

Giuseppe Verdi
Il trovatore

1901 VER

03851

Giuseppe Verdi

Il trovatore
Der Troubadour

Dramma lirico in vier Teilen
Text von Salvatore Cammarano
und Leone Emmanuele Bardare
nach Antonio García Gutiérrez'
Drama *El trovador*
Musik von Giuseppe Verdi

Uraufführung am 19. Januar 1853
im Teatro Apollo, Rom

Wir waren übrigens wieder einmal den alten *Troubadour* anschauen. Welch meisterliches Werk, welch genaue und sublime Kenntniss des Theaters. Ein großartiges Libretto, voll Abenteuer, Ruhm, Todesnot und Liebe. Und über allem dieser Strom einer vollkommenen musikalischen Inspiration. Ja, das ist Oper, und wir wollen uns einmal mehr daran freuen, daß wir ein musikalisches Theater haben, denn es ist ja doch eigentlich die wahre Erfüllung des Dramas. Das aber, was uns der große alte Mann aus Roncole geschenkt hat, von *Rigoletto* bis zum *Falstaff*, das ist eben sternenhoch über Mittelmaß – er ist doch, wenn Sie mir den Vergleich erlauben, der Shakespeare der Opernbühne. Das ist Leidenschaft, und in all dem schlägt ein großes Herz. Allein die Szene des Miserere würde genügen, ihm einen Platz unter den wenigen Großen zu geben. Azucena wird uns noch lange unvergesslich bleiben. Und die Leute beweisen Geschmack, wenn sie diese Oper lieben...

Aus einem Brief Hugo von Hofmannsthal

Inhalt

Handlung	6
<i>Hans-Joachim Wagner</i> Il trovatore	8
<i>Karl Kneidl</i> Kostümskizzen <i>A. T. Schaefer</i> Probenfotos	17
<i>Leo Karl Gerhartz</i> Leierkastenmusik? Kasperle, Kirche und Kirmes in Verdis <i>Troubadour</i>	33
<i>Reimer Gronemeyer, Georgia A. Rakelmann</i> Wer sind »Zigeuner«?	40
<i>Hans A. Neunzig</i> Trobador und Trobairitz, Troubadour, Trovatore und Trouvère Über die Lyrik der frühen Liedermacher der Langue d'oc	47
<i>Reimer Gronemeyer</i> Erwerbsleben der Zigeuner	53
<i>Uwe Schweikert</i> »Deserto sulla terra« <i>Il trovatore</i> – Endspiel der Leidenschaften	60
<i>Salvatore Cammarano</i> Der Troubadour Neue wortgetreue deutsche Übersetzung von Reinhard Müller	71

Handlung

1. Teil. Das Duell

Ferrando, Hauptmann des Grafen Luna, mahnt seine Männer zur Wachsamkeit und erzählt ihnen die grausige Geschichte um den jüngeren Bruder des Grafen. Dieser sei im Kindesalter von einer Zigeunerin geraubt worden, um den Tod ihrer als Hexe verbrannten Mutter zu rächen. An deren Richtstätte sei der verkohlte Leichnam des Knaben aufgefunden worden.

Die Hofdame Leonora berichtet ihrer Vertrauten Ines von ihrer schwärmerischen Liebe zu einem fremden Troubadour. Sein Lied erklingt, Leonora wirft sich dem Entgegenkommenden in die Arme. Doch die Nacht hat sie getäuscht: es ist Graf Luna. Der Troubadour tritt dazwischen und gibt sich als Manrico, Anführer der gegnerischen Bürgerkriegsarmee, zu erkennen. Leonora kann ein Duell der Rivalen nicht verhindern. Manrico siegt, schont aber das Leben des Grafen.

2. Teil. Die Zigeunerin

Manrico, in einer Schlacht schwer verwundet und von seinen Feinden für tot gehalten, ist von seiner Mutter, der Zigeunerin Azucena, in ihr Lager gebracht und gesundgepflegt worden. Azucena kommt von dem Schrei nach Rache ihrer auf dem Scheiterhaufen hingerichteten Mutter nicht los. Ihrer selbst nicht mächtig gesteht sie, aufgrund einer plötzlichen Verwirrung nicht das gestohlene, sondern ihr eigenes Kind in die Flammen gestoßen zu haben. Manricos Zweifel an seiner Identität weiß sie jedoch zu beschwichtigen. Dieser erzählt, eine innere Stimme habe ihn daran gehindert, Luna im Duell zu töten. Gleichwohl leistet er den Schwur, den Azucena ihm abverlangt: diesen nicht noch einmal zu schonen. Ein Bote bringt Nachrichten vom Krieg: Manrico sei zum Kommandanten der Festung Castellor ernannt worden, Leonora wolle noch am gleichen Abend aufgrund der falschen Nachricht von seinem Tod den Schleier nehmen. Trotz der Bitten und Drohungen Azucenas verläßt er sie.

Luna will Leonora vor ihrem Eintritt ins Kloster entführen. Da erscheint der Totgegläubte, dem Leonora in den Krieg folgt.

3. Teil. Der Sohn der Zigeunerin

Das Kriegsglück steht auf Seiten Lunas, der Castellor eingekesselt hat. Azucena, die sich zu Manrico durchschlagen will, wird von Lunas Leuten aufgegriffen und als die Mörderin des Grafensohnes und Mutter Manricos erkannt. Luna triumphiert.

Den Verteidigern von Castellor bleibt wenig Hoffnung. Leonora und Manrico wollen trotzdem heiraten. Da kommt die Nachricht, daß Azucena den Belagerern in die Hände gefallen ist. Manrico gesteht Leonora, daß sie seine Mutter ist. Er wagt mit seinen Leuten einen Ausfall, um Azucena vom schon entzündeten Scheiterhaufen zu befreien.

4. Teil. Die Hinrichtung

Manrico ist gefangengenommen und ins Staatsgefängnis überführt worden, wo ihn und seine Mutter die Hinrichtung erwartet. Leonora ist ihm hierher gefolgt und bereit, das Äußerste zu versuchen, um sein Leben zu retten. Vergebens fleht sie Luna um Gnade. Erst als sie sich selbst als Preis anbietet, willigt dieser ein. Von ihm unbemerkt hat Leonora Gift genommen.

Im Kerker bemüht sich Manrico, seine von Schreckensvisionen heimgesuchte Mutter zu beruhigen. Leonora erscheint, berichtet von seiner Freilassung und fordert ihn zur Flucht auf. Da sie ihm nicht folgen will, glaubt er den Grund für seine Begnadigung in ihrer Untreue zu erkennen und verflucht sie. Erst als das Gift zu wirken beginnt, versteht er. Als Leonora stirbt, erkennt auch Luna seine Täuschung. Er ordnet Manricos sofortige Hinrichtung an. Zu spät enthüllt ihm Azucena dessen wahre Identität: Manrico war sein Bruder.

Il trovatore

Hans-Joachim Wagner

Entstehung

Nach *Alzira* (1845), *La battaglia di Legnano* (1849) und *Luisa Miller* (1849) ist *Il trovatore* die vierte und letzte Oper in der Zusammenarbeit zwischen Giuseppe Verdi und Salvatore Cammarano. Verdi schlug seinem Librettisten das fünktaktige Drama *El trovador* von Antonio García Gutiérrez erstmals am 2. Januar 1851 als mögliches Sujet für ein nächstes gemeinsames Opernprojekt vor. Er hatte das am 1. März 1836 am Teatro del Príncipe in Madrid mit sensationellem Erfolg uraufgeführte Schauspiel, das rasch zum Modell romantischer Bühnenkunst in Spanien avancierte, wohl durch eine Anfang der 1840er Jahre in Paris veröffentlichte vierbändige Ausgabe spanischer Theaterstücke kennengelernt. Fasziniert von der »Neuartigkeit und Bizarrerie des spanischen Dramas« (Brief Verdis an Cammarano vom 9. April 1851) übersandte er dem Librettisten Ende Februar/Anfang März eine vermutlich von Giuseppina Strepponi angefertigte Übersetzung. Cammarano reagierte zunächst nicht auf den Vorschlag und zeigte sich auch in der Folge wenig begeistert von dem Sujet. Dennoch schickte er Anfang April 1851 ein komplettes Szenarium an den Komponisten. Verdi war von diesem Entwurf enttäuscht, denn während in seiner Interpretation des Stückes Azucena im Zentrum der dramatischen Verwicklungen stand, sah er bei Cammarano alle »Fremdartigkeit und Neuartigkeit ihres Charakters« ausgemerzt (Brief Verdis an Cammarano vom 9. April 1851). Verdi fertigte daraufhin selbst eine Handlungsskizze an, die im wesentlichen die Grundzüge der späteren Oper fixiert: Die fünf Akte der literarischen Vorlage – *jornadas* (»Tage«) überschrieben und in Anlehnung an Victor Hugos *Hernani* mit erläuternden Titeln versehen (1. *Das Duell*, 2. *Das Kloster*, 3. *Die Zigeunerin*, 4. *Die Enthüllung*, 5. *Die Folter*) – wurden auf vier Teile kondensiert; Handlungsgerüst und Hauptcharaktere blieben weitgehend unangetastet, wobei Verdi den konkreten historisch-politischen Hintergrund weniger detailliert gestaltete, die Schilderung der ritterlichen Erziehung Manriques eliminierte, die Erbfolge umkehrte und im Gegensatz zur Vorlage Luna in den Rang des erstgeborenen Sohnes des alten Grafen erhob und schließlich als neues Motiv die geplante Eheschließung Manriques mit Leonor einführte, die in der literarischen Vorlage nicht thematisiert ist.

Nach Cammaranos Einwilligung in die Zusammenarbeit gestaltete sich die weitere Genese des Librettos problematisch und war von grundsätzlichen Differenzen begleitet. Die Frage der Wahrscheinlichkeit und Kohärenz der Handlung stand ebenso zur Debatte wie die Konzeption Azucenas als Figur im Widerstreit zwischen

der Liebe zu ihrem Sohn Manrico und dem Racheschwur für die Mutter; auch die Verwundung Manricos war insofern Gegenstand kontroverser Diskussionen, als Cammarano für eine Verwundung im Duell plädierte, während Verdi auf der heroischen Niederlage Manricos in der Schlacht beharrte und sich mit dieser Idee schließlich durchzusetzen vermochte. Trotz der schier unüberwindbar scheinenden Gegensätze fanden Komponist und Librettist dennoch zueinander. Nachdem Verdi Teile des Libretto erhalten hatte, spornte er Cammarano an: »Setzen Sie den *trovatore* so fort, wie Sie es in der *introduzione* gemacht haben, und ich werde mich unendlich glücklich schätzen.« (Brief Verdis an Cammarano vom 25. Juni 1851).

Am 17. Juli 1852 starb Cammarano, noch bevor er das Libretto fertigstellen konnte. Da der neapolitanische Publizist Leone Emmanuele Bardare bereits seit August 1851 dem schwerkranken Librettisten zur Seite gestanden hatte, wurde er mit der endgültigen Ausarbeitung des Textes beauftragt. Verdi nahm nun noch grundsätzliche Änderungen vor, die eine Umgewichtung der Figuren nach sich zog. Die Partie Leonoras erfuhr mit der Einfügung eines *adagio* (»Tacea la notte placida«) in die mit der *cabaletta* (»Di tale amor che dirsi«) schließenden Arie des 1. Teils und einer weiteren Arie im 4. Teil eine prinzipielle Aufwertung, so daß sie als gleichberechtigte Figur neben Azucena tritt. Weitere Änderungen bezogen sich auf Lunas Arie (»Il balen del suo sorriso«), die vom 3. in den 2. Teil verlegt wurde, und auf Modifikationen in Azucenas *canzone* im 2. Teil (»Stride la vampa! - la folla indomita«). Verdi strich darüber hinaus die den 2. Teil abschließende *stretta* und kürzte das Finale.

Bereits vor der Übereinkunft mit Cammarano hatte Verdi *Il trovatore* am 18. März 1851 dem *impresario* des Teatro Communale in Bologna, Alessandro Lanari, angeboten. Die Verhandlungen schlugen hier indes ebenso fehl wie später diejenigen mit Neapel, denn Verdi machte die definitive Zusage von der Qualität der ihm zur Verfügung stehenden Sänger abhängig. Die Hauptrollen, insbesondere die Rolle der Azucena, sollten bei der Uraufführung mit den besten Kräften besetzt sein. Erst im Juni 1852 glaubte Verdi ideale Bedingungen am Teatro Apollo in Rom gefunden zu haben. Er nahm Kontakt mit dem *impresario* Vincenzo Jacovacci auf und unterzeichnete nach der Genehmigung des Librettos durch die römische Zensur im November 1852 den Vertrag.

Verdi hatte mit den Skizzen für *Il trovatore* im September 1852 begonnen; in den Herbstmonaten widmete er sich der Ausarbeitung der Partitur, und noch vor seiner Abreise Anfang Dezember 1852 zur Vorbereitung der Uraufführung in Rom war die Oper fertiggestellt. Letzte Korrekturen an der Partitur wurden während der Proben am Teatro Apollo ausgeführt.

Kommentar

Neben Shakespeare und Schiller galt Verdis besonderes Interesse der spanischen Schauerromantik in der Nachfolge Victor Hugos: Hier fand er nach der Vertonung von Hugos Spaniendrama *Hernani* nicht nur die literarische Vorlage für *Il trovatore*,

sondern in den folgenden Jahren auch die Quellen für *La forza del destino* (nach Ángel de Saavedra, Herzog von Rivas) und *Simon Boccanegra* (ebenfalls nach Antonio García Gutiérrez). Daß Verdi 1851 erstmals den direkten Bezug auf die Literatur der spanischen Romantik suchte, dabei dem Drama *El trovador* von García Gutiérrez verfiel und diesen Plan gegen den anfänglichen Widerstand seines Librettisten durchsetzte, war doppelt motiviert. Einerseits zeigte sich Verdi vom Inhalt dieses Schauspiels fasziniert. Das romantische Drama mit seiner dialektischen Verschränkung von Liebes- und Rachehandlung, die beide im Tod enden – die Liebeshandlung bringt Leonora den Tod, die Rachehandlung kulminiert in Manricos Hinrichtung –, erschien ihm opernwürdig, und es bot darüber hinaus mit Azucena eine außergewöhnliche Frauenfigur, deren unaufhebbarer innerer Widerspruch zwischen den »beiden großen Leidenschaften« der »Kindesliebe« (zu Manrico) und der »Mutterliebe« (zu ihrer auf dem Scheiterhaufen verbrannten Mutter) Verdi von Anbeginn in den Bann schlug (Brief Verdis an Cammarano vom 9. April 1851).

Andererseits erkannte Verdi die strukturelle Neuartigkeit und Originalität des Dramas, das ihm eine Fülle außerordentlicher Situationen bot. Insofern hoffte er, von seinem Textdichter ein Libretto zu erhalten, das nicht nur die Konventionen der italienischen Oper hinter sich ließe, sondern in gleichem Maße auch eine »Neuheit und Freiheit der Formen« realisieren würde (Brief Verdis an Cesare De Sanctis vom 29. März 1851). Explizit formulierte Verdi gegenüber dem Librettisten: »Was die Verteilung der Nummern betrifft, möchte ich Euch sagen, daß für mich, wenn ich auf Poesie treffe, die man in Musik setzen kann, jede Form, jedes Arrangement gut ist; mehr noch, je neuartiger und ausgefallener diese sind, um so glücklicher bin ich. Wenn es in den Opern weder *cavatine* noch Duette und Terzette, weder Chöre noch Finali usw. usw. gäbe und die ganze Oper (sozusagen) nur eine einzige Nummer wäre, dann würde ich das für vernünftiger und richtiger halten.« (Brief Verdis an Cammarano vom 4. April 1851). Was Cammarano indes schließlich formal und inhaltlich entwarf, stand in denkbar schroffem Widerspruch zu Verdis Erwartungen. Das Libretto gründet in streng symmetrischem Verlauf auf vier Teilen, die ihrerseits je zwei Einzelbilder umfassen, wobei das Eröffnungsbild – mit Ausnahme des 1. Teils – jeweils breiter als das Schlußbild angelegt ist. Dieser großformalen Lösung entspricht intern Cammaranos Verzicht, die konventionelle Schematik der musikalischen Nummern aufzubrechen: Er benutzt beinahe ausschließlich – eine Ausnahme bilden die Nummern von Azucena – die tradierten geschlossenen Formen Arie, Duett, Terzett, Chor und Finale und bleibt überdies dem zweiteiligen Schema aus *adagio* und *cabaletta* verhaftet.

Vollends in der Tradition des italienischen *melodramma* steht die Figurenkonzeption, die nicht auf eine psychologische Profilierung der Personen zielt, sondern die Protagonisten als Träger stereotyper Affekte vorstellt. Daß sich Verdi im Verlauf der Genese von *Il trovatore* nie gegen den seinen ursprünglichen Intentionen widersprechenden Zuschnitt des Librettos zur Wehr gesetzt hat, mag erstaunen, läßt sich

jedoch angesichts der endgültigen dramaturgischen Konzeption begründen. Verdi hatte wohl erkannt, daß er sich von den innovativen Möglichkeiten des Dramas, die sein Interesse geweckt und den Rezeptionsprozeß bestimmten hatten, nicht verabschieden mußte. Wenn nicht – wie geplant – in der Form der musikalischen Nummern oder der Figurencharakteristik, so ließ sich mit Cammaranos Libretto das fortschrittliche Moment dennoch auf anderer Ebene verankern: *Il trovatore* geriet zum Paradigma der szenischen Opernkonzeption Verdis. Die Oper formuliert eine Ästhetik der szenischen Prägnanz, der grell leuchtenden Ereignisse, des Kontrastreichtums in Personal, Aktionen und Schauplätzen. Pointiert formuliert, realisiert *Il trovatore* – und dies in bewußter Anlehnung an Shakespeare – eine Ästhetik der »varietà«.

Die Oper verzichtet – wie später *La forza del destino* – auf eine sich kontinuierlich entfaltende Handlung zugunsten einer Reihung geschlossener und autonomer Bilder, deren zeitlich-räumliche Dimensionen genau kalkuliert sind und die darin eminente szenische Schlagkraft und suggestive Wirkung besitzen. Zum einen findet das tragische Geschehen in einer zeitlichen Fixierung der Bilder sein Äquivalent: Mit der Dominanz dunkler und schattenhafter Stimmungen konstituiert sich *Il trovatore* als Nachtstück. Zum anderen wechseln offene geschlossene Räume sinnfällig einander ab; Orte, die nicht mehr bloß pittoreskes Beiwerk sind, sondern Spiegel emotionaler Zustände und in gleichem Maße szenische Chiffren für die gesellschaftlichen Konstellationen, mit denen die Protagonisten konfrontiert sind.

In ihrer aphoristischen Knappheit und kontrastierenden Abfolge erweisen sich diese Bilder als die dramaturgisch relevante Formeinheit. Sie gerinnen zu *tableaux*, zu blitzlichtartigen Momentaufnahmen, die angesichts der formalen Kürze eine psychologisch differenzierte und dramaturgisch plausible Entfaltung der Individuen nicht erlauben, sondern die Figuren gleichsam als Opfer der eingeschliffenen Affekte Liebe, Eifersucht, Haß und Rachegefühl exponieren. Diese Figurenkonzeption zielt indes nicht auf eine Restituierung überkommener Opernklischees, sie ist vielmehr inhaltlich-thematisch motiviert. Die Protagonisten der Handlung sind nicht mehr Herr ihrer selbst. Sie befinden sich einerseits in einer politisch-gesellschaftlich ungewissen Situation, die vorab den Konflikt zwischen Manrico und Luna schürt, ohne daß die eigentlichen Initiatoren – Graf Jaime von Urgel und Kronprinz Fernando von Kastilien – je auf der Bühne erscheinen. Offenkundig ist es andererseits den Figuren nicht gegeben, ihre Gegenwart zu gestalten: Sie versagen an der Bewältigung von Realität, flüchten sich aus dem Hier und Jetzt in Erinnerungen und Phantasieräume; sei es nun in Leonoras Erzählung vom ersten Zusammentreffen mit Manrico im 1. Teil, in Manricos Vision vom Feuer, das Azucena zu verschlingen droht, und ihrer Befreiung im 3. Teil oder in Azucenas fiktivem Entwurf einer glücklichen Zukunft mit Manrico im 4. Teil.

Letzten Endes entscheidend für die dramaturgische Gesamtstruktur von *Il trovatore* ist jedoch die Vorgeschichte der Handlung. Sie legt sich wie ein blindes Fatum

über die Gegenwart, beraubt die Figuren ihrer Selbstbestimmung, drängt als unheilvolles Agens in ihr Leben und bemächtigt sich ihrer als psychische Obsession. Daß die Ereignisse um den alten Grafen Luna und Azucenas Mutter das Handeln und Fühlen der Figuren im Innersten determinieren, ist zumal an den zahlreichen Erzählungen ablesbar: Die Vergangenheit bestimmt nicht nur die *introduzione*, die gänzlich untypisch für das italienische Musiktheater unter Verzicht auf ein Vorspiel den Beginn der Oper markiert und insofern die alptraumhaft aufsteigende Historie in die Gegenwart hineinholt beziehungsweise erstmalig den obsessiven Charakter der Ereignisse thematisiert, sie ist auch explizit Thema von Azucenas *canzone* (»Stride la vampa! – la folla indomita«) und *racconto* im 2. Teil (»Condotta ell'era in ceppi al suo destin tremendo«). Erst in der letzten Szene findet die Vorgeschichte zu ihrem Ende, denn erst mit dem Tod Manricos durch die Hand des Bruders ist der Tod von Azucenas Mutter gerächt. Daher konnte Verdi ausdrücklich festhalten: »Der wichtigste Teil des Dramas [...] verbirgt sich [...] in einem einzigen Wort ... »vendetta« [Rache]!« (Brief an Cesare De Sanctis vom 1. Januar 1853).

Während sich die vergangenen Geschehnisse mit Vehemenz in die Gegenwart drängen, sind dagegen zahlreiche handlungsrelevante Ereignisse – etwa das Duell zwischen Manrico und Luna, die Schlacht und die Gefangennahme Manricos – in die Pausen zwischen den Teilen verlegt, so daß sie wie schon die Vorgeschichte erzählend vermittelt werden müssen. Insgesamt lassen die Flucht aus der Gegenwart und die Allmacht der lastenden Vergangenheit mit ihrer Dominanz der erzählenden Passagen die eigentliche szenische Handlung in den Hintergrund treten. Der daraus resultierende Dualismus von Retrospektion und Antizipation nimmt die Figuren gefangen und treibt zugleich die unaufhörlichen Gefühlsemanation hervor: Der Vergegenwärtigung des Nicht-Gegenwärtigen entspringen die musikalischen Nummern der Oper.

Verdi fand für die dramatische Formung von *Il trovatore* eine kongeniale musikalische Konzeption, die wie schon das Libretto dem ästhetischen Prinzip der »varietà« gehorcht. Trotz einzelner retrospektiver Elemente (das Orchester fungiert durchaus traditionell als Begleiter des Gesangs; das Rezitativ als Ort musikalisch-dramatischer Entwicklung wird im Unterschied zu *Rigoletto* wieder in den Hintergrund gedrängt) erweist sich die Oper aufs Ganze gesehen als bahnbrechendes und zugleich singuläres Werk im Schaffen Verdis. Bereits die Fülle der motivischen Einfälle und thematischen Formulierungen sichert der Partitur eine Ausnahmestellung.

Signifikant ist, daß dieser Einfallsreichtum nicht in Bahnen gelenkt wird, sondern sich gleichsam ungehindert ausbreiten kann, indem Verdi das motivisch-thematische Material parataktisch exponiert, nicht aber verarbeitet. Dies ist vorab in den Ensemblesätzen und Duetten evident, wenn etwa die Soli Azucenas in den Duetten mit Manrico eine eigene Motivik aufweisen (wie bei »No, soffrirlo non poss'io ...« im 2. Teil) oder in den Duetten den Figuren unterschiedliches Material

zugeordnet wird (wie bei Lunas »Ah! ... dell'indegno rendere« im *andante mosso* oder bei »Fra te che parli? ... ah! volgimi« in der *cabaletta* des Duetts mit Leonora im 4. Teil). Folgerichtig tritt die motivisch-thematische Durcharbeitung und damit die semantische Aufladung der Musik durch Rück- und Querbezüge, wie sie Verdi im *Rigoletto* realisiert hat, zurück. Das Prinzip der »varietà« mit seiner Kontrastierung und wechselseitigen Schärfung der Elemente findet jedoch nicht nur in der parataktischen Reihung schillernd-kontrastierender Motive seinen Niederschlag – einer Reihung, die einen energischen, zuweilen explosiven Ausdruck hervortreibt –, sondern dringt bis ins musikalische Detail, in die musikalische Mikrostruktur vor. Wie in keiner anderen Oper Verdis werden die melodischen Formulierungen rhythmisch aufgebrochen, durch *spezzature*, Synkopen, Asymmetrien und Akzentverlagerungen variiert wie in Ferrandos *racconto* im 1. Teil (»Abbietta zingara, fosca vegliarda!«), in Azucenas »Giorni poveri vivea« im *adagio* des Terzetts im 3. Teil oder in der *cabaletta* von Lunas Arie im 2. Teil (»Per me ora fatale«).

Trotz des Reihungsprinzips, der bis ins Extrem getriebenen Variation und der Knappheit der musikalischen Diktion realisiert Verdi übergreifende musikalische Zusammenhänge. Insbesondere hinsichtlich der musikalischen Gestik der beiden Frauengestalten Leonora und Azucena gelingt ihm eine sinnfällige und sich durch die gesamte Oper ziehende Abstufung. Während Azucena in ihrer *canzone* und dem *racconto* mit kurzen, rhythmisch prägnanten Formulierungen und schroffen dynamischen Kontrasten assoziiert wird, ist Leonora eine vorab im Ausdrucksspektrum der lyrischen Emphase angesiedelte Figur, deren vokale Linie den klassischen *canto spianato* zu beispielloser Brillanz steigert – etwa im *adagio* von Leonoras Arie im 1. Teil (»Tacea la notte placida«).

Darüber hinaus wird die Differenzierung der beiden Frauenfiguren mit Hilfe spezifischer Tonarten und harmonischer Leitklänge, aber auch des Metrums fundiert. Leonora bewegt sich im Tonraum von As-Dur, Des-Dur und verwandter Tonarten; Azucena sind die Tonräume e-Moll und G-Dur beziehungsweise C-Dur und a-Moll zugewiesen, wobei ihr ambivalenter Charakter zudem mit der Verankerung der Rachethematik in e-Moll und der Liebe zu Manrico in G-Dur musikalisch sinnfälliger wird – exemplarisch prallen die beiden Tonarten in der *canzone* aufeinander und vergegenwärtigen insofern den von Azucena erlebten Widerstreit ihrer Gefühle. Verdi unterstreicht die Differenz, indem er für Leonoras Musik vornehmlich den 4/4-Takt, für die Azucenas aber den Walzerton des 3/4-Taktes, wenn nicht den volkstümlichen 3/8-Takt wählt. Demzufolge verankert Verdi die Polarität der Frauenfiguren in divergierenden musikalischen Welten, während er die einzelne Figur jenseits des Prinzips der »varietà« als übergreifende dramaturgisch-musikalische Einheit konstituiert.

Welches Niveau die Durchkonstruktion trotz des Kontrast- und Variationsreichtums erreicht, zeigt das erste Bild des 4. Teils – eine Szene, die von der Kritik einhellig als die überzeugendste der Partitur gewürdigt wird. Hier entwickelt Verdi

eine »Raumklangästhetik« (Ulrich Schreiber), in der sich die innovatorischen Elemente der Partitur ideal-typisch verschränken. Die Szene wird durch das *adagio* von Leonoras zweiter Arie (»D'amor sull'ali rosee«) eröffnet, das mit seinem schmerzlich-sehnsüchtigen Lyrismus und dem allmählichen Zerfall der Gesangsmelodik als Paradigma des *canto spianato* gelten kann. Nun schließt Verdi Leonoras Klage nicht – wie es der Konvention entsprechen würde – die rasche *cabaletta* oder ein zu ihr hinführendes *tempo di mezzo* an, sondern ein chorisches *Miserere*. Diese Chorsequenz öffnet den szenischen Raum und stellt dem Geschehen im Vordergrund einen musikalisch beleuchteten Hintergrund zur Seite: Das *Miserere* erklingt ohne Orchesterbegleitung *a mezza voce* und wird lediglich von einer Totenglocke in es begleitet. Die gleichsam gespenstische Diktion des Chors erscheint nachhaltig akzentuiert, wenn das Tutti-Orchester in dreifachem *pianissimo* einsetzt und ein Trauermarsch Leonoras düstere Gedanken fundiert. Überaus beredt zwingt das rhythmisch profilierte und im *unisono* intonierte Marschmotiv die vokale Linie Leonoras ein, bis diese – als Sinnbild ihrer Schicksalsergebenheit – in Seufzervorhalten und Sekundschritten zum Grundton hin absinkt.

Zwar ist damit ein harmonischer Abschluß gesetzt, doch die *cabaletta* wird erneut hinausgezögert. Schroff kontrastierend erklingt aus dem Kerker die Stimme Manricos. Sein Abschiedslied ist dramaturgisch in zweifacher Hinsicht bedeutsam, denn Verdi setzt die solistische Harfe als Begleitung ein – jenes Instrument, das in der Szene bisher ausgespart blieb – und bindet insofern Manricos Abschied zurück an sein Liebeslied im zweiten Bild des 1. Teils, das ebenfalls nur von der Harfe begleitet wurde. Darüber hinaus ist das aus der Ferne erklingende Lied über die äquivalente Klangwirkung mit dem *Miserere* assoziiert. Liebe und Tod fallen in eins und zeigen rückblickend, daß die Beziehung zwischen Manrico und Leonora von Anfang an zum Scheitern verurteilt war. Leonoras entsetzte und stockende Reaktion auf Manricos Gesang wird vom erneuten Einsatz des *Miserere* und des Trauermarsches unterbrochen. Doch nunmehr hat Leonora ihr Schicksal angenommen: Ihre Stimme verschränkt sich alternierend mit dem *Miserere*. Nach der zweiten Strophe von Manricos Lied verbinden sich die disparaten Raumklänge, allerdings in einer rhythmischen Abstufung, die den Kontrast zwischen Vorder- und Hintergrund nicht aufhebt, sondern deutlich hervorkehrt. Eine Harmonisierung ist nicht mehr möglich, das Geschehen treibt dem tödlichen Ende zu.

Die für Paris angefertigte Überarbeitung von *Il trovatore* bezog sich auf acht der insgesamt vierzehn Nummern. Verdi griff indessen zumeist kaum in die musikalische Substanz ein: Er fügte Erweiterungen und Überleitungen hinzu, komponierte neue Kadenzen, nahm Transpositionen vor und änderte Details in Instrumentierung und Orchestersatz. Gravierend waren hingegen die Eliminierung der *cabaletta* von Leonoras Arie im 4. Teil (»Tu vedrai che amore in terra«), die Erweiterung des Finales um dreißig Takte unter Rückgriff auf das *Miserere* und schließlich die Einfügung eines Balletts im 3. Teil zwischen Soldatenchor und Terzett, das partiell musi-

kalisches Material aus den Zigeunerszenen des 2. Teils nutzt. Mit dieser Einfügung huldigte Verdi den Konventionen der Pariser Oper; gegenüber dem Direktor der Opéra hielt er fest: »Der *Trovatore* muß als *grand opéra* behandelt werden und einen ganzen Abend ausfüllen. Um das zu erreichen, werde ich 15 oder 20 Minuten Musik für das Ballett oder andere hinzufügen usw. usw.« (Brief Verdis an Francois-Louis Crosnier vom März 1856).

Bei aller musikdramaturgischen Modernität erweist sich *Il trovatore* als ein für Verdi typisches Werk. Wie *Rigoletto* und *La traviata*, mit denen sich *Il trovatore* zur sogenannten »trilogia popolare« vereint, steht auch hier ein gesellschaftliches Thema zur Diskussion. Die traditionelle Dreieckskonstellation problematisiert die Rivalität zweier Männer um die Liebe einer Frau, ist aber sowohl mit dem Bild von den feindlichen Brüdern als auch mit dezidiert politischen Implikationen verknüpft. Der Kampf zwischen Manrico und Luna ist einer um die politische Macht. Daß Luna diesen Kampf gewinnt, verschlägt angesichts der Niederlage in der Gunst Leonoras wenig. Die Sympathien gelten der Rebellion Manricos, der auf der Seite des unterdrückten Volkes steht. Da Manrico durch sein Künstlertum und seine scheinbare Zugehörigkeit zu den Zigeunern ein Außenseiter ist, gerät *Il trovatore* zur »Parabel über die Unterdrückung von Minderheiten« (Ulrich Schreiber).

In gleichem Maße verquicken sich in der Figur Azucenas individuelles Schicksal und gesellschaftlicher Rang: Verdi zeigt eine zerrissene Frau, deren unaufhebbarer innerer Konflikt zwischen den antagonistischen Gefühlen von Liebe und Rache letzten Endes gesellschaftliche Ursachen hat. Azucena ist die Tochter einer Zigeunerin, von der Gesellschaft ausgegrenzt wie der Narr und Bucklige Rigoletto oder die Prostituierte Violetta Valéry. Insgesamt formuliert Verdis Oper *Il trovatore* ein pessimistisches Credo. Die Befreiung von politischen und individuellen Zwängen schlägt fehl. Mit Macht versuchen zwar die Figuren, sich aus den Verwerfungen von Gesellschaft und Schicksal zu befreien, doch sie zerbrechen mit ihren widerstrebenden Emotionen, Wünschen und Bedürfnissen an einer Wirklichkeit von Krieg, Elend, Verfolgung und Unrecht. Azucena, Luna, Manrico und Leonora ziehen konzentrische Kreise um eine dunkle Mitte, von der sie sich nicht lösen können und an der sie schließlich zerschellen.

Wirkung

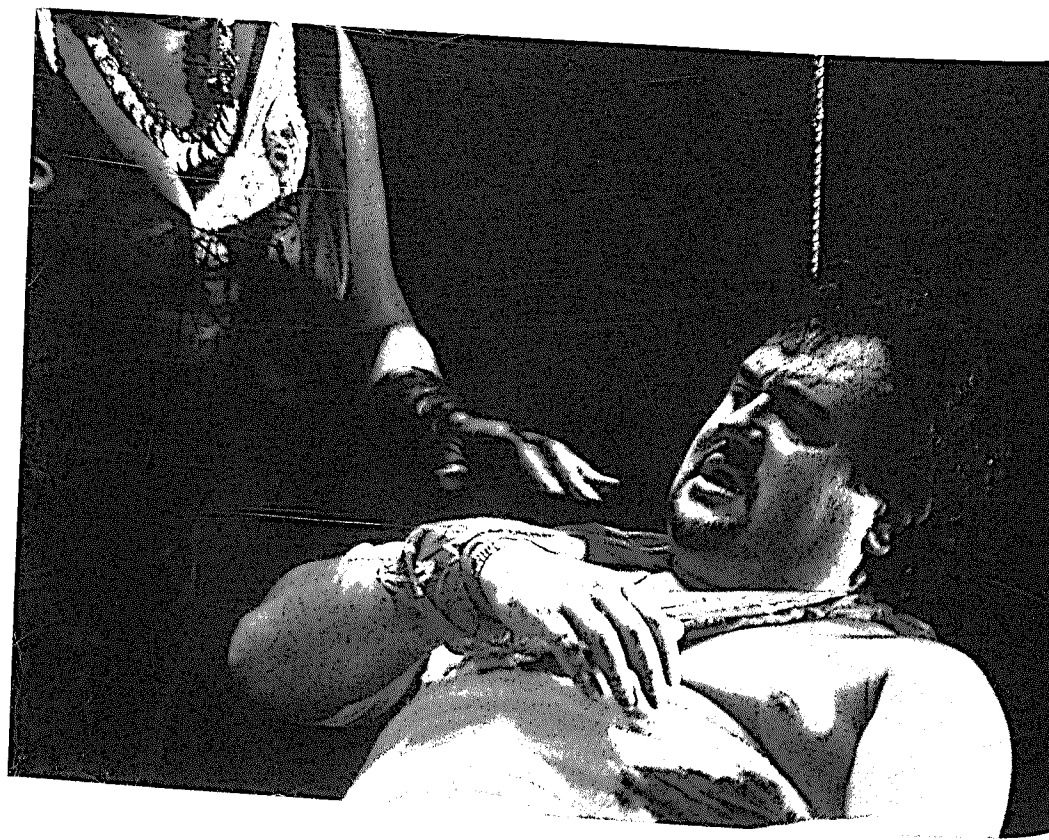
Die Uraufführung von *Il trovatore* am 19. Januar 1853 war für Verdi – trotz einer Indisposition von Giovanni Guicciardi (Luna) – ein triumphaler Erfolg: Die beiden Stars des Abends, Carlo Baucardé (Manrico) und Rosina Penco (Leonora), aber auch Emilia Goggi (Azucena) sicherten der Oper die ungeteilte Anerkennung von Presse und Publikum. Innerhalb weniger Jahre wurde *Il trovatore* weltweit an allen bedeutenden Bühnen nachgespielt: 1853 in Mailand (Teatro alla Scala) und Triest; 1854 in Madrid, Athen, Wien, Warschau, Rio de Janeiro, Lissabon, Paris (Théâtre-Italien), London und St. Petersburg; 1855 in Buenos Aires, Alexandria, New York, London

(Covent Garden) und Dublin. Noch in den 1850er Jahren folgten Übersetzungen ins Deutsche (Braunschweig 1855), Englische (London 1856) und Russische (St. Petersburg 1859).

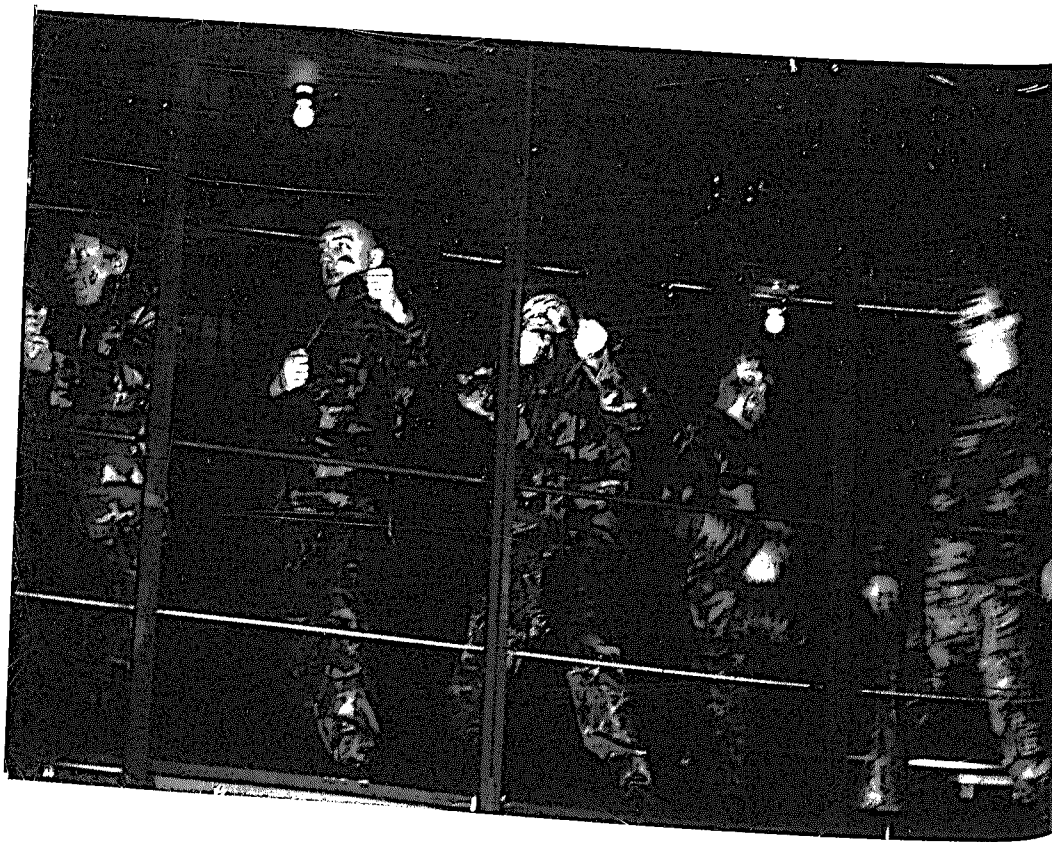
Im Dezember 1854 gab das Pariser Théâtre-Italien mit dem Tenor Lodovico Graziani und der Altistin Adelaide Borghi-Mamo Vorstellungen in italienischer Sprache, die von Verdi überwacht wurden. Am 12. Januar 1857 folgte die Produktion in französischer Sprache an der Pariser Opéra mit Pauline Gueymard (Léonore), Louis Gueymard (Manrique), Adelaide Borghi-Mamo (Azucena) und Marc Bonnehée (Luna). Aus diesem Anlaß hatte Verdis Pariser Verleger Léon Escudier durch Emilién Pacini eine Übersetzung anfertigen lassen, und Verdi selbst legte eine zweite Fassung seiner Oper vor: *Le Trouvère* ging mit großem Erfolg über die Bühne (die Choreographie stammte von Lucien Petipa) und hielt sich bis ins 20. Jahrhundert im Repertoire der Opéra. Parma stellte 1990 in einer konzertanten Aufführung die zweite Fassung erneut zur Diskussion, allerdings ohne das Ballett.

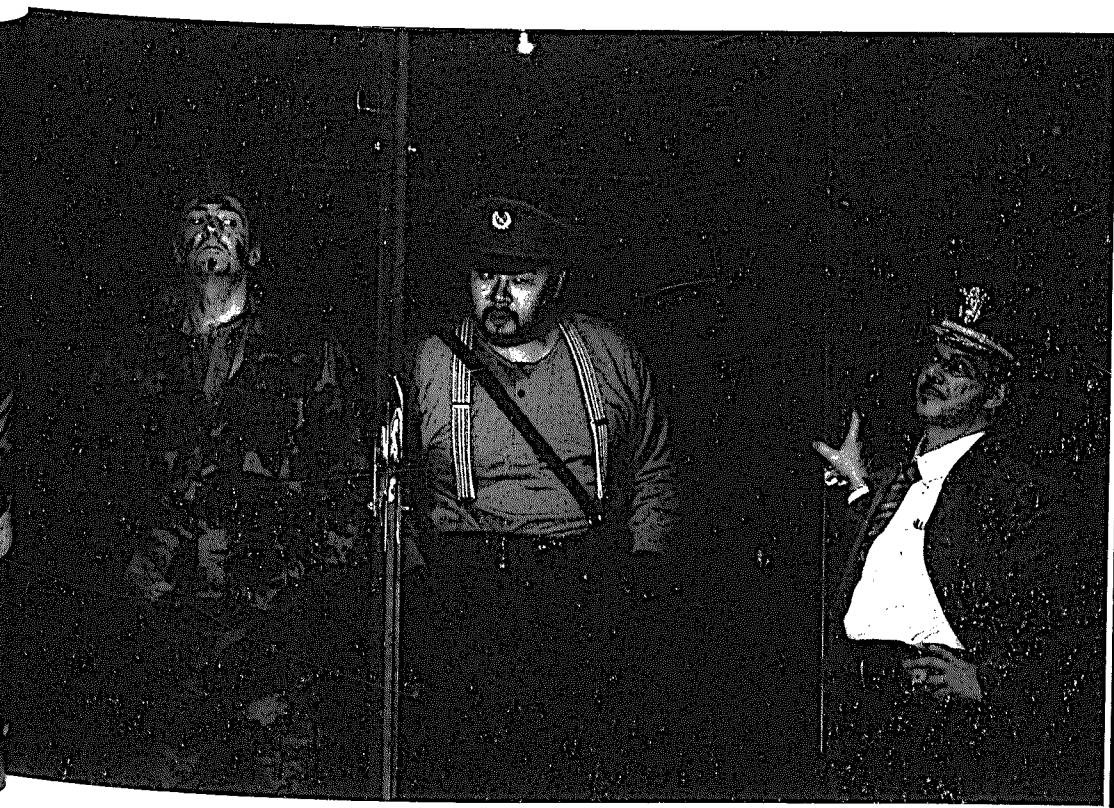
Enrico Caruso soll gesagt haben, es sei ganz einfach, *Il trovatore* auf die Bühne zu bringen: Man benötige dazu nur die vier besten Sänger der Welt. Obwohl die Aufführungsgeschichte der Oper einem Defilé der großen Sänger gleichkommt und die zahllosen Inszenierungen mehr ein Fest der schönen Stimmen als das Stück ersten Regiekonzepte boten, zählt *Il trovatore* zu den populärsten und am häufigsten gespielten Werken des italienischen Repertoires. Entgegen der immer wieder artikulierten Kritik der Fachwelt an dem vermeintlich bizarren, dramaturgisch unlogischen und widersinnigen Stoff avancierte *Il trovatore* zu einem der bedeutendsten Werke im internationalen Opernbetrieb.

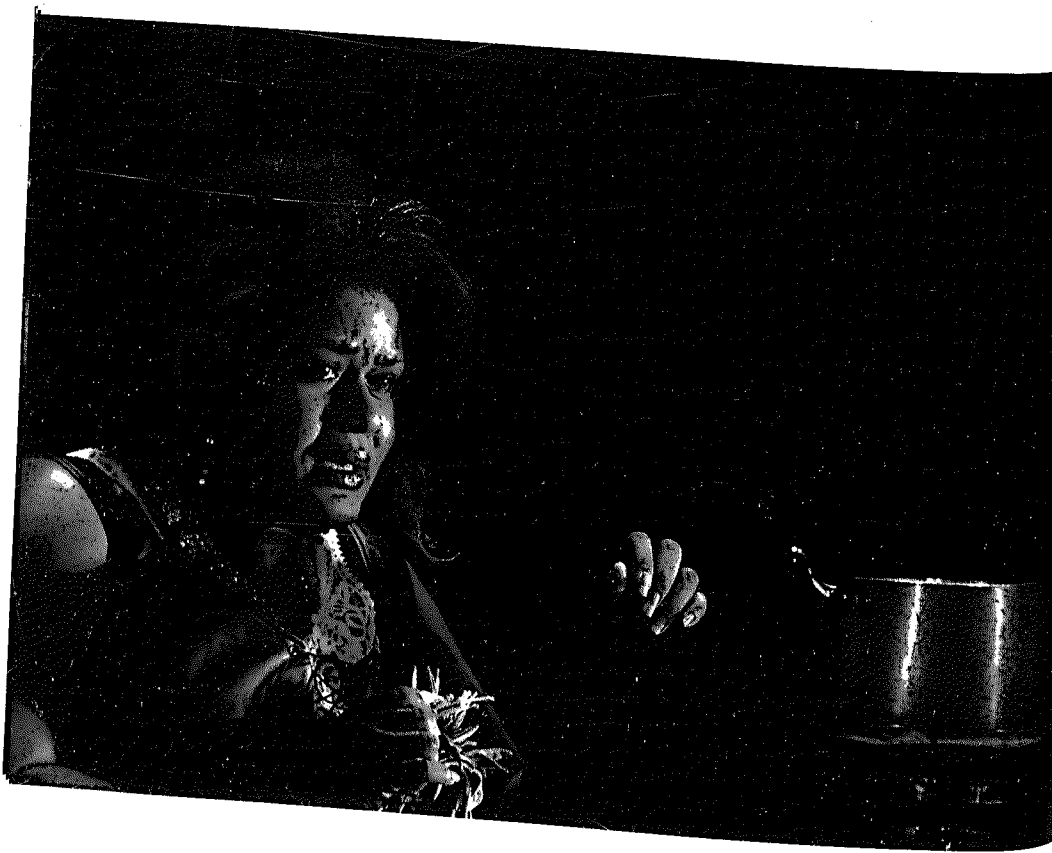






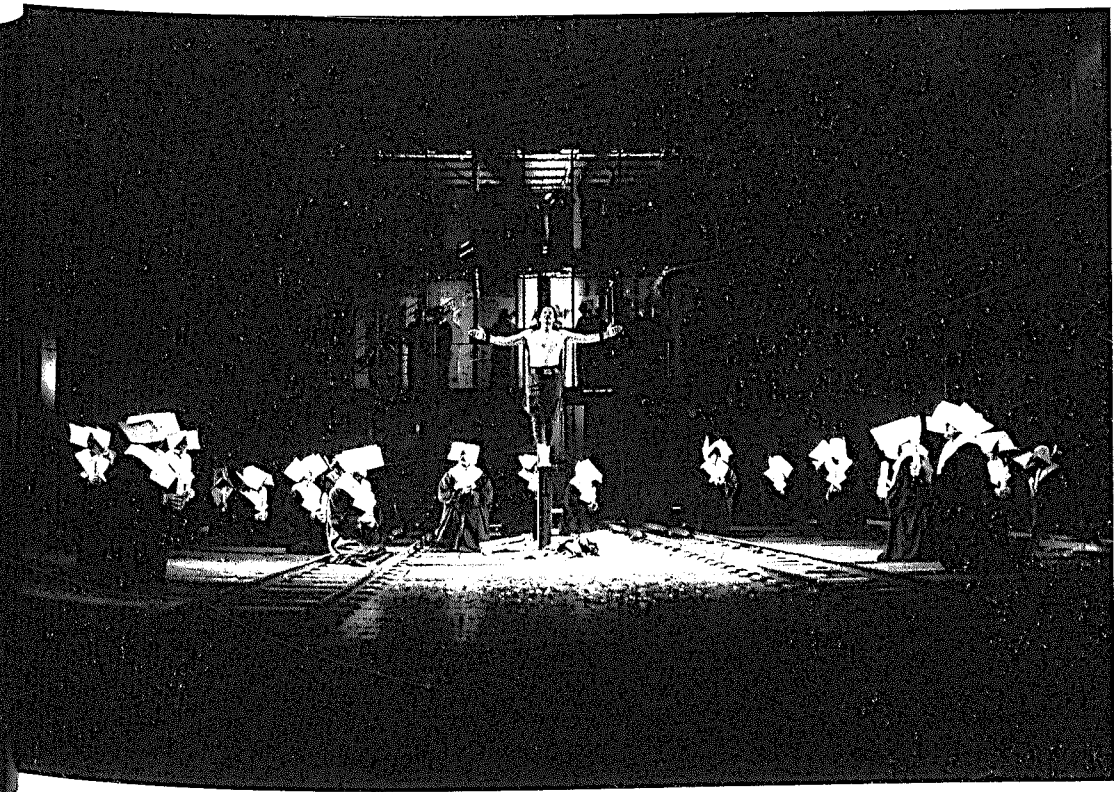


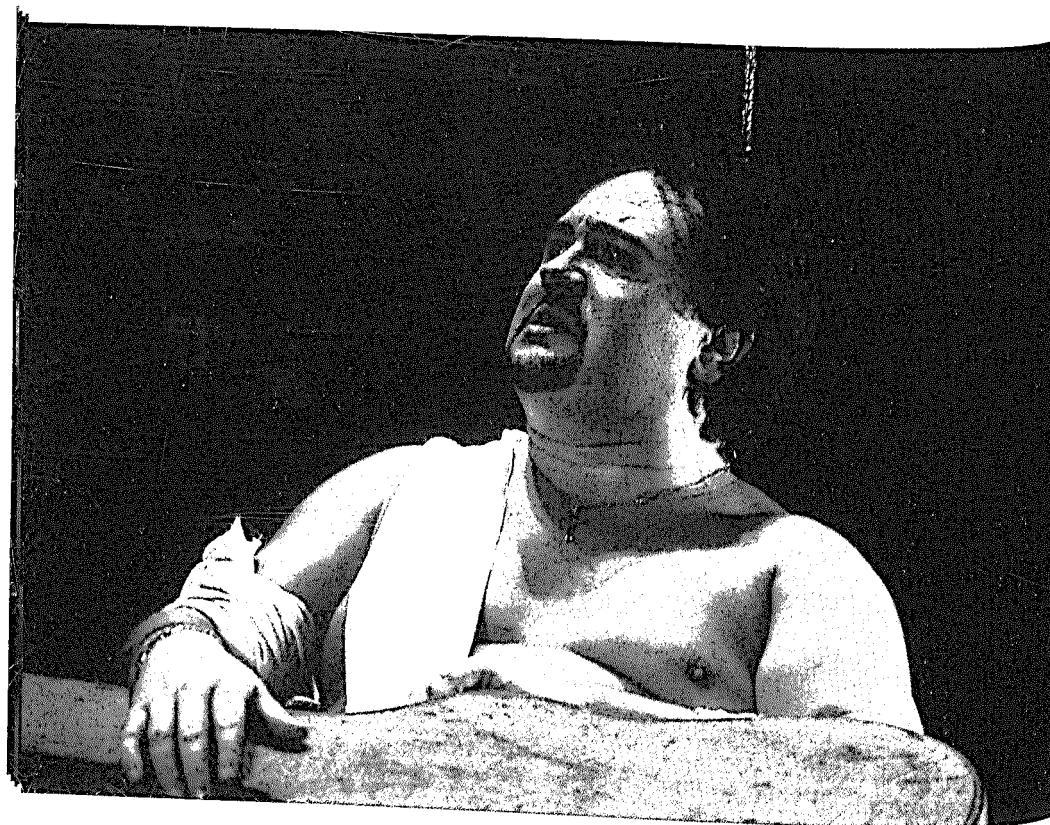


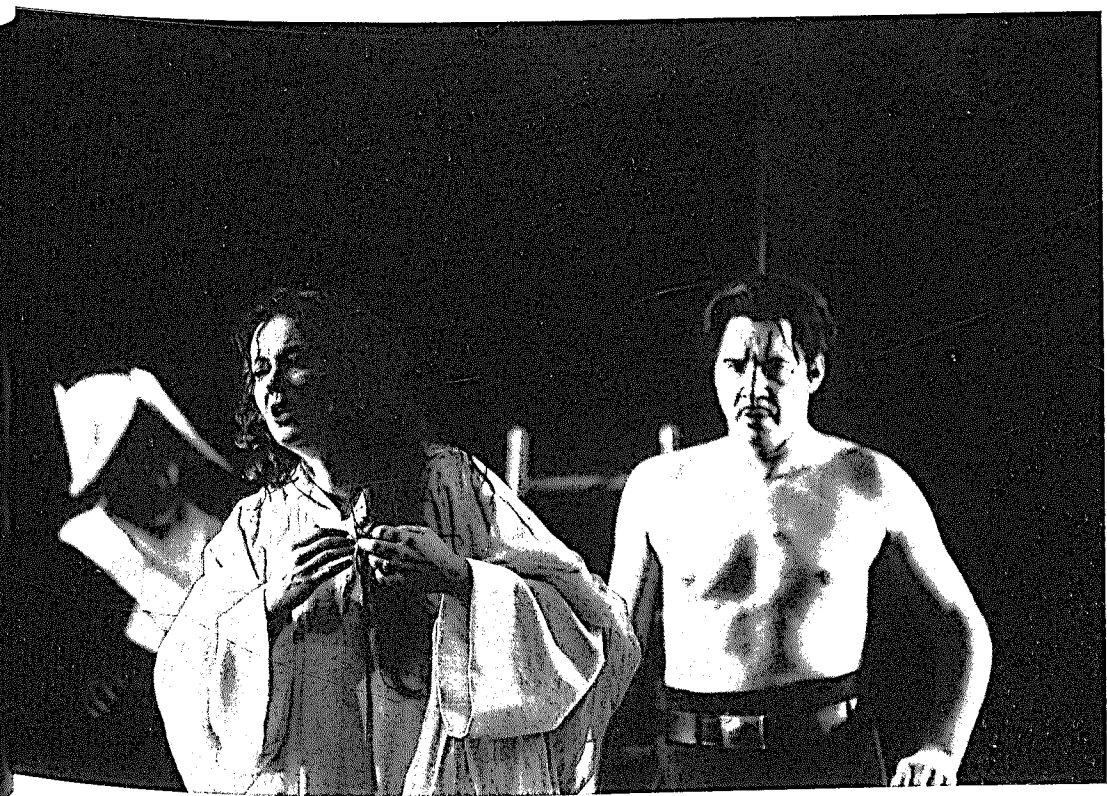


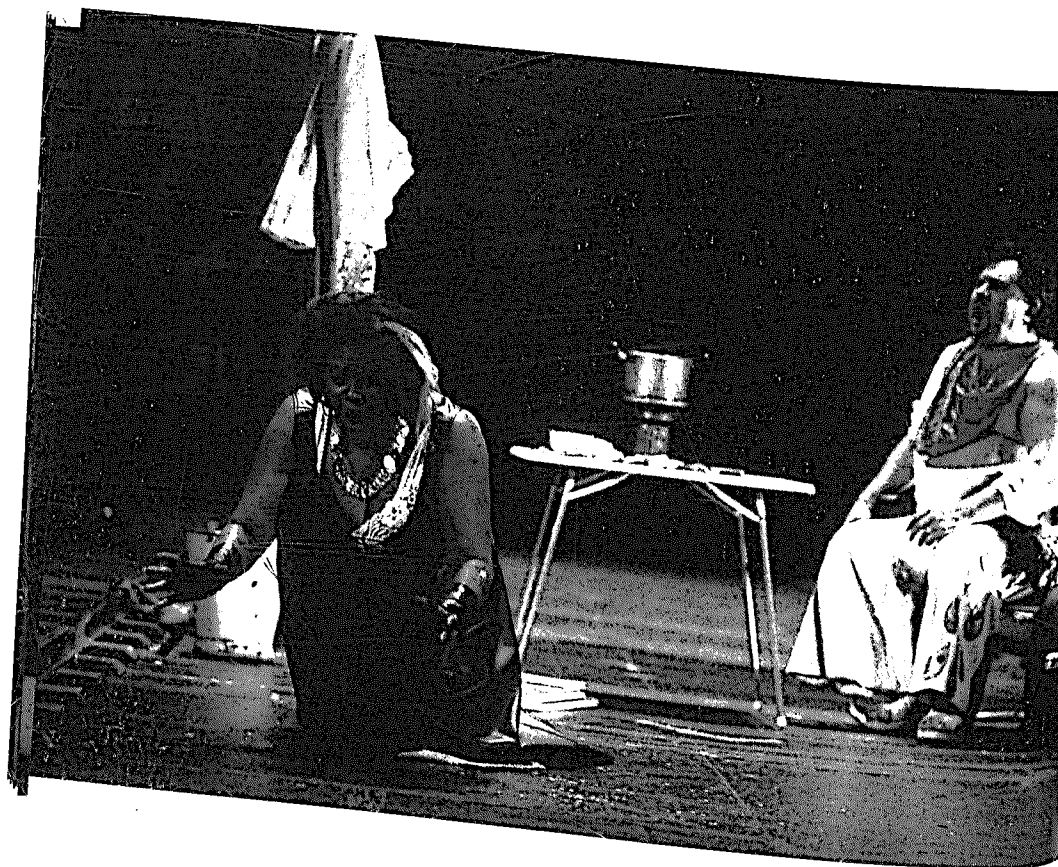






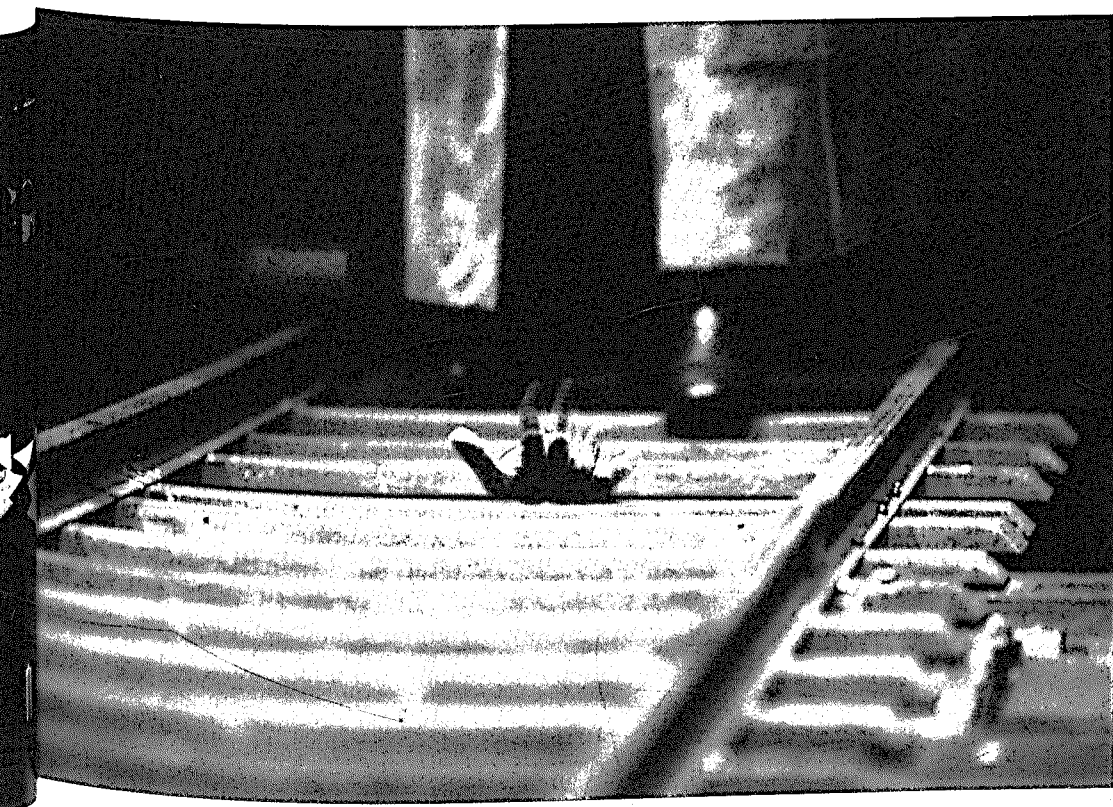














7 TROVATORE. E. N. R. K.

Leierkastenmusik?

Kasperle, Kirche und Kirmes in Verdis *Troubadour*

Leo Karl Gerhartz

Letztthin, wie mir ein Geiger des Deutschen Opernhauses von Berlin erzählte, unterbrach Pfitzner, nachdem er in einem Konzert eben eine Verdi-Arie dirigiert hatte, den spontanen Beifall des Publikums mit den Worten: »Nicht lachen, es ist nur Leierkastenmusik!«

Friedrich Percyval Reck-Malleczewen (einer der imponierendsten Repräsentanten der inneren Emigration in Nazi-Deutschland) in seinem posthum veröffentlichten Tagebuch.

In seinen *Betrachtungen über die italienische Oper, im Vergleich zur deutschen* konstatierte der deutsche Komponist Otto Nicolai: »Der Italiener geht ins Theater, um sich zu vergnügen! Das tut der Deutsche zwar auch: aber er findet sein Vergnügen in etwas anderem als der Italiener. Ich besinne mich, in Rochlitz (in dessen Schriften *Für Freunde der Tonkunst*) die Äußerung gelesen zu haben, daß der wahrhafte Genuß in der Tonkunst erst da stattfindet, wo dieselbe unser Denkungsvermögen beschäftigt. Das ist wahrhaft deutsch! Der Italiener sieht das schon als eine Arbeit an, er will nicht sein Denkungsvermögen, sondern sein Ohr, und zwar angenehm beschäftigen. Diesen Anforderungen gemäß komponieren die Tonsetzer der beiden Länder, und es kommen daher in Deutschland mehr philosophische, gelehrte, tiefgedachte Kompositionen, in Italien dagegen leichtere, ansprechendere ans Licht.«

Der Schöpfer der *Lustigen Weiber von Windsor* wußte, wovon er redete. Zwar gelang es ihm mit seiner sympathischen Shakespeare-Adaption durchaus erfolgreich, die »deutsche Schule« mit »italienischer Leichtigkeit« zumindest im bescheidenen Rahmen eines Singspiels zu versöhnen. Knapp zehn Jahre zuvor freilich hatte er sehr konkret und sehr drastisch erfahren müssen, was in puncto »italienischer Leichtigkeit« eben nur in Italien selber möglich, zu machen und zu verstehen war. Als ihm Bartolomeo Merelli, der mächtige Impresario der Mailänder Scala, nach dem Achtungserfolg seines *Templario* (1840) ein neues Buch anbot, lehnte er ein Libretto entrüstet ab, das nur wenig später italienische Operngeschichte machen sollte: »Das für Mailand bestimmte Buch von Temistocle Solera *Nabucco* war durchaus unmöglich in Musik zu setzen, – ich mußte es refusieren, überzeugt, daß ein ewiges Blutvergießen, Schimpfen, Schlagen und Morden kein Sujet für mich sei! – Der *Nabucco* taugte nicht ... «

Die Geschichte beleuchtet einen ebenso unbestreitbaren wie wenig beachteten und reflektierten Sachverhalt: Die italienische Oper des 19. Jahrhunderts kündigt mit dem eigenen Pathos keineswegs dem Anspruch von Unterhaltung. (Was belegte das schlagender als Manricos Stretta im *Troubadour* »Di quella pira«!). Vielmehr

bedeutet, während in Mitteleuropa das immer mächtiger und vorherrschender werdende Ritual des Bühnenweihfestspiels witzige oder auch sentimentale Widersprüche provoziert und damit E(ernst) und U(unterhaltung) sich trennen, in Italien das Ende der Buffa auch den endgültigen Tod der Seria. Was sich mit Wagner und Offenbach durchaus feindlich voneinander scheidet, wird bei Verdi eins. Die (auch gesellschaftlich und kulturpolitisch zu verstehende) Trennung hatte Italien längst hinter sich. Die erhabene und etwas langweilige Pathetik der Seria wurde von Pergolesi mit seiner *Serva padrona* eindrucksvoll und irreparabel demontiert. Nun aber, nach dem Tod der Buffa (im kleinen Hause) triumphiert keinesfalls im großen aufs neue der alte Ernst, sondern feiern Witz und Vergnügen überhaupt erst ihre eigentlichen Siege.

Etwas überspitzt könnte man es auch so sagen: Unbeeindruckt von allen Veränderungen im Wechsel der italienischen Oper auf ihrem Weg vom 18. ins 19. Jahrhundert zieht Kasperle um ins große Opernhaus. Die Widersprüche im übrigen Europa, die Geburt vor allem der Operette in Paris und Wien, bleiben konsequenterweise in Italien aus. Denn die Oper dort – das heißt natürlich insbesondere die Oper des Giuseppe Verdi – ist immer beides zugleich, E und U, Oper und Operette, höchster Kunstanspruch und unmittelbares Vergnügen eines nicht minder anspruchsvollen Volkstheaters.

Der *Troubadour* ist für all das innerhalb der durchaus sinnvoll so bezeichneten »Trilogia popolare« von *Rigoletto*, *Il trovatore* und *La traviata* zumindest musikalisch das wohl radikalste Beispiel. In *Rigoletto* werden auch aufregende politische Gegenstände verhandelt, *La traviata* stellt nicht zuletzt die Frage nach der Möglichkeit des zeitgenössischen Stoffs im prinzipiell irrealen Verdischen Operntyp. *Il trovatore* dagegen ist sozusagen der Verdische Operntyp pur! Selten jedenfalls hat der italienische Opernkomponist so viel Musik auf so knappem Raum vereinigt, in fast aberwitzigem Tempo so viel musikalischen Reichtum entfaltet, die eigene Gattung, die holde Unvernunft ihrer Erscheinung und die Wahrheit ihrer Kunst, das geniale Beieinander von Einfachheit und Spektakel, »effetto« und »sincerità«, ähnlich virtuos behauptet und bestätigt.

Vor die Aufgabe gestellt, die wichtigsten Grundmerkmale der *Troubadour*-Musik zu benennen, genügen einige wenige Hinweise auf sehr einfache Dinge. Im Gegensatz zu Wagners unendlicher Melodie, dem Wagnerschen Fließen in einem stets und stetig changierenden Meer von Harmonien, hält Verdi nicht nur am Rhythmus fest, sondern macht ihn in unmißverständlichen Konturen zur kontrastreichen Basis des musikalischen Geschehens. Was Hanslick als Riesengitarre verspottete, ist im *Troubadour* – im Kontext des mittelalterlichen Balladenstoffes und seines Protagonisten oft genug sogar ganz wörtlich – die Aufmerksamkeit heischende, d.h. Spannung aufbauende Grundlage der Musik. Nicht anders als für den Balladen-erzähler ist auch für Verdi das Orchester deshalb zunächst einmal die Stütze für das, was jenseits davon auf der Bühne geschieht. Das Singen der Stimmen auf der

Szene und ihr musikalischer Halt im Orchester lassen sich nicht symphonisch miteinander ein, sondern kennen nur die Identifikation (Instrumente im Orchester vereinen sich unisono mit der melodischen Geste auf der Bühne) oder aber ein klares Gegenüber von Begleitung und Gesang.

Mit anderen Worten: Den klar konturierten Rhythmen entspricht die Vorherrschaft einer bei Verdi eben endlichen Melodie, klar in ihren Anfängen und ihren Enden, unmißverständlich in ihrer Funktion als Baustein in einem ebenso vielfältigen wie kontrastreichen Mosaik. Denn lassen wir uns von dem scheinbar so selbstverständlichen (und raschen) Ablauf nicht täuschen: Mit dem im 19. Jahrhundert ansonsten so allmächtigen Entwicklungsdenken hat die Musik des *Trovatore* (und die Verdis insgesamt) nichts gemein. Die Sonatenform bringt einen bei Verdi nicht weiter. Denn sein Komponieren lebt nicht vom Weiterdenken eines musikalischen Grundmaterials, sondern sehr viel mehr von der Praxis einer Collage, die Melodie und Marsch, Pathos und Triviales, *hm-tata* und Kantilene, Witz und Utopie im bunten Wechsel neben- und gegeneinanderstellt.

Rhythmus, Melodie, Abwechslung: All das sind eindeutig Vokabeln einer volknahen Kunst. In ihren tänzerischen und melodischen Grundlagen steht die Verdi-Oper in der Tat populären Genres wie etwa der Operette eher nah. Folgerichtig war sie im säkularisierten Italien der eigenen Zeit für das Publikum Kino und Kirche zugleich, Erbauung und Spaß zum Wochenende! Sehr zu Recht hat Luigi Dallapiccola diese seltene Nähe von Kunst und Volk als einen äußerst bemerkenswerten Sonderfall beschrieben: »In einem ist die Epoche des »melodramma« in der Geschichte der italienischen Musik ohne Beispiel: weder vorher noch nachher fanden Komponist und Volk zu einer auch nur annähernd ähnlich tiefen und entschiedenen Einheit.«

Was für die Musik des *Troubadour* gilt, charakterisiert in noch viel stärkerem Maße seine Dramaturgie. Sie steht der Logik des Dramas genauso fern wie die Musik der Sonatenform. Der schwedische Puppenspieler Michael Meschke (der Librettist von György Ligeti's *Le Grand Macabre*) hat vor einigen Jahrzehnten in einem seiner Programme eine kurze Pantomime mit dem Titel *Sizilianische Legende* geschaffen. In ihr erzählt ein Schauspieler neben der Bühne eine sehr einfache und banale Geschichte. Ein sizilianisches Edelfräulein wird heimlich von einem fremden Ritter geliebt. Ein eifersüchtiger Intrigant hinterbringt dem Vater des Edelfräuleins die Nachricht von der scheinbar unehrenhaften Beziehung seines Kindes. Um die seinem Hause zugefügte Schmach zu sühnen, ersticht der aufgebrachte Alte die eigene Tochter. Während diese Moritat berichtet wird, stellen Pantomimen auf der Bühne die Höhepunkte des Geschehens mit ebenso spektakulären wie kunst- und eindrucksvollen Bewegungen und Gebärden dar. Der fremde Ritter kniet vor dem sich liebevoll zu ihm herabneigenden Edelfräulein und gibt seinem Gefühl für sie einen *beredten* szenisch-mimischen Ausdruck. Der Intrigant belauscht die Liebenden und eilt hastig davon. Der Vater steht nach seiner grausigen

Tat allein in seinem Schloß und bedeckt sein gesenktes Haupt langsam und voller Schmerz mit den Händen.

Im *Troubadour* geht es um ganz ähnliche Bilder und Zeichen - natürlich mit dem gewaltigen Unterschied, daß Verdi das bei Meschke nur Sichtbare komponiert und damit hörbar macht. Aber hier wie dort sind nicht die Logik und die Vernunft eines Dramas, sondern spektakuläre Bilder und Gesten die dramaturgische Basis, eben das von Otto Nicolai so verachtete »Blutvergießen, Schimpfen, Schlagen und Morden«, eine zentrale Voraussetzung dafür, daß die Sache Eindruck (und Spaß) macht.

Es scheint in diesen Zusammenhängen alles andere als ein Zufall, daß Verdis Genie, das in den Lehrjahren des Komponisten in extrem mühsamen Auseinandersetzungen mit Schiller- und Shakespeare-Vorlagen reift, bei der Begegnung mit ganz anders gearteten Stoffwelten, insbesondere mit romanischen Volkstheatertraditionen, nachgerade explodiert. Nicht zuletzt in dem durch Victor Hugo (mit *Hernani* und *Le Roi s'amuse* = *Rigoletto*) und dessen spanische »Schüler« Antonio García Gutiérrez (mit *El trovador* und *Simon Boccanegra*) und Angel de Saavedra (mit *Don Alvaro o la fuerza del sino*) an Verdi vermittelten Genre des französischen Melodrams.

Diese bemerkenswerte, heute praktisch vergessene Gattung war ein wascheschtes Kind der Französischen Revolution, seine Geburtsstunde ein Dekret aus dem Jahre 1791, das in und für Paris die totale Theaterfreiheit proklamierte. Hatten hier zuvor strenge Gesetze die kleinen Theater der Kontrolle durch die großen unterworfen, konnte nun jede Bühne spielen, was sie wollte. Das aber bedeutete zunächst einmal die Öffnung der Theater für die Interessen und die Bedürfnisse der breiten Volksschichten. Was zuvor fast ausschließlich auf Rummelplätzen gelebt hatte, eroberte sich nun das traditionelle Theater, und das mitsamt den vom Kirmesmilieu mitgebrachten Requisiten. Denn das einfache Volk von Paris interessierte sich weder für die großen Stoffe der Antike noch für die klassischen drei Einheiten von Ort, Handlung und Zeit. Es wollte nicht teilhaben an gedanklichen Auseinandersetzungen von tragischer Ausweglosigkeit, sondern sich im Theater ganz unmittelbar erschüttern lassen - und sich dabei zugleich amüsieren. In den Jahren der Revolution an manches Spektakel bis zur blutigen Hinrichtung auf der Straße gewohnt, strömte das Volk ins Theater, um hier noch schaurigere Sensationen zu erleben als in der Wirklichkeit, verbunden freilich mit noch schöneren Träumen. Im Theater des französischen Melodrams ging es dem Publikum darum, vor Schrecken zu erschauern, vor Mitleid zu Tränen gerührt zu werden und vor Verwunderung in Freudenschreie auszubrechen. Schon Beaumarchais hatte 1767 gefordert: »Il est temps d'intéresser un peuple et de faire couler ses larmes.« (»Es ist langsam an der Zeit, das Volk für das Theater zu gewinnen und es Tränen vergießen zu lassen.«) Gilbert de Pixérécourt (1773-1844), der wichtigste Autor im volkstümlichen Genre des Melodrams, machte diesen Satz wenige Jahre später zur Richtschnur einer emotionsgeladenen, d.h. Gefühle in Wallung bringenden Bühnenkunst.

Wesentliche Elemente seines Theaters lassen sich unschwer schlagwortartig zusammenfassen. Dem Kasperltheater gleich ist ihm die Geste wichtiger als das Wort, macht es das Wie einer in Kostüm und Dekoration denkbar spektakulären Aktion zu seiner Hauptsache. Unbestrittener Souverän in der Dramaturgie ist der Augenblick, sein Zauber und seine Überzeugungskraft. Nicht dramatische Konsequenz ist das, was zählt, sondern genau umgekehrt die Abwechslung, ein bunter Wechsel in der Folge der Bilder und dem Spiel der Personen.

Wir wissen nicht, ob Verdi je einem der Stücke des Guilbert de Pixérécourt begegnet ist. Da deren Blüte zur Zeit seiner zahlreichen Aufenthalte in Paris längst vorbei war, ist das eher unwahrscheinlich. Nicht zu bezweifeln aber ist, daß der vom Komponisten so bewunderte Victor Hugo in den Stücken Pixérécourts den wichtigsten Humus fand für seine Attacken gegen die klassische französische Tragödie, den eigentlichen Nährboden auch für die durchaus revolutionär verstandene Maxime seiner literarischen Theorie und Praxis: »La tragédie, die Tragödie für die Privilegierten des »Ancien régime« ist tot, es lebe eine neue Kunst für alle, »le drame«, das Spiel!«

Nicht Konsequenz ist mithin Trumpf, sondern ein spektakuläres Theaterspiel wechselnder Gesten und Bilder, eine Folge von Momentaufnahmen mit grellen Wirkungen auf der Bühne als Folie für die unterschiedlichsten Wünsche und Träume der sichtbaren Figuren. Das ist die Quintessenz des französischen Melodrams nicht anders als bei dem aus dem Geist dieses Melodrams geborenen Theater Victor Hugos und seiner spanischen »Schüler« Antonio García Gutiérrez und Angel de Saavedra. Alle drei Autoren zusammen sind nun aber ganz buchstäblich das Medium, durch das die Welt von Pixérécourts ebenso grell wie emotionsgeladenem Volkstheater (und damit zugleich der Eclat der Französischen Revolution und der Elan der Pariser Revolte von 1830) via Verdi ins italienische Risorgimento schießen.

Man kann es auch so sagen: Erst das, was Verdi mit den pittoresken Visionen im grotesken Theaterzauber von Hugo, García Gutiérrez und de Saavedra zuwächst, erlöst die mit *Luisa Miller* erreichte musikalische Meisterschaft, schenkt dem Genie des Musiktheaters die ihm adäquaten Stoffe und verleiht damit der Musik Verdis erst ihre eigentliche Vitalität, ihre mitreißende Stoß- und Überzeugungskraft. Und nicht zuletzt – ihre unverwechselbare Wesensart!

»Spiele, die Träumen vom Menschen nachhängen ...«: das ist eine mögliche Formel für den Verdischen Operntyp. In ihr deutet sich nun allerdings zugleich an, daß es natürlich nicht nur um Kasperle und »Knüppel aus dem Sack!« geht. Gerade die ganz unsentimentale Klarheit und die von aller Weitschweifigkeit ferne Schärfe von Verdis Musik machen auch seine grellsten Theaterbilder zu Metaphern von Wirklichkeit, Gesellschaft und Welt. Hinter der unterhaltsamen Revue steckt stets wie verborgen auch immer der Ernst einer freilich südländischen Kirche. Es ist wiederum alles andere als ein Zufall, daß den Bürgern der Verdi-Zeit, die den ärgsten Widersacher ihrer Risorgimento-Ideale in der römischen Kirche sahen, das Theater,

genauer: die Verdi-Oper zum Kirchnerersatz wurde. Es wäre jedenfalls äußerst reizvoll, diesen religiösen Aspekten einmal genauer nachzuspüren. Auf jeden Fall belegt allein ihre nicht zu bestreitende Existenz den tiefen Ernst im volkstümlichen Genre, das zwar das Ziel, zu unterhalten, nie verleugnet, zugleich aber sehr viel mehr transportieren will.

Keine Verdi-Oper ist so sehr und so gern verlacht worden wie gerade *Der Troubadour*. Aktüberschriften wie »Das Duell« oder »Die Hinrichtung«, die durchaus auf ihre Herkunft aus dem Kirmesmilieu verweisen, in dem Pixérécourt die Stoffe für sein Volkstheater fand, aber auch das kontrastreiche Beieinander von Scheiterhaufen und Kloster, Entführung und Rache, Mord, Liebe, Gift und Dolch nutzen viele immer wieder als Anlaß zum Spott. Lohnender scheint es, nach dem Sinn der Metaphern in der spektakulären Bilderballade zu fragen. Denn es geht eben nicht nur um einen mittelalterlichen Troubadour, der ein schönes Edelfräulein liebt, nicht nur um die Rivalität zweier Männer in einer bloßen Liebesangelegenheit. Steht nicht vielmehr Leonora mit ihren großen Kantilenen ein für die Utopie eines von Haß und Unterdrückung freien Lebens? Bekämpfen sich nicht mit dem engen und kleinen Formenkanon des Grafen Luna und den weiten melodischen Bögen Manricos Vergangenheit und Zukunft, eine Welt, die am Alten festhält und auf geltendes Recht pocht, während die andere auf Veränderung hofft? Ist nicht Azucena die Außenseiterin, eine Fremde, die eine in Normen erstarrte Gesellschaft nicht ertragen kann und deshalb beseitigen muß? Scheitert nicht das utopische Liebesversprechen Leonoras, das weit über ihre private Liebessehnsucht hinausweist, an der Phantasielosigkeit einer Männerwelt, der nichts anderes einfällt, als sich wieder und wieder in Mord und Totschlag zu verstricken?

Ja, vielleicht beschreibt und dokumentiert - genau gelesen, gehört und entschlüsselt - gerade *Il trovatore* die zur gleichen Zeit grell-witzige und tief-erschütternde Welt des Verdischen Musiktheaters besonders exemplarisch. Nirgendwo sonst jedenfalls hat er seinen musikalischen Formenkanon in der Schaffensperiode der 1850er Jahre ähnlich vollständig ausgebreitet und (daher die Schärfe!) auf den jeweils knappsten Nenner gebracht. Kaum je sonst hat er bei der Auswahl seiner Metaphern ähnlich grelle Bilder gewagt. Und wohl nie hat er schlagender bewiesen, daß er in seiner Gattung auch scheinbar sehr verwirrende und verwickelte Geschichten ganz einfach und klar erzählen kann.

Der italienische Musikhistoriker Guglielmo Barblan pflegte die »holde Unvernunft« des *Troubadour* mit einer Anekdote zu rechtfertigen. Ein Literat und ein Opernfreund unterhalten sich über den holden Blödsinn so mancher Opernhandlung. Bald kommt das Gespräch auf den *Troubadour*. Der Literat beklagt einmal mehr den Unsinn und die Unverständlichkeit der Handlung und fordert den Opernfreund auf: »Erzählen Sie mir doch einmal die Handlung, und zwar so, daß sie ein jeder begreift. Ich wette, es wird Ihnen nicht gelingen!« Darauf antwortet der Opernfreund: »Haben Sie sich *Il trovatore* schon einmal im Theater angesehen?

Nein? Gehen Sie einmal hin, hören und schauen Sie zu, und es wird Ihnen sehr schnell alles deutlich werden. Sie werden sich gut unterhalten, und es wird Ihnen nicht schwer fallen, das, worauf es ankommt, zu verstehen.«

Luigi Dallapiccola hat den Sachverhalt weniger anekdotisch auf den Punkt gebracht: »Wir wissen seit geraumer Zeit, daß die Oper sich häufig dem Risiko aussetzt, lächerlich zu wirken. Aber wir wissen ebenfalls lange genug, daß unter bestimmten Umständen (im Leben wie in der Kunst) erst das äußerste Risiko die wahre Feuerprobe darstellt für die Konstituierung eines großen Stils. Gerade das aber, scheint mir, ist bei Verdi der Fall!«

Wer sind »Zigeuner«?

Reimer Gronemeyer, Georgia A. Rakelmann

Das Wort Eskimo bedeutet wörtlich Rohfleischfresser; so wurden die Eisfischer und -jäger von ihren nächsten Nachbarn bezeichnet. Sie selbst nennen sich Inuit, was einfach Menschen heißt. Die Berber in Afrika haben ihren Namen vom griechischen »Barbar«. Und auch »Deutscher« ist – wie so viele Stammesbezeichnungen – zunächst ein Spottname der Nachbarn.

Solche Spottnamen wurden manchmal im Laufe der Zeit Eigenbezeichnungen, häufig dadurch, daß zu den eingespielten nachbarlichen Streitbeziehungen Dritte als Zentralgewalt hinzutraten. Diese Dritten, seien es Eroberer oder Kolonialherren, hielten dann die Spottnamen für Eigennamen, und da sie mit ihren Werten und Bedeutungen sich in so vielem durchsetzen konnten, geriet das Verächtliche oftmals in Vergessenheit. Über manche kleinen Kulturen sind die ethnographischen Informationen unter ehemaligen Spottnamen verzeichnet. In vielen Fällen hat sich dieser als Bezeichnung derart durchgesetzt, daß sogar die Benannten den Spott vergessen haben und sich inzwischen selbst so nennen, obwohl sie für sich selbst ursprünglich freundlichere Bezeichnungen benutzten. Die Berber z.B. sprechen von sich als Imazighen, das heißt: freie Menschen.

Auch bei der Bezeichnung »Zigeuner« verhält es sich ähnlich. Die ursprüngliche Bedeutung des Wortes ist unklar. Aber der Begriff ist zum Schimpfwort geworden, wie ein Blick in das Grimmsche Wörterbuch zeigt oder der alltägliche Gebrauch beweist. In Romanes, der Sprache der Zigeuner, ist die Selbstbezeichnung Roma (= Menschen) verbreitet. Für die anderen, die Nicht-Roma, gebrauchten Zigeuner ihrerseits den Spottnamen Gadsche, was soviel heißt wie: Bauer, Knecht, Dummkopf.

Gegenseitige Spottnamen sind alte Tradition und dienen der Grenzziehung zwischen innen und außen, zwischen Freund und Feind. Beim Namen Zigeuner ist nicht klar, ob wir es mit einer boshaften Bezeichnung zu tun haben oder ob es sich ursprünglich um eine Selbstbezeichnung handelt. Die Volksetymologie hat nachträglich versucht, eine Diskriminierung in den Namen hineinzudeuten. Wilhelm H. Riehl z.B. schrieb im 19. Jahrhundert: »... denn das Wandern ist den Zigeunern als Gottes Fluch auferlegt, und so gab er dem Volke den Namen Zigeuner, indem er zu ihm sprach: »Ziehe einher.« Das ist zwar sprachwissenschaftlich unhaltbar, paßt aber in das Weltbild des konservativen Journalisten. (In die gleiche Richtung zielte der Vorschlag, Zigeuner von »Zieh-Gauner« abzuleiten.)

In Dokumenten aus dem 15. Jahrhundert, in denen diese Menschen zuerst erwähnt werden, finden sich noch viele verschiedene Bezeichnungen für sie: Hei-

den, Tataren, Sarazenen. Bohémiens heißen sie bald in Frankreich. Zwei Hauptnamen aber setzen sich dann durch – in England und Spanien Ableitungen von »Ägypter« (gypsies, gitanos), sonst Varianten des Wortes Zigeuner: tsigane (französisch), zingaro (italienisch), ciganu (rumänisch), tschingiane (türkisch) usw. Im Osten Europas ist der Begriff Zigeuner fest verwurzelt, während im westlichsten Europa die Benennung bis heute an andere Traditionen anknüpft: gitanos (spanisch), heidens (niederländisch), gypsies (englisch), tattare (schwedisch).

Am ehesten ist die Herkunft dieses Wortes »Zigeuner« vielleicht zu klären, wenn man den Namen mit »atinganoi« in Verbindung bringt. Dieses griechische Wort heißt soviel wie »Nichtberührer«. So wird in frühen orientalischen Texten eine Menschengruppe – vielleicht Ketzer – bezeichnet, die der Zauberei und Wahrsagerei verdächtigt wurden. Attinganoi wäre dann wiederum ein Schimpfname für eine religiöse Gruppe, die – ähnlich wie damals die Samariter – die Berührung mit Fehlgläubigen mied. Denkbar wäre, daß Reinheitsgebote der Zigeuner, die teilweise bis heute gelten, für diese Namensgebung verantwortlich sind. Diese Bezeichnung hätte dann geographisch deutlich bis nach Mitteleuropa ausgestrahlt, während sie zum Westen hin nicht bekannt war. Sicherer Boden hat man damit aber nicht unter den Füßen, das Rätsel des Wortes ist nicht gelöst.

Der Name weist auch auf ein grundsätzliches Problem in der Beziehung zwischen Zigeunern und anderen hin: Es gibt nämlich keine gemeinsamen Worte von Zigeunern (der Minderheitskultur) und z.B. Deutschen (der Mehrheitskultur) für Zigeuner oder Deutsche. Das heißt, daß bisher keine gemeinsame Ebene des Gesprächs gefunden wurde, wie etwa im Verhältnis zwischen Franzosen und Deutschen, deren Gemeinsames die Nationalstaatlichkeit ist.

Wer das interkulturelle Verhältnis mit »Zigeuner und Deutsche, Weiße, Seßhafte oder Vergleichbares« beschreibt, betrachtet die Beziehung von Nicht-Zigeunern aus. Viele Zigeuner mögen sich jedoch nicht so bezeichnet sehen, auch sind viele vor allem deutsche Staatsbürger, weiß und niedergelassen. Deshalb beschreibt dieses Gegensatzpaar eben die Selbstwahrnehmung der Mehrheit, an den Zigeunern geht es vorbei. Das Gegensatzpaar »Roma/Sinti und Gadsche« wiederum geht deutlich von der Seite der Roma aus: Gadsche ist keine Eigenbezeichnung von Nicht-Zigeunern, die meisten Menschen kennen das Wort nicht einmal. Auch das im folgenden häufig benutzte Gegensatzpaar Zigeuner – Nicht-Zigeuner ist nur eine Hilfskonstruktion, um hier beiden Seiten den Boden der gewohnten Selbstbezeichnung zu entziehen. An der grundsätzlichen Benennungskluft ändert das freilich nichts.

Im Deutschen wird der Begriff Zigeuner in der Öffentlichkeit eher vermieden, an seine Stelle sind die Gruppenbezeichnungen »Sinti« und »Roma« getreten. Bislang sind noch keine entsprechenden Adjektive und Adverbien im Gebrauch. Wollen Zigeuner nicht mehr so genannt werden, ist das im Umgang mit ihnen sicher zu respektieren. Allerdings darf man nicht vergessen, daß der gemeinsame Name für diese Gruppe, der in fast ganz Europa verstanden wird, dann verlorengeht. Auch

die Bezeichnung »Jude« ist beladen mit einer Geschichte der Verfolgung und Ausgrenzung, und dennoch wird man dem Antijudaismus nicht mit der Umbenennung der Menschen begegnen können. Wir werden den Begriff »Zigeuner« verwenden und dabei versuchen, ihm einen schönen Klang zurückzugewinnen. Aber die Geschichte der Verfolgung und Diskriminierung (und schließlich die nationalsozialistischen Vernichtungsversuche) haften an diesem Namen, müssen erinnert sein und sind in ihm aufbewahrt.

Wer also ist nun ein Zigeuner, wenn wir schon über den ursprünglichen Sinn des Namens nichts Sicheres sagen können? Das ist eine gefährliche Frage. Es sind zu viele Versuche bekannt, bei denen diese Frage gestellt wurde, um zuzugreifen, einzusperren, umzubringen. Im Nationalsozialismus wurden genealogische Forschungen betrieben, um Zigeuner als reinrassig oder als Mischlinge zu definieren, was in den Konzentrationslagern zu der Bezeichnung Z oder ZM führte und schließlich den Weg in die Gaskammern vorbereitete. Versuche der »Erfassung« der Zigeuner sind eng mit der Geschichte ihrer Verfolgung verknüpft: Polizeiliche Zigeunerkarteien bereiteten den Völkermord im nationalsozialistischen Deutschland vor und waren auch nach 1945 noch in Gebrauch.

Eine Antwort auf die Frage »Wer ist ein Zigeuner?« darf sich also nicht dem Verdacht aussetzen, die wissenschaftliche Erfassung im neuen Gewande zu versuchen. Wenn man beschreiben will, ohne zu umzingeln, dann wird man am besten verschiedene Skizzen nebeneinander setzen, die alle einen Teil der Wirklichkeit beschreiben, ohne die Illusion zu wecken: Nun haben wir sie genau definiert. Drei Bilder wollen wir entwerfen, die Zigeuner beschreiben als Inder, als Nomaden, als Verfolgte. Wer sind die Zigeuner?

Indische Emigranten?

Jahrhundertlang hat Chronisten und Historiker, Theologen und Juristen die Frage bewegt: Woher kommen die Zigeuner? Da wurde keine Möglichkeit und keine Skurilität ausgelassen. So behauptete zum Beispiel Johann Christoph Wagenseil 1697, die Zigeuner seien eigentlich Juden. Nach dem Ausbruch der Pestepidemie im 14. Jahrhundert seien Juden aus Angst vor Pogromen in Höhlen geflohen und hätten sich dort ein Jahrhundert versteckt, um dann – verkleidet und mit verstellter Sprache – wieder aufzutauchen. Der wahre Kern dieser Spekulation ist, daß Juden und Zigeuner eine Verfolgungsgeschichte in Europa haben, die vielfach ineinander greift. Aber Wagenseil wurde zu Recht von kaum jemandem ernst genommen. Diskutiert wurden seit dem 16. Jahrhundert vielmehr drei Haupttheorien:

1. Die Zigeuner sind aus Ägypten gekommen. Das erzählten sie bei ihrer Ankunft selbst, auch die ersten Chronisten der Zigeuner im 15. Jahrhundert vertreten diese Ansicht. Da Ägypten im Mittelalter als das Land der Magier galt und viele die Zigeuner als Magier und Wahrsager ansahen, hatte diese Theorie viele Anhänger.

2. Die Zigeuner sind ein Gemisch (ein »Auswurf«, sagen manche) aus vielen Völkern, die aus der seßhaften Gesellschaft in die Wildnis geflohen sind. (Wir würden heute sagen: Sie sind nach dieser Auffassung eine Randgruppe.)
3. Die Zwei-Gruppen-Theorie schließlich sagt: Im 15. Jahrhundert kamen fromme Pilger aus Ägypten, die sich auf einer siebenjährigen Bußreise befanden; diese »Urzigeuner« kehrten tatsächlich in ihr Heimatland zurück. Ein »diebisches Gesindel« hat sich dann ihrer Geschichte bemächtigt und nimmt bis heute den Platz der frommen Urzigeuner ein.

Die Theorien sagen natürlich mehr über ihre Verfasser als über die Zigeuner: vorwissenschaftliche Spekulationen, mit denen das Rätsel der Herkunft gelöst werden sollte. Diese Antworten wollten nicht allein den Ursprungsort festlegen, sondern gleichzeitig die eigentümliche Lebensform der Zigeuner erklären.

Am Ende des 18. Jahrhunderts wurde diesen Diskussionen durch zwei deutsche Wissenschaftler ein Ende gesetzt. Jacob C. Chr. Rüdiger und Heinrich M. Grellmann wiesen nach, daß in der Sprache der Zigeuner ein indischer Sanskrit-Kern steckt. Die Zigeuner – so hieß es fortan – kommen aus Indien.

Manche kulturellen Elemente (Reinheitsvorschriften und religiöse Aspekte) und der dem indischen verwandte Phänotypus werden zur Stützung dieser These herangezogen. Hauptsächlich beruht die Theorie aber nach wie vor auf sprachlichen Argumenten.

Es gibt keinen Anlaß, an der Behauptung zu zweifeln, daß die Vorfahren der europäischen Zigeuner ursprünglich einmal Emigranten aus Indien waren, allerdings bleibt der Versuch wahrscheinlich unsinnig, nach so vielen Jahrhunderten noch den genauen Heimatort der Zigeuner zu finden.

Die Frage nach der Herkunft ist für Zigeuner immer von geringerer Bedeutung gewesen als für Nicht-Zigeuner, denen sie die Fremdheit der anderen erklären soll. Für die Wissenschaft hat sich durch die Beantwortung etwas geklärt, für den alltäglichen Umgang zwischen Zigeunern und Nicht-Zigeunern haben sich keine Folgen ergeben. Die Zigeuner hatten nicht nach ihren Stammeltern gefragt, offensichtlich fanden sie schon bei ihrer Immigration in Europa ihre indische Abkunft so unbedeutend, daß sie sie nicht anführten oder bereits vergessen hatten. Da sie wohl nie Land, Besitz oder Privilegien zu vererben hatten, mußten sie keine Geschlechterchronologie führen. Statt dessen stand das alltägliche Leben oder Überleben der Familien für sie im Zentrum des Interesses.

Eine verfolgte Minderheit

Das Zusammenwachsen der Christenheit im Mittelalter wird begleitet und gefördert von dem Gedanken, daß alle Außenseiter Verschwörer sind. Die Außenseitergruppen hatten – so beschreibt es Arno Borst – für die Konsolidierung des Abendlandes eine hohe Bedeutung: Die Distanzierung von Außenseitern trug entschei-

dend zum Selbstbild von Lebensformen des Mittelalters bei. Nach außen erfolgte diese Abgrenzung durch die Kreuzzüge, nach innen durch die Ausgrenzung von Verfeimten, Hexen, Aussätzigen, Ketzern, Juden und - seit dem ausgehenden Mittelalter - eben auch der Zigeuner. Juden und Zigeuner haben durch Jahrhunderte eine Verfolgungsgeschichte erlitten, die sich immer wieder berührt - bis hin zu den nationalsozialistischen Verfolgungen. Als ehemals außereuropäische ethnische Minderheit wurden sie immer wieder zu Opfern christlichen Missions- und Reinigungswahns: Die krankhafte Furcht vor Fremden, die heute gegen türkische Gastarbeiter und asiatische Asylanten aufbrandet, galt früher vor allem Juden und Zigeunern. Antijudaismus und Antitsiganismus haben in zahlreichen literarischen Äußerungen und in politischen Maßnahmen Niederschlag gefunden, die Geschichte dieses parallelen Leidens am christlichen Abendland ist erst noch zu schreiben. Der Antitsiganismus hat seine besondere Form darin, daß die Zigeuner als Elemente, die die öffentliche Ordnung stören, abgestempelt und verfolgt wurden.

Die Zigeuner erschienen in Europa, als sich die seßhafte Ordnung gerade endgültig etablierte und damit begann, jede Form nichtseßhaften Lebens zum kriminellen Akt zu erklären. Es begann alsbald geradezu ein Krieg gegen die Fahrenden, die Bettler, die Armen, die Soldaten, die Pilger, Marktfahrer und Schausteller. Je uneingeschränkter die Staaten das Gewaltmonopol ausüben konnten, desto nachdrücklicher wurde auch ein Apparat geschaffen, um Außenseiter aller Art einzusperren oder »unschädlich« zu machen. In Paris wurden Arme, Invalide und Vaganten zu zweien aneinandergekettet und mit der endlosen, schweren und ekelerregenden Säuberung der Stadtgräben beschäftigt. Im ganzen Abendland entstanden Arbeitshäuser, deren Insassen zur Zwangsarbeit herangezogen wurden. 1656 verbot die Stadt Dijon ihren Bürgern, den Armen Almosen oder Obdach zu gewähren. Die Lebensbedingungen für Fahrende wie für Arme wurden systematisch verschlechtert. Im frühen Mittelalter noch pflegte und speiste man die Bettler, bevor sie weiterzogen - die Gabe an sie ehrte die Spender. Im 17. Jahrhundert schließlich schor man sie kahl, dann peitschte man sie aus, und endlich sperrte man sie ins Zuchthaus. Mehr und mehr verstand man ihre Existenz als Beleidigung für die Arbeitsethik des Bürgers.

Zigeuner sind immer eine so kleine Minderheit gewesen, daß die Härte der Maßnahmen gegen sie in keinem Verhältnis zu ihrer realen Bedeutung steht. Weitgehend stellvertretend scheinen sie als Objekt der Seßhaften zu dienen: In den Edikten ist die Verfügung über sie ein Souveränitätsbeweis für den Potentaten; die vernichtenden Haßtiraden im 19. Jahrhundert sprechen von den Zigeunern, meinen aber wohl eher den abbröckelnden Gehorsam von Dienstboten und Arbeitern.

Eine solche Vermengung ist möglich, weil Zigeuner gleichzeitig ein Teil von uns, von unserer Gesellschaft sind und etwas ganz Eigenes, ein Gegenmodell verkörpern. Die Geschichte dessen, was Zigeuner bis in die jüngste Zeit an Nachstellung,

Bedrängung und Beschädigung zu erleiden haben, ist gleichzeitig die Geschichte unserer Vernichtungsabsichten und -handlungen. Zigeuner sind uns so ähnlich und so nah, daß sie immer wieder verfügbar und verletzbar waren. Sie sind aber gleichzeitig so fern, ihre Kultur ist so anders, daß sie unserem nicht-zigeunerischen, seßhaften Denken nie faßbar waren, daß sie Objekt der Phantasien werden konnten. So ist der Blick auf sie seit der Romantik von Wunsch- und Angstphantasien geprägt. Zigeunerische Freiheit und Romantik hat seitdem Konjunktur, auch heute findet ihr Modell der funktionierenden Kleingruppe und ihre lokale und ökonomische Flexibilität begeisterte Verehrer. Daneben stehen Angstphantasien, die die andere Kultur dämonisch verzerren. Jeder Konflikt, jede Gesetzesübertretung wird dann auf die gesamte Ethnie übertragen und muß als Beweis für die angebliche Bedrohung herhalten.

Die Bilder über Zigeuner in den Köpfen der Gadsche brauchen gar nicht durch tatsächliche Begegnungen entstanden zu sein. Zigeuner als Metapher für »unbürgerliche« Wunschphantasien, für »Sündenbock« sind in nicht-zigeunerischer Kultur allgegenwärtig.

Die realen Roma dagegen sind eine kleine Minderheit, die in das Wirtschaftsleben und in die Alltagskultur integriert ist, gleichzeitig aber ein Eigenleben führt, was Wertigkeiten, Bedeutungen und Familienregeln anbetrifft. Es sind heute tradierte Ressentiments, die als psychologische Barriere eine gesellschaftliche Integration der Zigeuner behindern. Reibungsflächen ergeben sich gelegentlich mit Neueinwanderern aus Südosteuropa, deren Lebensformen eben dort geprägt wurden und die, vergleichbar mit den mexikanischen oder karibischen Einwanderergruppen in den USA, ihren Platz im neuen gesellschaftlichen Gefüge erst finden müssen. Allerdings weckt in den Nicht-Zigeunern diese kleinste Minderheit im Falle von Schwierigkeiten augenblicklich die tradierten Kontroll-, Bezwingungs- und Vernichtungswünsche. Auch nachdem diese Wünsche im Dritten Reich grauenerregende Wirklichkeit geworden sind, haben sie sich nicht wesentlich verändert. Zwar sind sie nicht mehr Teil der staatstragenden Ideologie, jedoch bleiben sie bislang als latentes Muster immer vorhanden. Eine Trauer über das, was man ihnen angetan hat, haben auch die überlebenden Zigeuner nicht erfahren. Während bezüglich der jüdischen Minderheit nach 1945 unter dem Einfluß der Alliierten eine Sprachreinigung stattgefunden hat, ist die Diktion beim Sprechen über Zigeuner bis in die jüngste Zeit unverändert geblieben.

Heute sind Zigeuner in der Bundesrepublik eine ethnische und kulturelle Minderheit unter vielen anderen. Die türkische oder italienische Minderheit z.B. ist zahlenmäßig wesentlich größer. Anders als früher fallen Zigeuner, bis auf die Gruppe der südosteuropäischen Einwanderer, im Straßenbild nicht mehr auf. Allerdings haben sie von allen Minderheiten mit die längste Erfahrung damit, was die gesellschaftliche Mehrheit gegebenenfalls für kulturell andere bereitzuhalten weiß, wenn diese auf ihrer Eigenständigkeit bestehen und sich nicht (wie zum Beispiel die pol-

nischen Arbeitsemigranten im Ruhrgebiet) in einem begrenzten Zeitabschnitt vollständig assimilieren.

Die Geschichte der Beziehungen zwischen der seßhaften europäischen Mehrheit und der nomadischen Minderheit ruft den Mythos von Prokrustes in Erinnerung. Prokrustes ist jener sagenhafte antike Gastgeber, der auf seinem eisernen Bett die Gäste, die zu klein waren, dehnte, bis sie in das Gestell paßten, während zu große Gäste auf das Maß des Bettes zurückgeschnitten wurden: Der Fremde wurde in jedem Fall verstümmelt.

Keine Frage, die Zigeuner müssen sich in Europa oft wie die Gäste des Prokrustes vorgekommen sein. Trotzdem wäre es gefährlich, wenn man sie und ihre Geschichte nur als die Geschichte von Opfern beschreibt, weil man ihnen dann ihre Würde als Handelnde nimmt. Die Beschreibung der Verfolgung darf nicht verdecken, daß sie unter den Bedingungen einer feindselig gesinnten Umwelt außergewöhnliche Fähigkeiten, Phantasie und Kraft entwickelt haben, um dennoch zu überleben.

Trobador und Trobairitz, Troubadour, Trovatore und Trouvère

Über die Lyrik der frühen Liedermacher der *Langue d'oc*

Hans A. Neunzig

Ein Jahrhundert lang, nicht viel mehr, aber gewiß nicht viel weniger, blühte im südwestlichen Frankreich und ein Stück in den Norden hinein eine höfische Kunstform, von der die Lyrik des Abendlandes wie durch Feenkuß geweckt wurde. Ihre Verse sind in einer versunkenen Sprache geschrieben, dem Provenzalischen, oder besser: dem Okzitanischen, das dem Idiom der *langue d'oc* im Unterschied zur *langue d'oïl*, dem nördlicher plazierten, entsprach. (Aus dem nördlichen *oïl* wurde sprachlich später das französische *oui*.) Trobador, so hießen die Sängerdichter des südlichen Teils der französischen (oder eigentlich noch nicht französischen) Literaturlandschaft; um sie geht es hier. Trouvère mit Chrétien de Troyes (1135-1190), dem Verfasser des Ur-Parzival (Perceval) und Begründer des französischen Roman-Epos, hießen die zeitlich späteren des nördlichen Teils.

Die Sprache der Trobadors provenzalisch zu nennen, hat lange Tradition und liegt einem eher auf der Zunge, als von okzitanisch zu sprechen, worauf sich die Wissenschaft inzwischen geeinigt hat. Mit dem Wort Provence ist eine Landschaft evoziert, der man gerne zutraut, Kunst anzuregen und hervorzubringen, zumal es im Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert den großartigen, jedoch zum Scheitern verurteilten Versuch einer Reaktivierung und Renaissance altprovenzalischer Sprache und Kultur gegeben hat. Der Dichter und Sprachforscher mit dem schönen, nach dem stürmischen Wind seiner Heimat, dem Mistral, gebildeten Namen, Frédéric Mistral, erhielt für sein ungewöhnlichstes Werk, ein Wörterbuch der provenzalischen Sprache, 1904 einen halben Nobelpreis. Die provenzalische Sprache jedoch blieb, wozu sie für unsere Zeit geworden war: ein hochinteressantes Studienobjekt. Um ein Publikum dafür gewinnen zu können, übersetzte Frédéric Mistral seine Bücher ins Französische.

Die Sprache, in denen die Lieder der Trobadore geschrieben waren, sind aber mit dem ursprünglich Provenzalischen nicht gleichzusetzen; vielmehr hat man es mit einer Kunstsprache zu tun, der unterschiedliche Dialekte zugrundeliegen und in der sprachliche Abweichungen abgeschliffen werden. Die Wissenschaft nennt dies nach dem Griechischen eine Koine (eine Vermittlungssprache). Im alten Griechenland nämlich wurde mit dem Attischen als Grundlage eine gemeinsame Sprache entworfen, und mit dem Provenzalischen als Grundlage entstand die Kunst- und Literatursprache der Trobadors, die bewußt von der Alltagssprache unterschieden war. Das Wort Trobador wird einleuchtend auf *trobar*, *trouver*, also *finden*, im Sinne von *erfinden*, zurückgeführt.

Literaturlandschaft und Literaturepoche sind Maßeinheiten für die Bestimmung des kulturellen Standortes von Dichtung und Dichtern. Das Ausgangsgebiet der Trobador-Lyrik war die historische Landschaft Aquitanien. Sie reicht vom Zentralmassiv im Norden Frankreichs bis in die Pyrenäen und vom Atlantik bis an die Grenze Italiens. Die zeitlichen Grenzen ziehen eine Art Spätvormittag des 12. Jahrhunderts und das zweite Viertel des 13. Jahrhunderts; das heißt: 1229, am Ende der Albigenserkriege, war der Stern der Trobadorichtung schon erloschen. Von den Gründen soll noch die Rede sein.

Natürlich gibt es ein Vorher und ein Nachher, und mit dem Nachher, den Folgen, Fortsetzung und Wirkungen dieser ersten romantischen, nichtlateinischen Weltlyrik haben Forschung und Lehre relativ leichtes Spiel. Die italienische Grenze der beschriebenen Kulturlandschaft war selbstverständlich keine Grenze für das Lied der Trobadors, das den Trovatore zeugte. Wanderlust und Wanderpflcht der Ritter hatte die Trobadorkunst ungesäumt nach Italien getragen, bis an den Hof Friedrichs II. nach Sizilien. So erklangen die Lieder der *langue d'oc* bald italienisch und sizilianisch, vom Spanischen gar nicht zu reden. Denn mit Spanien verband die süd-französischen Ritter mancher gemeinsame Kampf gegen die Mauren. In Frankreich selbst wurde der Norden, wurden die schon erwähnten Trouvères nachhaltig vom Süden beeinflusst und in Deutschland der mittelhochdeutsche Minnesang. Übrigens konnte noch Dante (1265-1321) lesen und verstehen, was auch er zu seiner Zeit »provenzalisch« nannte. Die Beziehung zwischen der Trobadorlyrik und dem *dolce stil nuovo* eines Dante und eines Petrarca kann auf das überzeugendste nachgewiesen werden.

Ganz anders sieht es mit dem Vorher aus: Woher kam diese Kunst, dieser Stil mit seiner kunstvollen und genauen Metrik und seinen Reimen? Manchem Forscher schien es, als sei sie aus dem Nichts emporgetaucht, voraussetzungslos da gewesen: eine Blüte ohne Knospe sozusagen, erblüht, man wußte nicht wie, und als bald verwelkt. Dennoch war sich natürlich jeder darüber im klaren, daß solche Blüten nicht vom Himmel fallen. Wie also konnten die Vorstufen ausgesehen haben? Die durch die Nähe Spaniens genährte und verlockende These arabischen Einflusses konnte nie durch Beweise erhärtet werden. Wobei solche Entwicklung auch nicht ausgeschlossen werden kann, weil in allen künstlerischen Entwicklungen des Mittelalters die unterschiedlichsten Form- und Inhaltsströme vorausgesetzt werden müssen. Die Mehrzahl heutiger Forscher läßt solche Überlegungen, die auf eine multikulturelle Herkunft der Trobadorichtung schließen, zu. Eine Hauptader, die zur Trobadorlyrik führt, sehen die meisten im lateinisch-liturgischen Vorbild, wozu sich beim Nacheifern ein latenter Gegensatz von Geistlichkeit und Weltlichkeit herausbildete, der einen spannenden Hintergrund (wenn man so will: wettbewerblcher Art) bildet.

Vehement griff in den zwanziger Jahren der früh dem George-Kreis nahestehende Dichter Rudolf Borchardt in die Debatte um die provenzalische Kultur ein. »Die

provenzalische Poesie«, wußte er, »hat mit der französischen nichts gemein«. Und er spricht von einem »himmelbegünstigten Gemenge«, einer »Glockenspeise der Geblüte: Gotische Elemente verbinden sie mit Spanien, burgundische mit dem südwestlichen Burgdeutschen der Alpen bis zur Alb, lateinische mit dem Römerblute hinter den Seealpen-Pforten.«

Borchardts Genealogie der Trobadorpoesie zielt auf das Gemisch und auf einen Weg der Verwandlung von griechischer Dichtung über die Alt-Araber, die klassische vorislamische Lyrik. Mit einer Entwicklung der okzitanischen Dichtung jedoch hatte er nichts im Sinne: »Originale Poesie ist von Anfang an fertig.« Mag man diesen Satz als allzu kühn empfinden, wird dem nächsten nichts entgegensetzen sein: »Die provenzalische Poesie also ist die erste große Originalpoesie des Abendlandes und Mutter aller übrigen ...«

Trobadorlyrik dokumentiert den starken Ausdruck von Individualität, sie steht ganz in der ersten Person Singular, und in der Frauenverehrung ihrer Blütezeit spiegelt sich doch immer die Befindlichkeit des Sängers. Als der Druck der Kirche auf das soziale Leben sich verstärkte, als mit den Albigenserkriegen und nach ihrem Ende die Häretiker- und Ketzerjagd zur Institution wurden, verstummte der Gesang der Trobadore. Die weltliche Macht war auch nicht faul gewesen. Denn die unabhängigen okzitanischen Herzogtümer waren den französischen Königen ein Dorn im Auge. Es gelang, sie unter die Hegemonie des Königtums zu bringen. Die freien Höfe waren es aber seinerzeit gewesen, von denen die Trobadordichtung ausging, und an ihrem Anfang stand die kreative Reibung zwischen den Ansprüchen des Himmels und denen der Welt.

Wo immer von Trobadordichtung zu lesen ist, findet sich der Hinweis auf Guilhem Grave von Peitau bzw. de Peitieux, also Wilhelm von Poitiers, als dem *ersten* Trobador, gefolgt von dem zweiten Hinweis, daß er natürlich nicht tatsächlich der erste gewesen sei, sondern lediglich der einzig bekannte unter den frühen Trobadors. An ihm, er lebte von 1071-1127, läßt sich zumindest festmachen, daß die Trobadorlyrik eine höfische Veranstaltung war, auch wenn im Laufe der Zeit Kleriker und Bürgerliche zu den Dichtersängern gehörten. Immerhin läßt sich deren Zahl auf etwa 450 bestimmen, auf ein gutes Jahrhundert gerechnet eine beeindruckende Quote.

Wilhelm, Graf von Poitiers und Herzog von Aquitanien, war ein einflußreicher, vermögender und wahrscheinlich lebensfroher Mann. Ob die überlieferte Vita (Vida) recht hat, die ihn »den größten trügern von frauen« zurechnet, mögen wir glauben oder nicht: Alle die Trobador-Viten (Vidas) sind etwas klatschsüchtig. Bei den weiten Entfernungen von Burg zu Burg hatte jedenfalls Gastfreundschaft einen hohen Stellenwert, und Wilhelm sang seinen Gästen etwas vor. In den Stücken, die von ihm auf unsere Zeit überkommen sind, läßt sich auch etwas von der Entwicklung der frühen Trobadorlyrik ablesen. Sie ging einen Weg der Verfeinerung. Ihren Höhepunkt fand sie in der durch Leiden veredelten Liebe, in der Verehrung des

unerreichbaren Ideals. Davon konnte beim jungen Grafen und Herzog Wilhelm nicht die Rede sein, als er von den beiden Pferdchen sang, die er »im Sattel« habe und die er gern beide »halten« würde, wenn sie sich nur vertrügen und sich nun »kaum noch übers Fell striegeln lassen«. Und er rückt mit des Rätsels Lösung heraus, wenn er die Namen nennt, wenn er nicht weiß, mit wem er es halten soll, »ob Adaltrut ob Adalheit« (so in der Übersetzung Rudolf Borchardts).

Wilhelms Poesie wendet sich vom erotischen Scherzlied zu einem Liebeslied, das noch nicht an die Grenzen des Unmöglichen, Unerreichbaren stößt, aber in der Form verfeinert sich mit dem Erreichbaren auseinandersetzt:

Was frommt euchs gross, fraue süsse,
ob eur minne mich verstiesse?
wollt ihr euch zu nonnen schliessen?
und wisst, denn ich als euch minn -
ich besorgs mit schmerz zu büssen,
so mein klag an euch lohn nicht gwin.

Der Klage-ton wird schon ins Liebeslied eingeführt. Liebe ist das Hauptthema der Trobadordlyrik überhaupt. Ungewöhnlich an ihrer Entwicklung ist ihr Weg in eine Esoterik der Liebe. Die Trobadordichtung stand ja nicht allein in der Kultur ihrer Zeit. Die Frage nach der himmlischen und der irdischen Liebe bewegte die Gemüter. Abaelardus, der mit seiner Heloise diese Trennung durchschreitet, war ein Zeitgenosse des *ersten* Trobadors Wilhelm von Poitiers, dessen künstlerischer Anspruch zu einer Erhöhung und Reinigung der eigenen Vorstellungen führt. »Die tiefen Resonanzen, die durch die geistlichen Liedformen in ihm geweckt wurden, das wachsende Selbstbewußtsein des schöpferischen Menschen, die liebende Begegnung mit einer edlen Frau lassen in ihm das neue Erlebnis reifen. Durch den Zusammenstoß mit der aufs höchste gesteigerten Liebe kommt die Rückwendung auf sich selbst und die Besinnung auf sein eigenes Wesen.« (Theophil Spoerri) Joufré Rudel, Seigneur de Blaya, Teilnehmer am Ersten Kreuzzug und neben dem Spötter Marcabru wichtigster Vertreter der sogenannten zweiten Generation von Trobadors, hat vielleicht am schönsten der Unerreichbarkeit seiner Geliebten poetischen Ausdruck gegeben, vorbildlich für alle Nachfolger in seiner »Kanzone von der Liebe dort fern«; und Ferne steht überall für eben jenes Unerreichbare, durch das des Trobadors Liebe nur immer erhöht wird. Wichtig für Minne in diesem Sinne ist der »Akt bewußten Entsagens, das heißt ein Akt der Kultur« (Peter Wapnewski). Es gibt eine positive Interpretation jener Ausnahmestellung und Erhöhung der Frau durch die Trobadordlyrik, die als dauernden Gewinn eine gesellschaftliche Vorzugstellung der Frau konstatiert. Sagen wir vorsichtig, daß die dichterische Ethik der des Verhaltens ihrer Zeit weit voraus war. In der Realität des 12. Jahrhunderts herrschte selbstverständlich eine Männerwelt. Die poetisch seitdem unerschöpflich besungene ferne Geliebte brachte den Frauen kein bißchen mehr Freiheit. Sie blieben

Pfand und Trophäe des Mannes, der Familie, waren als Gebärerinnen männlichen Nachwuchses erwünscht, im übrigen auch von der Kirche als Töchter Evas beargwöhnt. Wenn Minne unerreichbare Liebe vertrat, traf sie sich mit dem Jungfräulichkeitskult der Kirche. Achtung vor der Frau wurde im mittelalterlichen Abendland nicht praktiziert.

Allerdings nimmt die Zeit der Trobadore in gewissem Sinne eine Ausnahmestellung ein. Unter den ungefähr 450 namentlich bekannten Dichtersängern finden sich 25 Frauen, Trobairitz genannt.

Eine erstaunliche Zahl. Die Trobairitz waren Frauen an den Höfen Okzitaniens und damit Frauen, denen Frauenlob zuteil wurde, Aristokratinnen, die aus dem ihnen poetisch verliehenen Ansehen eine ebenfalls poetische Realität machten. Auch sie schrieben von Liebe, von heimlicher Verbindung und nie gekannter Sehnsucht. Beatritz de Dia, eine Trobairitz, deren Verwandtschaftsverhältnisse ungeklärt bleiben, wird in ihrer *vida* als »Gattin Herrn Wilhelms von Poitiers« vorgestellt, eines späteren als den hier vorher erwähnten, »eine schöne und edle Dame; sie verliebte sich in Herrn Raimban von Orange und dichtete auf ihn viele gute und schöne Lieder«.

Rimbaut d'Aurenga war selbst ein berühmter Trobador. Im Gegensatz zu den »Frauenstrophen« der mittelhochdeutschen Minnedichtung, die den Frauen von männlichen Dichtern in den Mund gelegt waren, sind Verse der Trobairitz authentische Frauendichtung.

In den Lebensberichten über die Trobadors mischen sich Dichtung, Wahrheit und Legende. Jaufré Rudel, um ein Beispiel zu nennen, soll um der Liebe zur Gräfin von Tripoli die Kreuzfahrt auf sich genommen haben und in einer durch den Grafen von Toulouse im Libanon gegründeten Grafschaft Tripoli in den Armen der Geliebten gestorben sein. Diese Art romantizistischer Legendenbildung entspricht der außerordentlichen Entdeckung, die durch die Trobadorlyrik gemacht wurde, der eines Liebesgefühls, das nicht himmlische Liebe und nicht einzig das sinnliche Begehren meint.

Die 450 Namen der Trobadors und Trobairitz sagen uns heute wenig oder nichts. Dennoch: Wilhelm von Poitiers (1071-1127), Jaufré Rudel (Schaffenszeit 1125-1148), Marcabru (Schaffenszeit 1130-1149) wurden schon erwähnt; es sind die frühen Autoren der Trobadordichtung aus der sogenannten ersten und zweiten Dichtergeneration. Es folgen unter vielen anderen zum Beispiel Peire d'Alvernha (er dichtete zwischen 1150 und 1170), Bernart de Vendadorn (er dichtete um 1147-1170), Bertran de Born (schrieb um 1159-1195). Peire Vidal schließlich dichtete von 1183-1204. Namen sind nicht immer Schall und Rauch, hier bringt schon die ungewohnte Namensbildung einen Anklang an die sprachliche Eigenart des Trobadors. Außerdem belegen die Schaffenszeiten die kurze Spanne der originalen Trobadordichtung.

Die Überlieferung ist ausgezeichnet, jedenfalls was die Texte angeht: 2600 Werke sind bekannt, aber nur zu 260 Werken erhielt sich die Melodie. Und was die

betrifft, kommt die Schwierigkeit hinzu, daß sie in der bis heute nicht eindeutig dechiffrierbaren Neumen-Notenschrift vorhanden ist und alle Wiederbelebungen nur spekulative Rekonstruktionsversuche sein können. Das aber trifft auch auf die Übersetzung der Lyrik selbst zu. Keine will ihr recht Leben einhauchen, keine kommt dem wunderbaren Rhythmus der Originale gleich und keine kann ihren Wortspielen wirklich folgen. So bleibt die altokzitanische Dichtung, das Lied der Trobadore, unseren Ohren mehr oder weniger verschlossen und doch ein Gegenstand von hohem Interesse, weil in ihr tatsächlich der Ursprung aller Liebesdichtung der westlichen Welt liegt, weil sie herausfand, was zwischen himmlischer und rein irdischer Liebe liegt. Zu ihrer Zeit, und das war eine Zeit des kulturellen Aufbruchs, ging sie in die Ohren der Menschen, in ihren Sinn, war Teil eines erhöhten Lebensbewußtseins. Die Trobadors und Trobairitz sangen ihr Liebeslied, die »canso«, ihr »sirontes«, ihr Lob- und Tadellied, ihr »tenso«, das Streitlied, in bunter Gesellschaft (meist bei Hofe); sie sangen selbst oder überließen den Gesang ihrem Spielmann; begleiteten sich selbst oder ließen sich begleiten. Diese Spielleute interessierten Dietrich Fischer-Dieskau in seinem Buch über Geschichte und Interpretation des Gesangs *Töne sprechen, Worte klingen* ganz besonders. »Die Volkssänger der Provence«, schreibt er, »waren zugleich Musiker, Gaukler, Seiltänzer, Fabulierer, Improvisatoren und infolge ihrer schauspielerischen Liebesswürdigkeit Günstlinge bei Volk und Adligen. Natürlich versicherten sich die hohen Herren ihrer Kunst im Versemachen und Musizieren zu eigener Erheiterung.« Mehr noch, Fischer-Dieskau weist ihnen eine erhebliche Vorbildfunktion für die eigene Produktion der Trobadors zu.

Diese dichteten leicht und leicht verständlich (trobar leu) oder tief verrätselt und dunkel im Sinn (trobar clus), und das alles für ein Publikum. Wieso nicht, könnte man fragen, wäre da nicht das fingierte Bild vom einsamen Trobador. Einsam jedoch war er nicht. Er stellte bewußt Kunstprodukte her im Blick auf ein konsumierendes Publikum. »Was aus dem Herzen kommt, ist *Rohmaterial*« (Joachim Starost), aber es mußte behauen werden. Es war in der Tat ihre Kunst, das Rohmaterial, das freilich nicht nur aus dem Herzen kam, sondern das der Zeitgeist ihnen anbot, so zu formen, daß ihr Lied zu Geist und Herz nachfolgender Generationen sprach; wie Rudolf Borchardt sagte: »die erste große Originalpoesie des Abendlandes und die Mutter aller übrigen«. Einige Trobadors setzten sich nach den Albigenserkriegen und dem Zugriff der französischen Krone auf Okzitanien nach Italien und auf die Iberische Halbinsel ab.

Als einen späten Nachkömmling mag man bei einigem guten Willen Verdis Trovatore Manrico betrachten, der ihm aus dem spanischen Schauspiel *El trovador* (1836) von Antonio García Gutiérrez zuwuchs. Historisch ist Verdis Oper im 15. Jahrhundert angesiedelt. Die Welt der Trobadors war schon längst versunken. In Verdis Musik findet Manrico seine ganz eigene Authentizität.

Erwerbsleben der Zigeuner

Reimer Gronemeyer

Die Regulierung und Disziplinierung der Zigeuner seit ihrem Auftreten in Europa hat auch und vor allem ihren Erwerbsformen gegolten, die eher am Rande der ökonomischen Macht angesiedelt waren und sind – in der Schattenökonomie, wie man heute wohl sagen würde. Dort, im informellen Sektor, blüht eine Wirtschaft, die ins Bruttosozialprodukt zwar nicht eingeht, die aber – besonders in sozialistischen Ländern – nahezu unverzichtbar ist. Regierungen ist die Schattenökonomie ein Dorn im Auge. Sie möchten eben kontrollieren, ordnen und steuern. Es ist der erstaunlichen Flexibilität zigeunerischer Kultur zu danken, daß sie in ökonomischen Nischen hat überdauern können und dort eine stupende Fähigkeit bewiesen hat, sich zu modernisieren.

»Brauchen dem Kaiser kein Zins zu geben ...« heißt es in dem bekannten Lied. Das Thema Zigeuner verlockt zu Klischees, und ihr Lebensunterhalt ist in besonderer Weise Objekt wilder bürgerlicher (seßhafter?) Phantasien. »Nehmt die Wäsche von der Leine, die Zigeuner kommen«: Der pauschalisierte Diebstahlsverdacht hinderte nicht, daß man – besonders im ländlichen Bereich – auf die von ihnen gebrachten Waren begierig und neugierig wartete. (Bei Gabriel García Márquez sind es in dem Roman *Hundert Jahre Einsamkeit* die Zigeuner, die in einsamen Dörfern sehnsüchtig als Übermittler der Errungenschaften aus der industriellen Welt erwartet werden. In Mexiko ziehen heute Zigeuner über die Dörfer um Filme zu zeigen.)

Doch ist das nicht alles in Europa längst vorbei? Gehört nicht das Zeitalter der Bärenführer und Scherenschleifer der Vergangenheit an? Gibt es noch »typische« zigeunerische Erwerbsformen? Ja und Nein. Nein, insofern als es Zigeuner heute in nahezu allen Berufssparten geben dürfte. Wir wissen wenig darüber, ob es nicht immer schon so war, daß Sinti, Roma, Gitanos oder Manouches in bürgerlichen oder künstlerischen Karrieren reüssierten, es ist aber wahrscheinlich: Von Offizieren und Musikern ist es bekannt und unzweifelhaft. Die Zigeuner sind also nicht generell beruflich gettoisiert. Und doch kann man wohl auch heute noch von typischen Erwerbsformen der zigeunerischen Minderheit in Europa sprechen, die neben lohnabhängigen, künstlerischen oder intellektuellen Betätigungsfeldern eine besondere Rolle spielen. Es sind dies weitgehend modernisierte Versionen klassischen zigeunerischen Erwerbs. Waren sie früher als Bärenführer, Kesselflicker und Pferdehändler unterwegs, so findet man sie heute oft bei Schaustellern, Schrotthändlern, im Auto- und Antiquitätengewerbe. Auffallend ist, daß solche Tätigkeiten bevorzugt

werden, die Mobilität erfordern. Beeindruckend ist die Flexibilität, mit der auf eine veränderte Umwelt reagiert wird.

Wenn man versucht, die alten und die neuen Erwerbsformen zu gruppieren, ergeben sich - bei manchen Überschneidungen - fünf Tätigkeitsfelder:

- Schausteller, Musiker, Künstler
- Almosenbitter
- Händler, Gewerbetreibende
- Schmiede
- Lohnarbeiter, Wanderarbeiter

Schausteller

Als Wahrsager und Handleser, als Tänzer und Musiker, als Bärenführer, Puppenspieler und Jongleure haben die Zigeuner seit alters her zur Volksbelustigung beigetragen. All diese Berufe sind mit einer fahrenden Existenz verbunden, und aus der Geschichte der Schaustellerei, der Jahrmärkte und des Zirkus sind die Zigeuner nicht wegzudenken.

Es ist fraglich, ob man die Wahrsagekunst - vor allem die Kunst des Handlesens und das Kartenlegen - mit zur Schaustellerei zählen soll. Auf jeden Fall kann man auch heute noch an vielen Plätzen Europas, ob in Danzig oder Florenz, in Madrid oder London, auf Zigeunerfrauen treffen, die aus der Hand lesen oder Karten legen. Seit alters her betreiben nur Frauen diese Kunst; und es ist bemerkenswert, daß sich sogar auf dem Markt von Marrakesch, wo die Künstler ausschließlich Männer sind, einige wenige Frauen finden lassen - und die lesen aus der Hand oder legen Karten.

Bei genauerer Betrachtung ist die zigeunerische Handlesekunst ein höchst merkwürdiges, ungeklärtes Phänomen. Bereits in der Antike wurde aus der Hand gelesen. Im Hellenismus, der von der orientalischen Astrologie stark beeinflusst wurde, erfuhr diese Kunst einige Ausprägung und Verfeinerung, im vorschristlichen Orient dagegen fehlte sie völlig. Indem z.B. jeder Finger einem Planeten zugeordnet wurde, verbanden sich Handlesekunst und Astrologie. In der arabischen und jüdischen Literatur des 9. und 10. Jahrhunderts wurde die Tradition wieder aufgegriffen, und seit dem 15. Jahrhundert gibt es Schriften über das Handlesen auch in Europa. Obwohl die Kirche diese Kunst früh für verdammenswert erklärte, war das Handlesen bis ins 18. Jahrhundert hinein sogar Lehrfach an den Universitäten, und Paracelsus, der Mitbegründer der modernen Medizin, hat auch über die Kunst des Handlesens ein Buch verfaßt.

Almosenbitter

Die neuzeitliche Arbeitsmoral führte im Absolutismus zur Errichtung von Arbeitshäusern, in die Bettler und fahrende Leute verschleppt wurden. Damit war endgültig vergessen, daß das Betteln ursprünglich keineswegs als unwürdig oder unmora-

lisch galt: Die christliche Pflicht zur Almosengabe und die Bettler, die von diesem Almosen lebten, waren aufeinander bezogen. Man darf nicht vergessen, daß in der Auffassung des Mittelalters die Armen Christus näherstanden als die Besitzenden, sie galten als das Abbild Christi. Fürsten unterhielten an ihren Höfen bisweilen eine große Zahl von Bettlern, ein Teil der Staatsausgaben war für sie vorgesehen. Auch die Klöster unterhielten Notleidende, in Cluny z.B. wurden zeitweise 17.000 Bettler ernährt. Die reichen Menschen, so dachte man, sind zur Erlösung der Armen geschaffen und die Armen für die Erlösung der Reichen. Daher gab es auch keine Versuche, die Armut zu beseitigen: Die Existenz der Besitzlosen war notwendig als ›Versicherung‹ für die Reichen. Die Bettler sahen sich – so schreibt Aaron Gurjewitsch – als von Gott Erwählte, die nicht danach strebten, sich aus der Armut zu befreien, die dem Mittelalter eher als Berufung und Ideal galt. Erst die Polemik gegen den Bettlerstand (in Sebastian Brants *Narrenschiff*, im anonymen *Liber vagatorum*, in Luthers Schriften) brachte die Behauptung auf, Bettler seien arbeitsscheues Gesindel. So wurde aus einem armseligen Gewerbe, in das sich flüchten konnte, wer Haus und Hof verloren hatte, wer krank oder verkrüppelt war, nun ein ›ehrloses Schmarotzertum‹.

Zigeuner dürften wenig Interesse an mittelalterlichen Armutsschwärmereien gehabt haben. Aber sie fanden sich als fahrende Leute unter anderem in dieser Gruppe eine Zeitlang wieder. Der Bettlerstand war ein soziales Dach, das auch den Zigeunern Unterschlupf bot. Kurz nach ihrer Ankunft in Europa begann dieses Dach aber zu wanken.

In einer langen Geschichte der sozialen Ordnung und Disziplinierung sind die Bettler aus dem öffentlichen Leben Europas vertrieben worden. Ein dünner Faden bindet offenbar bestimmte Gruppen – vor allem osteuropäische Roma, die nach Westeuropa kommen – noch an diese Tradition. Gerade Neuankömmlinge aus Osteuropa haben es vermutlich besonders schwer, ein Gewerbe aufzubauen, von dem man leben kann. Und so ist es auch heute noch vor allem in Italien nicht ungewöhnlich, Roma-Frauen mit ihren Kindern an prominenten Touristenzielen um Almosen bittend sitzen zu sehen.

Die Tradition des ›stolzen‹ Almosenbitters hat sich wohl im Osten Europas am längsten gehalten. Elias Canetti berichtet in seinen Lebenserinnerungen (*Die geretete Zunge*) von einem solchen Auftritt der Zigeuner in Rustschuk:

Freitags, wenn in den jüdischen Häusern alles für den Samstag vorbereitet wurde, kam eine große Gruppe Zigeuner auf den Hof von Canettis Elternhaus. Sie wurden jeden Freitag erwartet, das Tor war bereits für sie geöffnet, wenn sie ankamen. Canetti beschreibt den Urgroßvater, einen schönen, weißhaarigen, blinden Mann, als Mittelpunkt der Gruppe, der auf zwei erwachsene Enkelinnen gestützt wie ein Patriarch in den Hof einzog. Um ihn herum gruppierten sich die anderen Familienmitglieder, Zigeuner jeden Alters, in farbige, vor allem rote Lappen gekleidet. »Es war auch in dieser sehr farbigen Stadt das Farbigste.« Die Frauen sammelten die

Gaben in große Säcke, besonders Holz und von allen Speisen, die zubereitet waren – also gewiß keine Abfälle.

Hier sind die Almosenbitte und Gastfreundschaft so eng beieinander gelagert, daß man die selbstverständliche Würde des Bittenden noch ahnt. Aber dieser durchaus souveräne Bezug von Gebenden und Nehmenden ist nicht mehr existent, dieses »Lebensmittel« ist versiegt. Zigeuner, die heute ohne ausreichende Einkünfte sind, müssen sich wie alle anderen meist an die modernisierte, verwaltete Form der Almosenvergabe wenden: an das Sozialamt.

Handel und Gewerbe

Die nomadische Lebensweise der Zigeuner prädestinierte sie besonders in früheren Zeiten auch zum Handel. Vor allem in entlegeneren Gebieten, wo die Menschen keinen Zugang zum städtischen Markt hatten, spielten sie eine wichtige Rolle als »Hausierer«, also als Leute, die Waren von Haus zu Haus anboten. Es waren meist bescheidene Dinge, die man zum Alltagsleben brauchte, die aber außerhalb der Möglichkeiten der eigenen Produktion lagen. In Ungarn z.B. versorgen noch heute in manchen Landstrichen Roma die Bauernfamilien mit Geschirr, Kurzwaren usw., die teilweise durch Mittelspersonen aus Österreich nach Ungarn gebracht werden. Auch kleine und große Märkte wurden und werden in Ost- und Westeuropa von Zigeunern besucht.

Dabei kann man unterscheiden zwischen solchen Händlern, die selbstproduzierte Waren anbieten, und denen, die ihrerseits Zwischenhändler sind. Diese Zwischenhändler, die mit Autos, Teppichen, Antiquitäten oder Trödel Handel treiben, sind oft recht gut situiert und keineswegs auf fliegenden Handel beschränkt, sondern bieten ihre Waren auch in Läden an.

Die Produktion eigener Waren ist spätestens seit dem 18. Jahrhundert bei Zigeunern bekannt, sie ist aber im Schwinden begriffen, da die Ware meist durch industrielle Produkte ersetzt wird: Pferdetröge, Löffel, Körbe, Teppichklopper und Schirme.

Ebenso, wie bei den Schmieden sind auch die Gerätschaften der Holzschnitzer einfach, leicht transportabel und billig. Es ist »small technology«, die ihren Erfindern und Besitzern ein schmales Einkommen verschaffte, inzwischen auf den Märkten oder von Tür zu Tür aber kaum noch Chancen hat. Pferdemarkte haben an Bedeutung verloren, aber der Pferdemarkt von Arolsen war bis in die Weimarer Zeit hinein ein Ort, der auch von Sinti und Roma besucht wurde. In Pécs (Ungarn) wird der Pferdehandel noch bis in die Gegenwart betrieben. Auf den Schwarzmärkten, die in Osteuropa einen Teil der Schattenökonomie bilden, finden sich auch schon deshalb Roma, weil ihnen die Genehmigung für ihr Gewerbe meist versagt bleibt. Der fliegende Handel jedenfalls steht unter Kuratel, und nur wenige Nischen werden legal zugestanden, so etwa der Blumenverkauf, der eine lange Tradition bei Zigeunerfrauen hat.

Schmiede

Zu einem Dorf – so lautet ein griechisches Sprichwort – braucht es eine Kirche und einen Zigeuner. Das heißt: einen Pfarrer und einen Schmied. Die Beziehung der Zigeuner zur Schmiedekunst ist sehr alt, obwohl die ältesten Berichte über Schmiedetätigkeiten nichts aussagen. Aber da sie später auf diesem Gebiet so wichtig wurden, hat man sogar vermutet, diese Fertigkeit sei überhaupt erst durch sie nach Europa gebracht worden. Das ist wohl eine kaum haltbare Behauptung. Aber man kann annehmen, daß Zigeuner durch ihre Mobilität in vielen ländlichen Bereichen – besonders des Ostens – zuerst Dienstleistungen als Schmiede anboten. Die Kaltschmiedetechnik ist wahrscheinlich durch sie überhaupt erst verbreitet worden. Der wandernde Kesselflicker ist die bekannteste Figur aus diesem Genre. Aber ursprünglich stellten die Zigeuner als Schmiede vor allem Schwerter, Teile der Reiterrüstung, Hufeisen, Steigbügel für den Adel her. Der tägliche Bedarf des Bauern kannte das Eisen noch nicht. Allmählich aber erweiterte sich der Tätigkeitsbereich; vom Verzinnen bis zur Produktion von Nägeln reichte bald das Spektrum zigeunerischer Fähigkeiten.

Auch als Scherenschleifer und Schrottsammler wirkten Zigeuner in metallbezogenen Arbeitsbereichen. Hier hat die Industrialisierung selbstverständlich einen Kahlschlag verursacht: Wandernde Kesselflicker sind ebenso wenig gefragt wie Scherenschleifer. Aber wie in anderen Bereichen auch, haben es diese Menschen vermocht, durch flexible Modernisierung neue Tätigkeitsfelder im alten Bereich zu entdecken. So sind sie in Polen Spezialisten für die Ausbesserung großer Industriekessel, in Ungarn gibt es eine kleine Anzahl Schmiedegenossenschaften, die von Roma in eigener Regie geführt werden. Die Schmiedegenossenschaft in Nogradme-gyer z.B. besteht seit 1951. Das Dorf war von Nagelschmieden und Musikzigeunern bewohnt, beide Gruppen haben in einem langen Prozeß die Genossenschaft aufgebaut, die heute eine Vielzahl von Produkten herstellt: (Huf-)Nägel, Fensterbeschläge, Türklinken, Kohlenwannen, Fußabstreifer etc. Frauen und Männer arbeiten hier an Öfen und an Stanzmaschinen in der Gießerei.

Lohnarbeiter

Fast immer haben Europäer, ob Fürsten oder KP-Chefs, ob Zigeunermissionare oder Sozialarbeiter, versucht, die Nomaden aus Indien zu sogenannter regelmäßiger Arbeit zu drängen, zur Aufgabe ihrer Gewerbe, zur Aufnahme einer abhängigen Beschäftigung. Die Klage der Regierenden über das Scheitern dieses Versuchs reicht von den Beamten der josephinischen Reformen bis zu östlichen und westlichen Verwaltungsbehörden der Gegenwart.

Dem Versuch, die Zigeuner zu Lohnarbeitern zu machen, ging eine lange Periode der Frondienste voran: Auf Galeeren, als Bojarensklaven, als siebenbürgische Leibeigene wurden sie immer wieder in Dienste gezwungen. Daneben waren sie, da die Zunftberufe ihnen nicht offenstanden, oft in verachteten Berufen tätig: Als Scharf-

richter oder als Jauchegrubenreiniger gehörten sie zu den Parias. Es könnte auch sein, daß durchziehende Zigeuner zu manchen Diensten gezwungen wurden. Wenn sich z.B. aus dem Ort niemand fand, der die Arbeit des Scharfrichters übernahm, ergriff man bisweilen einen Zigeuner.

In vielen Regionen verdingten die Zigeuner sich als Saisonarbeiter bei der Ernte. Noch heute ist in sozialistischen Ländern Europas die Zuckerrüben-ernte etwa oder die Tomatenernte ohne die saisonale Arbeit von Roma nicht einzubringen; obwohl der Staat solche unregelmäßige Arbeit mißbilligt, kann er ohne diese Teilzeitarbeiter nicht auskommen. In Osteuropa mit seiner starken Zigeunerpopulation haben diese Menschen ohnehin manchmal denselben Status wie in Westeuropa die Gastarbeiter.

Spätestens seit dem 30jährigen Krieg verdingten Zigeuner sich auch als Soldaten und traten in den folgenden Jahrhunderten in den Dienst vieler Fürsten. Die Dänen z.B. bildeten 1686 in Hamburg drei Kompanien aus Zigeunern, die Türken inkorporierten ihren Heeren Zigeuner, und Heinrich IV. von Frankreich verfügte über eine Kompanie von 400 Zigeunern. Auch im Umfeld des Krieges waren Zigeuner gegenwärtig: Als Marketenderin ist die Mutter Courage des Grimmelshausen literarisch berühmt geworden, und die Soldatenwerbung des absolutistischen Zeitalters griff nicht selten auf Zigeunermusik zurück, um auf sich aufmerksam zu machen.

Ihre Mobilität und Ortskenntnis machten die Zigeuner in besonderer Weise für den Partisanenkampf geeignet. In den Partisanenkämpfen gegen die nationalsozialistische Okkupation - besonders in Jugoslawien - haben Roma eine wichtige Rolle gespielt. In Spanien haben sie als Partisanen auch auf der Seite der Republikaner gekämpft, Ernest Hemingway hat in seinem Roman *Wem die Stunde schlägt* neben einem eher zufällig Dazugeratenen der tapferen, listigen Pilar ein literarisches Denkmal gesetzt.

Nomadische Erwerbskultur

Überblickt man die Szenerie zigeunerischer Erwerbsformen, steht man immer wieder vor der Frage: Haben diese Menschen sich die Tätigkeit in den ökonomischen Nischen gewählt, oder ist sie die Folge der Abdrängung aus einer »normalen« bürgerlichen Berufstätigkeit? Die Wahrheit dürfte in der Mitte liegen: Die Tätigkeit in der Schattenökonomie erlaubt das Fortleben in einer eigenständigen, mobilen und unabhängigen Kultur, die nicht den Normen und Kontrollen einer formierten Gesellschaft unterliegen will. Es ist Ausdruck einer nomadischen Kultur der Freiheit, daß sie sich höchst ungern und eher gezwungenermaßen in die Abhängigkeit von Lohnherren begibt. Die Bequemlichkeit eines gut situierten Lebens mit Ackerbau oder Lohnarbeit, Wohnsitz und geregelter Alltag dürfte auch Nomaden nicht unangenehm sein, aber sie sind anscheinend nicht bereit, den Preis dafür zu zahlen, den die Seßhaften zu zahlen gewohnt sind.

Wir leben heute in einer säkularisierten Welt, aus der Magie, Weissagung und Geheimnis weitgehend verdrängt wurden. Es ist schwierig, nachzuempfinden, wie sehr viele der Erwerbsformen, von denen hier die Rede war, früher von der Aura des Ungewöhnlichen, ja des Unheimlichen umgeben waren. Das galt besonders für die Schmiede. Das Hufeisen, das als Glücksbringer über der Tür hängt, ist noch keine letzte Erinnerung daran. Schmiede waren – und das nicht nur in der abendländischen Kultur, sondern auch in Afrika und Indien – oft geheimnisumwittert. Sie galten als Meister der Magie und der schwarzen Künste, waren Figuren zwischen Heros und Zauberer. (Auch in der Nibelungensage wird eine solche Tradition, die den Schmieden ungewöhnliche Mächte zuschreibt, deutlich). Wahrscheinlich hatten auch die Zigeuner als Schmiede den Ruf, über magische Kräfte zu verfügen. Aber dies ist nicht alles. In vielen Kulturen, etwa bei den Berbern oder in Indien, sind die Schmiede zugleich Tänzer, Musiker, Gaukler – und Nomaden. Die Erwerbszweige der Zigeuner, die hier beschrieben wurden, gehören also im Kern vermutlich zusammen und sind nomadischer Kultur verbunden.

Da sich ein solcher Zusammenhang nicht nur in Indien, sondern auch in Afrika und im Orient nachweisen läßt, liegt die Vermutung nahe, daß die Zigeuner und ihre Erwerbsformen letzte Überreste einer Zeit sind, in der die nomadische Kultur vorherrschend war. Sie wären dann letzte Boten einer längst vernichteten, nur noch andeutungsweise erkennbaren Kultur, die heute ihrer mythisch-magischen Qualität beraubt ist. Was die Schmiede, Gaukler, Tänzer, Musiker einst miteinander verband, können wir heute nicht mehr nachempfinden. Der Flamencotänzer in Spanien, der Schmied in Ungarn, der Schausteller in Deutschland – sie gehörten wohl einmal einer magisch-mythisch beeinflussten Welt an und waren darin selbstverständlich eingebunden.

»Deserto sulla terra«

Il trovatore – Endspiel der Leidenschaften

Uwe Schweikert

Keinem anderen Meisterwerk des Musiktheaters eilt ein schlechterer Ruf voraus als Verdis Drama lirico *Il trovatore*. »Verdi ist ein großer Komponist, aber schwach wie eine Frau, wenn er Libretti ... von diesem Wirrkopf Cammarano akzeptiert, der dafür, dass er *Il trovatore* geschrieben hat, eine lebenslängliche Galeerenstrafe verdient.« Dieses vernichtende Urteil über den Text des *Troubadour* stammt von einem, der etwas vom Handwerk verstand – Temistocle Solera, der für Verdi vier Libretti geschrieben hatte, darunter mit *Nabucco* das Werk, mit dem dem jungen Komponisten der entscheidende Durchbruch gelang. Dass Cammaranos Textbuch »voll Unsinn« sei, kann man seither in so gut wie jeder Kritik nachlesen – der zitierte Chronist des Stuttgarter Neuen Tagblatts in seinem Bericht von der Stuttgarter Erstaufführung am 12. Oktober 1856 stellt darin keine Ausnahme dar. Wie so oft war es dem Wiener Kritiker Eduard Hanslick vorbehalten, die Vorurteile der Gebildeten unter den Verächtern dieser vor allem im 19. Jahrhundert populärsten Oper Verdis auf die griffige Formel zu bringen: »Welcher aber von den beiden Rittern, der mit der Tenor- oder der mit der Baritonlage, das gestohlene und verbrannte Kind gewesen, wird wohl nie ergründet werden.«

Die komplexe, darum aber noch lange nicht unsinnige Dramaturgie der Oper ist bei einer ersten Begegnung gewiss nicht leicht zu durchschauen. Die Handlung selbst freilich ist – zumindest was die von Hanslick karikierten Familienverhältnisse angeht – nicht komplizierter oder verworrener als die von Mozarts *Zauberflöte* oder Wagners *Lohengrin*. Die viel gescholtene Unlogik der auf ein Drama des spanischen Schriftstellers Antonio García Gutiérrez (1813-1884) zurückgehenden Oper – Verdi sollte später noch sein Schauspiel *Simon Bocanegra* vertonen – muss an tiefere Schichten rühren, dass sie solch eine Abwehrhaltung auslösen konnte.

Aber nicht nur das Textbuch rief Ablehnung hervor. Auch musikalisch genießt der *Troubadour* keinen guten Ruf. Man spielt ihn als das schwarze Schaf in der Erfolgstris der »trilogia popolare« sowohl gegen den vorausgehenden *Rigoletto* wie gegen die nachfolgende, fast gleichzeitig komponierte *Traviata* aus. Mit seiner blockhaften Dramaturgie und seinem offensichtlichen Desinteresse an psychologischer Handlungsführung gilt er als Prototyp des italienischen Melodramma und damit als Rückfall in die undifferenzierten Stilmittel von Verdis Frühzeit. Unmittelbar nach dem Abschluss der Komposition des *Trovatore* schrieb Verdi am 1. Januar 1853 den vielzitierten Brief an seinen neapolitanischen Freund Cesare De Sanctis, in dem er seinem Wunsch nach »neuen, schönen, großen, abwechslungsreichen, küh-

nen Stoffen« Ausdruck gab – »kühn bis zum Äußersten«, wie er hinzufügte, »neu in der Form und doch gut komponierbar.«

Verdis Streben drängte nach 1850 mehr und mehr zu subtiler psychologischer Charaktergestaltung sowie zur Überwindung der geschlossenen Nummern zu Gunsten eines szenen-, ja aktumgreifenden musikalischen Flusses. Im *Rigoletto* und vor allem in der einen bürgerlichen Stoff der Gegenwart aufgreifenden *Traviata* lässt er sich die Handlung nach dem Vorbild des Sprechtheaters kontinuierlich entwickeln. Formal führt dies zu einem Zurücktreten der Solonummern zugunsten dialogischer Partien und größerer Ensembles.

Als er den Plan des *Troubadour* unmittelbar nach der Uraufführung des *Rigoletto* wiederaufnahm, setzte er ähnliche Erwartungen in das neue Projekt, wie seinem Brief vom 4. April 1851 an Cammarano zu entnehmen ist: »Was die Verteilung der Nummern betrifft, möchte ich Euch sagen, dass für mich, wenn ich auf Poesie treffe, die man in Musik setzen kann, jede Form, jedes Arrangement gut ist; mehr noch, je neuartiger und ausgefallener diese sind, um so glücklicher bin ich. Wenn es in den Opern weder Kavatinen noch Duette und Terzette, weder Chöre noch Finali usw. usw. gäbe und die ganze Oper (sozusagen) nur eine einzige Nummer wäre, dann würde ich das für vernünftiger und richtiger halten.«

Nichts von den hier formulierten Vorsätzen – die in dieser der Realität voraus-eilenden Vollmundigkeit weder im *Rigoletto* noch in der *Traviata* eingelöst werden – findet sich im *Troubadour*. Charaktere und Handlung entwickeln sich nicht; vielmehr herrscht das absurde Prinzip des Zufalls vor. Streng symmetrisch, ja geradezu unvermittelt folgen die einzelnen Bilder wie statische Tableaus aufeinander. In harter Schnitttechnik als geschlossene Einheiten in Einzelszenen gerahmt wechseln sich die beiden Handlungsstränge – die Geschichte des tragischen Kindstausches und der unglücklichen Liebe von Leonora und Manrico – miteinander ab. Erst im Schlussbild treffen beide Stränge, treffen beide Protagonistinnen – Azucena und Leonora – zusammen, ohne allerdings miteinander in Kontakt zu treten, ja sich auch nur wahrzunehmen: während Leonoras Auftritt schläft Azucena, wenn sie erwacht, ist jene bereits tot.

Verstärkt wird diese blockhafte Dramaturgie durch das Auseinanderklaffen, ja scheinbare Gegeneinander von Handlung und musikalischem Geschehen. Alle die Handlung motivierenden und sie vorantreibenden Ereignisse liegen außerhalb, ja vor dem eigentlichen Bühnengeschehen. Mehr noch: die Vorgeschichte vom Feuer-tod ihrer Mutter und der tragischen Kindesvertauschung traumatisiert nicht nur Azucena, sondern sie determiniert das Geschehen und die darin verstrickten Figuren mit der Unerbittlichkeit eines Fatums bis zum tödlichen Ende. Das führt – so Martin Remus – zu »einer Dramaturgie, die Erinnern und episches Vergegenwärtigen zu ihrem hauptsächlichen Inhalt macht.« Statisch bleiben aber auch die tableauartigen Bilder selbst. Die in und durch Musik entfesselten Leidenschaften verpuffen buchstäblich zu Nichts, jedenfalls treiben sie die Handlung nicht voran.

Alle entscheidenden Ereignisse werden nicht auf der Bühne gezeigt – das Duell, in dem Manrico seinem Rivalen Luna das Leben schenkt; die Schlacht von Pelilla, in der er selbst so schwer verletzt wird, daß er für gefallen gilt; der fehlgeschlagene Versuch, mit einem Ausfall Azucena aus den Händen Lunas zu befreien; schließlich die Hinrichtung Manricos am Ende der Oper.

Die besondere Werkstruktur des *Troubadour*, die – so Peter Ross – »bei den Situationen und nicht den Personen anknüpft, das Tableau vor die Aktion stellt und statt eines durchlaufenden Handlungsfadens eine kaleidoskopische Bilderfolge bietet«, nimmt damit bereits wesentliche Besonderheiten der späteren Opern *La forza del destino* (1862) und *Don Carlos* (1867) vorweg, in denen Verdi das vom Prinzip des epischen Erzählens und der barocken »varietà« geprägte Theater am konsequentesten verwirklicht hat. Der *Troubadour* gehört also keinesfalls, wie selbst noch von Julian Budden rubriziert, in die in der *Aida* kulminierende Linie der stil-konservativen Werke, sondern in diejenige der evolutionär, ja revolutionär die Gattung vorantreibenden Opern. Verdi wusste, auf was er sich mit diesem Werk einließ und er hat es in voller Überzeugung getan.

Nicht der in der Tat konservative Cammarano hat Verdi zu dem grellen, balladesken Stoff bewogen, es war Verdis eigene Wahl, zu der er den Librettisten – der offensichtlich den »gesunden Menschenverstand« verletzt sah – erst mühsam überreden musste. Noch vor Abschluss und Uraufführung des *Rigoletto* galten seine Gedanken bereits dem neuen Plan. Und so schrieb er am 2. Januar 1851 (nicht, wie in der älteren Literatur zu lesen, 1850) an Cammarano, der ihm bereits drei Textbücher, zuletzt das zu *Luisa Miller* nach Schillers bürgerlichem Trauerspiel *Kabale und Liebe*, geliefert hatte: »Der Stoff, den ich mir wünschen würde und den ich Euch vorschlage, ist *El Trovador*, spanisches Drama von Gutiérrez. Mir erscheint es herrlich, phantastisch und mit gewaltigen Situationen. Ich möchte zwei Frauenrollen: Die Hauptpartie eine Zigeunerin, einzigartiger Charakter, die ich zur Titelfigur der Oper machen würde. Aus der anderen würde ich eine zweite Rolle machen.«

Der völlig »fremde, neue Charakter« Azucenas war es, der Verdi in erster Linie an dem bizarren Schauerdrama des von Victor Hugo beeinflussten spanischen Romantikers anzog. Für die Leonor der Vorlage sah er zunächst nur eine »zweite Rolle« vor (und nicht eine »zweite Hauptrolle«, wie fast durchweg in den deutschen Brief-Ausgaben falsch übersetzt ist) – eine »comprimaria«, wie es im Italienischen heißt. In der Rollenhierarchie der *compagnia di canto* war dies eine gegenüber den ersten Partien deutlich zurückgesetzte Rolle, die zwar – wie Ferrando im *Troubadour* – solistisch in den Ensembles mitwirkte und auch eine einsätzliche Soloszene zugewilligt erhalten konnte, jedoch keine zweisätzliche, aus Cantabile und Cabaletta bestehende Doppelpartie. Dass Verdi diesen Vorsatz später änderte, hat maßgeblich zur scheinbar chaotischen Dramaturgie des Stückes und der Zweisträngigkeit der Handlungsführung beigetragen.

Die streng symmetrische Gliederung der Handlung in vier Akte zu je zwei Bildern findet ihre Fortsetzung in der Präferenz der traditionellen Formen, die das Libretto der Musik vorgibt. Für diesen Rückfall in die Konventionen des Melodramas hat man lange Cammarano verantwortlich gemacht. Heute weiß man, dass die formale Disposition des Librettos durchaus Verdis Zustimmung fand, ja dass die Ausweitung der beiden Soloszenen Leonoras sowie der Soloszene Lunas zu schulgerechten Doppelarien erst auf sein Drängen in allerletzter Minute vorgenommen wurde. Die Diskontinuität und Gewaltsamkeit der Handlungsführung schlägt andererseits im musikalischen Umgang mit diesen Formen durch, die meist alles andere als konventionell behandelt sind. So ist etwa das Klosterbild lediglich durch eine Abfolge von Chor- und Solistenauftreten gegliedert, in denen nichts geschieht. Musikalisch zeigt sich ein anderes Bild. Während etwa das große Ensemble am Ende des zweiten Aktes von *La traviata* ganz traditionell in einen langsamen und schnellen Teil zerfällt, hat Verdi am Ende des Klosterbilds im *Troubadour* die Verse des Largo Concertato, des Adagio-Teils, in einem lebhafteren als dem üblichen Tempo vertont und die im Libretto vorgesehene Stretta ersatzlos gestrichen.

Verfolgen wir zunächst die um die Zigeunerin Azucena zentrierte Handlung. Ihre Herkunft stigmatisiert sie zur Außenseiterin. Damit entspricht sie Verdis Vorliebe für außerordentliche Charaktere, die ihn zu so gegensätzlichen Figuren wie dem buckligen Hofnarren Rigoletto und der Edelprostituierten Violetta in *La traviata* führte. Mit ihr vertraute er erstmals in einer seiner Opern der tieferen Frauenstimme eine Hauptpartie an – Vorgängerinnen wie Federica in *Luisa Miller* und Maddalena in *Rigoletto* sind typische Comprimaria-Partien. Möglicherweise ist er zu diesem Schritt durch die Alt-Rolle der Fidès in dem von ihm bewunderten *Propheten* von Giacomo Meyerbeer angeregt worden.

Auf die szenische wie musikalische Modellierung ihres widersprüchlichen Charakters legte er den größten Nachdruck. Als Cammarano Anfang April 1851 den Prosaentwurf – das sog. »Programm« – vorlegte, reagierte Verdi mit einem Gegenentwurf. Seine Kritik setzte vor allem an der Rolle Azucenas an: »Es scheint mir – wenn ich mich nicht täusche –, dass verschiedene Situationen nicht mehr die Kraft und Eigenart haben wie früher und dass vor allem Azucena ihren seltsamen, neuartigen Charakter nicht behält; es scheint mir, dass die beiden großen Leidenschaften dieser Frau, *Kindes- und Mutterliebe*, nicht mehr in aller ihrer Kraft vorhanden sind.« Insbesondere war es Verdi darum zu tun, Azucena im letzten Bild »nicht irrsinnig werden [zu] lassen. Erschöpft von der Müdigkeit, vom Schmerz, vom Schrecken, vom Wachen, kann sie keine geordnete Rede führen. Ihre Sinne sind gelähmt, aber sie ist nicht von Sinnen. *Man muß die beiden großen Leidenschaften dieser Frau bis zuletzt fort dauern lassen*: die Liebe zu Manrique und den wilden Durst, die Mutter zu rächen. Wenn Manrique tot ist, wird ihr Rachegefühl gigantisch und sie sagt in äußerster Erregung: »Ja..., er war dein Bruder!...Du Tor!...Mutter, Du bist gerächt!« Der gellende Schrei der sterbenden Mutter, der sich zu dem einzigen Wort »vendet-

ta« (»Rache«) verdichtet und der Azucena ihr ganzes Leben lang verfolgt, wird zum musikalischen Leitmotiv.

Die Oper beginnt – wie später *Don Carlos* – ohne Vorspiel. Ein dumpfes Rollen von Pauke und Großer Trommel – mehr Geräusch als Ton –, eine grell abfallende Unisonofanfare des vollen Orchesters, ein gedämpftes Hornsignal – mehr bedarf es nicht als Einleitung. Damit ist zugleich auch die unheimliche nächtliche Stimmung beschworen, die Ferrandos Bericht der düsteren Geschehnisse grundiert, die vor fast zwanzig Jahren die Familie des Grafen Luna heimgesucht haben. Leibhaftig steht mit der strophischen Ballade Ferrandos auch die Hexe, die Zigeunerin vor unseren Augen – mit all jenen musikalischen Ingredienzien, die dann die Auftritte Azucenas bis zum Schlussbild begleiten: der traumatischen Tonart e-Moll, den scharfen Vorschlägen und fremdartigen Trillerfiguren, den züngelnden Sechzehnteln sowie dem starren Dreiertakt. Die Obsessionen, von denen Azucena beherrscht wird, spiegeln sich in der obsessiven Wiederkehr einer kleinen Anzahl musikalischer Gesten.

Verdis ursprünglicher Wunsch war es, sogleich mit der Romanze Manricos zu beginnen und sowohl auf die traditionelle Chor-Introduktion wie auf die Auftrittsarie Leonoras zu verzichten. Im Endergebnis fügt er sich der Tradition, aber er geht zugleich über sie hinaus, indem er sie nicht konventionell behandelt, sondern ihr einen neuen Sinn gibt. Auf ähnliche Weise umstandslos und folgenreich zieht unter allen Opern Verdis nur noch die Sturmszene zu Beginn von *Otello* die Zuschauer in die Handlung hinein. Als einziger Augenzeuge des lange zurückliegenden Geschehens ist Ferrando dazu prädestiniert, in die Azucena-Handlung einzuführen. Wie der Gefolgsmann der gräflichen Familie lebt auch Azucena ausschließlich in der Vergangenheit, die sie verfolgt.

Diese traumatisierende Besessenheit hat Verdi auf gleichermaßen neuartige wie eindrucksvolle Weise zu einem musikalischen Charakterbild geformt. Während Azucena das Ereignis in den beiden Strophen ihrer zweistrophigen Canzone »Stride la vampa!« (»Es lodern die Flammen!«) noch episch distanziert und musikalisch gefasst erinnert, gerät ihr der Bericht im anschließenden Dialog mit Manrico zum zwanghaften Geständnis der schrecklichen Wahrheit, ihren eigenen Sohn dem Feuertod preisgegeben zu haben – ein Schock, unter dessen Wucht sie zusammenbricht. Verdi bildet den psychischen Vorgang in der Musik mit geradezu analytischer Präzision ab. Als zu Beginn der zweiten Strophe die schreckliche Erinnerung an die damalige Sinnesverwirrung sie überkommt, wird der Wahn zur Gegenwart, kann sie Erinnerung und Wirklichkeit nicht mehr auseinanderhalten. An dieser Stelle zerbricht auch die musikalische Form: die Vision des brennenden Holzstoßes führt zur Rekapitulation der Canzone, Azucenas Gesang geht ins Sprechen über, um schließlich in Stammeln zu münden. Der mentalen Desintegration entspricht eine musikalische Dekomposition, wie Verdi sie später bei der Schilderung des psychischen Verfalls des eifersüchtigen Othello wiederaufgreifen wird. Die Musik

macht sichtbar, was die Menschen unsichtbar bewegt. Sie enthüllt die trügerische personale Identität als ein Zwangskorsett, das seelischen Belastungen nicht standzuhalten vermag und zerbricht.

Der 1969 verstorbene Gabriele Baldini hat im *Troubadour*-Kapitel seines leider viel zu wenig bekannten Buches *Abitare la battaglia* hervorgehoben, mit welcher Insistenz Verdi das Prasseln der Flammen musikalisiert und wie dieses Erinnerungsmotiv durch die Partitur züngelt und nicht nur Azucena und Ferrando in seinem Bann hält, sondern auch die übrigen Figuren der Handlung ergreift. Besonders schlagend gilt dies für die Stretta Manricos »Di quella pira l'orrendo foco« (»Das schreckliche Feuer dieses Scheiterhaufens entbrennt auch in meinem Innern!«) – eine Nummer, die nicht nur wegen des umstrittenen, in Verdis Partitur nicht notiertem »do di petto«, dem hohen C, als Fetisch aller Melomanen gilt. Verdi hat aber auch an dieser Stelle keinen sinnentleerten Schöngesang geschrieben, sondern die szenische Situation und die psychische Verfassung seines Helden im Gesang eingefangen.

Formal handelt es sich um eine Cabaletta, d. h. um den schnellen, abschließenden Teil von Manricos Doppelarie. Unmittelbar in den feierlichen Augenblick seiner Hochzeit mit Leonora platzt die Nachricht, dass Azucena in die Hände von Luna gefallen ist. Manrico ruft seine Männer zu den Waffen, um seine Mutter zu befreien. Auch ihn befällt in diesem Augenblick zwanghaft die Vision des brennenden Scheiterhaufens – und mit dem Bild des Feuers verbindet sich in seiner Melodik die charakteristische, flackernde Sechzehntelfigur, die wir schon aus der Ballade Ferrandos und der Canzone Azucenas kennen. Verdi setzt sie zudem in den beiden ersten Quinari doppi, den fünfsilbigen Zäsurversen, aus denen der Text der Cabaletta besteht, exakt auf die entsprechenden Worte »pira« (Scheiterhaufen) und »foco« (Feuer).

Gerade diese vielgeschmähte, verkannte Arie kann als Beweis für Alfred Einsteins These dienen, dass Verdis Geheimnisse der Form so tief sind wie die Wagners, wenn sie auch viel weniger offen zu Tage liegen. Verdi war nicht der naiv komponierende Bauer – eine Selbststilisierung, die man allzu lange für bare Münze nahm. Er hat im Gegenteil nicht weniger bewusst und planvoll komponiert als Wagner. Diese Erkenntnis darf heute als gesichert gelten. Und anders als so manche Spekulation im Bereich der Musikologie – etwa der Zahlenkabbalistik im Spätwerk Bachs – lässt sie sich leicht nachvollziehen.

Zahlreiche Studien haben in jüngster Zeit den Nachweis erbracht, dass die dramatische Wirkung und musikalische Sprache gerade des *Troubadour* durch eine in hohem Maße stimmige und kohärente Strukturierung des musikalischen Materials determiniert ist. Dazu gehört neben rhythmischen Modellen wie dem Dreiertakt als fatalistischer Metapher der Überwältigung durch psychische Traumata, neben der Musikalisierung des Feuers, die auf alle Figuren ausstrahlt, die Verbindung bestimmter Sonoritäten bzw. Tonarten mit einzelnen Elementen der Handlung bzw.

ihren Trägern. Am Ton *h* hakt jedes Mal Azucenas Erinnerung des Feuertodes ihrer Mutter ein; *e* steht für das gestohlene Kind, *es* für die unglücklich Liebenden und den Tod, *c* für die heroisch-kriegerischen Elemente der Handlung.

Darüber hinaus sind den Hauptfiguren Leittonarten zugeordnet: Azucena e-Moll und a-Moll für den Bezirk ihrer traumatischen Erlebnisse, die Parallel-Tonarten G-Dur und C-Dur, wenn sie mit Manrico in Berührung kommt – allesamt harte Tongeschlechter. Leonora andererseits wird durch die weicheren B-Tonarten Es-Dur, As-Dur und Des-Dur bzw. durch die Molläquivalente As-Moll und Es-Moll charakterisiert. Im Bereich der B-Tonarten bewegt sich auch die Musik Lunas, den Verdi als schwärmerischen Schwächling zeichnet, ihn jedenfalls sentimentaler charakterisiert als seine übrigen Bariton-Männer.

Manrico neigt sich jeweils dem Tonarten-Bereich zu, mit deren Repräsentantin er gerade in Kontakt tritt. »Di quella pira« steht in C-Dur; in diesem Augenblick der Handlung wechselt er aus der Sphäre Leonoras in die Azucenas hinüber. (Im ursprünglichen Entwurf, der im Winter 2000 in der Mailänder Ausstellung *Giuseppe Verdi: l'uomo, l'opera, il mito* ausgestellt war, aber nicht im Katalog abgebildet ist, stand die Arie noch in Des-Dur. Die Transponierung in der endgültigen Fassung ist also alles andere als Zufall.) Ausschlaggebend für die instabile Harmonie, die nicht wenig zur auch physisch überwältigenden Wirkung der Arie beiträgt, ist der ständige Wechsel zwischen Dur- und Mollterz, zwischen *E* und *Es*. *E* aber ist die zentrale Tonart Azucenas, *Es* nicht nur die Grundtonart Leonoras, sondern in der Tonsymbolik dieser Oper auch die Chiffre des Todes. Wir begegnen der Tonart Es-Dur denn auch in Manricos Auftrittsromanze »Deserto sulla terra, / col rio destin in guerra« (»Verlassen auf Erden, im Kampf gegen ein feindliches Schicksal«). Die Todesahnung, die er hier gleich mit seinen ersten Worten ausspricht, erfüllt sich im »Miserere« mit der auf *Es* gestimmten Totenglocke!

Bevor wir uns der Figur Leonoras und damit dem anderen Handlungsstrang der Oper zuwenden, sei als Zwischenergebnis der bisherigen Betrachtungen zur werkspezifischen Dramaturgie des *Trovatore* festgehalten: Verdis Geheimnisse der Form sind keine Kristallisationen des sinfonischen Denkens deutscher Provenienz, an die Wagner anknüpfte, sondern unmittelbar schlagende musikdramatische Gesten, die in Analogie zur sichtbaren Sprache seiner »parola scenica«, seiner szenischen Librettosprache, der Artikulation einer gleichsam sichtbaren Musik dienen.

Azucena ist in Verdis szenischer wie musikalischer Gestaltung eine für die italienische Oper seiner Zeit vollkommen neuartige, ja außergewöhnliche Figur. Andererseits ist Leonora nicht so konventionell und blass, wie sie zumeist dargestellt wird. Verdi – es wurde schon erwähnt – sah die Hofdame im Palast von Aliaferia ursprünglich als eine gegenüber Azucena deutlich zurückgesetzte Partie. Diese Meinung vertrat er noch nach Abschluss der Komposition. Als man in Venedig eine Aufführung des *Troubadour* plante, schrieb er am 17. April 1853 an Francesco Maria Piave, den Hausdichter des Teatro Fenice und Librettist von *Rigoletto* und *La*

traviata, Azucena sei »eine allererste Rolle, schöner, dramatischer, origineller als die andere. Wenn ich Primadonna wäre (ist das so wichtig?), ich würde immer die Rolle der Zigeunerin spielen.«

In Abweichung von seinem ursprünglichen Plan ist die Frau, die in der Oper – trotz des noch immer erahnbaren geschichtlichen Hintergrunds der sich bekämpfenden Bürgerkriegsparteien – zum Anlass der tödlich endenden Auseinandersetzung zwischen Luna und Manrico wird, allerdings unmissverständlich zur zweiten weiblichen Hauptpartie und damit zur Konkurrentin Azucenas aufgewertet. Verdi, der noch im Herbst 1852, also nach dem Tod Cammaranos, daran dachte, Leonoras Cavatina im 2. Bild zugunsten des »Miserere« ersatzlos zu streichen, beließ ihr schließlich nicht nur diese Auftrittsarie, sondern entschloss sich nachträglich auch noch dazu, die Soloszene im vorletzten Bild durch ein dem »Miserere« vorangestelltes Adagio abzurunden. Das war keineswegs eine Verbeugung vor den Erwartungen der Primadonna. Als einzige der vier Hauptfiguren besitzt Leonora damit zwei komplette Doppelarien. Verglichen mit den liedhaften, vom französischen Geschmack beeinflussten Formen Azucenas, mag diese Entscheidung aufs erste konventionell erscheinen. Entscheidend bleibt aber das dramaturgische Gewicht, bleibt die musikalische Ausarbeitung, mit der Verdi die traditionellen Formmodelle aufwertet und sie mit neuer Bedeutung erfüllt.

Vermutlich sah er sich allein schon durch die Zweisträngigkeit des Handlungsverlaufs wie durch die strenge Symmetrie der szenischen Form zur Aufwertung Leonoras gezwungen. Dadurch entsteht ein Beziehungsgeflecht der Personen untereinander, das in seinen Dimensionen weit über das in seinen Opern übliche – manchmal doppelte – erotische Dreieck hinausreicht. Zwar besitzen auch *Don Carlos* und *Aida* zwei weibliche Hauptpartien, aber die amourösen Intrigantinnen Eboli und Amneris sind in ihrem musikalischen Gewicht doch deutlich gegenüber den Sopranpartien von Elisabeth und Aida zurückgesetzt.

Wenn Julian Budden schreibt, Leonora sei »weniger eine Person als ein musikalischer Archetypus«, so trifft dies nur die halbe Wahrheit. Während Azucena, Luna und Manrico durch ein Trauma, dessen Wurzeln in der Vergangenheit liegen, aneinander gefesselt sind, besitzt Leonora – jedenfalls in Verdis Oper – keine Vergangenheit. Sie tritt voraussetzungslos, aber bedingungslos liebend in die Handlung ein. Azucena, Luna und Manrico sind die Gefangenen ihrer Affekte; sie können nicht agieren, nur reagieren. Leonora ist die einzige Person, die frei handelt. Auch sie fällt zwar der Rache der Zigeunerin zum Opfer; aber sie entscheidet sich freiwillig für den Weg in den Tod. Weibliche Autonomie existiert in Verdis Opernwelt nur außerhalb der Normalität.

Verdi scheint es erst relativ spät bewusst geworden zu sein, dass die kaleidoskopische Dramaturgie mit zwingender Notwendigkeit eine Auftrittsarie Leonoras erforderlich machte – und zwar im Sinne einer zweiten Exposition, die sich unmittelbar an die Exposition des ersten Handlungsstranges durch Ferrando anschließt.

Leonoras Bericht ihrer geheimnisumwobenen Liebe zu dem unbekannten Troubadour fügt sich nahtlos in die epische Grundstruktur der Oper. Und auch er nimmt, wie der Bericht Ferrandos, bereits das tragische Ende vorweg. »S'io non vivrò per esso, / per esso morirò!« (»Wenn ich für ihn nicht leben kann, so werde ich für ihn sterben!«), lauten die beiden letzten Settenari ihrer Cabaletta.

Am überraschendsten aber ist – diesen Hinweis verdanke ich James Hepokoski –, wie die mit der tragischen Zigeunerhandlung verbundene musikalische Semiotik auch die scheinbar so gegensätzliche Welt Leonoras unterfüttert. Das Cantabile »Tacea la notte placida« (»Schweigend und sanft war die Nacht«), der langsame Satz ihrer Auftrittsarie, steht im Dreiermetrum; trotz des lyrischen Zuschnitts der Melodik ist der Text – mit Ausnahme einer Triolenverzierung – syllabisch vertont und bewahrt damit den erzählerischen Gestus. (Azucena wird später den hymnischen Aufschwung der Melodik am Strophenende im Finalensemble des 3. Teils aufgreifen und Note für Note wiederholen.) Die brillante, mit Trillern und Skalen gespickte Melodik der Cabaletta dagegen ist mit den für die Schockzustände Azucenas so charakteristischen Pausen durchsetzt und weist darauf hin, dass auch Leonora in ihrer Todessehnsucht bereits abgehoben hat.

Vollends in die musikalische Klangdramaturgie der düsteren Zigeunerhandlung integriert ist die zweite Doppelarie Leonoras zu Beginn des letzten Aktes. Kühner und neuartiger hatte Verdi bis dahin in keiner seiner Opern – nicht einmal in dem an Formdehnungen reichen *Macbeth* – eine Szene behandelt. Manrico und seine Getreuen wurden bei ihrem Versuch, Azucena zu befreien, von den Truppen Lunas besiegt. Leonora verschafft sich Zugang zum Vorhof des turmartigen Kerkers, in dem die Gefangenen schmachten – in der Hoffnung, dass wenigstens ihre Stimme zu dem im Turm eingeschlossenen Geliebten dringt.

Verdi, der darin den klanglichen und räumlichen Andeutungen in Gutiérrez' Tragödie folgt, weitet die Szene zu einem Klangbild der Finsternis und des Schreckens, das die Grundstruktur der Doppelarie zwar formal bis ins Detail bewahrt, sie aber zugleich musikdramatisch weitet und umdeutet. Wenn das synkopisch gegen den Versbau vertonte, schwermütig sich aufschwingende Adagio »D'amor sull'ali rose« (»Auf den rosigen Flügeln der Liebe«) zur Ruhe kommt, ertönt in die Dunkelheit der Nacht der erste, dumpfe Schlag der Totenglocke. Aus dem Innern des Gefängnisses erklingen Stimmen: der – so Verdi in seinem Prosaentwurf – »Gesang der Sterbenden« (und nicht *für* die Sterbenden, wie in allen Inhaltsangaben der Oper fälschlicherweise zu lesen steht). Der Falsobordone-Satz dieses »Miserere« erinnert an den 50. Psalm, der Bestandteil der Totenliturgie ist. Der trauermarschartige Rhythmus wird anschließend vom vollen Orchester – also einschließlich vier Hörnern, zwei Trompeten, drei Posaunen, einem Cimbasso, der Pauke und der großen Trommel – aufgegriffen und begleitet den Gesang der gepeinigten Leonora, deren von beklemmenden Pausen durchsetzte Melodik schließlich im auskomponierten Schluchzen endet.

Der unheimliche Eindruck dieser Passage entsteht nicht zuletzt durch einen beispiellosen instrumentatorischen Kunstgriff Verdis. »Dieser Abschnitt muß äußerst leise sein« – so die Anweisung der Partitur –, »obwohl mit vollem Orchester.« Aus dem Widerspruch von größtmöglicher Besetzung und kleinstmöglicher Lautstärke entsteht der Klang jenes »cupo terror«, des »dumpfen Entsetzens«, das Leonora befällt. Unmittelbar in das Schluchzen Leonoras hinein – als bräche es aus ihrer gemarterten Seele hervor – erklingt vom Turm in strahlendem Dur zur Harfenbegleitung Manricos Abschied vom Leben: »Ah! che la morte ognora / è tarda nel venir / a chi desia morir! / Addio, Leonora, addio!« (»Ah! Wie spät kommt der Tod zu jenem, der zu sterben sich sehnt!«) Er erinnert an die ebenfalls von der Harfe begleitete Romanze, mit der Manrico im zweiten Bild erstmals aufgetreten war. Wie sie ist auch sein Abschied eine Huldigung an die Macht des Gesangs und wie diese zentriert sich auch hier die Melodik um das *Es* des Todes, das *Es* der Totenglocke. Die einzelnen Teile des »Miserere« wiederholen sich, nur dass jetzt Verdi die Stimmen Leonoras, Manricos und der Todgeweihten übereinanderschichtet, bis endlich das finstere Ritual in Leonoras Ruf, ihrem Geliebten in den Tod zu folgen, erstickt.

Auf dieses ungewöhnlichste tempo di mezzo der italienischen Operngeschichte folgt Leonoras Cabaletta, die die Szene abschließt. In Übereinstimmung mit Verdis französischer Bearbeitung der Partitur wird sie meist gestrichen – nicht so in der Stuttgarter Aufführung, bereitet sie doch die in der gleichen Tonart stehende irrealen Ekstase vor, die Leonora befällt, nachdem sie Luna betrogen, das Gift genommen und damit Manrico – wie sie glaubt – gerettet hat. In ihrer hysterischen Frenesie erinnert diese Cabaletta nicht nur an die hektische Todesentschlossenheit von Konstanzes Marternarie in Mozarts *Entführung aus dem Serail*, sondern mehr noch an die monumentalen Finalszenen der romantischen Primadonnen-Oper von Verdis Vorgängern Bellini und Donizetti. Verdi geht es aber auch hier nicht um eine hedonistische Bekräftigung, sondern um eine kritische »Aufhebung« dieses Topos im doppelten Wortsinn, denn da, wo Bellini und Donizetti gewöhnlich abbrechen, erzählt er gnadenlos weiter und schildert den Abstieg in ein Pandämonium von Selbstmord, psychischer und physischer Folter und Tod – ein Schock, der nach dem Taumel Leonoras Figuren wie Zuhörer umso härter trifft.

Im letzten, in einem finsternen Kerker spielenden Bild führt Verdi zum ersten und einzigen Mal alle vier Hauptpersonen auf der Szene zusammen. Feierlich gedämpfte Des-Dur-Akkorde präludiven das Endspiel der Leidenschaften, das seit der Introdution wie ein Menetekel über allen Beteiligten liegt und das hier seinen tödlichen Ausgang findet. Die erschöpfte Azucena wird ein letztes Mal von den grässlichen Bildern des brennenden Holzstoßes heimgesucht. Während sie langsam einschläft, weicht ihr starrer Schmerz und ihre Gedanken kehren zu den heimatlichen Bergen zurück. Die volksliedhafte Melodik dieses auf kunstvolle Weise schlichten Duetts zwischen Mutter und Sohn ist ein letzter utopischer Moment der Stille, ehe die Ereignisse sich überschlagen.

Der Auftritt Leonoras führt die beiden Liebenden zum einzigen Duett zusammen, das schon ganz unterm Bann des Todes steht. Selbst die Transfiguration der Sterbenden hält Verdi – der sonst in solchen Augenblicken die Zeit anzuhalten weiß – knapp. Der in den letzten Takten hinzutretende Luna erkennt die Täuschung. Er lässt Manrico zum Schafott führen. Als Azucena erwacht und Manrico vermisst, führt Luna sie ans Fenster, von wo aus sie Zeugin der Hinrichtung wird. »Er war dein Bruder!«, ruft sie aus: »Du bist gerächt, o Mutter!« Dies alles vollzieht sich in Sekundenschnelle zu den gleich Schwerthieben niederfallenden Es-Moll-Akkorden des gesamten Orchesters. Das Ende verweigert jede Verklärung, gar Erlösung und steht damit einzig im Kosmos der italienischsprachigen Opern Verdis. Den ähnlich kompromisslosen, schreiend fatalistischen Schluss der Erstfassung von *La forza del destino* hat Verdi bei der Überarbeitung dieser in vieler Hinsicht an den *Troubadour* erinnernden Oper gestrichen und durch eine Szene voll resignativer Ergebenheit ersetzt.

Der vielgeschmähte *Troubadour* – zu dessen Aufführung, einem Bonmot Carusos zufolge, es nur der vier besten Sänger der Welt bedarf – entpuppt sich, nimmt man ihn ernst, sowohl als ein dramaturgisch schlüssig konstruiertes wie musikalisch überaus bewusst geformtes Werk. Nichts ist dem Zufall überlassen – eine gleichermaßen bis ins kleinste Detail durchstrukturierte musikalische Semiotik besitzen in Verdis Schaffen wohl nur noch die späten Meisterwerke *Don Carlos*, *Otello* und *Falstaff*. Der immer wieder gegen die Oper erhobene Vorwurf der Konventionalität erweist sich als haltlos – selbst von den zahlreichen Duetten bricht nur das zwischen Leonora und Luna im 4. Akt nicht aus der vorgegebenen Form aus. Ähnliches gilt für die Unlogik des Librettos – ein Urteil, hinter dem sich der moralische Abscheu über Verdis Theater des Todes versteckt. »Man sagt« – schrieb er nach der Uraufführung in Rom an seine Freundin Clara Maffei –, »diese Oper sei zu traurig und es gäbe zu viele Tote darin. Aber schließlich ist im Leben doch alles Tod! Was lebt schon?...« Verdi umschreibt hier mit eigenen Worten jene Einheit aus Rettung und Vernichtung, die sich am Ende des *Troubadour* ganz im Sinne der antiken Tragödientheorie bestätigt.

In keiner seiner anderen Opern ist Verdis musikalisches Theater auf so ausschließliche Weise episches, antipsychologisches Theater, in dem alle Handelnden in ihren Ängsten und Halluzinationen dem Walten des blinden Fatums ausgeliefert sind. Wie in Antonin Artauds »Theater der Grausamkeit« werden Gebärde, Schrei und Ton eins. Wie dieser vielleicht größte Theaterrevolutionär des 20. Jahrhunderts zielt auch Verdi mit allen ihm zur Verfügung stehenden ästhetischen Mitteln ausschließlich auf die Erschütterung der Zuschauer. Schon in der Antike galten Furcht und Schrecken als Voraussetzungen für die Katharsis, die Reinigung. »Die Musik« – so Pierluigi Petrobelli – »ist auf diese Weise selbst nur ein Element der dramatischen Äußerung, ein ideales Element des reinen Theaters, wie Artaud es verstanden hat.«

Salvadore Cammarano*

Il trovatore
Der Troubadour

Dramma lirico in vier Teilen
nach Antonio García Gutiérrez'
Drama *El trovador*

Musik von Giuseppe Verdi

Neue wortgetreue deutsche
Übersetzung von Reinhard Müller

* Nach dem Tod Cammaranos am 17. Juli 1852
wurde das Libretto von Leone Emmanuele Bardare
fertiggestellt.

Personen

Graf Luna	<i>Bariton</i>
Leonora, Hofdame	<i>Sopran</i>
Azucena, eine Zigeunerin	<i>Mezzo-Sopran</i>
Manrico, der Troubadour	<i>Tenor</i>
Ferrando, Hauptmann	<i>Baß</i>
Ines, Leonoras Vertraute	<i>Sopran</i>
Ruiz, Soldat im Gefolge Manricos	<i>Tenor</i>
Ein alter Zigeuner	<i>Baß</i>
Ein Bote	<i>Tenor</i>

Vertraute Leonoras und Nonnen, Gefolgsleute des Grafen, Männer in Waffen, Zigeuner und Zigeunerinnen

Die Handlung spielt zum Teil in der Biskaya, zum Teil im Aragonien des 15. Jahrhunderts.

ERSTER TEIL

Das Duell

ERSTES BILD

Halle im Palast von Aliaferia

Auf der einen Seite eine Tür, die zu den Gemächern des Grafen von Luna führt. Ferrando und viele Gefolgsleute des Grafen liegen neben der Tür; einige Bewaffnete gehen im Hintergrund auf und ab.

Nr. 1 Introduction

FERRANDO

zu den fast eingeschlafenen Gefolgsleuten

Achtung! Aufgepaßt! Den Grafen müßt wachend ihr erwarten. Bisweilen verbringt er ganze Nächte vor den Balkonen seiner Angebeteten.

GEFOLGSLEUTE

Die Eifersucht nährt giftige Schlangen in seiner Brust.

FERRANDO

Den Troubadour, der des Nachts die Gärten mit seinem Gesang erfüllt, fürchtet er mit Recht als Rivalen.

GEFOLGSLEUTE

Um von unseren schweren Lidern den Schlaf zu vertreiben, erzähle uns die wahre Geschichte von Garzia, unseres Grafen Bruder!

FERRANDO

Ich will sie euch erzählen: Versammelt euch um mich!

Die Gefolgsleute nähern sich.

BEWAFFNETE

kommen ebenfalls näher

Auch wir ...

GEFOLGSLEUTE

Hört, hört!

Alle umringen Ferrando.

FERRANDO

Als glücklicher Vater zweier Söhne lebte der gute Graf von Luna. Die treue Amme schlief an der Wiege des Jüngeren. Eines schönen

Morgens, beim ersten Schimmer der Morgenröte, schlägt sie die Augen auf; und wen entdeckt sie neben dem Kind?

GEFOLGSLEUTE UND BEWAFFNETE

Wen? Erzähle ... Wen? Wen nur?

FERRANDO

Eine schändliche Zigeunerin, ein finsternes, altes Weib! Sie trug alle Zeichen einer Hexe! Und auf den Knaben heftete sie mit finsterrer Miene die grausigen, blutigen Augen. Von Entsetzen wurde die Amme gepackt ... Sie stieß einen gellenden Schrei aus, und in weniger Zeit als nötig, um davon zu berichten, eilten die Diener in das Zimmer, und unter Drohungen, Schreien und Schlägen verjagten sie die Frevlerin, die gewagt hatte, einzudringen.

GEFOLGSLEUTE UND BEWAFFNETE

Gerechter Zorn erfüllte ihre Brust; die verwegene Alte forderte ihn heraus.

FERRANDO

Sie behauptete, sie hätte nur des Knäbleins Zukunft deuten wollen. Lügnerin! Ein schleichendes Fieber zerstörte die Gesundheit des armen Kindes. Ganz blaß, kraftlos und erschöpft zitterte es am Abend, und den Tag verbrachte es in jammervollem Weinen ... es war behext worden!

Die Gefolgsleute und die Bewaffneten erschauern.

Man verfolgte die Hexe, sie wurde gefangen genommen und zum Scheiterhaufen verurteilt. Aber am Leben blieb die verfluchte Tochter, Vollstreckerin einer furchtbaren Rache! Die Ruchlose beging ein schändliches Verbrechen! Der Knabe verschwand ... und man entdeckte das noch glimmende Feuer an derselben Stelle, an der die Hexe verbrannt wurde! Und eines Kindes ... wehe! ... halbverbranntes Gerippe, das noch rauchte!

GEFOLGSLEUTE UND BEWAFFNETE

Die Frevlerin! Welch schändliches Weib! Abscheu und Entsetzen flößt sie mir ein! Und der Vater?

FERRANDO

Nur wenige und kummervolle Tage lebte er noch: Doch ein dunkles Ahnen seines Herzens sagte ihm, daß der Sohn nicht tot sei. Und als er dem Tode nahe, ließ er unseren

Herrn schwören, die Nachforschungen nie aufzugeben. Ach! Es war alles umsonst!

BEWAFFNETE

Und von jener hörte man nie wieder etwas?

FERRANDO

Nichts mehr! Gelänge es mir doch, sie eines Tages aufzuspüren!

GEFOLGSLEUTE

Aber würdest du sie wiedererkennen?

FERRANDO

Auch wenn ich die Jahre bedenke, die vergangen sind ... ich würde es.

BEWAFFNETE

Es wäre Zeit, sie der Mutter in die Hölle nachzuschicken.

FERRANDO

In die Hölle? Man glaubt, daß auf der Erde die verlassene Seele der gottlosen Hexe noch weilt, und wenn der Himmel finster ist, sie in verschiedenen Gestalten sich zeigt.

GEFOLGSLEUTE UND BEWAFFNETE

mit Entsetzen

So ist es! So ist es!

BEWAFFNETE

Einer sah sie auf den Rändern der Dächer! Bisweilen verwandelt sie sich in einen Wiedehopf oder in eine Eule!

GEFOLGSLEUTE

Dann wieder in einen Raben; häufiger in einen Kauz, der bei Tagesanbruch wie ein Pfeil davonfliegt.

FERRANDO

Ein Diener des Grafen, der die Zigeunerin auf die Stirn geschlagen, starb vor Angst.

Alle erbleichen, von abergläubischer Furcht ergriffen.

BEWAFFNETE UND GEFOLGSLEUTE

Wehe! Er starb!

FERRANDO

Er starb vor Angst! Sie erschien ihm in Gestalt eines Uhus, in der tiefen Stille seines Zimmers!

BEWAFFNETE UND GEFOLGSLEUTE

Eines Uhus!

FERRANDO

Mit glühenden Augen schaute sie ... schaute sie und ließ den Himmel durch einen tödlichen Schrei erzittern!

GEFOLGSLEUTE UND BEWAFFNETE

Schaute sie!

FERRANDO

Gerade als die Glocken Mitternacht schlugen!

Eine Glocke läutet plötzlich in langsamen Schlägen Mitternacht.

FERRANDO, GEFOLGSLEUTE UND BEWAFFNETE

Oh! Verflucht sei sie, die teuflische Hexe!

Oh!

Die Gefolgsleute eilen zur Tür, die Bewaffneten nach hinten.

ZWEITES BILD

Die Gärten des Palastes

Zur Rechten eine Marmortreppe, die zu den Gemächern führt. Es ist spät in der Nacht; dichte Wolken verhüllen den Mond. Leonora und Ines.

Nr. 2 Szene und Cavatine

INES

Warum bleibst du noch hier? Es ist schon spät, komm! Die Prinzessin hat nach dir verlangt, wie du weißt.

LEONORA

Wieder eine Nacht, ohne ihn zu sehen!

INES

Ein gefährliches Feuer nährst du in dir! Oh, wie und wo geschah es nur, daß sich der erste Funke in dir entzündet hat?

LEONORA

Beim Turnier. Dort sah ich ihn: dunkel das Gewand und der Helm, dunkel der Schild und ohne Wappen, ein unbekannter Krieger, der beim Wettkampf den Lorbeer errang. Auf das Haupt des Siegers legte ich den Kranz ... Inzwischen entbrannte der Bürgerkrieg ... Ich sah ihn nicht mehr! Wie das flüchtige Bild eines goldenen Traumess! Und so verging eine lange Zeit ... doch dann ...

INES

Was geschah?

LEONORA

So höre.

Schweigend und sanft war die Nacht, und

dem sternklaren Himmel zeigte glückstrahlend und voll der Mond sein silbernes Antlitz. Da schwebten Klänge durch die Lüfte, die bis dahin so schweigsam; lieblich und zart waren die Akkorde einer Laute zu hören, und ein Troubadour sang ein schwermütiges Lied. Es waren Worte bittend und voll Demut, wie die eines Menschen, der Gott anfleht. Darin wiederholte sich ein Name ... mein Name! Eilends lief ich auf den Balkon ... Er war es, er selbst! Ein Glücksgefühl überkam mich, wie es sonst nur Engeln zu erleben vergönnt ist! Dem Herzen, dem begeisterten Blick verwandelte sich die Erde in einen Himmel.

INES

Was du erzählt hast, erfüllt meine Seele mit großer Unruhe! Ich habe Angst ...

LEONORA

Umsonst!

INES

Eine ungewisse, aber traurige Ahnung erweckt in mir dieser geheimnisvolle Mann! Versuche ihn zu vergessen ...

LEONORA

Was sagst du? Ah, es ist genug!

INES

Folge dem Rat der Freundin ... Höre auf mich!

LEONORA

Ihn vergessen! Was du sagst, wird mein Herz niemals verstehen. Von dieser Liebe, die sich mit Worten nicht sagen läßt, von dieser Liebe, die ich allein begreifen kann, ist trunken mein Herz! Nur in seiner Nähe kann sich mein Schicksal erfüllen! Wenn ich für ihn nicht leben kann, so werde ich für ihn sterben!

INES

für sich

Möge es nie bereuen müssen, wer einmal so geliebt hat!

LEONORA

Von dieser Liebe, die sich mit Worten etc.

INES

für sich

Möge es nie bereuen müssen, wer einmal so geliebt hat!

LEONORA

Ja, ich werde für ihn sterben.

Sie gehen in die Gemächer hinauf.

Nr. 3 Szene, Romanze und Terzett

Der Graf tritt auf.

GRAF

Still ist die Nacht! In tiefen Schlaf versunken ist gewiß die Prinzessin ... Doch ihre Dame wacht! Oh, Leonora, du bist wach; das verrät mir von jenem Erker der flackernde Schein der nächtlichen Leuchte! Ah! Jede Faser in mir erglüht vom Feuer der Liebe! Sehen muß ich dich, du mußt mich erhören! Ich komme ... Höchste Erfüllung ist dieser Augenblick für uns ...

Blind vor Liebe eilt er zur Treppe. Man hört die Klänge einer Laute; er bleibt stehen.

Der Troubadour! Ich zittere!

MANRICO

zwischen den Büschen

Verlassen auf Erden, im Kampf gegen ein feindliches Schicksal, gibt Hoffnung nur ein Herz dem Troubadour!

GRAF

Welche Worte! Ich zittere!

MANRICO

Doch wenn er dieses Herz besitzt, so schön in reiner Liebe, ist größer er als jeder König, der Troubadour!

GRAF

Welche Worte! Wie mich die Eifersucht quält! Ich täusche mich nicht ... Sie kommt herab!

Der Graf hüllt sich in seinen Mantel.

LEONORA

eilt auf den Grafen zu

Mein Herz!

GRAF

(Was soll ich tun?)

LEONORA

Es ist später schon als sonst; mit den Schlägen meines Herzens zählte ich die Augenblicke! Doch endlich führte die mitleidsvolle Liebe dich hierher in meine Arme ...

MANRICO

zwischen den Büschen

Treulose!

Der Mond scheint zwischen den Wolken hindurch und läßt eine Gestalt erkennen, deren Gesicht von einem Visier verdeckt ist.

LEONORA

Welche Stimme!

Sie erkennt beide und wirft sich Manrico zu Füßen.

Ah! Die Dunkelheit hat mich getäuscht!
zu *Manrico*, in großer Erregung
Ich glaubte, an dich das Wort zu richten und
nicht an ihn ... An dich, den allein meine
Seele begehrt, den einzig sie ersehnt! Ich
liebe dich, ich schwöre es, ich liebe dich mit
grenzenloser, ewiger Liebe!

GRAF

Du wagst es?

MANRICO

Leonora aufrichtend

Ah! Mehr begehrt' ich nicht!

GRAF

Ich entbrenne vor Zorn!

LEONORA

Ich liebe dich!

MANRICO

Ah! Mehr begehrt' ich nicht!

GRAF

Wenn du kein Feigling bist, enthülle dich!

LEONORA

(O wehl!)

GRAF

Gib deinen Namen preis!

LEONORA

leise zu Manrico

Um Gottes willen!

MANRICO

öffnet das Visier des Helms

So erkenne mich denn: Manrico bin ich.

GRAF

Du? Wie? Wahnsinniger, Verwegener!
Anhänger des Urgel, zum Tode verurteilt,
wagst du es, dich diesem königlichen Haus
zu nähern?

MANRICO

Was zögerst du? Schnell, rufe die Wachen
herbei, und liefere den Rivalen dem Schwert
des Henkers aus!

GRAF

Dein letzter Augenblick ist noch viel näher
dir, Verwegener! Folge mir!

LEONORA

Graf!

GRAF

Als Opfer meines Zornes sollst du fallen!

LEONORA

O Himmel! Halt ein!

GRAF

Folge mir!

MANRICO

Gehen wir!

LEONORA

Was soll ich tun?

GRAF

Folge mir!

MANRICO

Gehen wir!

LEONORA

Ein einziger Hilferuf von mir kann ihn ver-
nichten!

zum *Grafen*

Hör mich an ...

GRAF

Nein!

Das verzehrende Feuer der eifersüchtigen
und verschmähten Liebe tobt in meiner
Brust!

zu *Manrico*

Dein Blut, Schändlicher, ist noch zu wenig,
es zu löschen!

zu *Leonora*

Närrin, du wagtest es, ihm zu sagen: Ich
liebe dich! Er darf nicht länger leben! Ein
Wort hast du gesprochen, das ihn zum Tode
verurteilt!

LEONORA

Einen Augenblick nur laß den Verstand
deine Wut bezähmen! Ach! Ich ganz allein
bin die Ursache solcher Raserei! Laß deinen
Zorn auf die Schuldige hereinbrechen, die
dich beleidigte! Stoße das Schwert in dieses
Herz, das dich nicht lieben kann, noch will!

MANRICO

Der Zorn dieses Überheblichen ist eitler
Wahn, von mir durchbohrt wird er fallen!
Der Sterbliche, der in dir die Liebe erweck-
te, wurde unbesiegbar durch diese Liebe!

zum *Grafen*

Dein Schicksal ist schon entschieden, deine
Stunde hat geschlagen! Ihr Herz und dein
Leben hat das Schicksal mir vorbehalten!

GRAF

Närrin! Ihm zu sagen: Ich liebe dich! Wag-
test du, Närrin! Dein Blut, Schändlicher, ist
noch zu wenig, es zu löschen! Närrin, du

wagtest es, ihm zu sagen: Ich liebe dich! Er darf nicht länger leben!

LEONORA

Laß deinen Zorn auf die Schuldige etc.

MANRICO

Dein Schicksal ist schon entschieden, etc.

GRAF

Das verzehrende Feuer der eifersüchtigen und verschmähten Liebe tobt in meiner Brust! Ein Wort hast du gesprochen, das ihn zum Tode verurteilt!

Die beiden Rivalen entfernen sich mit gezückten Schwertern, Leonora sinkt ohnmächtig zusammen.

ZWEITER TEIL

Die Zigeunerin

ERSTES BILD

Eine verfallene Hütte am Abhang eines Berges in der Biscaya

Im fast offenen Hintergrund brennt ein großes Feuer. – Der Morgen dämmt. Azucena sitzt am Feuer. Neben ihr, auf einem Lager ausgestreckt und in seinen Mantel gehüllt, befindet sich Manrico; der Helm liegt zu seinen Füßen, in den Händen hält er das Schwert, auf das er starr den Blick heftet. Eine Zigeunerschar lagert ringsumher.

Nr. 4 Chor der Zigeuner und Canzone

ZIGEUNER

Sieh, wie das mächtige Gewölbe des Himmels sich des dunklen Gewandes der Nacht entledigt; einer Witwe gleich, die endlich die schwarzen Kleider, in die sie eingehüllt, von sich wirft.

Sie ergreifen ihre Werkzeuge.

An die Arbeit, an die Arbeit! Gebt her den Hammer!

ZIGEUNER UND ZIGEUNERINNEN
im Rhythmus der auf die Ambosse geschlagenen Hämmer

Wer verschönt die Tage des Zigeuners?
Das Zigeunermädchen!

ZIGEUNER

zu den Frauen, die Arbeit kurz unterbrechend
Schenk mir ein wenig ein: Stärke und Mut
gibt der Wein dem Körper und der Seele.
Die Zigeunerinnen gießen Wein in klobige Becher.

ZIGEUNER UND ZIGEUNERINNEN

O sieh, sieh! Ein Strahl der Sonne glänzt
freudlich in deinem/meinem Becher!

ZIGEUNER

An die Arbeit, an die Arbeit ...

ZIGEUNER UND ZIGEUNERINNEN

Wer verschönt die Tage des Zigeuners?
Das Zigeunermädchen!

AZUCENA

während sie singt, versammeln sich die Zigeuner um sie

Es lodern die Flammen! Eine wilde Menge eilt zum Feuer, glückstrahlend die Gesichter; Freudenschreie erschallen ringsum. Von Schergen umringt, naht eine Frau! Verhängnisvoll spiegeln sich auf den verzerrten Gesichtern die düsteren Flammen, die zum Himmel emporschlagen! Es lodern die Flammen! Das Opfer kommt näher, schwarz gekleidet, zerlumpt, und mit nackten Füßen! Ein grausiger Schrei des Todes entringt sich ihr; das Echo wirft ihn zurück, von Fels zu Fels! Verhängnisvoll spiegeln sich auf den verzerrten Gesichtern die düsteren Flammen, die zum Himmel emporschlagen!

ZIGEUNERINNEN UND ZIGEUNER

Traurig ist dein Lied!

AZUCENA

Genauso traurig wie die unselige Geschichte, von der es berichtet!

Sie wendet den Kopf zu der Seite, wo Manrico liegt und murmelt geheimnisvoll

Räche mich ... Räche mich!

MANRICO

Wieder dieses geheimnisvolle Wort!

EIN ALTER ZIGEUNER

Gefährten, der Tag rückt vor: Das Brot uns zu beschaffen, auf denn! Laßt uns in das nächste Dorf hinabsteigen!

Die Zigeuner packen rasch ihre Werkzeuge in die Säcke ein.

ZIGEUNER UND ZIGEUNERINNEN

Laßt uns gehen!

Sie steigen alle durcheinander den Abhang hinunter:

Wer verschönt die Tage des Zigeuners?
Das Zigeunermädchen!

Nr. 5 Szene und Erzählung

MANRICO

sich erhebend

Nun sind wir allein! Komm, erzähle mir die traurige Geschichte!

AZUCENA

Auch du kennst sie noch nicht! Aber jung wie du bist, lenkte der Ehrgeiz deine Schritte in die Ferne. Der Großmutter bitteres Ende erzählt diese Geschichte. Der stolze Graf beschuldigte sie der Zauberei und warf ihr vor, sie habe seinen kleinen Sohn behext. Wo jetzt das Feuer lodert, wurde sie verbrannt!

MANRICO

weicht mit Schaudern vor dem Feuer zurück
Die Unglückliche!

AZUCENA

In Ketten führte man sie ihrem furchtbaren Schicksal entgegen! Den Sohn in den Armen, folgte ich ihr weinend. Vergeblich versuchte ich, mir einen Weg zu ihr zu bahnen. Vergebens versuchte die Unglückliche, anzuhalten und mich zu segnen! Denn unter abscheulichem Lästern schlugen die verruchten Schergen auf sie ein und trieben sie zum Scheiterhaufen! Dann rief sie mit gebrochener Stimme: »Räche mich!« Und dieses Wort hinterließ ein immerwährendes Echo in meinem Herzen.

MANRICO

Rächtest du sie?

AZUCENA

Es gelang mir, den Sohn des Grafen zu rauben; ich schleppte ihn mit mir fort ... Das Feuer brannte schon.

MANRICO

mit Schaudern

Das Feuer? O Himmell! Hast du ...

AZUCENA

Er verging fast vor Weinen. Mir zerbrach es das Herz! Plötzlich überkam die überreizten Sinne wie in einem Traum die marternde Vision schauerlicher Gestalten! Die Schergen und die Hinrichtung! Das bleiche Gesicht der Mutter, barfuß, zerrissen! Der Schrei, ich höre ihren Schrei: Räche mich! Ich strecke die zuckende Hand aus ... umklammere das Opfer ... schleudere, stoße es ins Feuer. Da weicht der todbringende Wahn, das schauerliche Bild verschwindet. Nur die Flammen lodern auf und fressen ihr Opfer! Und ich schaue umher und sehe vor mir den Sohn des ruchlosen Grafen!

MANRICO

Wehe! Was sagst du?

AZUCENA

Meinen Sohn ...

MANRICO

Ah!

AZUCENA

Meinen eigenen Sohn habe ich verbrannt!

MANRICO

Welch Entsetzen!

AZUCENA

Weh mir!

MANRICO

Welch Entsetzen!

AZUCENA

Meinen Sohn! Meinen eigenen Sohn habe ich verbrannt!

MANRICO

Entsetzlich! Welch Entsetzen!

AZUCENA

Ich fühle, wie sich mir noch jetzt die Haare sträuben!

Azucena fällt erschöpft auf ihren Sitz zurück; Manrico verstummt vor Entsetzen und Fassungslosigkeit. Augenblicke des Schweigens.

Nr. 6 Szene und Duett

MANRICO

Ich bin nicht dein Sohn? ... Wer bin ich dann?

AZUCENA

ihm ins Wort fallend

Du bist mein Sohn!

MANRICO

Aber du sagtest doch ...

AZUCENA

Vielleicht ... Was willst du? Wenn jenes grausige Geschehen mir wieder in den Sinn kommt, so läßt mich mein verwirrter Geist törichte Worte sprechen. Eine Mutter, war ich dir nicht immer eine liebende Mutter?

MANRICO

Könnte ich es leugnen?

AZUCENA

Verdankst du es nicht mir, daß du noch lebst? Kam ich nicht auf den Kampfplatz von Pelilla, des Nachts, wo du schon tot-gesagt warst, um dein Grab dir zu bereiten? Entdeckte ich nicht den fliehenden Lebens-
atem noch in dir und hielt ihn nicht mit meiner Mutterliebe in deiner Brust fest? Und welche Mühen nahm ich auf mich, um deine vielen Wunden zu heilen!

MANRICO

mit edlem Stolz

Die ich an jenem verhängnisvollen Tag empfing, doch alle hier, in meiner Brust! Ich allein, unter tausend schon Zerstreuten, stellte mich noch dem Feind entgegen! Der schändliche Graf Luna fiel mit seiner Schar über mich her; ich fiel, doch ich fiel als Held!

AZUCENA

Das war der Dank für den Tag, als du den Schändlichen im großen Zweikampf schon-test! Was für ein seltsames Mitleid überkam dich da für ihn?

MANRICO

O Mutter! Ich kann es mir selbst nicht erklären!

AZUCENA

Seltsames Mitleid!

MANRICO

Er vermochte dem ungestümen Angriff nicht standzuhalten und lag bereits auf dem Boden. Über ihm blinkte das Schwert, das ihn durchbohren sollte. Da hinderte mich eine geheimnisvolle Macht, den Streich zu vollführen: Eine eisige Kälte ließ plötzlich meine Glieder erschauern, während vom Himmel eine Stimme ertönte und mir zurief: Töte ihn nicht!

AZUCENA

Aber im Herzen des Undankbaren sprach

der Himmel nicht diese Worte! Oh, gewährte dir das Schicksal noch einmal einen Kampf mit dem Verfluchten, dann, mein Sohn, voll-strecke gleich einem Gott, meinen Befehl! Bis zum Heft stoße das Schwert in das Herz des Ruchlosen!

MANRICO

Ja, ich schwöre es! Dieses Schwert wird das Herz des Schändlichen durchbohren.

*Man hört einen lang ausgehaltenen Hörner-
klang.*

Das ist der Bote, den Ruiz mir sendet!
Vielleicht ...

Auch er bläst in sein Horn.

AZUCENA

*in sich versunken, ohne zu bemerken, was um
sie vorgeht*

»Räche mich!«

MANRICO

zu dem Boten

Tritt näher! Sag, gibt es Neues vom Kriege?

BOTE

übergibt einen Brief

Das Blatt wird dir antworten.

MANRICO

liest

»In unserer Gewalt ist Castellor; auf Befehl des Fürsten sollst du die Verteidigung über-nehmen. Eile so schnell als möglich hierher! An diesem Abend noch, getäuscht durch die falsche Nachricht deines Todes, wird Leonora im nahen Kloster den Schleier nehmen.«

mit schmerz erfülltem Aufschrei

Oh, gerechter Himmel!

AZUCENA

auffahrend

Was ist?

MANRICO

zu dem Boten

Steige schnell den Hang hinab und besorge mit ein Pferd!

BOTE

Ich eile!

AZUCENA

dazwischentrehend

Manrico!

MANRICO

Die Zeit drängt ... Beeile dich, erwarte mich am Fuße des Berges!

Der Bote geht schleunigst ab.

AZUCENA

Und was erhoffst du? Was willst du tun?

MANRICO

Sie verlieren! Welche Pein! Diesen Engel verlieren?

AZUCENA

Er ist außer sich!

MANRICO

setzt sich den Helm auf den Kopf und nimmt den Mantel

Leb wohl!

AZUCENA

Nein, bleibe! Höre!

MANRICO

Laß mich!

AZUCENA

gebieterisch

Bleib! Ich bin es, die mit dir spricht! Willst du, geschwächt noch, auf diesem wilden und öden Weg dich in Gefahr begeben? Willst du Tor, daß die Wunden auf deiner Brust sich wieder öffnen? Nein, ich kann es nicht dulden ... Dein Blut ist auch mein Blut! Jeden Tropfen, den du vergießt, preßt du aus meinem Herzen! Ah!

MANRICO

Ein einziger Augenblick kann mir mein Liebstes, meine Hoffnung wegnehmen! Nein, die Kraft, mich aufzuhalten haben Himmel und Erde nicht!

AZUCENA

Wahnsinniger!

MANRICO

Ah! Gib mit den Weg frei, o Mutter, wehe dir, wenn ich hier bliebe! Vom Schmerz getötet würdest du deinen Sohn zu deinen Füßen liegen sehen!

AZUCENA

Nein, ich kann es nicht dulden ...

MANRICO

Wehe dir, wenn ich hier bliebe!

AZUCENA

Nein, ich kann es nicht dulden ... Dein Blut ist auch mein Blut! Jeden Tropfen, den du vergießt, preßt du aus meinem Herzen!

MANRICO

Vom Schmerz getötet würdest du deinen Sohn zu deinen Füßen liegen sehen!

AZUCENA

Bleibe! Bleib hier!

MANRICO

Laß mich! Laß mich gehen!

AZUCENA

So höre mich!

MANRICO

Diesen Engel verlieren! Laß mich, leb wohl!

AZUCENA

Ah! Halt ein, höre mich! Ich bin es, die mit dir spricht!

Manrico entfernt sich; Azucena versucht vergeblich, ihn zurückzuhalten.

ZWEITES BILD

Kreuzgang eines Klosters in der Nähe von Castellor

Im Hintergrund Bäume. Es ist Nacht. Der Graf, Ferrando und einige Gefolgsleute kommen, in ihre Mäntel gehüllt, vorsichtig näher.

Nr. 7 Szene und Arie

GRAF

Alles ist still; noch tönt der gewohnte Gesang nicht zu uns herüber. Ich komme zur rechten Zeit!

FERRANDO

Ein kühnes Werk, Herr, beginnst du.

GRAF

Kühn, wie es rasende Liebe und beleidigter Stolz von mir verlangen. Der Rivale ist gefallen, und so gab es kein Hindernis mehr, das sich meinen Wünschen entgegenstellte. Doch ein neues und mächtigeres erhebt sich nun: der Altar! Nein, niemals einem anderen soll Leonora gehören! Leonora ist mein! Der Glanz ihres Lächelns läßt das Leuchten der Sterne verblassen! Der Zauber ihres schönen Gesichts läßt meinen Mut noch größer werden! Ah! Die Liebe, die mich entflammt, möge sie bei ihr um Gnade für mich bitten! Mögen die Strahlen eines Blickes von ihr den Aufruhr in meinem Innern verstummen lassen!

Man hört die Glocken des Klosters schlagen.
Welcher Klang, o Himmel!

FERRANDO

Die nahe Glocke verkündet den Beginn der
Feier!

GRAF

Ah! Bevor sie noch zum Altar gelangt, soll
sie entführt werden!

FERRANDO

Nimm dich in acht!

GRAF

Schweig! Ich will nichts hören! Geht!
Verbergt euch im Schatten dieser Buchen!
Ferrando und die Gefolgsleute entfernen sich.
Ah! Bald wird sie mein sein! Ein inneres
Feuer verzehrt mich!

*Er blickt ängstlich und vorsichtig nach der Seite,
von wo Leonora kommen muß.*

FERRANDO UND GEFOLGSLEUTE

mit gedämpften Stimmen

Es sei gewagt! Gehen wir! Verbergen wir
uns hier im Dunkeln! Es sei gewagt! Gehen
wir ... still! Wir folgen seinem Willen!

GRAF

O Schicksalsstunde, beschleunige deine
Schritte: Die Freude, die mich erwartet, ist
mehr als eines Sterblichen Freude! Vergeb-
lich stellt ein neidischer Gott sich meiner
Liebe entgegen! Aber nicht einmal ein Gott
kann dich, Geliebte, mir rauben.

FERRANDO UND GEFOLGSLEUTE

Es sei gewagt! Gehen wir! Verbergen wir
uns etc.

GRAF

O Schicksalsstunde, etc.

Es sei gewagt! Verbergen wir uns hier im
Dunkeln! Es sei gewagt! Gehen wir!

*Er entfernt sich langsam und verbirgt sich mit
den Gefolgsleuten hinter den Bäumen.*

Nr. 8 Zweites Finale

CHOR DER NONNEN

hinter der Szene

Ach, wenn Verwirrung deine Sinne täuscht,
o Tochter Evas, nahe dem Tode wirst du
sehen, daß ein Schatten, ein Traum, viel-
mehr eines Traumes Schatten das irdische
Hoffen war!

GRAF

hinter den Bäumen versteckt

Nein, nicht einmal ein Gott kann dich mir
rauben!

FERRANDO UND GEFOLGSLEUTE

hinter den Bäumen versteckt

Nur Mut! Es sei gewagt! Wir folgen seinem
Willen!

CHOR DER NONNEN

hinter der Szene

Komm! Der Schleier verberge dich vor
jedem menschlichen Blicke! Irdisches
Fühlen und Denken ist von diesem Orte
verbannt. Dem Himmel wende dich zu, und
der Himmel wird sich dir öffnen.

GRAF

Nein, nicht einmal ein Gott kann dich mir
rauben!

FERRANDO UND GEFOLGSLEUTE

Nur Mut! Es sei gewagt! Wir folgen seinem
Willen!

CHOR DER NONNEN

hinter der Szene

Dem Himmel wende dich zu, und der
Himmel wird sich dir öffnen.

Leonora tritt auf mit Ines im Geleite der Frauen.

LEONORA

Warum weint ihr?

INES

Ach, nun wirst du uns für immer verlassen!

LEONORA

O liebste Freundinnen, keine Hoffnung,
keine Blume, kein Lächeln hat die Erde mehr
für mich! An jenen wende ich mich, der
allein den Leidenden Trost sein kann und der
mich einmal, nach den Tagen der Reue, mit
dem verlorenen Geliebten unter den Auser-
wählten des Himmels vereinen wird! Trock-
net eure Tränen und führt mich zum Altar!

Sie geht weiter.

GRAF

springt plötzlich hervor

Nein, niemals!

INES UND CHOR DER NONNEN

Der Graf!

LEONORA

Gerechter Himmel!

GRAF

Nur für die Hochzeit ist dir der Altar
bereitet.

INES UND CHOR DER NONNEN

Was für eine Dreistigkeit!

LEONORA

Unsoliger! Was willst du hier?

GRAF

stürzt sich auf Leonora

Dich zur Meinen machen!

Manrico erscheint.

ALLE

Ah!

LEONORA

mit größter Freude

O darf ... o kann ich es glauben? Dich seh ich ganz nah bei mir! Ist es ein Traum, ein Wahn, ein übermenschliches Zauberbild? Mein überwältigtes Herz vermag den überschwenglichen Jubel kaum zu ertragen! Bist du vom Himmel herabgestiegen, oder bin ich im Himmel mit dir?

GRAF

Verlassen nun die Toten wieder das ewige Reich des Todes?

MANRICO

Weder gehörte ich dem Himmel, noch bestieg ich den schaurigen Höllenzug.

GRAF

Mir zum Unheil läßt die Hölle ihre Beute wieder frei!

MANRICO

Es ist wahr: niederträchtige Schergen führten tödliche Streiche gegen mich!

GRAF

Aber wenn die Fäden deines Lebens dir noch nicht rissen ...

MANRICO

Die Strömung des Flusses hat eine unwiderstehliche Gewalt!

LEONORA

Oder bin ich im Himmel mit dir?

MANRICO

Aber ein Gott verwirrte die Schändlichen, und dieser Gott war es, der mir beistand!

GRAF

Wenn du noch lebst und weiterleben willst, dann fliehe sie und fliehe mich!

FERRANDO UND GEFOLGSLEUTE

zum Grafen

Das Schicksal hast du herausgefordert, es steht auf seiner Seite! Ja!

GRAF

Wenn du noch lebst und weiterleben willst, dann fliehe sie und fliehe mich!

LEONORA

Ist es ein Traum, ein Wahn?

Bist du vom Himmel herabgestiegen, oder bin ich im Himmel mit dir?

INES UND CHOR DER NONNEN

zu Leonora

Der Himmel, dem du dich anvertraut, er hatte Mitleid mit dir.

MANRICO

Aber ein Gott verwirrte die Schändlichen, und dieser Gott war es, der mir beistand!

Ruiz tritt auf, gefolgt von einer langen Schar von Bewaffneten.

RUIZ UND BEWAFFNETE

Es lebe Urgel!

MANRICO

Meine tapferen Krieger!

RUIZ

Komm! ...

MANRICO

zu Leonora

Folge mir, Geliebte!

GRAF

stellt sich ihnen entgegen

Du wagst es?

LEONORA

Ah!

MANRICO

zum Grafen

Zurück!

GRAF

zieht sein Schwert

Du willst sie mir rauben? Niemals!

RUIZ UND BEWAFFNETE

umzingeln den Grafen

Du redest irre!

Der Graf wird von Ruiz' Leuten entworfen.

FERRANDO UND GEFOLGSLEUTE

Was tust du, Herr?

GRAF

mit Gesten und Lauten maßloser Wut

Ich habe völlig den Verstand verloren!

INES UND CHOR DER NONNEN

Ah! Ja! Der Himmel hatte Mitleid mit dir!

LEONORA

Ah! Ich bin entsetzt!

MANRICO

Es werde zur Qual dir das Leben!

RUIZ UND BEWAFFNETE

Komm, das Schicksal lächelt dir zu!

FERRANDO UND GEFOLGSLEUTE

Gib auf, jetzt aufzugeben ist keine Schande!

GRAF

Furien rasen in meinem Innern!

LEONORA

Bist du vom Himmel herabgestiegen, oder
bin ich im Himmel mit dir? Mit dir, im
Himmel mit dir?

INES UND CHOR DER NONNEN

... hatte Mitleid mit dir!

MANRICO, RUIZ UND BEWAFFNETE

Komm, so komm doch!

GRAF

Furien rasen in meinem Innern!

FERRANDO UND GEFOLGSLEUTE

Gib auf, gib auf!

*Manrico nimmt Leonora mit sich, der Graf wird
zurückgedrängt. Die Frauen ziehen sich ins
Kloster zurück.*

DRITTER TEIL

Der Sohn der Zigeunerin

ERSTES BILD

Ein Lager

*Rechts das Zelt des Grafen Luna, auf dem die
Fahne als Zeichen des Oberbefehls weht; in der
Ferne erheben sich die Türme von Castellor.
Überall bewaffnete Schildwachen; einige spielen,
andere reinigen die Waffen, wieder andere
gehen auf und ab; dann tritt Ferrando aus dem
Zelt des Grafen.*

Nr. 9 Einleitungsschor

EINIGE SOLDATEN

Noch mit Würfeln, doch schon bald spielen
wir ein ganz anderes Spiel.

ANDERE

Dieses Schwert, das nun vom Blut gereinigt,
wird bald wieder mit Blut bespritzt sein!

*Ein großer Trupp von Armbrustschützen zieht
durch das Lager.*

EINIGE SOLDATEN

Die gewünschte Verstärkung ist einge-
troffen!

ANDERE

Sie sehen tapfer aus!

ALLE SOLDATEN

Möge der Angriff auf Castellor nun nicht
mehr länger aufgeschoben werden, nein,
nicht mehr länger!

FERRANDO

Ja, tapfere Kameraden; bei Tagesanbruch
wird auf Befehl des Hauptmanns die Burg
von allen Seiten angegriffen. Dort wird uns
eine reiche Beute erwarten, das ist keine
Hoffnung sondern Sicherheit. Wir werden
siegen; alles ist unser!

SOLDATEN

Zu einem Tanz lädst du uns ein! Laßt die
Kriegstrompete erschallen! Sie rufe zu den
Waffen, zum Kampf, zum Angriff! Morgen
soll unser Banner auf jenen hohen Zinnen
wehen. Nein, niemals winkte uns der Sieg
mit froherer Hoffnung als diesmal! Gewinn
und Ruhm erwarten uns dort, Beute und
Ehre über alle Maßen!

*Laßt die Kriegstrompete erschallen! etc.
Sie zerstreuen sich. Der Graf kommt aus dem
Zelt und wirft einen haßerfüllten Blick auf
Castellor.*

Nr. 10 Szene und Terzett

GRAF

In den Armen meines Rivalen! Dieser
Gedanke verfolgt mich wie ein quälender
Dämon überall hin! In den Armen meines
Rivalen! Aber ich eile, beim ersten Morgen-
grauen eile ich, euch zu trennen. O Leonora!
Man hört Lärm, Ferrando tritt auf.

GRAF

Was gibt es?

FERRANDO

Eine Zigeunerin trieb sich in der Nähe des
Lagers herum; von unseren Kundschaftern

überrascht, floh sie. Diese hielten das finstere Weib mit gutem Grund für eine Spionin und verfolgten sie.

GRAF

Ergriff man sie?

FERRANDO

Sie wurde gefangen.

GRAF

Hast du sie gesehen?

FERRANDO

Nein; der Führer der Truppe berichtete mir von dem Vorfall.

Der Lärm ist näher zu hören.

GRAF

Da ist sie!

Azucena wird mit gebundenen Händen von den Kundschaftern herbeigeschleppt.

SOLDATEN

Vorwärts, du Hexe, vorwärts!

AZUCENA

Hilfe! Laßt mich gehen! Ihr Grausamen!

SOLDATEN

Vorwärts, vorwärts!

AZUCENA

Was habe ich Böses getan?

GRAF

Sie kommen näher!

Azucena wird vor den Grafen geführt.

Antworte mir, und hüte dich, zu lügen!

AZUCENA

Frage!

GRAF

Wohin wolltest du?

AZUCENA

Ich weiß es nicht.

GRAF

Was!

AZUCENA

Es ist die Gewohnheit einer Zigeunerin, ohne Plan und Ziel durchs Land zu ziehen. Der Himmel ist ihr Dach, ihre Heimat die Welt.

GRAF

Und woher kommst du?

AZUCENA

Aus der Biscaya, wo bis jetzt die öden Berge meine Zuflucht waren.

GRAF

(Aus der Biscaya!)

FERRANDO

(Was höre ich! Ah! Welcher Verdacht!)

AZUCENA

Meine Tage verbrachte ich in Armut, doch war ich mit meinem Los zufrieden; die einzige Hoffnung war mir ein Sohn ... Er verließ mich! Der Undankbare vergaß mich! Verlassen irre ich nun umher und suche nach meinem Sohn, der meinem Herzen schon so viele Qualen bereitet hat! Liebe bewies ich für ihn, wie auf Erden noch keine Mutter es getan.

FERRANDO

Diese Zügel!

GRAF

Sag, verbrachtest du lange Zeit in jenen Bergen?

AZUCENA

Lange Zeit, ja.

GRAF

Erinnerst du dich an einen Knaben, Sohn eines Grafen, der, fünfzehn Jahre sind es nun her, aus dem Schloß geraubt und dort hin verschleppt wurde?

AZUCENA

Und du, sprich ... wer bist du?

GRAF

Der Bruder des Geraubten.

AZUCENA

Ah!

FERRANDO

bemerkt das Entsetzen Azucenas, das diese schlecht verbergen kann
(Ja!)

GRAF

Hörtest du nie etwas davon?

AZUCENA

Ich? Nein. Erlaube, daß ich weiter nach den Spuren meines Sohnes forsche.

FERRANDO

Bleib, du Verbrecherin!

AZUCENA

Weh mir!

FERRANDO

Hier siehst du sie, die die verruchte, entsetzliche Tat einst beging!

GRAF

Fahre fort!

FERRANDO

Sie ist es!

AZUCENA

leise zu Ferrando

Schweig!

FERRANDO

Sie ist es, die den Knaben ins Feuer warf!

GRAF

Ha, Schändliche!

SOLDATEN

Sie selbst!

AZUCENA

Er lügt!

GRAF

Diesmal entkommst du deinem Schicksal nicht!

AZUCENA

Weh mir!

GRAF

Zieht die Fesseln fester an!

Die Soldaten führen seinen Befehl aus.

AZUCENA

O Gott! O Gott!

SOLDATEN

Schreie nur!

AZUCENA

verzweifelt

Und du kommst nicht, Manrico, mein Sohn, eilst deiner unglücklichen Mutter nicht zu Hilfe?

GRAF

Manricos Mutter?

FERRANDO

Zittere!

GRAF

Welches Glück! In meiner Gewalt!

FERRANDO

Zittere! Zittere!

GRAF

Welches Glück!

AZUCENA

Weh mir! Lockert doch, ihr Unmenschen, meine harten Fesseln! Diese gräusame Marter ist ein langsamer Tod für mich! Eines ruchlosen Vaters noch schlechterer Sohn, zittere! Es gibt einen Gott der Elenden, und er wird dich strafen!

GRAF

Dein Sproß, abscheuliche Zigeunerin, ist dieser Verräter? Mit deiner Hinrichtung kann ich ihn mitten ins Herz treffen! Eine Freude erfüllt mir die Brust, die ich mit Worten nicht auszudrücken vermag! Ah, nun wird durch mich des Bruders Asche endlich gerächt!

FERRANDO UND SOLDATEN

Schon bald wirst du den scheußlichen Scheiterhaufen aufgerichtet sehen. Doch wird das irdische Feuer nicht deine einzige Marter sein!

AZUCENA

Lockert doch, ihr Unmenschen, meine harten Fesseln! Diese grausame Marter ist ein langsamer Tod für mich! Eines ruchlosen Vaters noch schlechterer Sohn, zittere! Es gibt einen Gott der Elenden, und er wird dich strafen!

GRAF

Dein Sproß, abscheuliche Zigeunerin, ist dieser Verführer? Nun wird durch mich des Bruders Asche endlich gerächt! Ja!

FERRANDO UND SOLDATEN

Die Flammen der Hölle seien ein ewiger Scheiterhaufen für dich! Dort wird deine Seele schmachten und sich verzehren!

Auf Befehl des Grafen führen die Soldaten Azucena ab. Er geht in sein Zelt, gefolgt von Ferrando.

ZWEITES BILD

Saal neben der Kapelle auf Castellar; im Hintergrund ein Balkon

Nr. 11 Szene und Arie

LEONORA

Was für einen Waffenlärm hörte ich soeben?

MANRICO

Die Gefahr ist groß! Es wäre vergebens, sie noch länger zu verheimlichen! Bei Tagesanbruch wird der Angriff auf uns beginnen!

LEONORA

Wehe uns! Was sagst du?

MANRICO

Aber der Sieg über unsere Feinde ist uns gewiß! Ebenbürtig sind wir ihnen an Kühnheit, Mut und Waffen.

zu Ruiz

Du geh! Für die kurze Zeit meiner Abwesenheit übertrage ich dir die Vorbereitungen für den Kampf. Daß nichts versäumt wird!

Ruiz geht ab.

LEONORA

Ein so düsteres Licht leuchtet unserem
Bund!

MANRICO

Diese dunklen Ahnungen, verscheuche sie,
Geliebte!

LEONORA

Kann ich es?

MANRICO

Liebe allein, die reinste Liebe soll in diesem
Augenblick dein Herz erfüllen. Ja, meine
Liebste, vereint mit dir, du meine Gefährtin,
wird noch furchtloser meine Seele sein, und
noch stärker mein Arm. Doch wenn es im
Buche meines Schicksals geschrieben steht,
daß ich, vom Schwert des Feindes durch-
bohrt, zu den Opfern gehöre, dann werden,
während ich meine letzten Seufzer aus-
stoße, meine Gedanken bei dir weilen, und
nur um dir in den Himmel voranzugehen,
wird mich der Tod ereilen.

*Man hört Orgelklänge aus der benachbarten
Kapelle.*

LEONORA UND MANRICO

Die Klänge himmlischer Musik dringen in
unsere Herzen! Komm, der Tempel eröffnet
uns die Freuden der reinen Liebe!

*Während sie sich jubelnd der Kapelle nähern,
kommt eilends Ruiz herein.*

RUIZ

Manrico?

MANRICO

Was gibt es?

RUIZ

Komm, sieh die Zigeunerin, in Ketten!

MANRICO

O mein Gott!

RUIZ

Von den Händen der Barbaren wurde schon
der Scheiterhaufen entzündet.

MANRICO

geht zum Balkon

O Himmel, meine Glieder zittern, mir wird
schwarz vor den Augen!

LEONORA

Du bebst!

MANRICO

Ich kann nicht anders! So wisse denn, ich
bin ...

LEONORA

Nun wer?

MANRICO

Ihr Sohn!

LEONORA

Ah!

MANRICO

O diese Schurken! Der furchtbare Anblick
raubt mir fast den Atem! Rufe unsere
Männer zusammen! Beeile dich, Ruiz, geh
und hole sie ... fliege!

Ruiz geht eilig ab.

Das schreckliche Feuer dieses Scheiterhau-
fens entbrennt auch in meinem Innern!
Löscht es aus, ihr Ruchlosen, oder schon
bald werde ich es mit eurem Blute löschen!
Ich war schon ihr Sohn, bevor ich dich
liebte, deine Qual kann mich nicht zurück-
halten. O unglückliche Mutter, ich eile, dich
zu retten, oder wenigstens mit dir zu
sterben!

LEONORA

Nicht länger ertrage ich die Schicksals-
schläge! O wieviel schöner wäre es, zu
sterben!

MANRICO

Das schreckliche Feuer dieses Scheiter-
haufens etc.

Ruiz kehrt mit Bewaffneten zurück.

RUIZ UND BEWAFFNETE

Zu den Waffen, zu den Waffen! Hier sind
wir, bereit, mit dir zu kämpfen oder mit dir
zu sterben! Zu den Waffen, zu den Waffen!

MANRICO

O unglückliche Mutter, ich eile, dich zu
retten, oder wenigstens mit dir zu sterben!
Zu den Waffen, zu den Waffen!

*Manrico geht eilig ab, gefolgt von Ruiz und den
Bewaffneten, während man hinter der Szene den
Lärm von Waffen und Kriegsgeräten hört.*

VIERTER TEIL

Die Hinrichtung

ERSTES BILD

Ein Flügel des Palastes Aliaferia

In der Ecke ein Turm mit Fenstern, die durch Eisenstäbe gesichert sind. Finstere Nacht. Zwei in Mäntel gehüllte Personen nähern sich: Es sind Leonora und Ruiz.

Nr. 12 Szene, Arie und Miserere

RUIZ

mit gedämpfter Stimme

Wir sind da; das ist der Turm, in dem die Staatsgefangenen schmachten. Hierher hat man den Unglücklichen gebracht!

LEONORA

Geh, laß mich allein! Hab keine Angst um mich ... Vielleicht kann ich ihn retten.

Ruiz entfernt sich.

Angst um mich? Sicher und schnell kann ich mich schützen!

Ihre Augen richten sich auf einen Ring mit einem Edelstein, der ihre rechte Hand schmückt.

Eingehüllt in das Dunkel der Nacht bin ich bei dir, und du weißt es nicht! So tragt, ihr nächtlichen Lüfte voll Trauer und Mitleid, die ihr um mich her atmet, meine Seufzer zu ihm! Auf den rosigen Flügeln der Liebe eile, o tränenvoller Seufzer, und bringe Trost dem betrübten Sinn des unglücklichen Gefangenen. Als ein Schimmer der Hoffnung dringe in jenen Raum, erwecke in ihm die Erinnerung an die Träume der Liebe! Doch, ach, erzähle ihm nicht von den Qualen meines Herzens!

Die Totenglocke läutet.

STIMMEN

hinter der Szene

Erbarme dich einer Seele, die schon so nahe dem Abschied, von dem es kein Zurück mehr gibt! Erbarme dich ihrer, gütiger Gott, und lasse sie nicht Beute der Hölle sein!

LEONORA

Dieser Klang, diese feierlichen und ernsten

Gebete, erfüllen die Luft mit dumpfem Entsetzen! Die Beklemmung, die mich befällt, raubt meinen Lippen den Atem und läßt mein Herz stocken!

MANRICO

vom Turm

Ah! Wie spät kommt der Tod zu jenem, der zu sterben sich sehnt! Leb wohl, Leonora, leb wohl!

LEONORA

O Himmel! Mir schwinden die Sinne!

STIMMEN

Erbarme dich einer Seele, die schon so nahe dem Abschied, von dem es kein Zurück mehr gibt! Erbarme dich ihrer, gütiger Gott, und lasse sie nicht Beute der Hölle sein!

LEONORA

Über dem grausigen Turm, wehe, kreist der Tod mit den Schwingen der Finsternis! Vielleicht werden sich die Türen erst dann für ihn öffnen, wenn sein Leib schon kalt ist!

STIMMEN

Erbarme dich!

MANRICO

vom Turm

Mit meinem Blute bezahle ich meine Liebe für dich! Vergiß mich nicht, Leonora, leb wohl!

LEONORA

Dich vergessen! Dich ...
Mir schwinden die Sinne!

STIMMEN

Erbarme dich!

MANRICO

Mit meinem Blute bezahle ich, etc.

LEONORA

Dich! ... Dich vergessen!
Du wirst sehen, daß nie eine Liebe auf Erden größer war als die meinige: Sie besiegte das Schicksal in hartem Krieg, sie wird auch selbst den Tod noch überwinden. Um den Preis meines Lebens werde ich dein Leben retten, oder ich werde mit dir auf immer vereint in das Grab steigen!
Du wirst sehen, daß nie eine Liebe etc. Ja!
Mit dir werde ich in das Grab steigen!

Eine Tür öffnet sich; der Graf und einige Gefolgsleute kommen heraus. Leonora tritt zur Seite.

Nr. 13 Szene und Duett

GRAF

zu den Gefolgsleuten

Habt ihr gehört? Im Morgengrauen der
Sohn unter das Beil, die Mutter auf den
Scheiterhaufen!

Die Gefolgsleute gehen in den Turm.

Vielleicht mißbrauche ich die Macht, die mir
der Fürst voll anvertraute. Soweit triebst du
mich, du verhängnisvolle Frau! Wo mag sie
nur sein? Castellor ist erobert, doch von ihr
habe ich keine Nachricht, und vergeblich
waren allen Nachforschungen! Ach! Wo bist
du, Grausame?

LEONORA

tritt hervor

Ich stehe vor dir.

GRAF

Welche Stimme! Wie? Du bist es?

LEONORA

Du siehst es.

GRAF

Weshalb bist du gekommen?

LEONORA

Er steht vor seiner letzten Stunde, und du
fragst noch?

GRAF

Wie kannst du es wagen?

LEONORA

Oh ja, für ihn um Mitleid flehe ich.

GRAF

Wie? Du sprichst im Wahn!

LEONORA

Hab Mitleid!

GRAF

Du sprichst im Wahn!

LEONORA

Hab Mitleid!

GRAF

Für den Rivalen soll ich Mitleid empfinden?

LEONORA

Ein gütiger Gott möge es dir eingeben.

GRAF

Mein Gott ist nur die Rache.

LEONORA

Hab Mitleid! Um Mitleid flehe ich!

GRAF

Geh! Geh!

LEONORA

wirft sich verzweifelt zu Füßen des Grafen

Sieh, wie sich ein Strom von bitteren Tränen
zu deinen Füßen ergießt: Genügen dir
meine Tränen nicht? Dann töte mich, trinke
mein Blut! Zertritt meinen Leichnam, doch
rette den Troubadour!

GRAF

Ah! Ein noch grausameres Schicksal will ich
dem Schändlichen bereiten! Unter tausend
gräßlichen Qualen soll er hundert Tode
sterben.

LEONORA

Töte mich!

GRAF

Je mehr du ihn liebst, desto schrecklicher
entbrennt mein Zorn!

LEONORA

Zertritt meinen Leichnam, doch rette den
Troubadour! Töte mich!

*Der Graf will gehen; Leonora klammert sich an
ihn.*

Graf!

GRAF

Genug!

LEONORA

Gnade!

GRAF

Kein Preis der Welt kann sie erlangen.
Entferne dich!

LEONORA

Einen gibt es ... einen nur! Und ich ... biete
ihn dir.

GRAF

Erkläre dich, welchen Preis, sag!

LEONORA

*streckt ihm schmerzzerfüllt die rechte Hand
entgegen*

Mich selbst!

GRAF

Himmel! Was sagtest du?

LEONORA

Und ich werde mein Versprechen erfüllen.

GRAF

Träume ich?

LEONORA

Öffne mir die Tür zu seinem Gefängnis, daß
er mich höre. Laß das Opfer entkommen,
und ich bin die Deine.

GRAF

Schwöre es!

LEONORA

Ich schwöre es vor Gott, dem meine ganze Seele offenbar ist!

GRAF

eilt zum Ausgang des Turmes

Heda!

Ein Wächter erscheint; während der Graf ihm etwas ins Ohr flüstert, trinkt Leonora das Gift, das in dem Ring enthalten ist.

LEONORA

(Du wirst mich besitzen, aber kalt, entseelt, leblos!)

GRAF

kehrt zu Leonora zurück

Er wird leben.

LEONORA

Er wird leben! Der Jubel raubt mir die Sprache, o Herr, aber das wilde Schlagen meines Herzens sagt dir Dank! (Mein Ende erwarte ich nun, furchtlos und voller Freude. Sterbend kann ich ihm sagen: Gerettet bist du durch mich!)

GRAF

Was sprichst du mit dir? Sage es mir, sage es mir noch einmal; es erscheint mir wie ein Wahngebilde, was ich bis jetzt hörte.

LEONORA

Er wird leben!

GRAF

Du mein! Du mein! Wiederhole es, erheitere mein zweifelndes Herz! Oh! Ich kann es kaum glauben, höre ich es auch von dir!

LEONORA

Er wird leben! Der Jubel raubt mir die Sprache, o Herr. (Sterbend kann ich ihm sagen: Gerettet bist du durch mich!)

GRAF

Du mein! Du mein!

Ah! Ich kann es kaum glauben!

LEONORA

(Gerettet bist du durch mich! Ah!)

Gehen wir ...

GRAF

Du hast es geschworen!

LEONORA

Gehen wir ...

GRAF

Denke daran!

LEONORA

Heilig ist mir mein Eid!

Er wird leben! Der Jubel raubt mir die Sprache, o Herr. (Sterbend kann ich ihm sagen: Gerettet bist du durch mich!)

GRAF

Du mein! Du mein! Wiederhole es, etc.

Sie gehen in den Turm.

ZWEITES BILD

Ein finsterner Kerker

In einem Winkel ein Fenster mit einem Eisengitter. Im Hintergrund eine Tür. Ein mattes Licht hängt von der Wölbung herab. Azucena liegt auf einer zerschundenen Decke; Manrico sitzt neben ihr.

Nr. 14 Letzes Finale

MANRICO

Mutter, schläfst du nicht?

AZUCENA

Ich rief den Schlaf schon oft herbei, aber er flieht meine Augen! Ich bete.

MANRICO

Läßt die kalte Luft deine Glieder schmerzen?

AZUCENA

Nein; ich will nur aus dieser Gruft der Lebenden entkommen. Denn ich fühle den Atem mir schwer werden!

MANRICO

die Hände ringend

Fliehen!

AZUCENA

erhebt sich

Verzage nicht! Mich können die Grausamen nicht quälen!

MANRICO

Wie das?

AZUCENA

Stehst du? Die Hand des Todes drückte mir schon ihr dunkles Zeichen auf die Stirn!

MANRICO

Ach!

AZUCENA

Sie werden einen Leichnam finden, stumm und kalt! ...

mit wilder Freude

vielmehr: ein Skelett nur!

MANRICO

Halt ein!

AZUCENA

Hörst du nicht? Es kommen Leute. Die Henker sind es ... sie wollen mich zum Scheiterhaufen führen! Verteidige deine Mutter!

MANRICO

Niemand, sei ruhig ...

AZUCENA

ohne auf Manrico zu achten

Der Scheiterhaufen!

MANRICO

Niemand kommt hierher.

AZUCENA

mit Schauern

Der Scheiterhaufen! Was für ein schreckliches Wort!

MANRICO

O Mutter! Mutter!

AZUCENA

Eines Tages trieb die wütende Menge deine Großmutter zum Scheiterhaufen! Sieh die schrecklichen Flammen! Sie haben sie schon erfaßt! Das brennende Haar sprüht schon die Funken in den Himmel! Sieh die Augen, die aus ihren Höhlen hervortreten! Wehe! Wer befreit mich von diesen gräßlichen Bildern?

Sie füllt, von Krämpfen geschüttelt, in die Arme Manricos.

MANRICO

Wenn du mich noch liebst, wenn die Stimme des Sohnes noch Macht hat über das Herz einer Mutter, so versuche, im Schlaf die Qualen der Seele zu vergessen und Ruhe und Frieden zu finden.

Er führt sie zu ihrem Lager zurück.

AZUCENA

Ja, die Müdigkeit drückt mich nieder, o mein Sohn; um Ruhe zu finden, schließe ich die Augen. Doch wenn man die schrecklichen Flammen des Scheiterhaufens sieht, so wecke mich.

MANRICO

Ruhe nur, o Mutter. Gott sende dir weniger traurige Bilder in deinem Schlummer.

AZUCENA

schon halb schlafend

In unsere Berge kehren wir wieder zurück, den alten Frieden werden wir dort wieder genießen. Du wirst zu deiner Laute singen, ich werde ruhen in friedlichem Schlaf.

MANRICO

Ruhe, o Mutter. Demütig und stumm richte ich meine Gedanken zum Himmel empor.

Azucena schläft ein. Manrico bleibt neben ihr knien. Die Tür öffnet sich und Leonora kommt herein.

MANRICO

Wie? Täuscht mich das schwache Licht?

LEONORA

Ich bin es, Manrico ...

MANRICO

O meine Leonora!

LEONORA

Mein Manrico!

MANRICO

Solch übergroße Freude vergönntst du mir, o gütiger Gott, bevor ich sterbe?

LEONORA

Du wirst nicht sterben. Ich komme, um dich zu retten!

MANRICO

Wie? Um mich zu retten? Ist das wahr?

LEONORA

Leb wohl! Zögere nicht!

Beeile dich ... Geh!

Sie weist ihn zur Tür.

MANRICO

Und du kommst nicht?

LEONORA

Ich muß bleiben!

MANRICO

Bleiben!

LEONORA

Geh! Fliehe!

MANRICO

Nein!

LEONORA

versucht, ihn zum Ausgang zu ziehen

Wehe dir, wenn du zögerst!

MANRICO

Nein!

LEONORA

Dein Leben!

MANRICO
Ich verachte es!

LEONORA
Geh fort! Geh fort!

MANRICO
Nein!

LEONORA
Dein Leben!

MANRICO
Ich verachte es! Doch schau mir in die Augen, o Leonora! Von wem erhieltest du es? Und um welchen Preis? Du willst nicht reden? Furchtbarer Gedanke! Von meinem Rivalen! Ich verstehe, ich verstehe! Die Schändliche hat unsere Liebe verraten, ihr Herz verkauft, das mir die Treue schwor!

LEONORA
Oh, wie der Zorn dich verblendet! Wie ungerrecht, wie grausam du zu mir bist! Hör auf mich, flieh, oder du bist verloren! Und nicht einmal der Himmel kann dich retten!

AZUCENA
im Schlaf
Ah! In unsere Berge kehren wir wieder zurück, den alten Frieden werden wir dort wieder genießen. Du wirst zu deiner Laute singen, ich werde ruhen in friedlichem Schlaf.

LEONORA
Oh, fliehe, flieh ...

MANRICO
Nein!

LEONORA
... oder du bist verloren! Und nicht einmal der Himmel kann dich retten!

MANRICO
Die Schändliche hat unsere Liebe verraten, ihr Herz verkauft, das mir die Treue schwor!
Leonora ist Manrico zu Füßen gefallen.
Entferne dich!

LEONORA
Stoß mich nicht zurück! Siehst du? Schwach und entkräftet sinke ich.

MANRICO
Geh! Ich verabscheue dich! Ich verfluche dich!

LEONORA
Ah! Halt ein, halt ein! Nicht mich zu verfluchen, sondern für mich zu Gott zu beten, ist jetzt die Stunde!

MANRICO
Ein kalter Schauer befällt meine Brust!

LEONORA
fällt vornüber
Manrico!

MANRICO
eilt herbei, um sie aufzurichten
Geliebte, entdecke mir ... Erzähle!

LEONORA
Ich trage den Tod in mir ...

MANRICO
Den Tod!

LEONORA
Die Wirkung des Giftes trat schneller ein, als ich dachte!

MANRICO
O Himmell!

LEONORA
Fühle ... Die Hand ist kalt ...
faßt sich an die Brust
Aber hier ... hier drinnen brennt ein wildes Feuer!

MANRICO
O Himmell! Was hast du getan?

LEONORA
Eher als mit dem anderen leben, wollte ich als die Deine sterben!

MANRICO
Und ich Unseliger! Ich wagte es, diesen Engel zu verfluchen!

LEONORA
Ich habe keine Kraft mehr!

MANRICO
Ach! Die Unglückliche!
Der Graf tritt ein und bleibt auf der Schwelle stehen.

LEONORA
Der Augenblick ist gekommen ... Ich sterbe ...
drückt Manrico die Hand zum Zeichen des Abschieds
Manrico!

MANRICO
Himmell!

GRAF
(Ah!)

LEONORA
Deine Gnade erlebe ich nun, Vater im Himmell.

GRAF
(Ah! Täuschen wollte sie mich, für ihn wollte sie sterben!)

LEONORA

schwer atmend

Eher als mit dem anderen leben, wollte ich
als die Deine sterben!

MANRICO

Und ich Unseliger! Ich wagte es, diesen
Engel zu verfluchen!

GRAF

(Ah! Täuschen wollte sie mich, für ihn woll-
te sie sterben!)

LEONORA

Manrico!

MANRICO

Leonora!

LEONORA

Leb wohl, ich sterbe ...

MANRICO

Ach! Die Unglückliche!

GRAF

(Ah! Sterben!)

Leonora stirbt.

GRAF

zu den Wachen, auf Manricoweisend

Man führe ihn zum Schafott!

MANRICO

wird von den Wachen abgeführt

Mutter! O Mutter, leb wohl!

AZUCENA

erwacht

Manrico! Wo ist mein Sohn?

GRAF

Dem Tode eilt er entgegen!

AZUCENA

Ah, halt ein! Hör mich an!

GRAF

zerrt Azucena ans Fenster

Siehst du?

AZUCENA

O Himmel!

GRAF

Er ist tot!

AZUCENA

Er war dein Bruder!

GRAF

Er! Welch Entsetzen! ...

AZUCENA

Du bist gerächt, o Mutter!

Sie fällt vor dem Fenster zu Boden.

GRAF

voll Grauen

Und ich lebe noch!

NACHWEISE

Texte

Handlung: Sergio Morabito, für dieses Programmheft

Leo Karl Gerhartz, Leierkastenmusik? Kasperle, Kirche und Kirmes in Verdis *Troubadour*, aus: Programmheft zur Neuinszenierung *Il trovatore* am 2. Februar 1992 im Nationaltheater München, mit freundlicher Genehmigung

Hans-Joachim Wagner, *Il trovatore*, aus: Verdi Handbuch, herausgegeben von Anselm Gerhard und Uwe Schweikert unter Mitarbeit von Christine Fischer, Kassel / Stuttgart / Weimar 2001, mit freundlicher Genehmigung

Reimer Gronemeyer, Georgia A. Rakelmann, Wer sind »Zigeuner«? und Erwerbsleben der Zigeuner, aus: dieselben, *Die Zigeuner. Reisende in Europa*, Köln 1988

Hans A. Neunzig, Trobadour und Trobairitz, Troubadour, Trovatore und Trouvère. Über die Lyrik der frühen Liedermacher der Langue d'oc, aus: Programmheft zur Neuinszenierung *Il trovatore* am 2. Februar 1992 im Nationaltheater München, mit freundlicher Genehmigung

Uwe Schweikert, »Deserto sulla terra«. *Il trovatore* – Endspiel der Leidenschaften, Originalbeitrag

Reinhard Müller, Neue wortgetreue deutsche Übersetzung des Troubadour-Librettos, aus: Giuseppe Verdi, *Der Troubadour*. Texte, Materialien, Kommentare, herausgegeben von Attila Csampai und Dietmar Holland, Reinbek 1986, mit freundlicher Genehmigung

Bilder

A. T. Schaefer fotografierte am 27. November 2001 während der Klavierhauptprobe zur Stuttgarter Neuinszenierung.



S. 17: Azucena und Manrico



S. 32: Leonora



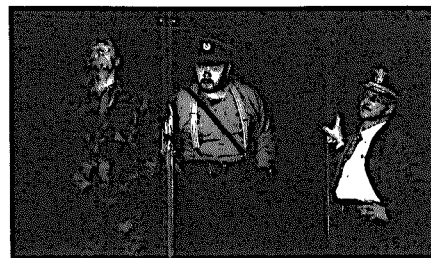
S. 18: Tichina Vaughn und Vladimir Kuzmenko



S. 19: Catherine Naglestad, Julio Fernández und Vladimir Kuzmenko



S. 20: Herren des Staatsoperchor



S. 21: Herr des Staatsoperchor, Attila Jun und Raimo Laukka



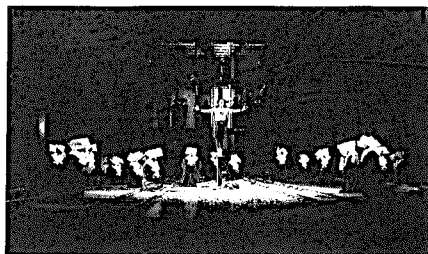
S. 22: Tichina Vaughn



S. 23: Catherine Naglestad



S. 24: Raimo Laukka



S. 25: Attila Jun, Raimo Laukka, Staatsoperchor



S. 26: Vladimir Kuzmenko



S. 27: Attila Jun, Catherine Naglestad und Raimo Laukka



S. 28: Tichina Vaughn und Vladimir Kuzmenko



S. 29: Raimo Laukka, Tichina Vaughn und Herren des Staatsoperchores



S. 30: Attila Jun, Raimo Laukka, Vladimir Kuzmenko, Catherine Naglestad, Staatsoperchor



S. 31: Vladimir Kuzmenko und Raimo Laukka

Staatsoper Stuttgart, Spielzeit 2001/2002

Giuseppe Verdi

Il trovatore

Premiere: 8. Dezember 2001

Musikalische Leitung: Nicola Luisotti. Inszenierung: Nicolas Brieger.

Bühne und Kostüme: Karl Kneidl. Licht: Wolfgang Göbbel. Chor: Michael Alber.

Dramaturgie: Sergio Morabito.

Herausgeber: Staatsoper Stuttgart

Spielzeit 2001/2002, Heft 66

Intendant: Klaus Zehelein

Verantwortlich für dieses Heft: Sergio Morabito

Graphisches Konzept: W.-D. Gericke

dtp: folker wendnagel

Druck: Druckhaus Münster, Kornwestheim

