lied von der Tochter, die, ihren Vater zu ehren, ihr Herz zerriss – wir betteln mit der Ballade von Tür zu Türe, und das Almosen wird köstlich schmecken von den Händen der Weinenden.

«Kabalo und Liebe», 5. Akt, 1. Szene

MILLER, LUISA

con molta passione
Andrem, raminghi e poveri,
ove il destin ci porta...
un nan chiedendo adl' uomini

MILLER, LUISA

voller Leidenschaft
Wir werden gehen, ziellos und arm,
wohin das Schicksal uns führt...
Die Leute um Brot bittend...

andrem... di porta in porta...

Forse talor le ciglia
noi bagnerem di pianto,
ma sempre al padre accanto
la figlia sua sarà!..
Quel padre, e quella figlia
Iddio benedirà!
Al nuovo albore noi partirem, ecc.
Miller entra nelle sue stanze

N° 14 SCENA, DUETTO E TERZETTO FINALE

LUISA, RODOLFO E MILLER

*Luisa s'avvia lentamente all'opposto lato, quando la sua attenzione è richiamata dai sacri accordi che partono dal Tempio.
Organo nell'interno della chiesa.*

LUISA

Ah! l'ultima preghiera
in questo caro suolo
ove felice trassi la vita!..
e dove «T'amo» ei mi disse!..
Inginocchiata.

*Intanto ch'ella è tutta immersa in tacita preghiera, un uomo avvolto in lungo mantello si è fermato sulla porta; un familiare lo segue.
Altrove domani pregherò!*

Scena III *Rodolfo, e detta*

RODOLFO

sommessamente
Riedi al castello, e sappia il padre mio
che, presto il rito, io qui l'attendo.
il servo dileguasi

(Prega!

Ben di pregare è tempo!)
*si trae dal seno un'ampolla, e ne versa il liquore in una tazza. Luisa al veder Rodolfo trasalisce.
spiegandole sott'occhio la lettera scritta a Wurm*

Hai tu vergato questo foglio?
Luisa non può rispondere.
sottovoce, tremando
Ebbene?.. L'hai tu vergato?..

LUISA

con lo sforzo d'un morente che profferisce
l'ultima parola
Sì...

RODOLFO

cadendo sopra un seggio
M'arde le vene... le fauci... orrido foco...
Una bevanda...
*accenna verso la tazza; Luisa la porge ad esso.
dopo aver bevuto*
Amaro è questo nappo.

werden wir von Tür zu Tür ziehen...
Vielleicht netzen uns Tränen
die Augen,
doch die Tochter wird immer
an der Seite des Vaters sein.
Gott wird diesen Vater
und diese Tochter segnen!
Im Morgengrauen gehen wir fort, etc.
Miller geht auf sein Zimmer.

NR. 14 SZENE, DUETT UND SCHLUSSTERZETT

LUISA, RODOLFO UND MILLER

*Luisa geht langsam in die entgegengesetzte Richtung, als ihre Aufmerksamkeit von feierlichen Klängen aus der Kirche angezogen wird.
Orgelklänge aus dem Innern der Kirche.*

LUISA

Ach, das letzte Gebet
auf diesem teuren Boden,
wo ich glücklich mein Leben verbrachte...
Und wo er mir sagte: «Ich liebe dich!»
Sie kniet nieder.

*Während sie ganz in schweigendes Gebet versunken ist, bleibt ein in einen langen Mantel gehüllter Mann an der Tür stehen. Ein Diener folgt ihm.
Morgen werde ich anderswo beten!*

3. Szene *Rodolfo, die Vorige*

RODOLFO

leise
Geh zurück zum Schloss und lass meinen Vater
wissen, dass alles zur Trauung bereit ist und ich ihn
hier erwarte.
Der Diener geht ab.

(Bete!

Es ist höchste Zeit zu beten!)
Er zieht ein Fläschchen aus dem Mantel und giesst die Flüssigkeit in einen Becher. Luisa fährt zusammen, als sie Rodolfo sieht. Rodolfo faltet vor ihren Augen den Brief an Wurm auseinander.

Hast du diesen Brief geschrieben?
Luisa kann nicht antworten.
Rodolfo mit leiser Stimme, bebend
Nun? Hast du ihn geschrieben?

LUISA

mit der Anstrengung einer Sterbenden, die ihr letztes Wort hervorbringt
Ja...

RODOLFO

auf einen Stuhl sinkend
Ein entsetzliches Feuer brennt in meinen Adern...
in der Kehle... Etwas zu trinken...
*Er deutet auf den Becher. Luisa reicht ihn ihm.
nachdem er getrunken hat*
Bitter ist dieser Trank.

LUISA

Amaro?..

RODOLFO

Bevi! *Luisa beve.*

inorridito

(Tutto è compiuto!)

LUISA

No! *silenzio terribile*

RODOLFO

Fuggir tu devi...

Altr'uomo attende per seguirti;

attende per seguirmi agli altari altra donna...

LUISA

Che parli?.. Ah dunque!..

RODOLFO

Invano attendon essi!

percorre a gran passi la sala, si strappa la ciarpa e la spada, e le getta lungi da sè

Addio spada su cui difender l'innocente
e l'oppresso giurai!..

LUISA

O giusto ciel!.. Che hai?..

RODOLFO

Mi... si chiude... il respir!..

LUISA

Deh! qualche stilla ne suggi ancor...
ti fia ristoro...

volendo nuovamente offrirgli la tazza

RODOLFO

Ah, quel che m'offre par che sappia
l'infame!..

LUISA

Rodolfo, e puoi scagliar sì rea parola
contro la tua Luisa?

RODOLFO

Ah! lungi, lungi quel guardo lusinghier...

quegl'occhi in cui splende

degl'astri raggio più vivo, e terso...

Fattor dell'universo,

perchè vestir d'angeliche sembianze
un'anima d'inferno?

LUISA

Bitter?

RODOLFO

Trink! *Luisa trinkt.*

Rodolfo erschauernd

(Es ist alles vollbracht!)

LUISA

Nein! *entsetzliches Schweigen*

RODOLFO

Du musst fliehen...

Ein anderer Mann wartet darauf, dir zu folgen.

Eine andere Frau wartet darauf, mir zum Altar zu folgen.

LUISA

Was redest du? Ach, so hast du also!..

RODOLFO

Sie warten vergebens!

Er eilt mit grossen Schritten durch den Raum, reisst sich

Schärpe und Schwert vom Leib und wirft sie weit von sich.

Leb wohl, Schwert, bei dem ich schwor, die

Unschuldigen und Unterdrückten zu beschützen!

LUISA

Gerechter Himmel! Was hast du?

RODOLFO

Mir... stockt... der Atem!

LUISA

Ach, trink noch ein paar Tropfen...

Das wird dich stärken.

Sie will ihm erneut den Becher reichen.

RODOLFO

Ach, die Schändliche scheint zu wissen, was sie
mir anbietet!

LUISA

Rodolfo, wie kannst du so böse Worte
gegen deine Luisa schleudern?

RODOLFO

Ach, fort, fort mit diesem schmeichlerischen Blick...

mit diesen Augen, in welchen

der strahlendste, reinste Glanz der Sterne funkelt...

Schöpfer des Universums,

warum verleihst du einer höllischen Seele
ein solch engelhaftes Aussehen?

Ferdinand: Fort! Fort! Diese sanften schmelzenden Augen weg! Ich erliege. Komm in deiner ungeheuren Furchtbarkeit, Schlange! spring an mir auf, Wurm! – Krame vor mir deine grässlichen Knoten aus, bäume deine Wirbel zum Himmel! – So abscheulich, als dich jemals der Abgrund sah – nur keinen Engel mehr – nur jetzt keinen Engel mehr! – Es ist zu spät – ich muss dich zertreten wie eine Natter, oder verzweifeln – Erbarme dich!

Laise: O dass es so weit kommen musste!

Ferdinand (*sie von der Seite betrachtend*): Dieses schöne Werk des himmlischen Bildners – wer kann das glauben? – Wer sollte das glauben? (*ihre Hand fassend und emporhaltend.*) Ich will dich nicht zur Rede stellen, Gott Schöpfer – aber warum denn Gift in so schönen Gefässen? – Kann das Laster in diesem milden Himmelstrich fortkommen? – O es ist seltsam.

Laise: Das anzuhören und schweigen zu müssen!

Ferdinand: Und die süsse melodische Stimme – wie kann so viel Wohlklang kommen aus zer-rissenen Saiten?

LUISA

E tacer deggio?.. deggio?

RODOLFO

T'arretra! *con voce soffocata*
In questi angosciosi momenti
pietade almen d'un infelice, ah! senti...

LUISA

prorompendo in lagrime
Piangi, piangi... il tuo dolore
più dell'ira è giusto, ah! quanto!
Piangi, piangi! Oh! discenda
sul tuo core come balsamo quel pianto...
Ah! Se concesso al prego mio
è d'alzarsi fino a Dio,
otterrò che men funesto
de' tuoi mali sia l'orror.

RODOLFO

Allo strazio ch'io sopporto
Dio mi lascia in abbandono...
No, di speme e di conforto
queste lagrime non sono...
Son le stille, il gel che piomba
dalla vólta d'una tomba!..
Gocce son di vivo sangue
che morendo sparge il cor!
l'orologio del Castello suona le ore
Rodolfo stringe Luisa per mano
Donna... per noi terribile ora squillò
suprema!..

LUISA

Rodolfo!..

RODOLFO

Nel mendacio che non ti colga,
oh, trema! Amasti Wurm?

LUISA

Ah! calmati...

RODOLFO

Guai, se mentisci!.. guai!..
Pria che questa lampada si spenga,
tu starai dinanzi a Dio!

LUISA

Che? spiegati... parla...

RODOLFO

additando la tazza
Con me bevesti la morte.
Luisa accenna di cadere, egli la pone sovra un seggio
Al ciel rivolgiti, Luisa!

LUISA

sorgendo come animata da un pensiero
Tu dicesti la morte?
Ah! d'ogni vincolo sciolta per lei son io?
Il ver disvelo... apprendilo!
Moro innocente!..

LUISA

Und ich muss schweigen?

RODOLFO

Geh weg! *mit erstickter Stimme*
Ach, fühle in diesen angstvollen Augenblicken
zumindest Mitleid mit einem Unglücklichen...

LUISA

in Tränen ausbrechend
Weine, weine... Ach, wie ist dein Schmerz doch
gerechter als dein Zorn!
Weine, weine! Mögen diese Tränen
wie Balsam in dein Herz dringen...
Ach, wenn es meinem Gebet vergönnt ist,
zu Gott emporzusteigen,
will ich erwirken, dass dein Leid
weniger schrecklich ist.

RODOLFO

In der Qual, die ich ausstehe,
lässt Gott mich im Stich...
Nein, dies sind keine Tränen
der Hoffnung und des Trostes.
Es sind die Tropfen, das Eis,
das vom Gewölbe eines Grabes fällt!
Es sind Tropfen von Blut,
die das sterbende Herz verströmt!
Die Uhr des Schlosses schlägt die Stunde.
Rodolfo fasst Luisa bei der Hand.
Weib, für uns hat eine entsetzliche Stunde
geschlagen... die letzte!

LUISA

Rodolfo!

RODOLFO

Oh, zittere, dass ich dich nicht
beim Lügen erwische! Hast du Wurm geliebt?

LUISA

Ach, so beruhige dich doch...

RODOLFO

Weh dir, wenn du lügst! Wehe!
Ehe diese Lampe erlischt,
wirst du vor Gott stehen!

LUISA

Was? Sprich deutlich... rede...

RODOLFO

auf den Becher deutend
Du hast mit mir den Tod getrunken.
Luisa droht hinzufallen. Er setzt sie auf einen Stuhl.
Wende dich an den Himmel, Luisa!

LUISA

erhebt sich, wie von einem Gedanken beseelt
Den Tod, hast du gesagt?
Ach, durch ihn bin ich von jeder Verpflichtung
befreit! Ich enthülle die Wahrheit... Vernimm sie!
Ich sterbe unschuldig!

Scena IV Miller, e detti

MILLER

Qual'grida intesi? Chi veggo? Oh cielo!

RODOLFO

Chi?... L'assassino, misero,
vedi del sangue tuo!..

MILLER

Che disse? Io gelo!

LUISA

Padre!

MILLER

Luisa!

RODOLFO

raccogliendo la spada

Ma voglio a' piè colui svenarti!..

LUISA

Rodolfo... arresta...

Già mi serpeggia... la morte in sen...

Rodolfo getta la spada sulla tavola, e corre a Luisa

MILLER

La morte! Ah!.. dite!

RODOLFO

Scampo non resta!.. Un velen bevve!

MILLER

Colto da quell'ambascia che non ha parola, si slancia verso la figlia, che annoda le braccia al collo paterno

Figlia!.. Un velen!

LUISA

Padre! ricevi l'estremo... addio!

Mi benedici... o padre mio...

La man Rodolfo... sento mancarmi...

con dolore

più non ti scerno... soffocata

mi copre un vel.

Ah! vieni meco, deh! non lasciarmi,

insieme accogliere ne deve il ciel.

MILLER

O figlia, o vita del cor paterno,
ci separiamo dunque in eterno?..

Di mia vecchiezza promesso incanto,
sogno tu fosti, sogno crude!

No, non è più mio quest'angel santo,
me lo rapisce invido il ciel!

RODOLFO

Ah! tu perdona il fallo mio,
e perdonato sarà da Dio...

Ambo congiunge un sol destino...

me pure investe di morte il gelo!

Sì vengo teco, spirito divino,
insieme accogliere ne deve il ciel.

Luisa muore

4. Szene Miller, die Vorigen

MILLER

Was hörte ich für Schreie? Wen sehe ich? O Himmel!

RODOLFO

Wen? Unglückseliger, du siehst
den Mörder deines Blutes!

MILLER

Was hat er gesagt? Ich erstarre!

LUISA

Vater!

MILLER

Luisa!

RODOLFO

das Schwert aufhebend

Doch ich will ihn zu deinen Füßen töten...

LUISA

Rodolfo... Halt ein...

In meiner Brust windet sich bereits der Tod...

Rodolfo wirft das Schwert auf den Tisch und eilt zu Luisa.

MILLER

Der Tod! Ach, so sprecht doch!

RODOLFO

Es bleibt keine Rettung! Sie hat Gift getrunken!

MILLER

stürzt von wortloser Angst gepackt zu seiner Tochter, die ihre Arme um den Hals des Vaters schlingt

Tochter!.. Gift!

LUISA

Vater, empfang das letzte Lebewohl!

Segne mich... o mein Vater.

Deine Hand, Rodolfo... mir schwinden die Kräfte...

schmerzvoll

Ich kann dich nicht mehr sehen... *mit erstickter Stimme*

Ein Schleier bedeckt mich...

Ach, komm mit mir, bitte, verlass mich nicht,

der Himmel soll uns zusammen aufnehmen.

MILLER

O Tochter, Leben deines Vaters Herzens,

so trennen wir uns also für immer?..

Verheissene Freude meines Alters,

du warst ein Traum, ein grausamer Traum!

Nein, dieser heilige Engel gehört mir nicht länger,

der Himmel raubt ihn mir voller Neid!

RODOLFO

Ach, verzeih mein Vergehen,

so wird auch Gott es verzeihen...

Uns vereint das gleiche Schicksal...

Auch mich beschleicht die Kälte des Todes!

Ja, ich komme mit dir, göttlicher Geist,

der Himmel muss uns zusammen aufnehmen.

Luisa stirbt.

Scena ultima

Tutti gli altri personaggi, e detti

CONTADINI

ancor dentro

Profondi gemiti fra queste porte!
Che avvenne?

WALTER

che si è inoltrato il primo
Spental..

CONTADINE

Si fanno intorno al cadavere di Luisa,
presso il quale è rimasto Miller in ginocchio,
immoto e pallido più del cadavere istesso
Dio di pietà!..

RODOLFO

scorto Wurm, ch'è rimasto sulla soglia,
afferra velocemente la spada, e lo trafigge
A te sia pena, empio, la morte... a Walter
La pena tua... mira...
cade morto accanto a Luisa

WALTER

Figlio!

TUTTI

Ah!

Letzte Szene

Alle

BAUERSLEUTE

noch hinter der Szene
Was für tiefe Seufzer hinter diesen Türen!
Was ist geschehen?

WALTER

der als erster eintritt
Sie ist tot!

BÄUERINNEN

scharen sich um Luisas Leichnam,
dahinter Miller auf den Knien,
reglos und bleicher noch als die Tote
Gott der Barmherzigkeit!

RODOLFO

bemerkt Wurm, der an der Schwelle stehen geblieben ist,
ergreift schnell das Schwert und durchbohrt ihn.
Ruchloser, deine Strafe sei der Tod... zu Walter
Sieh deine Strafe...
Er sinkt tot neben Luisa zu Boden.

WALTER

Sohn!

ALLE

Ach!



Gejöhpt und Schöpfer vorbeis
mich, Soll kein Blick mehr zu mi
ner Erquickung fallen?
-Letzte Szene-

Die Direktion des Opernhauses dankt
den Sponsoren und Gönnern
für die grosszügige Unterstützung

ABB

ABEGG HOLDING AG, ZÜRICH

ADIA INTERIM AG

AFFIDA BANK

AMERICAN EXPRESS

ARS RHENIA-STIFTUNG

ASCOM TELEMATIC AG

JULIUS BÄR GRUPPE

BANK HOFMANN AG

BASLER VERSICHERUNGEN

CHRISTOPH L. BLANGEY

C & A MODE AG

N.V. CALLEBAUT, LEBBEKE-WIEZE (BELGIEN)

CANON (SCHWEIZ) AG

CARTIER JOAILLIERS

CONFISERIE TEUSCHER

STIFTUNG LIS UND ROMAN CLEMENS

CREDIT SUISSE PRIVATE BANKING

DENZ & CO AG BÜRO-EINRICHTUNGEN

DOLDER GRAND HOTEL ZÜRICH

EUROCARD/MASTERCARD

FINTER BANK

BRUNO FRANZEN

FREUNDE DER ZÜRCHER OPER

FREUNDE DES ZÜRCHER BALLETTES

FUJITSU

GLENCORE

GLOBUS/ABM

ERNST GÖHNER-STIFTUNG

HENAUER + GUGLER AG

HOTEL BAUR AU LAC

HOTEL DOLDER WALDHAUS ZÜRICH

HOTEL EDEN AU LAC

HOTEL WELLENBERG

IBM (SCHWEIZ) AG

INTER.BAU FINANZ TRUST

INTERSHOP HOLDING AG

HANS IMHOLZ-STIFTUNG

KLAUS J. JACOBS

KIBAG

KRAFT JACOBS SUCHARD

KÜHNE & NAGEL AG

KUONI REISEN AG

MARION MATHYS-STIFTUNG

MERCEDES-BENZ (SCHWEIZ) AG

GENOSSENSCHAFT MIGROS ZÜRICH

MIGROS GENOSSENSCHAFTSBUND

OERLIKON-BÜHRLE HOLDING

PREVISTA VORSORGE AG

RENTENANSTALT/SWISS LIFE

REVISUISSE PRICE WATERHOUSE

MICHAEL RINGIER

RINGIER AG

SCHWEIZERISCHE

RÜCKVERSICHERUNGS-GESELLSCHAFT

SIEMENS SCHWEIZ AG

STG-COOPERS & LYBRAND

SULZER ESCHER WYSS

SWISS CASINOS

SWISSCOM

TA MEDIA AG DRUCKZENTRUM

TELEMONDIAL-STIFTUNG

«HERBERT VON KARAJAN INTERNATIONAL

MUSIC FOUNDATION»

TIFFANY & CO.

UBS

VAN HOUTEN, NORDERSTEDT

(DEUTSCHLAND)

VONTOBEL STIFTUNG

DR. JOACHIM WINKLER

WINTERTHUR-VERSICHERUNGEN

ZUGER KULTURSTIFTUNG LANDIS & GYR

HULDA & GUSTAV ZUMSTEG STIFTUNG

ZÜRCHER KANTONALBANK

ZÜRCHER THEATERVEREIN

ZURICH FINANCIAL SERVICES

Das «Eau»riginal.

