

1945 MAS  
0261

GUGLIE  
RATCLIF

OPER  
DER  
BUNDESSTADT  
BONN

ELMO  
FF

# DIE HANDLUNG

Die Handlung spielt im Norden Schottlands um das Jahr 1820.

## ERSTER AKT

*Ein Saal im Schloß Mac-Gregors.*

Mac-Gregor segnet die Verbindung zwischen seiner Tochter Maria und dem Grafen Douglas. Die alte Gouvernante Margherita wiederholt währenddessen immer wieder den alten Refrain einer tragischen Volksballade. Douglas, den die Anwesenheit der verrückten Alten verwirrt, fragt, warum man ihre Gegenwart dulde, doch Mac-Gregor antwortet ausweichend.

Douglas erzählt, daß er auf seiner Reise zum Schloß, aus lauter Ungeduld, Maria wiederzusehen, die Kutsche zurückgelassen habe und zu Pferde weitergereist sei. Nahe dem Wald von Invernes erlebte er ein Abenteuer, das beinahe tragisch geendet hätte: Er wurde von drei Räubern überfallen. Als Maria dieses hört, wird sie ohnmächtig. Margherita versucht, sie zu stärken, indem sie ihr liebevolle Worte zumurmelt. Mac-Gregor jedoch beschuldigt die Alte, den Geist des jungen Mädchens zu verwirren. Drohend läßt Margherita von Maria ab und fügt hinzu, niemand dürfe das weiße Kleid der Braut mit blutigen Händen berühren. Douglas fährt unterdessen mit seiner Erzählung fort, er berichtet, daß ein unbekannter Reiter ihn gerettet habe, indem er ihm half, die Räuber in die Flucht zu schlagen. Maria, die wieder bei Bewußtsein ist und sich beruhigt hat, geht gemeinsam mit Margherita davon.

Der zurückgebliebene Douglas fragt Mac-Gregor, warum Maria so schnell in Ohnmacht falle. Der Vater des Mädchens antwortet, daß seine Tochter sehr empfindlich sei, seitdem sie starken Emotionen ausgeliefert gewesen sei: In ihrer Jugend wies Maria die Liebe eines jungen Gastes im Schloß, Guglielmo Ratcliff, Sohn Edvardo Ratcliffs, zurück. Bald darauf hielt Filippo MacDonald um

ihre Hand an, aber am ersten Abend der Hochzeit sah sie Guglielmo Ratcliff mit blutbefleckten Händen in ihr Brautgemach kommen, der ihr ihren Verlobungsring reichte. Nach langer Suche wurde die Leiche Filippos am Fuße des Schwarzensteins gefunden. Bald er-  
eilte auch den zweiten Verlobten Marias, Duncan, dieses Schicksal; aber auch in diesem Fall blieb der Mörder unauffindbar.

Douglas, ungehalten darüber, daß er nicht früher von diesen Umständen unterrichtet wurde, will keinesfalls das dritte Opfer Ratcliffs werden, den er für den Schuldigen hält. In diesem Moment tritt Lesley, der Freund Guglielmo Ratcliffs, ein und reicht dem Grafen eine Botschaft: Es handelt sich um eine Aufforderung zum Duell am Schwarzenstein. Ohne zu zögern folgt Douglas dem Boten.

## ZWEITER AKT

*In einem Wirtsbaus.*

Lesley rät Ratcliff, vorsichtig zu sein und nicht vor Beginn der Nacht aufzubrechen, da ihn in dieser Gegend alle für den Mörder von MacDonald und Duncan halten. Ratcliff aber beteuert, daß er kein Mörder sei: er habe mit den beiden Gentlemen ein rechtmäßiges Duell ausgetragen. Dasselbe habe er mit Douglas vor. Er erklärt dem Freund, wie die grausame Zurückweisung von seiten Marias in ihm alle Güte vernichtet habe. Vergeblich habe er versucht zu vergessen, stattdessen aber habe er sich geschworen, jeden zu töten, der es wagt, Maria anzusehen.

Ratcliff weiß gut, daß er jenseits aller moralischen Gesetze handelt und nur von geheimnisvollen und nebulösen Gestalten, die ab und zu auftauchen, unterstützt wird. Gerade jetzt glaubt er sie wieder zu sehen, und sein Schrei weckt einige Gäste des Wirtshauses. Inzwischen ist es Nacht geworden: Ratcliff bereitet sich auf seinen Weg zum Schwarzenstein vor, während Lesley vergeblich durchsetzen will, ihn zu begleiten.

## DRITTER AKT

*Ein verlassenener Ort, nahe dem Schwarzenstein.*

*Die Nacht ist stürmisch.*

Ratcliff wartet voller Ungeduld auf Douglas. Als dieser zur Verabredung erscheint, erkennt er überrascht den geheimnisvollen Reiter, der ihn aus dem Hinterhalt der Banditen befreit hat. Douglas begrüßt ihn freudig und bietet ihm Dank und Freundschaft an, aber der Reiter gibt sich als Guglielmo Ratcliff zu erkennen und fordert Douglas auf, sich zu verteidigen. Douglas stürzt ihm entgegen und ruft zu seiner Verteidigung die Geister von MacDonald und Duncan herbei. Ratcliff glaubt wirklich, seinen beiden getöteten Rivalen gegenüberzustehen, er weicht verwirrt zurück und fällt. Sofort steht Douglas über ihm, tötet ihn aber nicht, sondern entfernt sich voller Stolz: er verdankt sein Leben Ratcliff, während dieser das seine jetzt ihm verdankt. Ratcliff, der wieder zu sich gekommen ist, sieht sich um und wird von merkwürdigen Visionen heimgesucht: er glaubt, daß einer der Geister ihm das Haus Mac-Gregors zeige.

## VIERTER AKT

*Ein Saal im Schloß Mac-Gregors.*

Man feiert die Hochzeit von Maria und Douglas. Maria, im Hochzeitskleid, wird von einem leichten Unwohlsein befallen. Margherita steht ihr helfend bei. Sie fragt, ob Maria wirklich in Douglas verliebt sei. Maria antwortet, daß sie ihn gerne möge, ja, aber Liebe sei Dummheit. Die Alter erinnert sie daran, daß sie in Ratcliff wirklich verliebt gewesen sei, auch wenn das Mädchen es nicht zugeben wolle. Maria erinnert sich, daß sie anfangs Zuneigung zu Guglielmo empfunden hat, da er sanft und liebevoll gewesen war. Später aber wurde sein Verhalten merkwürdig und sie begann sich vor ihm zu fürchten. Manchmal wirkte er wie ein Geist, den sie noch manchmal im Traum wieder sieht und dem sie instinktiv die Hände entgegenstreckt. Margherita betont erneut, wie sehr Maria ihrer Mutter, der schönen Elisa, ähnele.

Elisa war sehr verliebt in Edvardo, den Vater von Guglielmo Ratcliff. Eines Tages sang sie ein Lied, und Edvardo wiederholte den Refrain „Ich habe geschlagen mein Liebchen tot . . .“ mit so gewaltiger Leidenschaft, daß Elisa davon erschreckt wurde: sie wollte ihn nicht mehr sehen, und kurz darauf heiratete sie Mac-Gregor. Auch

Edvardo heiratete aus Trotz: sein Sohn ist der verrückte Guglielmo. Doch weder Edvardo noch Elisa vergaßen ihre erste Liebe. MacGregor bemerkte es, und man fand Edvardo ermordet in der Nähe des Schlosses.

Als Margherita die Erzählung dieser düsteren Geschichte beendet, tritt, blaß und blutverschmiert, Ratcliff ein. Maria glaubt, daß er ihr den Ehering bringt. Von seinem Anblick verwirrt, wähnt sie, sie sei ihre Mutter Elisa, die dem geliebten Edvardo gegenübersteht. Sie bietet an, seine Wunden mit ihrem Hochzeitsschleier zu verbinden, und als sie sieht, daß er vor ihr niederkniet, küßt sie ihm die Augen. Als das Mädchen wieder zu sich gekommen ist, beschwört sie Ratcliff, sie sofort zu verlassen, aber dieser weigert sich, sie zurückzulassen: zuviele Bande vereinigten sie. Falls Maria ihm nicht folge, sei er gezwungen, sich zusammen mit ihr zu töten, um sie nicht zu verlieren. Selbst vom Wahn ergriffen, stürzt Maria in Ratcliffs Schwert. Ratcliff sinkt über dem Leichnam zusammen. Die düsteren Vorahnungen Margheritas haben sich erfüllt.

# SYNOPSIS

The action takes place in the North of Scotland around 1820.

## ACT 1

*A ball in the castle of the Mac-Gregors*

Mac-Gregor blesses the liaison between his daughter Maria and Earl Douglas. Meanwhile, the aging governess Margherita repeatedly sings the refrain of a tragic folk ballad. Douglas, irritated by the old woman, asks why her presence is tolerated, but Mac-Gregor's answer is evasive.

Douglas tells how, impatient to see Maria again, he left the coach and continued his voyage to the castle on horse-back. Not far from Inverness forest he experienced an adventure which almost ended tragically: he was attacked by three robbers. When Maria hears this, she faints. Margherita tries to revive her with comforting words. Mac-Gregor, however, accuses the old woman of disturbing the girl's mind. Margherita withdraws, threatening anyone who dares to touch the bride's dress with bloody hands. Douglas continues his story, telling how he was rescued by a stranger on horse-back, who helped put the robbers to flight. Meanwhile Maria has regained consciousness, and, once more calm, leaves with Margherita.

Left alone, Douglas asks Mac-Gregor why Maria fainted. He replies that his daughter is very sensitive as a result of a traumatic experience in the past. In her youth, she rejected the love of a young guest of the Mac-Gregors, Guglielmo Ratcliff, the son of Edvardo Ratcliff. Soon afterwards, Filippo MacDonald asked for her hand, but on the eve of her marriage she saw Guglielmo Ratcliff enter her room; in his blood-stained hands he held her engagement ring. After a long search, Filippo's body was found at the foot of the Schwarzenstein cliffs. Not long after, Maria's second fiancé Duncan met with the same fate; but again the murderer could not be found.

Douglas, displeased that he was not informed earlier of these

circumstances, and convinced that Ratcliff is the murderer, does not intend to become his third victim. Just at this moment, Guglielmo Ratcliff's friend Lesley arrives with a message for the Earl; Ratcliff is challenging him to a duel at the foot of the Schwarzenstein. Without hesitation Douglas follows the messenger.

## ACT 2

### *At an inn*

Lesley advises Ratcliff to be cautious and not to leave before nightfall, since every inhabitant of the region believes him to be the murderer of MacDonald and Duncan. But Ratcliff protests that he is not a murderer; on the contrary, he fought fair duels with both men. He intends to do the same with Douglas. He explains to his friend how Maria's cruel rejection of his love destroyed all the good in him. In vain he has tried to forget, but instead he has sworn to kill every man who dares to lay eyes on Maria.

Ratcliff knows only too well that his actions are against all moral laws and that he is supported only by mysterious figures who appear now and again. Right at that moment they appear to him, and his cries wake up guests in the inn. Meanwhile night has drawn in; Ratcliff prepares to set out to the Schwarzenstein, while Lesley fruitlessly tries to persuade him to let him accompany him.

### ACT 3

*A lonely place, near the Scharzenstein. The night is stormy.*

Ratcliff is waiting impatiently for Douglas. As Douglas arrives, he recognizes with astonishment the mysterious rider who saved him from the robber's ambush.

Douglas greets him amicably, thanking him for his help. The rider however reveals that he is Guglielmo Ratcliff and challenges Douglas to defend himself. Douglas throws himself at Ratcliff, calling on the ghosts of MacDonald and Duncan to aid him. Ratcliff really believes that his two dead rivals are facing him. In confusion he steps backwards and falls. Douglas immediately stands over Ratcliff, but instead of killing him, he retreats, filled with pride; he owes his life to Ratcliff, and now Ratcliff in turn owes his life to him. Ratcliff, who has recovered from the fall, sees two white figures and is plagued by strange visions: he thinks that one of the ghosts is pointing to the Mac-Gregor's house.

### ACT 4

*A ball in the castle of the Mac-Gregor's*

The wedding between Maria and Douglas is being celebrated. Maria, in her wedding dress, is overcome with faintness. Margherita supports her. She asks whether Maria really is in love with Douglas. Maria answers that she likes him, yes, but love is stupidly. The old woman reminds her that she really was in love with Ratcliff, even though she refuses to admit it. Maria remembers that, in the beginning, she felt affectionate towards Guglielmo, that he was gentle and loving. But later his behaviour became strange and she began to fear him. He sometimes appeared like a ghost, a ghost which she sometimes sees again in her dreams and towards whom she instinctively stretches out her hands. Margherita reminds her once more how much Maria resembles her mother, the beautiful Elisa.

Elisa was very much in love with Edvardo, Guglielmo Ratcliff's father. One day she was singing a song and Edvardo repeated the refrain „I have killed my beloved ...“ with such ardent passion that Elisa was taken aback: she no longer wanted to see him, and shortly afterwards she married Mac-Gregor. Edvardo also married out of spite: his son is in fact the mad Guglielmo. Yet neither Edvardo nor Elisa forgot their first loves. Mac-Gregor noticed this, and afterwards Edvardo was found murdered in the vicinity of the

castle. As Margherita is just coming to the end of this sombre tale, Ratcliff enters, pale and covered in blood. Maria thinks that he is bringing her the wedding ring. Bewildered by the sight of him, she imagines she is her mother Elisa, facing her beloved Edvardo. She offers to bind his wounds with her wedding veil, and as he kneels before her, she kisses his eyes. When she regains her senses, Maria begs Ratcliff to leave her immediately, but he refuses to go without her; the bond between them is too strong. If Maria refuses to follow him, he will be forced to kill her and then himself, so as not to lose her to another. In a fit of madness Maria throws herself on Ratcliff's sword. Ratcliff is overcome at the side of the body. Margherita's ominous premonitions have been fulfilled.

# L'INTRIGUE

Nous sommes au nord de l'Écosse, vers l'année 1820.

## ACTE 1

*Une salle sans le château de Mac-Gregor.*

Mac-Gregor bénit la liaison de sa fille avec le comte Douglas pendant que la vieille gouvernante Margherita ne cesse de répéter le refrain d'une vieille ballade populaire et tragique. Douglas, un peu déconcerté par la présence de la folle vieille, demande pourquoi on la laisse faire, mais Mac-Gregor évite une réponse claire.

Maintenant Douglas raconte qu'au cours de son voyage il était si impatient de revoir Maria qu'il quitta son équipage pour continuer son chemin à cheval. Près de la forêt d'Invernes il eut une aventure qui faillit se terminer d'une tragédie: il fut attaqué par trois bandits. À ses mots, Maria perd connaissance. Margherita essaie de la reconforter et lui murmure à l'oreille des mots dentres. Mais Mac-Gregor l'accuse de troubler l'esprit de la jeune fille. La vieille s'éloigne, tout en proférant des menaces et elle ajoute que personne n'est permis de toucher la robe blanche de la fiancée avec les mains tachées de sang. Entretemps, Douglas continue de parler de son aventure et raconte qu'un chevalier inconnu était venu à son secours, lui aidant à faire fuir les bandits, et ainsi l'a sauvé. Maria, qui a repris connaissance et s'est calmée, s'en va avec Margherita.

Le comte reste avec Mac-Gregor et le demande comment cela se fait que Maria perd si vite connaissance. Le père de la jeune fille lui répond que sa fille est très sensible depuis elle a souffert de fortes émotions: quand elle était très jeune, il y avait au château un hôte, Guglielmo Ratcliff, fils d'Edvardo Ratcliff, qui l'aimait, mais elle refusa son amour. Peu après, Filippo MacDonald la demanda en mariage, mais au premier soir de la fête des noces elle vit

Guglielmo Ratcliff entrer dans la chambre nuptiale, les mains tachées de sang, qui lui tendait sa bague de fiançailles. On cherchait longtemps et enfin trouva le corps de Filippo au pied du Schwarzenstein. Bientôt le second fiancé de Maria souffrit le même sort et là non plus on ne put trouver l'assassin.

Douglas est fâché de ne pas avoir été instruit plus tôt. Il prend Ratcliff pour le coupable et en aucun cas il ne veut être son troisième victime. À cet instant, Lesley, un ami de Ratcliff, entre avec un message pour le comte: il s'agit d'une provocation en duel au Schwarzenstein. Sans hésiter, Douglas suit le messenger.

## ACTE 2

### *Dans une auberge*

Lesley conseille à Ratcliff de faire attention et ne pas se mettre en route avant que la nuit ne tombe, car tout le monde dans la région le prend pour l'assassin de MacDonald et Duncan. Mais Ratcliff jure qu'il n'est pas du tout un assassin, qu'il s'était battu en duel, suivant les règles, avec chacun des deux sieurs. Il ne voulait que faire le même avec Douglas. Il explique à son ami que Maria, en le refusant cruellement, a détruit tout ce qu'il y avait du bon en lui. Il a essayé d'oublier, en vain. Au lieu d'oublier, il s'était juré de tuer chacun qui ose s'approcher de Maria.

Ratcliff sait très bien que sa manière d'agir est hors de tout loi morale et qu'il n'a pas d'appui que par deux figures mystérieuses et nébuleuses qu'il voit de temps en temps. C'est à cet instant qu'il croit les voir de nouveau et son cri réveille quelques hôtes de l'auberge. Entretemps la nuit est tombée. Ratcliff se prépare pour le chemin au Schwarzenstein pendant que Lesley insiste, vainement, à l'accompagner.

### ACTE 3

*Un lieu désert, près du Schwarzenstein. Une nuit orageuse.*

Ratcliff attend impatiemment Douglas. Lorsque Douglas vient au rendez-vous, il est surpris de reconnaître en Ratcliff le chevalier mystérieux qui était venu à son secours quand il était tombé dans l'embuscade. Douglas, heureux de le revoir, lui offre sa reconnaissance et son amitié. Mais le chevalier se fait connaître être Guglielmo Ratcliff et le provoque à se défendre. Douglas se précipite sur lui et, pour sa défense, appelle les âmes de MacDonald et Duncan. Ratcliff croit vraiment se trouver vis-à-vis de ses rivaux. Confus, il recule et tombe. Toute de suite, Douglas est sur lui, mais il ne le tue pas: fièrement il s'en va, il doit sa vie à Ratcliff et maintenant c'est celui-ci qui doit la sienne à lui, Douglas. Ratcliff, ayant repris connaissance, regarde autour de soi et est hanté par des visions curieuses: il pense qu'un des fantômes lui montre la maison de Mac-Gregor.

### ACTE 4

*Une salle dans le château de Mac-Gregor.*

C'est la fête du mariage de Maria et Douglas. Maria, dans la robe nuptiale, a un peu mal au cœur. Margherita vient l'aider. Elle demande si Maria est vraiment amoureuse de Douglas. Maria répond qu'elle l'aime bien mais que l'amour, c'est une bêtise. La vieille lui rappelle qu'elle était vraiment amoureuse de Ratcliff même si elle ne veut pas l'admettre maintenant. Maria se souvient qu'au début elle avait de la sympathie pour Ratcliff parce qu'il était doux et gentil. Mais plus tard il se comportait d'une façon curieuse et elle commençait à le craindre. Parfois il était comme un revenant qu'elle voit toujours dans ses rêves et à qui elle tend instinctivement les mains. Encore une fois Margherita dit comment Maria ressemble à sa mère, la belle Elisa.

Elisa était follement amoureuse d'Edvardo, le père de Guglielmo Ratcliff. Un jour, elle chantait une chanson et Edvardo répétait le refrain "j'ai tué mon amour" avec une telle ardeur qu'Elisa en fut choquée. Elle ne voulait plus le revoir et peu après elle épousa Mac-Gregor.

Edvardo, entêté, se mariait aussi. Le fou Guglielmo est vraiment son fils. Mais ni Edvardo ni Elisa arrivaient à oublier leur premier amour. Mac-Gregor s'en aperçut et on trouva Edvardo, mort, près du château.

Quand Margherita a fini de parler de cette sombre histoire, Ratcliff entre, pâle et souillé de sang. Maria pense qu'il lui apporte l'anneau d'alliance. Déconcertée par la vue, elle croit être sa propre mère, Elisa, vis-à-vis d'Edvardo, son amour. Elle lui offre de panser ses plaies de son voile, et quand elle le voit se mettre aux genoux devant elle, elle l'embrasse sur les yeux. Dès qu'elle a retrouvé son sang froid elle supplie Ratcliff de la quitter toute de suite, mais il refuse de la laisser — il y aurait trop de liens qui les unissent. Si Maria ne veut le suivre il serait forcé de tuer tous les deux pour ne pas la perdre. Maria, frappée de démence elle aussi, se précipite dans l'épée de Ratcliff. Celui-ci tombe sur le corps mort. Les prophétiers sombres de Margherita se sont réalisées.

# DEIN SCHWERT, WIE IST'S VON BLUT SO ROT?

*Johann Gottfried Herder*

**D**ein Schwert, wie ist's von Blut so rot?

Edward, Edward!

Dein Schwert, wie ist's von Blut so rot,

Und gehst so traurig her? – O!

O ich hab geschlagen meinen Geier tot,

Mutter, Mutter!

O ich hab geschlagen meinen Geier tot.

Und keinen hab ich wie er – O!

Dein's Geiers Blut ist nicht so rot,

Edward, Edward!

Dein's Geiers Blut ist nicht so rot,

Mein Sohn, bekenn mir frei – O!

O ich hab geschlagen mein Rotroß tot,

Mutter, Mutter!

O ich hab geschlagen mein Rotroß tot,

Und's war so stolz und treu – O!

Dein Roß war alt und hast's nicht not,

Edward, Edward!

Dein Roß war alt und hast's nicht not,

Dich drückt ein andrer Schmerz – O.

O ich hab geschlagen meinen Vater tot,

Mutter, Mutter!

O ich hab geschlagen meinen Vater tot,

Und weh, weh ist mein Herz – O!

Und was für Buße willst du nun tun?

Edward, Edward!

Und was für Buße willst du nun tun?

Mein Sohn, bekenn mir mehr – O!

Auf Erden soll mein Fuß nicht ruhn,  
Mutter, Mutter!  
Auf Erden soll mein Fuß nicht ruhn,  
Will gehn fern übers Meer – O!

Und was soll werden dein Hof und Hall?  
Edward, Edward!  
Und was soll werden dein Hof und Hall?  
So herrlich sonst und schön – O!  
Ich laß es stehn, bis es sink und fall,  
Mutter, Mutter!  
Ich laß es stehn, bis es sink und fall,  
Mag nie es wiederseh'n – O!

Und was soll werden dein Weib und Kind?  
Edward, Edward!  
Und was soll werden dein Weib und Kind,  
Wann du gehst übers Meer? – O!  
Die Welt ist groß, laß sie betteln drin,  
Mutter, Mutter!  
Die Welt ist groß, laß sie betteln drin,  
Ich seh sie nimmermehr – O!

Und was willst du lassen deiner Mutter teu'r?  
Edward, Edward!  
Und was willst du lassen deiner Mutter teu'r?  
Mein Sohn, das sage mir – O!  
Fluch will ich Euch lassen und höllisch Feu'r,  
Denn Ihr, Ihr rietet's mir! – O!



Heinrich Heine, 1840

**D**ie entstandene Lücke benutze ich, um hier die kleine Tragödie William Ratcliff mitzuteilen, die vor etwa neunundzwanzig Jahren unter dem Titel: „Tragödien, nebst einem lyrischen Intermezzo“, zu Berlin bei Dümmler herauskam. Das lyrische Intermezzo wurde seitdem in einer größeren Sammlung meiner Gedichte aufgenommen und gelangte zur außerordentlichen Popularität. Der William Ratcliff wurde jedoch nur wenig bekannt; in der Tat, der Name seines Verlegers war Dümmler. Dieser Tragödie oder dramatisierten Ballade gewährte ich mit gutem Flug jetzt einen Platz in der Sammlung meiner Gedichte, weil sie als eine bedeutsame Urkunde zu den Prozeßakten meines Dichterlebens gehört. Sie resümiert nämlich meine poetische Sturm- und Drangperiode, die sich in den „Jungen Leiden“ des Buches der Lieder sehr unvollständig und dunkel kundgibt. Der junge Autor, der hier mit schwerer, unbeholfener Zunge nur träumerische Naturlaute lallt, spricht dort, im Ratcliff, eine wache, mündige Sprache und sagt unverhohlen sein letztes Wort. Dieses Wort wurde seitdem ein Losungswort, bei dessen Ruf die fahlen Gesichter des Elends wie Purpur aufflammen und die rothäckigen Söhne des Glücks zu Kalk erbleichen.



Pietro Mascagni, 1890

Ich schrieb den William Ratcliff zu Berlin Unter den Linden, in den letzten drei Tagen des Januars 1821, als das Sonnenlicht mit einem gewissen lauwarmen Wohlwollen die schneebedeckten Dächer und die traurig entlaubten Bäume beglänzte. Ich schrieb in einem Zuge und ohne Brouillon. Während dem Schreiben war es mir, als hörte ich über meinem Haupte ein Rauschen, wie der Flügelschlag eines Vogels. Als ich meinen Freunden, den jungen Berliner Dichtern, davon erzählte, sahen sie sich einander an mit einer sonderbaren Miene, und versicherten mir einstimmig, daß ihnen nie dergleichen beim Dichten passiert sei.

*Heinrich Heine*

# „MIR TRÄUMTE WIEDER DER ALTE TRAUM ...“

*Vita Huber*

Schon das Wörtchen „Merchandising“ hätte Heinrich Heine zu mancherlei gereizt, um wieviel mehr das, was es bedeutet. Es hätte ihn amüsiert, wie sein Name im Jahr seines 200. Geburtstages vermarktet wird. Sein „Weib und Kind, Mathilde“, hätte sich gefreut (und einiges erworben). Wie hätte Heinrich Heine diesen Commerz auf die Spitze seiner Feder genommen, gerade er, der nicht einmal ein Jährchen brauchte, um mit einer neu gegründeten Firma „Harry Heine und Kompagnie“, die ihm sein Onkel Salomon Heine eingerichtet hatte, pleite zu gehen. Da war er zweiundzwanzig Jahre alt und hatte anderes im Sinn, nämlich seine Cousine Amalie und seine Lieder. Beides war ihm mehr wert als „Diamanten und Perlen“ und „alles, was Menschenbegehrt“.

Was im Namen eines Namens alles verkauft, gehandelt, erzählt und gelogen werden kann, muß Heine schon damals vertraut gewesen sein, bevor er es am eigenen Leibe verspürte. Denn es wurde viel von dem Reklame-Genie der ersten Jahrzehnte des neunzehnten Jahrhunderts gesprochen, dem „Teufelsgeiger“ Paganini, dem Harry Heine in Hamburg auf dem Jungfernstieg begegnete und der ihm abends im Konzertsaal mächtig imponierte. In den Rängen saßen die „Bankiers und Millionäre, die Götter des Kaffees und des Zuckers, nebst deren dicken Ehegöttinnen“ und unten in der Reihe studierte Heine die Gestalt im Rampenlicht, die ihn am Tage schon so fasziniert hatte. „Das lange, schwarze Haar fiel in verzerrten Locken auf seine Schultern herab und bildete wie einen dunklen Rahnen um das blasse leichenartige Gesicht, worauf Kummer, Genie und Hölle ihre unverwüstlichen Zeichen eingegraben hatten.“ Der junge Dichter im Parkett – der „dämonische“ Virtuose auf der Bühne – sie wußten beide, was es bedeutet, Außenseiter zu sein. Nur scheffelte der eine Geld – der andere nie. Was diesen Geldsegen bewirkte – neben der Brillanz seines Könnens – war die Fama, die Paganini umgab, die Schauergeschichten, die zu seiner Show beitrugen. Er wäre, hieß

es, Galeerensträfling gewesen, er sei mit dem Teufel im Bunde, er habe seine Geliebte erstochen. Das hätte Harry Heine auch gern getan, denn seine Cousine Amalie ließ ihn gerade abblitzen. Und die Gedanken sind frei. Den Abblitzereien waren freilich Küsse und Umarmungen vorangegangen, sozusagen eine hamburgische Salon- und Garten-Koketterie im Millionärsviertel Ottensen, wie man mit Leben und Liebe eben so spielt ...: „Und wem es just passiert, dem bricht das Herz entzwei.“ Am Neujahrstag 1818 hatte Heine seiner Cousine das Schicksalsdrama „Die Schuld“ von Adolf Müllner verehrt, das ihn sehr gepackt hatte und aus dem der bemerkenswerte Vers stammt, den man jahrzehntelang bei passender Gelegenheit ironisch zitierte: „Erkläret mir Graf Örindur / Diesen Zwiespalt der Natur.“ Amalie knickte, was sie offenbar als ihre Form der Ironie öfter tat, und sagte „mit spöttischem Tone“: „Schreiben sie doch auch so etwas.“ Das tat Heine nun Gott sei Dank nicht. Aber was er schrieb, sich vom Herzen riß, waren seine Gedichte und „William Ratcliff“. Seit wann er sich bereits mit dem Gedanken trug, weiß man nicht genau. Die schottische Ballade „Dein Schwert, wie ists von Blut so roth? Edward, Edward?“ von Johann Gottfried Herder in den „Stimmen der Völker in Liedern“ publiziert, kannte er jedenfalls früh. Das beweist die Zeile „Und was soll werden dein Weib und Kind? Wann du gehst über Meer? ... Die Welt ist groß, laß sie betteln drinn, ich seh sie nimmermehr“: Heinrich Heine hat sie sinngemäß in seine „Grenadiere“ übernommen: „Was schert mich Weib, was schert mich Kind / Laß sie betteln gehn, wenn sie hungrig sind ...“

Weib und Kind waren durch Amalies Korb ferngerückt. Ihr Vater, Salomon Heine, finanzierte seinem Neffen nun ein Studium und rückte damit auch ihn fern. Und Heine begab sich in die Ferne, leiblich an die Universität Bonn, in der Phantasie aber folgte er den geistigen Spuren des dort lehrenden August Wilhelm von Schlegel, berühmter Übersetzer Shakespeares und Calderóns, Erkunder italienischer, spanischer, portugiesischer dramatischer und poetischer Dichtungen. Er hatte eben in Bonn den Lehrstuhl für altindische Philologie begründet. Heine wird von ihm zu seiner ersten Tragödie „Almansor“ angeregt, eines ersten Verarbeitens des Hamburger Refusés und einem ersten Plädoyer des angehenden Juristen für das Verkannte, in diesem Fall die Mauren, denen von den Christen so übel mitgespielt wird, wie die Christen den Juden mitspielen. Dies das eine; das andere: noch auf seinem Sterbelager träumt Heine von Lotusblumen, von Lotusblüten. Der alte Streiter sehnt sich nach Frieden in einem erfundenen Paradies.

Aber noch ist es lange nicht soweit. Im dritten Semester, das er in Göttingen beginnt, wird er von der Universität verwiesen. Eines Duells wegen, auf Pistolen. Er reizt und ist reizbar. Schießt in die Luft und zieht nach Berlin, wo er sich an der Universität immatrikuliert und angemessenen Umgang in Rahel Varnhagens Salon findet. Heine mokiert sich gewaltig über den viel gesungenen ‚Schlager‘ „Wir winden dir den Jungfernkranz“ aus dem gerade uraufgeführten „Freischütz“, aber über das Ereignis der Wolfsschlucht mokiert er sich nicht. Es trifft auf einen anderen Nerv unheimlicher Art. Heines geistige Erregbarkeit beschäftigt sich mit den Romanen Walter Scotts im schottischen Ambiente, die man gerade liest und diskutiert. Er ist hingerissen von Grillparzers „Ahnfrau“, beziehungsweise dem Räuber Jaromir, der seinem Verhängnis nicht entrinnt.

Es ist nicht immer klug und zwingend, das Werk eines Autors aus seiner Biographie zu erklären. Doch bei Heines „William Ratcliff“ kommt man nicht umhin. In Berlin brodelt unter all diesen Eindrücken sein Liebesleid hoch, und er bringt in den drei letzten Tagen des Januar 1822 die Tragödie seiner Liebe zu Papier. „Alles Gedachte tritt einmal in seine Wirklichkeit“, sagt Hegel, der an der Berliner Universität lehrt. Und das ingrimmig und leidvoll Gedachte stürzt in Heines Vers und Prosa auf die Bühne seiner Phantasie.

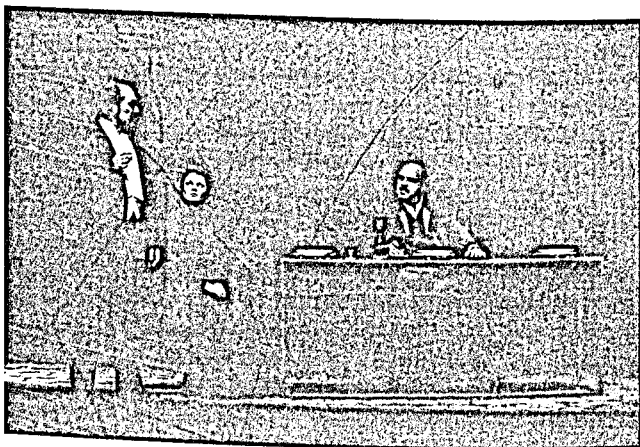
„Mein inneres Leben war ein brütendes Versinken in dem düstern, nur von phantastischen Lichtern durchblitzten Schacht der Traumwelt; mein äußeres Leben war toll, wüst cynisch, abstoßend, mit einem Worte, ich machte es zum schneidenden Gegensatz meines innern Lebens“, so, eine Art von Selbstporträt. Seine Freunde aus dem literarischen Zirkel mögen Harry Heine vermutlich so gesehen haben, wie er William Ratcliff aus dem Munde des Gauners Dick beschreibt, wobei die Londoner Rascal Tavern für Lutter und Wegner in Berlin steht:

... *In Rascal Tavern*

*Hab ich ihn oft gesehn. Er pflegte stundenlang  
Mit krauser Stirn zu sitzen in der Ecke,  
Und immer still und stumm ins Licht zu starren,  
Oft saß er zwischen uns vergnügt und lachend –  
Nur lacht er gar zu hell – erzählte Späße –  
Nur gar zu wilde Späße – und er war  
Vergnügt und lachte – da zuckte plötzlich  
Und gräßlich spöttisch seine Oberlippe  
Ein Ton des Schmerzes pfiff aus seiner Brust  
Und wütend sprang er auf: „Jobann, mein Pferd –  
Und ritt zum Teufel ...“*

*Ich bin von dem Werthe dieses Gedichtes überzeugt,  
denn es ist wahr, oder ich selbst bin eine Lüge;  
alles andere, was ich geschrieben und noch schreibe,  
mag untergehn und wird untergehn.*

*Heinrich Heine*

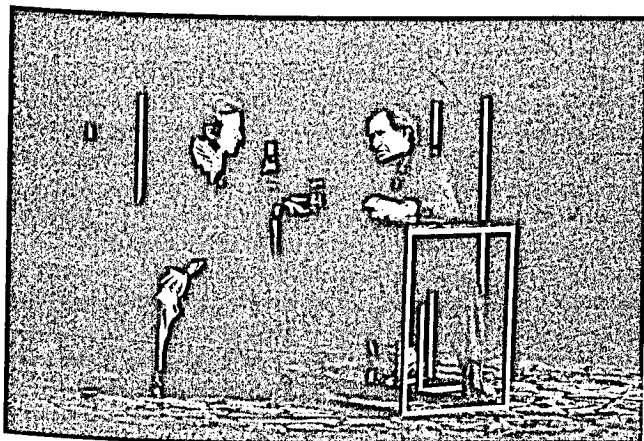


Carlo Guelfi, Marisa Vitali, Giancarlo Boldrini

Nun, der Student Harry Heine besaß keinen Johann und kein Pferd, aber merkwürdig bizarr und voller Unrast muß er sich betragen haben, denn Chamisso findet: „Dieser Mann hat nicht allein seinen Schatten dem Teufel verkauft, sondern auch sich selbst.“

Im August 1821 hatte Amalie Heine einen ostpreußischen Gutsbesitzer geheiratet. Seine eifersüchtigen Aus- und Abschweifungen, wie die Hochzeitsnacht zu verhindern sei, verlegte Heine in das Erleben William Ratcliffs, der seine Maria vor der Hochzeitsnacht tötet. Parallel dazu entsteht ein Gedicht, das eine noch subtilere Form der Rache aufblättert: Ratcliff trifft Maria wieder, die in der Ehe ihre Schönheit verlor, dahinwelkte, „nachlässig angezogen, Busen schlotternd / Die Augen gläsern starr ...“ Als dieses Gebrause der Emotionen dem Willen zur Gestaltung weicht, hält Heine kühl den Sachverhalt fest:

*Ich habe die süße Liebe gesucht  
Und hab den bittern Haß gefunden  
Ich habe geseufzt und habe geflucht  
Ich habe geblutet aus tausend Wunden.  
Auch hab ich mich ehrlich Tag und Nacht  
Mit Lumpengesindel herumgetrieben  
Und als ich all diese Studien gemacht  
Da hab ich rubig den Ratcliff geschrieben.*



Alessandro Cosentino, Maurizio Frusoni

Schloß, Diebesherberge und Nacht am Schwarzenstein sind die Schauplätze, das Tempo der Handlung vollzieht sich von Mittag bis in den späten Abend. William Ratcliff, der Maria, Mac-Gregors Tochter, liebt, bringt innerhalb von sechs Jahren zwei Bräutigame Marias vor der Hochzeit um und präsentiert ihr nächtens spöttisch die Verlobungsringe der Ermordeten. Am dritten, ihrem eben ange-  
trauten Ehegatten, Graf Douglas, scheitert er. Er unterliegt am Schwarzenstein im Duell und Douglas schenkt ihm das Leben, das Ratcliff dem Grafen vormals gerettet. Rasend dringt Ratcliff in das Schloß ein, erdolcht Maria, tötet ihren Vater, erschießt sich.

Die Grundierung der düsteren Story ist die Ballade von Edward. Ihr Inhalt ist ursprünglich ödipaler Natur, denn Edward tötet seinen Vater auf Geheiß der Mutter. Deshalb ist sein „Schwert so roth“. In „William Ratcliff“ stimmt die Kammerfrau Margarete wiederholt diesen Refrain an. Ihr Verstand litt vor Entsetzen darüber, daß Mac-Gregor den von seiner Frau geliebten Edward umbrachte. Seither streben Edward und Schön-Betty, die drei Tage nach Edwards Ermordung starb, im Tode sehnsüchtig zueinander. In ihren Kindern, Mac-Gregors Tochter Maria, Edwards Sohn William vollzieht sich ihr Fatum. Der Tod vereint. In summa sind die Figuren Gezeichnete: Mac-Gregor, der einen Mord vertuscht – Graf Douglas, der eine Frau heiratet, die er nicht liebt – Margarete, die mit ihrer Verwirrung Maria derart verwirrt, daß diese im letzten

*Liebste, sollst mir heute sagen:  
Bist du nicht ein Traumgebild',  
Wie's in schwülen Sommertagen  
Aus dem Hirn des Dichters quillt?*

*Aber nein, ein solches Mündchen,  
Solcher Augen Zauberlicht,  
Solch ein liebes, süßes Kindchen,  
Das erschafft der Dichter nicht.*

*Basilisken und Vampire,  
Lindenwürm' und Ungebeu'r,  
Solche schlimme Fabeltiere,  
Die erschafft des Dichters Feu'r.*

*Aber dich und deine Tücke,  
Und dein holdes Angesicht,  
Und die falschen frommen Blicke –  
Das erschafft der Dichter nicht.*

*Heinrich Heine*

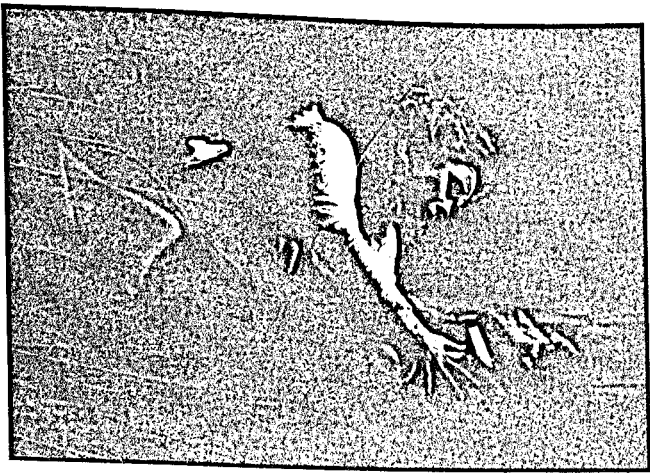
Bild ihre Identität mit der ihrer Mutter vertauscht – Maria, die Ratcliffs Liebe so reizte, um ihm dann, als er ihr seine Liebe gesteht, „höhnisch knixend“ ein „frostiges Nein“ zur Antwort zu geben – Ratcliff, aus dessen Unterbewußtsein die vagen Gestalten geboren werden, die ihn zum Mord treiben.

Wunderbar einprägsame Szenen sind von Heine erfunden, so in der Diebesschänke, einem Szenario von Shakespearescher Prägung – wie überhaupt Shakespeares „Hamlet“, „Macbeth“ und all sein buntes Diebes- und Lumpengesindel Pate standen – in der das Kind Willie das Paternoster herplappert, stockend bei dem Satz: „und führe uns nicht – und führe uns nicht“, der „schlimmen Augen“ Ratcliffs wegen, die das Kind stottern machen. „Und führe uns nicht in Versuchung“. Sie erliegen alle der Versuchung, von Mac-Gregor bis zum kleinen Willie. Noch nicht ganz ausgeprägt, aber bereits erkennbar sind in dieser Tragödie die Elemente, die Heines spätere Werke auszeichnen. So schildert er im ersten Bild die Lüge, die Heuchelei. Mac-Gregor legt die Hände des frisch getrauten Paares zusammen, im Namen der beiden „mächtigen Sakramente“, der Kirche und der Liebe. Am Ende der Szene erfahren wir: nichts davon ist wahr. Die Kirche hat zwei Menschen verbunden, die sich nicht lieben, und der eine der beiden wurde vorsätzlich getäuscht. Denn Graf Douglas erfährt erst jetzt, daß bereits zwei seiner Vorgänger ermordet wurden. Auch verschweigt Mac-Gregor, warum Ratcliff vielleicht so wurde, wie er wurde: „... den Vater hab ich einst gekannt, recht gut, recht gut, recht gut ...“ Auch er trägt den Mord an Edward als Bürde. In der Gaunerherberge geht es nicht anders zu als im Schloß. Jaromir, Ratcliff, Rinaldo Rinaldini von Goethes Schwager Vulpius, sie haben einen Ahnherrn: den unbändigen Karl Moor des jungen Schiller, den Sohn „aus gutem Hause“, der vom Vater verstoßen, unter die Räuber ging, um den Satten das Geld zu rauben und es den Armen zu geben, und der am Ende seine Geliebte Amalia – nomen est omen – ersticht, um sie für sich zu behalten. „Mir gehörst du – Mein ist Maria“, rast Ratcliff. Die Tragödie wäre nicht ein Stück von Heinrich Heine, gäbe es da nicht ein Plädoyer gegen die Ungerechtigkeit. Der „ehrliche“ Wirt Tom, der sich ehrenwert gibt, was ihn nicht hindert, den armseligen Dieben die letzten Pfennige zu klauen, sieht den Räuber Robin schon hängen und brennen. Ratcliff weist ihn zurecht:

*„Glaubts nicht, der alte Robin wird nicht brennen,*

*Dort oben gibt es eine andere Jury*

*Als hier ...“*



Marisa Vitali, Maurizio Frusoni

Soviel zum Himmel. Und auf Erden packt ihn die Wut, wenn er sich an Hamburger Pfeffersäcke erinnert:

*Einen Mann ergreift der Zorn  
Wenn er betrachtet, wie die Pfennigfuchser  
Die Buben, oft im Überflusse schwelgen  
In Samt und Seide schimmern, Austern schlürfen,  
Sich in Champagner baden,  
In goldnen Wagen durch die Straßen rasseln,  
Und stolz herabsehn auf den Hungerleider ...*

19. Jahrhundert? Veraltet? Ich glaube nicht. – Heinrich Heine, der rund zwanzig Jahre nach dem „Ratcliff“ Karl Marx in Paris kennenlernt, der den jungen Lasalle bei sich empfängt, bezeichnet sich indirekt als Pionier, wenn er konstatiert: „Am Herde des ehrlichen Tom im Ratcliff brodelt schon die große Suppenfrage, worin jetzt tausend verdorbene Köche herumlöffeln und die täglich schäumender überkocht.“

Eine Berühmtheit der beiden ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts, in Exzessen mit der Phantasie des jungen Heine verwandt, prägte das literarische Europa, übrigens auch das politische: Lord Byron. Nicht von ungefähr beschäftigte sich Heine zur Zeit des „Ratcliff“ mit Byrons Versepos „Manfred“, das damals

Furore machte und von einem freiheitsdurstigen Nekromanten handelt. Das Exzentrische, das Zerrissene hat wohl er, Byron, in die modernere europäische Literatur eingebracht und er ist möglicherweise, von der Stimmung her, nicht ganz unschuldig an Heines „Nebelgestalten“, liest man ein Gedicht wie folgendes:

*Ist dein Schlummer noch so tief  
Kommt dein Geist doch nie zum Schlaf.  
Da sind Schatten, die nicht schwinden,  
Da Gedanken, die nicht kennest,  
Die Gewalt, die du nicht kennest,  
Läßt dich nimmermehr allein.  
Und ein Zauberwort und -lied  
Taufte dich mit einem Fluch,  
Und schon hat ein Geist der Luft  
Dich umgarnt mit einer Schlinge,  
In dem Wind ist eine Stimme,  
Die verbeut dir dich zu freuen.*

Auch Ratcliff ist von fremden Mächten gezeichnet. Bei ihm heißt es:

*Es gibt entsetzlich seltsame Gewalten  
Die mich beherrschen; dunkle Mächte gibts,  
Die meinen Willen lenken, die mich treiben  
Zu jeder That, die meinen Arm regieren,  
Und die schon in der Kindheit mich umschauert.*

„Oh, der ist krank“ sagt einer der Gauner, und sie verabschieden Ratcliff zum geplanten mörderischen Duell mit dem Grafen Douglas am Schwarzenstein mit „Gott segne Euch“.

Es ist merkwürdig, daß dieses Stück, das von vielen theatralischen Effekten lebt, gewaltige Sprachkraft besonders in den Monologen Ratcliffs entfaltet, so gar kein Glück auf dem Theater hatte. Dreimal hat es Heine zum Druck gegeben, vielfach Theaterdirektoren angeboten. Er bezeichnete „William Ratcliff“, 1823 als seine „Hauptkonfession“, 1851 als „bedeutsame Urkunde zu den Prozeßakten meines Dichterlebens“. Die Theater nahmen „William Ratcliff“ ungefähr so auf wie Heines Familie: „Was die Aufnahme derselben bei meiner Familie betrifft, so hat meine Mutter die Tragödien und Lieder zwar gelesen, aber nicht sonderlich goutiert, meine Schwester toleriert sie bloß, meine Brüder verstehen sie nicht, und mein Vater hat sie gar nicht gelesen.“ Wer dächte da nicht an Franz Kafkas Vater, der den Erstling seines Sohnes nicht einmal aufschlug? Wengleich die beiden Väter, der liebevolle und der lieblose ansonsten nicht zu vergleichen sind.

Viel später notierte Heine leicht resigniert: „Das Theater ist nicht günstig für Poeten.“ Seine Tragödie „Almansor“ hatte man in Braunschweig kläglich ausgepiffen, den „William Ratcliff“ daraufhin gar nicht erst angesetzt. Burgtheaterdirektor Laube, der das Stück zwar auch nicht spielte, erkannte immerhin die unerwiderte Neigung Heines zum Theater. Wer weiß heute noch, daß es ein Singspiel von ihm gegeben haben soll, das verbrannt sei, eine Oper, die verloren, ein Lustspiel aus der Pariser Zeit, das er vergeblich angeboten und daraufhin zerrissen habe. In Paris wurde „Ratcliff“ als „William et Marie“ ins Französische übertragen, ohne Erfolg. Heine sah seine dramatische Ballade, an der er hing, die er hoch einschätzte, nie auf der Bühne. Jedoch fünf Jahre nach Heinrich Heines Tod wurde derjenige geboren, der „William Ratcliff“ für das Theater wiedergewann: Pietro Mascagni.

Heinrich Heine ging 1831 nach Paris, um in Frankreich unbehelligter zu leben als in Deutschland. 1825 hatte er in Göttingen doktriert und war zum Protestantismus übergetreten, um zu erfahren, daß Christen ihn weiterhin nicht akzeptierten und Juden sich von ihm abwandten. 1827 erschien das „Buch der Lieder“. Dieser kristallene Verstand aus Lessings Geist sah im Deutschland der vormärzlichen Restauration keine Zukunft für sich, keine berufliche Existenz, keine finanziellen Möglichkeiten, Haß und Refusé von allen Seiten: „Sie haben mich gequält / Geärgert blau und blaß / Die einen mit ihrer Liebe / Die andern mit ihrem Haß“. Der Dichter, der auf Flügeln des Gesanges Ursprünglichkeit und Natur, Witz und Gefühl in seine Lyrik einbrachte, der eine neue Sprache der Unsentimentalität und Ironie einführte, konnte sich der Verfolgung nur durch freiwilligen Rückzug nach Paris entziehen. Der Bundestag in Frankfurt hatte beschlossen, gegen seine früheren wie seine künftigen Schriften mit aller Schärfe der Zensur vorzugehen. Derselbe Bundestag kreierte damit auch den Begriff „Junges Deutschland“, denn mit dem Namen Heine verband er auch die Namen Laubes und Gutzkows.

Das Französische war Heine vertraut seit seinen Jugendjahren in Düsseldorf. Damals stand die Stadt unter französischer Verwaltung. Wenngleich die Stadt „besetzt“ war, bedeutete dies freiere Lebensart, zumindest für die Juden, denen Napoleon mehr Rechte eingeräumt hatte. Sechszwanzig Jahre lebte Heinrich Heine in Paris, davon die letzten acht in der „Matratzengruft“ mit qualvoll langsam verlöschendem Körper, die lebenssprühende Mathilde an der Seite, die er erst lesen gelehrt hatte und die ihr Leben nicht damit beschwerte, wissen zu wollen, wer ihr Mann eigentlich war. Doch sie liebten sich.

Im letzten halben Jahr saß die „Mouche“ an seinem Bett, die seinen von dem schwindenden Leib sich lösenden Geist noch einmal entflammte. „... das ist das Los, das Menschenlos / Was gut und groß und schön, das nimmt ein schlechtes Ende.“ Wer einen Blick auf Heines Totenmaske wirft, dürfte vor diesem nicht auszumessenden, nicht ausmeßbaren Leid seines Lebens nicht mehr froh werden, wären da nicht das „Buch der Lieder“, seine „Reisebilder“, seine Essays, journalistischen Arbeiten und Briefe, seine „Harzreise“, seine „Romantische Schule“, die Schilderungen französischer Zustände, „Deutschland, Ein Wintermärchen“, seine politischen und kulturphilosophischen Schriften, seine weit über das Ziel schießenden literarischen Fehden, sein „Romanzero“ und seine letzten Gedichte, um nur annähernd zu umreißen, welchen Schatz, welche Fundgrube die Deutschen besaßen und besitzen, die sich mit diesem Dichter derart schwer getan haben, ihn geschmäht, verleugnet und verboten haben. Zu schweigen, was Heine als der erste Kulturdiplomate in Frankreich für beide Länder bedeutet und bewirkt hat und was darüberhinaus seine Persönlichkeit verkörperte: hellsten Geist, geschliffenste Sprache, eine nicht auszulotende Heiterkeit und treffendsten Witz bei gleichzeitiger tiefster Hoffnungslosigkeit; und was zu den seltensten Eigenschaften eines Charakters gehört: Courage. Friedrich Hebbel nannte ihn den „unerbittlichsten Feind der Mittelmäßigkeit“. Wer wollte nicht über einen Satz wie diesen von Heinrich Heine (wie auch über viele andere) höchst nachdenklich werden: „Es ist eine schlechte Zeit, und wer freien Mut besitzt, hat auch zugleich die Verpflichtung, ernsthaft in den Kampf zu gehen gegen das Schlechte, das sich so aufbläht, und gegen das Mittelmäßige, das sich so breit macht, so unerträglich breit“.

In seinem Testament steht: „Es war die große Aufgabe meines Lebens an dem herzlichen Einverständnis zwischen Deutschland und Frankreich zu arbeiten und die Ränke der Feinde der Demokratie zu vereiteln.“

*Wie die Wellenschaumgeborene  
Strahlt mein Lieb im Schönheitsglanz,  
Denn sie ist das auserkorene  
Bräutchen eines fremden Manns.*

*Herz, mein Herz, du vielgeduldiges,  
Grolle nicht ob dem Verrat;  
Trag es, trag es, und entschuldig es,  
Was die holde Törin tat.*

*Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht,  
Ewig verlornes Lieb! ich grolle nicht.  
Wie du auch strahlst in Diamantenpracht,  
Es fällt kein Strahl in deines Herzens Nacht.*

*Das weiß ich längst. Ich sah dich ja im Traum,  
Und sah die Nacht in deines Herzens Raum,  
Und sah die Schlang', die dir am Herzen frißt –  
Ich sah, mein Lieb, wie sehr du elend bist.*

*Ja, du bist elend, und ich grolle nicht; –  
Mein Lieb, wir sollen beide elend sein!  
Bis uns der Tod das kranke Herze bricht,  
Mein Lieb, wir sollen beide elend sein.*

*Wohl seh ich Spott, der deinen Mund umschwebt,  
Und seh dein Auge blitzen trotziglich,  
Und seh den Stolz, der deinen Busen hebt, –  
Und elend bist du doch, elend wie ich.*

*Unsichtbar zuckt auch Schmerz um deinen Mund,  
Verborgne Träne trübt des Auges Schein,  
Der stolze Busen begt geheime Wund' –  
Mein Lieb, wir sollen beide elend sein.*

*Heinrich Heine*

# „GUGLIELMO RATCLIFF“ — EINE EXPERIMENTELLE OPER

*Alberto Paloscia*

Als Mascagni 1882 in Mailand angekommen war, um seine Studien zu vervollkommen, begann er beinahe sofort am *Ratcliff* zu arbeiten. 1888 lag eine erste, unvollständige Fassung des Werkes vor. Mascagni konnte schon einen ansehnlichen Katalog von Kompositionen vorweisen, die aus der Zeit seiner ‚Lehrjahre‘ in Livorno stammten. Unter diesen ragen neben mehreren lyrischen sowie kleinen sinfonischen und kammermusikalischen Werken die Kantate *In filanda* (1881; das sinfonisch-chorale Werk wurde 1883 in die Kurzoper *Pinotta* umgewandelt) und das Werk *Alla gioja*, eine weitere Komposition für Soli, Chor und Orchester nach der gleichnamigen Ode Schillers, heraus. Mit dem *Guglielmo Ratcliff*-Projekt aber fügte er sich voll und ganz in das kulturelle Klima der lombardischen Scapigliatura ein, die eine überaus bedeutende Auswirkung auf die italienische Oper der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts und ihre neuen „europäischen“ Neigungen hatte. Dank des Einflusses der *grand-opéra* von Meyerbeer und Scribe hatte sich das Genre der „Grande Opera Italiana“ ausgebildet, das seinen höchsten Ausdruck in Werken wie *Mefistofele* von Boito und *La Gioconda* von Ponchielli fand. Um das Jahr 1880 rief die Scapigliatura, im Zuge der neuesten Schwärmerei für die deutsche Romantik (Mendelssohn, Weber und das Opernwerk des jungen Wagner), eine neue Richtung des Opernschaffens ins Leben, die inspiriert war von der phantastischen und nebelhaften Atmosphäre der Legenden aus dem Norden.

Mascagni fiel, wie es oftmals in seinem überragenden und vielfältigen Opernschaffen geschehen sollte, die Aufgabe eines Gründers oder Vorreiters einer neuen Musikrichtung zu — was ihm von den Kritikern fast nie zugestanden wurde —, nämlich einer extrem bohèmehaften Romantik. Diese sollte unsere Bühnen für über ein Jahrzehnt beherrschen, bevor dann die Giovane Scuola mit Komponisten wie Mascagni, Puccini, Giordano, Leoncavallo u. a. auftrat.



Deckblatt der Erstausgabe

Es handelt sich um eine Oper mit nordischem Sujet, die Mascagni in begeistertem Aufgreifen der Verstragödie *William Ratcliff* von Heinrich Heine präsentierte. 1823 war *William Ratcliff* von dem deutschen Schriftsteller veröffentlicht und 1875 von Andrea Maffei, einem Verbreiter Schillers und außerdem Librettist von Verdis *Masnadieri*, ins Italienische übersetzt worden. In Italien war dieser Art von Opern eine lange Blüte beschieden mit Werken von Autoren wie Catalani (*Elda*, 1880, dann umgearbeitet in *Loreley*, 1890; *Edmea*, 1885; *La Wally*, 1892), Puccini (*Le Villi*, 1884; *Edgar*, 1889), Zuelli (*La fata del nord*, 1883), Samara (*Flora mirabilis*, 1886) und Smareglia (*Il vasallo di Szigeth*, 1889; *Cornelius Schut*, 1893; *La falena*, 1897).

Die Rolle des Vorläufers, die Mascagni innehatte, beschränkt sich jedoch nicht ausschließlich auf die Schaffung einer neuen Opernströmung. *Guglielmo Ratcliff* enthüllt sich als ein Werk mit experimentellem Anspruch, und zwar deswegen, weil mit ihm in Italien eine neue Werkdramaturgie geschaffen wird, die die deutschen Wissenschaftler als „Literaturoper“ bezeichnen. Es handelt sich hierbei um eine Art Musikdrama, bei dem sich der Musiker den literarischen Vorlagen ohne die Vermittlung des Librettisten nähert. Der Originaltext wird direkt, Wort für Wort, in Musik umgesetzt. Dies ist eine sehr moderne Vorgehensweise, die Mascagni in seiner reifen Phase mit der Erfahrung der *Parisina* d'Annunzios (1913) noch weiterentwickeln wird und die viele bedeutende Werke des europäischen Musiktheaters des 20. Jahrhunderts hervorbringen wird, wie z. B. *Salome* von Richard Strauss (Text: Oscar Wilde), *Pelléas et Mélisande* von Claude Debussy (Text: Maurice Maeterlinck) und *Wozzeck* von Alban Berg (Text: Georg Büchner). Ein solcher Ansatz erlaubt es Mascagni, einen ununterbrochenen Fluß von musikalischen Erfindungen hervorzubringen, die ausschließlich der Prosodie des Wortes und den Eindrücken des Textes folgen und die die Konvention des Melodramas des 19. Jahrhunderts mit seiner klassischen Aufteilung in geschlossene Nummern (Arien, Duette, Terzette und Ensembles) überwinden. Die experimentelle Vorgehensweise führt zu einer starken Verschlingung von Stimme und symphonischem Fluß, wobei letzterer manchmal dazu neigt, das treibende und vorherrschende Element der Handlung zu werden, indem er durch eine lyrische Spannung die düstere, blendende und traumhafte Atmosphäre, in die die Personen und die Umgebung eintauchen, als gleichsam unausweichlich darstellt. Eine solche Vorherrschaft des orchestralen Parts – wie sie Mascagni in einem großen Teil seiner folgenden Werke wiederaufnehmen wird, von *Rantzau* bis *Iris*, von *Amica* bis zu den dekadenzhaften Tonbildern von *Isabeau* und *Parisina* – bringt einige nennenswerte Episoden hervor, wie etwa das berühmte Zwischenspiel im dritten Akt (der Traum von Ratcliff) – das einzige Stück, das in den Konzertsälen und auf Tonträgern überlebt hat –, durchtränkt von jener „erotischen Tristesse“, die von einem heilsichtigen Kritiker wie Giannotto Bastianelli als einer der Grundzüge der Poetik Mascagnis erkannt wurde, und vor allem das ausgedehnte Vorspiel. Dieses ist eine authentische Vorwegnahme des tragischen Fatalismus, dem die unglücklichen Protagonisten ausgeliefert sind. Sie sind einem atavistischen Fluch unterworfen, der durch zähe und bleierne Farben und die flam-

mende und verzweifelte Kantabilität des Orchesters angekündigt wird. Was im Vorspiel schon angekündigt wird, wird in der großartigen Erzählung der ‚verrückten‘ Margherita im vierten Akt geklärt. Diese ist das Lehrstück jener melodischen Deklamation, die Mascagni in der *Cavalleria* und in den folgenden Opern vervollkommen wird, und sie ist der Gipfel der dramatischen Konstruktion der Oper. Nach dieser Erzählung und mit der verzweifelten Sinnlichkeit des darauffolgenden Liebesduettes zwischen Guglielmo und Maria, erreicht die Oper überstürzt, mit nicht zu zählendem dramatischen Feuer, den tragischen Epilog von Tod und Sühne.

Als Gesamtergebnis haben wir eine Oper mit einer ganz neuen Gestalt, weit entfernt sowohl von den Opern Verdis – zu der sie nur einzelne Ähnlichkeiten mit den Spätwerken, hauptsächlich mit dem deklamatorisch-ariosen *Otello* aufweist – als auch von denjenigen Wagners.

Der nordische Charakter des *Ratcliff* steht nicht unter dem Einfluß Wagners, wie es bei den Werken von Catalani und dem jungen Puccini der Fall sein wird. Mascagni bevorzugt einen musikalischen Stil, der dem evokativen Impressionismus Tschaikowskys und Griegs nähersteht und der schon durchdrungen ist von einem Tonfall volkstümlichen Geschmacks (man denke an die Erzählung von Douglas im ersten Akt und an das fein gezeichnete Ambiente des Wirtshauses). Dieser bekräftigt unmißverständlich die toskanischen Wurzeln des *Melos* Mascagnis, das sich kurz darauf in der südländischen Tragödie *Cavalleria Rusticana* und in der lyrisch-dämmrigen Skizzenkunst des *Fritz* wiederfindet. Diesbezüglich schreibt Gianandrea Gavazzeni:

„Der melodische Ausdruck Mascagnis wird immer diese Wurzel enthüllen: die breit angelegte Musik, der im Gesprochenen die sich öffnenden Vokale und die Verzögerung bei einigen Vokalen entsprechen, der Gefallen an Adverbien, der Tonfall und der dialektale Vokalismus. Eine livornesische Toskana, marinar, mit den südwestlichen Windstößen, die die Oleanderbüsche der Ardenza durcheinanderrütteln, wie ich es eines Tages erlebte, als ich *Iris* in Livorno dirigierte. Der gesamte *Ratcliff* zeigt uns, wie solche Charaktere in sprachlicher Vollkommenheit realisiert worden sind: der Gehalt der Oper ist auf sprachlichen Evidenzen aufgebaut. Man muß nur den Anfang der Oper hören: als ob das Gespräch vorher begonnen hätte, bleibt die stilistische Dimension vorgezeichnet. ‚Dies ist Mascagni‘, wird man jetzt und später sagen, ‚und kein anderer‘.“

*Und wüßten's die Blumen, die kleinen,  
Wie tief verwundet mein Herz,  
Sie würden mit mir weinen,  
Zu heilen meinen Schmerz.*

*Und wüßten's die Nachtigallen,  
Wie ich so traurig und krank,  
Sie ließen fröhlich erschallen  
Erquickenden Gesang.*

*Und wüßten sie mein Webe,  
Die goldnen Sternelein,  
Sie kämen aus ihrer Höhe,  
Und sprächen Trost mir ein.*

*Die alle können's nicht wissen,  
Nur Eine kennt meinen Schmerz:  
Sie hat ja selbst zerrissen,  
Zerrissen mir das Herz.*

*Heinrich Heine*

**E**s stehen drei Stern am Himmel,  
Die geben der Lieb ihren Schein;  
„Gott grüß Euch, schönes Jungfräulein,  
Wo bind ich mein Rösselein hin?“

„Nimm du es, dein Röslein, beim Zügel, beim Zaum,  
Bind's an den Feigenbaum.  
Setz dich ein kleine Weile nieder  
Und mach mir eine kleine Kurzweil.“

„Ich kann und mag nicht sitzen,  
Mag auch nicht lustig sein,  
Mein Herz ist mir betrübel,  
Feinslieb, von wegen dein.“

Was zog er aus der Taschen?  
Ein Messer, war scharf und spitz,  
Er stach's seiner Lieben durch's Herze,  
Das rote Blut gegen ihn spritzt.

Und da er's wieder berauser zog,  
Von Blut war es so rot!  
„Ach reicher Gott vom Himmel,  
Wie bitter wird mir der Tod!“

Was zog er ihr aber vom Finger?  
Ein rotes Goldringelein,  
Er warf's in fließend Wasser,  
Es gab seinen klaren Schein:

„Schwimm hin, schwimm her, Goldringelein,  
Bis an den tiefen See!  
Mein Feinslieb ist mir gestorben,  
Jetzt hab ich kein Feinslieb mehr.“

So geht's, wenn ein Mädcl zwei Knaben lieb hat,  
Tut wunderselten gut;  
Das haben wir beide erfahren,  
Was falsche Liebe tut.

Des Knaben Wunderhorn

# ANMERKUNGEN ZUR MUSIKALISCHEN GESTALTUNG VON „GUGLIELMO RATCLIFF“

*Aldo Nicastro*

Die musikalische Struktur des *Ratcliff* besteht aus folgenden Teilen: drei instrumentale Episoden (deren erste, die Introduction, ungewöhnliche Typologien enthält), fünf Monologe (von denen der dritte, „Quando, fanciullo ancora“, im zweiten Akt, die Form einer autobiographischen Erzählung hat), eine kurze Romanze für Sopran (die die Verwertung einer Jugendkomposition ist), zwei Duette und einige sogenannte Charakterstücke. Weder für den Chor (zumindest in seiner traditionellen Bedeutung), noch für vollständige, in sich geschlossene Arien und Ensembles ist in dem Werk Raum. In einem solchen, ununterbrochen voranschreitenden Netzwerk zielt das Ganze auf ein Grundziel ab, das jeden *décor* verurteilt, und dort, wo er Scheinhaftigkeit einführt (das „Padre nostro“, gesungen vom kleinen Willie, und die darauffolgende Einmischung von Tom „Or non son che un animale mansueto“), dort verdichten sich Passagen von einer gewissen übertriebenen Banalität, denen Mascagni niemals wirklich widerstehen konnte; und man muß leider sagen, daß diese in vorherrschendem Maße den gepriesenen zweiten Akt, die *Diebesherberge*, schmücken. Nur einer der Monologe verweigert sich dem Mechanismus der „Erzählung“, und zwar jener, den Guglielmo im dritten Akt vor und nach dem Duell mit Douglas und dem Traum anstimmt; die übrigen vier, von denen drei eine ungewöhnliche Länge und innere Artikulation haben, lassen unterschiedliche Typologien und Qualitäten erkennen: unbedeutend ist nur der erste von ihnen, ein ungezwungenes und einfaches *Allegretto ritenuto* in Es-Dur, in dem Graf Douglas das Tages- und Nachtleben von London beschreibt, mit einer staccato-Unterstützung, die das vereinigende Prinzip darstellt. Von weitaus größerem Gewicht und Reiz ist, noch im ersten Akt, der zweite Monolog, „Già corre il sesto anno“, vom alten Mac-Gregor vorgetragen. Er erzählt die Vorgeschichte der traurigen Ereignisse um Guglielmo, dem Mörder der beiden früheren Verlobten Marias. In dieser ausführlichen Episode, die zu den



wichtigsten der Oper gehört, wird ein grundlegender thematischer Kern von weiter, edler Ausströmung näher bestimmt und in dem Abschnitt „Era il secondo anno“ wiederaufgenommen. Das Ablaßventil dieses Themenkerns sind zwei Stellen von konvulsiver Spannung am Höhepunkt der Enthüllung der Morde. Beide Stellen („A pié del Negro Sasso trovammo alfin la morta salma di Macdonaldo“ und „Duncan giacea trafitto sul Negro Sasso!“), sind nach Des, das an die Gesangsstimme zurückgegeben wird, aufgelöst. Dieser Höhepunkt erhält seine Kraft durch die Grundlage eines düsteren orchestraalen Chromatismus.

Ein zentraler Kern der Partitur ist außerdem der große und mehrere Male erwähnte Monolog des Protagonisten, der in der Klavierpartitur allein 26 Seiten einnimmt und der letztlich den gesamten zweiten Akt emotional prägt. Die letzte der Episoden im Erzählstil schließlich betrifft, im vierten Akt, die verrückte Margherita („D'Edvardo Ratcliff, che di Guglielmo fu il padre“) und ist nicht zufällig der Schlüssel zur ganzen Geschichte und die Triebfeder, die den düsteren Epilog auslöst. Schon oben haben wir folgendes festgestellt, und ein kurzer Höreindruck würde dies auch den unwissenden Ohren bestätigen: innerhalb dieser Kernpunkte und in dem Duett vor dem Schluß spielt sich der *Ratcliff* ab. Das, was diese vier Teile vereint (sie bilden Liebesduett, Gefühlssteigerung und Klärung), ist nicht nur die dramatisch-expressive Seite, sondern auch, und vielleicht sogar hauptsächlich, die strukturelle Seite, das Wagnis, das der Komponist unternommen hat, indem er die poetische Prosodie in der Musik realisierte. Hier ist evident, wie das Versmaß gebrochen und ignoriert wird: Gavazzeni wies als erster auf die Originalität hin, mit der der



Elfsilbler in der unterschiedlichen musikalischen Metrik zerteilt und gebunden wird, „um prosodische Abläufe zu schaffen“. Cesare Orselli hat dies später bekräftigt, indem er von einer „intonierten Lektüre“ sprach und mit Recht die Hypothese einer Korrelation zwischen der „parola scenica“ Verdis und der Vorgehensweise Mascagnis zurückwies. Mascagni „ging so vor, als ob er mit einem Prosatext zu tun hätte, daher richtete er sich bei den Zerlegungen, den Wiederaufnahmen und den Pausen nach rein musikalischen Kriterien. Kürzlich befaßte sich ein Aufsatz von Jürgen Maehder mit den beiden Erzählungen des ersten Aktes, wobei er immer wieder auf den prosaischen Charakter zurückkam: die freie Verteilung der Akzente innerhalb des Elfsilblers und seine Aufteilung in kleinere Einheiten verhilft diesen zu einer musikalischen Voranschreitung. Beispiele hierfür sind die Triole auf dem ersten Viertel von Takt sechs („un premere, un calcar“) in der Erzählung von Douglas, die dem Musiker die Betonung der beiden Worte erlaubt, die vom Versmaß nicht vorgesehen sind; oder, in demselben Abschnitt, die Trennung des musikalischen vom poetischen Akzent in Takt 31 („Drurilån“, zwei Achtelnoten und zwei punktierte Viertelnoten). Zusammengefaßt scheint es, daß „Mascagni den Elfsilbler Maffeis behandelt, als wäre er ein Prosatext, bei dem er die Unterteilungen nach seiner eigenen Pseudo-Metrik festsetzt. Anders ausgedrückt: Mascagni’s Methode der Wortsetzung läßt das System von Maffeis poetischer Struktur, das die semantischen Einheiten des Textes nicht wiedergibt, unbeachtet.“

So groß die Sorgfalt und die Fähigkeiten Mascagnis bei der Bearbeitung des Balladentextes auch sein mögen, so läßt sich doch der Eindruck einer „rhythmisch unbestimmten Deklamation“



nicht vermeiden, da sich schon das prosodische Gerüst des aufgelösten Elfsilblers fast nie mit der äquivalenten Struktur, die die Musik vorgibt, trifft. Diese Tatsache beweist, glaube ich, daß die Ausführung Mascagnis sich im ungewissen Raum einer Antinomie bewegt: auf der einen Seite das Zurückweisen des traditionellen Operschemas, das in Italien während der letzten beiden Jahrzehnte des vorigen Jahrhunderts noch Gültigkeit hatte, um den schwierigen Weg der Erzählstruktur zu gehen; und zugleich eine Gleichgültigkeit gegenüber der letzten Lektion Verdis, um wieder auf die alte Herrschaft der Kantabilität zurückzukommen. Wie soll man einen solchen Widerspruch in Einklang bringen? Die Antwort kann man vielleicht geben, wenn man hervorhebt, daß die Wahl einer konstanten deklamatorischen Linie sich nicht wirklich (und dies wird auch niemals bei Mascagni geschehen) der Problematik des Rezitativs stellt und umgekehrt in einem rein lyrischen Fluß aufgelöst wird. In Wirklichkeit handelt es sich um eine ausgefallene und sehr persönliche Antwort, die keinen seiner opernschaffenden Zeitgenossen betreffen wird. Aber genau das gesteht der Musik Mascagnis eine kämpferische Präsenz zu, die das zweifelhafte Reich der „Sympathie“ und des Instinkts überschreitet, um ihnen Gründe des reinen Prinzips zu verleihen. Mit Pittoreskem geht man bekanntlich nicht in die Geschichte der Musik ein.

Dieser strukturell ungewöhnliche Leitfaden ist übrigens imstande, den zweiten Aspekt des *Ratcliff*-Problems, die Vorherrschaft der sinfonischen Schreibweise, die ihm normalerweise zugeschrieben wird, in seiner wahren Bedeutung zu erfassen. Denn dieser „Sinfonismus“ hat keine andere Bedeutung als die der Verbindung



der thematischen Kerne des Gesangs: entweder unisono, oder in Oktaven, oder öfter noch als Nahtstelle der Kerne selbst und als dialogische Fortschreitung der vokalen Phrase (eine Vorgehensweise, die auf dem gesamten sogenannten veristischen Gebiet und selbst bei Puccini üblich war). In der Orchestration des *Ratcliff* ist das vereinigende Prinzip also weder die Klangfarbe noch die Harmonie, sondern der Rhythmus, und häufiger noch die Melodie. Man kann eine Kluft zwischen *Funktion* und *Erscheinung* erahnen, die enthüllt, wie weit entfernt die nationale Provinz noch von einer wirklichen Kenntnis des Wagnerismus entfernt war. Nebenbei gesagt: sogar die Vermutung, die einzige Erzählung in der Oper, die von Mac-Gregor, könne eine expressive Annäherung an die Maßstäbe des *Parsifal* bedeuten, wird man insofern als entlegen bezeichnen, als diese einem entgegengesetzten Ziel entgegengesteuert: Gurnemanz bezeugt einen Begriff von Kontinuität, die die Subtilität der Verweise und der thematischen Einschnitte als rein psychologisch, nicht aber als temporär enthüllt. Wenn das Orchester aber bei Mascagni dem reinen Kommentar der Handlung dient oder sich zum emotionalen Höhepunkt aufschwingt, kann man kaum umhin, darin die Konventionalität zu bemerken, die sich z. B. in dem abgenutzten Gebrauch von Akkordparallelen und den mühevollen Wiederholungen zeigt, die allerdings eine gewisse Nähe zur Ausdrucksweise Verdis enthüllen.

In einem Brief, den Mascagni am 22. September 1887 von Cerignola aus seinem treuen Kameraden Vittorio Gianfranceschi schickte, findet sich folgendes bezeichnendes Glaubensbekenntnis bezüglich des *Ratcliff*: „Im übrigen weiß in Cerignola niemand, daß ich komponiere; sie wissen, daß ich an irgendeiner ganz