

02661 1901 VER 3-



Giuseppe Verdi

IL TROVATORE

Oper Frankfurt

In diesem Heft:

Handlung	2
Zu diesem Heft	5
»Il Trovatore« in Verdis Briefen	8
Denis Diderot: Leidenschaft und Natur	16
Jean-Jacques Rousseau: Leidenschaft und Gesetz	19
Wolf Ebermann/Manfred Koerth: Spanien an der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert	25
Götz Friedrich: Von der Romanze zum szenisch-musikalischen Drama	29
Kurt Oppens: Die Befreiung der gefangenen Prinzessin — Verdi und die Romanzentradiation in der Literatur	33
Ein Troubadour an seinen Herrn	48
Bertran de Born: Gedicht	51
Ludwig Uhland: Bertran de Born	52
Eduard Hanslick: »Il Trovatore«	55
Innenseiten: Vorbemerkung; 5. Akt des Dramas »El Trovador« von Gutierrez; Übersetzung des Librettos	

Neuinszenierung am 2. April 1978

Musikalische Leitung: Peter Falk · Inszenierung: Andras Fricsay

Ausstattung: Martin Kamer · Choreinstudierung: Marcel Seminara

103

IL TROVATORE
Dramma in quattro parti di
SALVATORE CAMMARANO
posto in musica dal maestro
GIUSEPPE VERDI

DER TROUBADOUR
Oper in vier Teilen von
SALVATORE CAMMARANO
Musik von
GIUSEPPE VERDI

Handlung

Vorgeschichte

Der alte Graf Luna hatte zwei Söhne. Eines Tages zeigte sich an der Wiege des jüngeren eine Zigeunerin, die angeblich dem Kinde die Zukunft voraussagen wollte. Als das Kind daraufhin schwer erkrankte, gab man der Zigeunerin die Schuld und verbrannte sie als Hexe auf dem Scheiterhaufen. Ihrer Tochter Azucena hinterließ sie die Verpflichtung, sie zu rächen. Azucena, selbst Mutter eines kleinen Knaben, raubte den Sohn des Grafen in der Absicht, ihn in demselben Feuer zu verbrennen, in dem ihre Mutter gestorben war. In geistiger Verwirrung warf sie aber ihr eigenes Kind statt des fremden in die Flammen. Sie floh mit dem Kind vor Lunas Schergen und zog es als treusorgende Mutter unter dem Namen Manrico auf. Sie ließ ihn ritterlich erziehen, mit dem Hintergedanken, ihn als Instrument der Rache an Luna zu benutzen, um so das Rachegebot der Mutter zu erfüllen.

Erster Teil: Das Duell

1. Bild. Palast Aliaferia in Aragon.

Ferrando, Feldherr und Vertrauter des königstreuen Grafen Luna, des Nachfolgers seines inzwischen verstorbenen Vaters, weckt die nach einem Gelage eingeschlafenen Hofschranzen und erzählt ihnen wieder einmal die grausige Geschichte von der Zigeunerin und dem verbrannten Kind. Er bringt die Geschichte so wirkungsvoll, daß die Hofschranzen entsetzt das Weite suchen: Er hat sein Ziel erreicht, seinem Herrn, der um Leonora minnt, den Weg zu seiner Angebeteten freizumachen.

2. Bild. Der Garten des Palastes.

Leonora, Gräfin von Sargasto, eine Hofdame der Königin, erzählt ihrer Vertrauten Inez von ihrer Liebe zu einem unbekanntem Troubadour, dem sie bei einem Turnier den Siegeskranz überreicht hatte. Seit mehreren Nächten wartet Leonora vergebens auf den unbekanntem Ritter, der ihr in leidenschaftlichen Liedern seine Gegenliebe gestanden hatte. Inez ist besorgt über die Heftigkeit von Leonoras Gefühlen. Graf Luna erscheint, fast gleichzeitig aber erklingt auch das Lied des Troubadours. Leonora verwechselt in der Dunkelheit Manrico mit dem Grafen, dem sie in die Arme fällt. Als sich der Irrtum aufklärt, fordert Luna ungeachtet der Bitten Leonoras den Troubadour zum Duell, in dem er auch seinen politischen Feind erkennt, Manrico, den Feldherrn des aufständischen Grafen von Urgel.

Zweiter Teil: Die Zigeunerin

1. Bild. Ein Zigeunerlager in Biscaya.

Azucena hat sich auf ihrer ständigen Flucht einer Gruppe ihr fremder Zigeuner angeschlossen. Das Lagerfeuer ruft in ihr die Erinnerung an den Tod ihrer Mutter wach. Immer wieder erzählt sie die gleiche Geschichte von der auf dem Scheiterhaufen verbrannten Frau. Bei ihr ist Manrico, der in der Schlacht von Pelilla von Lunas Truppen verwundet worden war; sie hat ihn auf dem Schlachtfeld gefunden und in das Zigeunerlager gebracht, um ihn gesundzupflegen. Er verlangt von ihr eine Erklärung für die Geschichte und die ständig wiederholten Worte: »Räche mich!« und erfährt von ihr, daß die verbrannte Frau ihre Mutter war, die sie vor ihrem Tod zur Rache aufforderte. Sie schreckt aber davor zurück, ihm die Wahrheit über das verbrannte Kind zu sagen, und es gelingt ihr, den Rachedanken

auf »ihren Sohn« zu übertragen, der aus für ihn unbegreiflichen Gründen Luna im Duell verschont hatte. Beiden bleibt die Hoffnung auf die nächste Schlacht. Ein Bote bringt die Nachricht, Leonora habe in der Annahme, daß Manrico tot sei, den Entschluß gefaßt, ins Kloster zu gehen. Trotz Azucenas Versuchen, ihn zurückzuhalten, macht sich Manrico auf, um das zu verhindern.

2. *Bild. Ein Kloster in der Nähe von Castellor.*

Auch Luna hat von Leonoras Entschluß erfahren und sich, ebenfalls in der Annahme, daß Manrico gefallen sei, mit seiner unbewaffneten Gefolgschaft im Kloster eingefunden, um sie zu entführen. Sein Plan wird durch Manrico verhindert, dem Ruiz und seine Soldaten zur Hilfe kommen. So gelingt Manrico und Leonora die Flucht.

Dritter Teil: Der Sohn der Zigeunerin

1. *Bild. Lager des Grafen Luna in der Nähe des Schlosses Castellor.*

Luna lagert mit seinen Truppen vor der Festung Castellor, in die sich Manrico und Leonora geflüchtet haben. Hilfstruppen werden erwartet, der Angriff vorbereitet. Da wird dem Grafen und Ferrando eine gefangene Zigeunerin vorgeführt, die vorgibt, auf der Suche nach ihrem Sohn zu sein. Ferrando erkennt in ihr Azucena, die gefoltert, abgeführt und eingekerkert wird: Der Graf will sie als Druckmittel gegen Manrico benutzen.

2. *Bild. Im Schloß Castellor.*

Das Glück der Liebenden wird durch den Lärm der herannahenden Truppen Lunas gestört. Ruiz meldet die Gefangennahme einer Zigeunerin. Manrico erkennt Azucena, gibt sich als ihr Sohn zu erkennen und eilt ihr, Leonora zurücklassend, gegen jede Vernunft zur Hilfe.

Vierter Teil: Das Urteil

1. *Bild. In den Kellergewölben des Palastes Aliaferia.*

Manricos Ausfall aus der Festung ist mißlungen: Er geriet in Gefangenschaft. Leonora hat sich von Ruiz in den Palast führen lassen, um von Luna die Begnadigung Manricos zu erbitten. Erst als sie sich selbst als Preis anbietet, ist Luna bereit, Manrico freizulassen. Leonora jedoch täuscht Luna: Bevor er ihr den Schlüssel zu Manricos Kerker aushändigt, hat sie Gift genommen.

2. *Bild. Im Kerker.*

Manrico versucht »seine Mutter« zu beruhigen, die erschöpft einschläft. Als Leonora Manrico die Freiheit geben will, fühlt er sich von ihr verraten und verflucht sie. Erst als sie stirbt, erkennt er ihr Opfer. Luna sieht Leonoras Betrug und läßt Manrico töten. Er erfährt von Azucena, daß Manrico sein Bruder war.

4 Sterbend sieht Azucena ihre Mutter gerächt.

Zu diesem Heft

»Il Trovatore« ist ein romanzenhaftes Phantasiestück mit historischem Hintergrund. Der Phantasie wie der Geschichte muß ihr Recht werden, wenn die Totalität des Stückes und seine spezifische Qualität nicht aus dem Blick geraten sollen.

In dem Drama »El Trovador« des Spaniers Antonio Garcia Gutierrez erscheint der Anfang des 15. Jahrhunderts in der Sicht des Jahres 1836: Eine biedermeierliche Nostalgie, die aus restaurativer Enge sich nach Zeiten sehnte, in denen Menschen ihre Leidenschaften vermeintlich unmittelbar zu realisieren vermochten. Einige Jahre nach den revolutionären Ereignissen von 1848 interessierten Verdi an dem spanischen Drama nur noch die »abstrakten« Leidenschaftsstrukturen und die grandiose Azucena-Figur. Nicht ganz umsonst werden im Libretto die historischen Zusammenhänge noch diffuser als im Drama, der Klitterungscharakter des Ganzen noch deutlicher.

Von solchen Überlegungen ausgehend, wagt das vorliegende Heft einen sehr freien Umgang mit Materialien aus verschiedenen Zeiten und Ländern. Ein Einleitungsteil bringt Handlungsangabe und Entstehungsgeschichte, zu der Verdi mit sämtlichen, hierzu deutsch vorliegenden Briefen zu Wort kommt.

Der zweite Teil versteht sich als Exkurs ins Grundsätzliche. Thematisches Zentrum des »Trovatore« sind die menschlichen Leidenschaften. Nirgendwo und niemals ist über das Verhältnis von Leidenschaft und Verstand Luzideres geäußert worden als im Frankreich der Aufklärung des 18. Jahrhunderts; Diderot und Rousseau stehen für ihre Epoche.

Der Hauptteil zielt auf den spannungsvollen Wechselbezug von Geschichte und Romanze. Wolf Ebermanns und Manfred Koerths historischer Abriß ist der erste Teil einer umfangreichen Abhandlung, die ihren Versuch einer deutschen Neutextierung des »Troubadour« erläutert. Zwischen Ebermann/Koerth und Kurt Oppens ambitioniertem Unternehmen, die Opernform des frühen und mittleren Verdi in ihren positiven Qualitäten zu beschreiben, nimmt Götz Friedrichs Aufsatz eine vermittelnde Stellung ein.

Ein letzter Teil zeigt das Troubadour-Wesen aus der Sicht des deutschen Biedermeier, was auf die Verdeutschung original-provenzalischer Texte ebenso zutrifft wie auf die Professoren-Nostalgie der Uhland-Ballade.

Eduard Hanslicks berühmt-berüchtigte Kritik der Wiener Premiere von 1875 repräsentiert abschließend auf höchstem sprachlichen Niveau die rationalistisch-besserwisserische Position gegenüber »Il Trovatore«.

Der Mittelteil konfrontiert den 5. Akt des spanischen Dramas mit einer wörtlichen Übersetzung des Librettos. Ein Vergleich könnte manche Vorurteile gegen das Libretto aufheben.

Auch die Bild-Beigaben mischen Mittelalter mit 19. und 20. Jahrhundert.



Die Wahrheit kopieren, kann etwas Gutes sein; sie zu
erfinden, ist besser, weit besser. Giuseppe Verdi

»Il Trovatore« in Verdis Briefen

Lieber Cammarano, der Stoff, den ich mir wünschen möchte und den ich vorschlage, ist »El Trovador«, ein spanisches Drama von Gutierrez. Das scheint mir sehr schön, reich an Einfällen und starken Situationen. Ich möchte zwei Frauenrollen haben: Erstens einmal die Zigeunerin, ein Weib von besonderem Charakter; nach ihr will ich die Oper nennen. Die andere Partie ist für eine zweite Sängerin. Auf also, kleiner Mann, und sputen Sie sich. Es wird wohl nicht schwer sein, das spanische Drama zu finden . . . Leben Sie wohl. Ihr sehr ergebener
G. Verdi

*In diesem Brief vom 2. Januar 1850 an seinen Librettisten Salvatore Cammarano, der für Verdi bereits die Bücher zu »La battaglia di Legnano« und »Luisa Miller« geschrieben hatte, findet sich der erste Hinweis auf »Il Trovatore«. Schon einige Monate vorher war in einem Brief der »Rigoletto« erstmals erwähnt worden. Verdi hatte seine »Galeerenjahre« hinter sich und war etabliert genug, um langsamer arbeiten und bei der Auswahl der Stoffe wählerischer sein zu können. »Rigoletto«, »Il Trovatore« und »La Traviata« bilden die Operntrias, die Verdis Welt-
ruhm begründete. Zunächst komponierte er den »Rigoletto«, der nach endlosen Schwierigkeiten mit der Zensur am 11. März 1851 uraufgeführt wurde. Außerdem beschäftigten sich Verdi und Cammarano mit einem nie realisierten »König Lear«-Projekt, über das sie einen intensiven Briefwechsel führten. Erst nach der »Rigoletto«-Premiere fand Verdi wieder Zeit für »Il Trovatore«. Er schrieb am 9. April 1851 einen umfangreichen Brief an Cammarano, der ihm inzwischen eine Skizze des Librettos übersandt hatte. Der Brief — sanft in der Form, hart in der Sache — zeigt, wie präzise Verdis Vorstellungen waren, wie tief er in die Arbeit seiner Textdichter eingriff:*

Lieber Cammarano, ich habe Ihre Skizze gelesen und Sie, der begabte, so sehr überlegene Mann, werden nicht beleidigt sein, wenn ich, ein ganz Unwürdiger, mir die Freiheit nehme, Ihnen zu sagen, daß es besser ist, auf dieses Sujet zu verzichten, wenn man es für unsere Bühnen nicht mit der Neuheit und Kühnheit des spanischen Dramas behandeln kann.

Es scheint mir — sofern ich mich nicht täusche —, daß verschiedene Situationen nicht mehr die Kraft und Besonderheit haben wie früher und daß obendrein Azucena ihren fremden, völlig neuen Charakter nicht behält: es scheint mir, daß die beiden großen Leidenschaften dieser Frau, Kindes- und Mutterliebe, nicht mehr in aller ihrer Kraft vorhanden sind. Ich würde es zum Beispiel nicht gern sehen, wenn der Troubadour im Duell verwundet würde. Dieser arme Troubadour hat



so wenig für sich: wenn wir ihm die Geltung nehmen, was bleibt ihm? Wie könnte er eine so hochgeborene Dame wie Leonore interessieren? Es kann mir nicht gefallen, daß Azucena ihre Erzählung an die Zigeuner richtet; daß sie in dem Ensemble des dritten Akts sagt: »Dein Sohn wurde lebend verbrannt« und so weiter »aber ich war nicht da« . . . und ich möchte sie schließlich am Ende nicht irrsinnig haben. Ich wünsche, daß man ihr die große Arie lasse; Leonore hat bei dem Todesgesang und bei der Canzone des Troubadours nicht mitzusingen, und mir scheint, daß hier eine besonders gute Stelle für eine Arie wäre. Wenn Sie fürchten, daß die Partie der Leonore zu groß werden könnte, lassen Sie die Cavatine weg. Um deutlicher zu sagen, wie ich es mir denke, will ich mehr ins Einzelne gehen und zeigen, wie ich den Stoff gern behandelt hätte.

Erster Teil — Prolog

Erstes Stück — Der Chor und die einleitende Erzählung gut. Die Cavatine der Leonore streichen. Machen Sie ein großartiges

2. Terzett, das mit einem Rezitativ De Luna beginnt, Canzone des Troubadours, Szene der Leonore, Terzett und Forderung und so weiter.

Zweiter Teil

Zigeuner, Azucena und der Troubadour, der in der Schlacht verwundet ist.

3. Zigeuner singen einen fremdartig phantastischen Chor. Indem sie trinken, stimmt Azucena ein düsteres Lied an; die Zigeuner unterbrechen sie, weil es zu sehr unheilsschwer ist. »Des Unheils voll wie die Geschichte, die sein Anlaß war!« — »Ihr kennt sie nicht . . .« (»Du bekommst Deine Rache!«) Diese Worte erschüttern den Troubadour, der bis dahin in tiefe Gedanken versunken dastehen soll. Der Morgen geht auf und die Zigeuner zerstreuen sich im Gebirge, wobei sie eine Strophe ihres Chors singen (und so weiter). Der Troubadour bleibt allein mit der Mutter und bittet sie, ihm die Geschichte zu erzählen, die ihn so sehr entsetzt hat. Erzählung (und so weiter). Duett mit Alfonso: es soll an neuen, freien Formen festhalten.

4. Duett mit Alfonso. — Es scheint mir nicht richtig, daß Azucena ihre Erzählung in Gegenwart der Zigeuner vorbringt, wobei ihr irgendeine Andeutung entschlüpft, daß sie den Sohn des De Luna geraubt, daß sie geschworen hat, ihre Mutter zu rächen.

5. Szene der Nonneneinkleidung (und so weiter) und Finale.

Dritter Teil

6. Chor und Romanze De Luna.

7. Ensemble. Der Dialog, Frage und Antwort im spanischen Drama zeigt sehr gut den Charakter der Zigeunerin. Wenn sich andererseits Azucena als das entdeckt,

was sie ist, gibt sie sich sogleich dem Feind in die Hände und beraubt sich der Mittel zur Rache. Es ist gut, daß Fernando den Grafen verdächtig macht und daß der Graf, der sich De Luna nennt, Azucena in Erregung bringt. Auf diese Art wird sie von Fernando erkannt und verrät sich nicht selbst, außer etwa mit den Worten, die sie ausstößt: »Schweig . . . wenn ich es weiß, so tötet es mich!« Sehr einfach und schön sind die Worte der Azucena: »Wohin gehst Du? Ich weiß es nicht: ich lebte im Gebirge, hatte einen Sohn. Der verließ mich: ich geh ihn suchen . . .«

8. Rezitativ der Leonore. Rezitativ und Traumerzählung des Manrique, darauf
9. Das Duett zwischen ihm und Leonore. Er entdeckt der Verlobten, daß er der Sohn einer Zigeunerin ist. Ruiz meldet, die Mutter sei im Kerker. Er enteilt, sie zu retten (und so weiter).

Vierter Teil

10. Große Arie der Leonore, dazwischen Gesang der Sterbenden und Canzone des Troubadours.

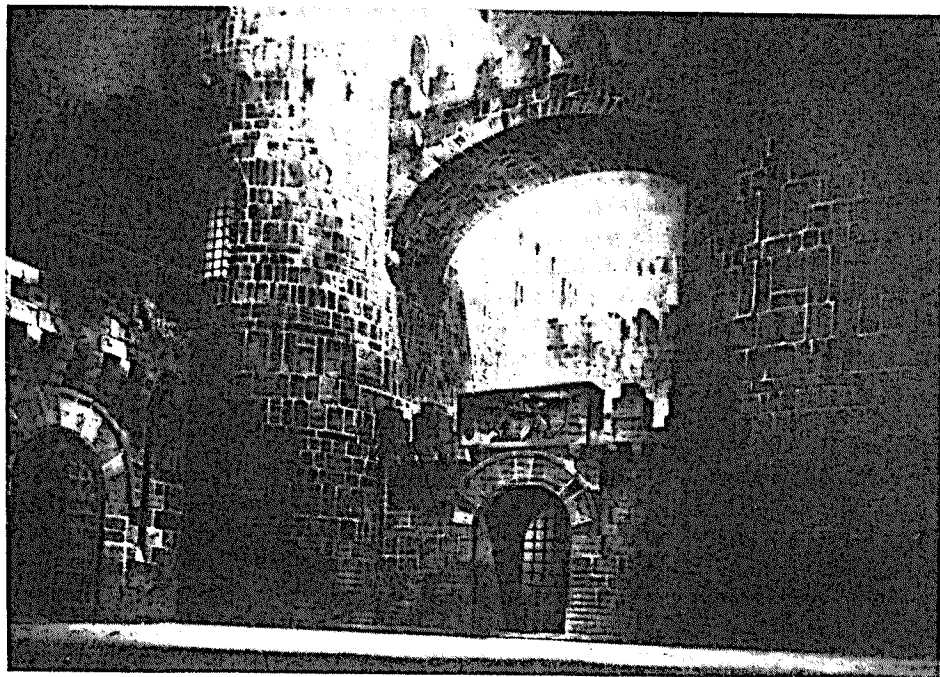
11. Duett Leonore — De Luna.

12. Die Azucena nicht irrsinnig werden 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. Es ist notwendig, bis zuletzt die beiden großen Leidenschaften dieser Frau fort dauern zu 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!«

Bitte, verzeihen Sie meine Kühnheit. Ich werde sicherlich unrecht haben, aber ich mußte Ihnen wenigstens alles sagen, wie ich ihn empfand. Übrigens ist mein erster Verdacht, daß Ihnen dieses Stück nicht gefallen würde, nun wohl bestätigt. Wenn es sich so verhält, so haben wir noch Zeit, an Abhilfe zu denken; lieber noch das, als daß Sie etwas machen, was Ihnen nicht zusagt. Ich habe ein anderes Sujet vorbereitet, einfach, leidenschaftsvoll und ich darf sagen, fast fertig: wenn Sie es wollen, schicke ich es Ihnen und wir denken nicht mehr an den »Troubadour«.

Schreiben Sie mir darüber ein Wort. Und wenn Sie ein Sujet haben, teilen Sie es mir mit. Ein herzliches Lebewohl, mein lieber Cammarano! Schreiben Sie mir rasch und glauben Sie, daß ich Ihnen für das ganze Leben ergeben bin.

Mittlerweile hatte Verdi begonnen, sich mit »La Traviata« zu beschäftigen, das Buch während der Verhandlungen mit Cammarano in den Grundzügen schon entworfen. Persönliche Probleme traten auf: Am 30. Juni 1851 starb Verdis Mutter, was den Komponisten schwer traf. Nach dem Tode der Mutter kam es zu Spannungen mit dem Vater, der vom Sohn mit der Verwaltung von dessen Gütern beauftragt werden wollte. Auch Antonio Barezzi, der Vater seiner verstorbenen Frau und unermüdlicher Förderer seines Schwiegersohnes, schrieb an Verdi einen kränkenden, seine Lebensführung und seine freie Verbindung mit Giuseppina Strepponi attackierenden Brief, auf den Verdi überwältigend nobel antwortete. Als weitere Mißhelligkeit



»Il Trovatore«. Mailänder Scala 1925, Szenenbilder von Marchioro



kam ein Konflikt mit seinem Verleger Giovanni Ricordi wegen der französischen Übersetzung der »Luisa Miller« hinzu. Am meisten wurde der Plan, »Il Trovatore« für Rom zu vollenden, aber durch die schwere Krankheit Cammaranos gefährdet, der über der Arbeit am 17. Juli 1852 starb. Verdi schickte der Witwe statt der vereinbarten fünfhundert Dukaten für das fertige Buch sechshundert und sah sich nach einem Ersatz-Librettisten um, den er in dem Neapolitaner Leone Emanuele Bardare fand. An seinen Freund Cesare de Sanctis, der den Kontakt mit Bardare hergestellt hatte, schrieb Verdi am 29. September 1852:

Ich bin also einverstanden, daß die Änderungen am »Troubadour« von dem jungen Dichter und Freund des armen Cammarano durchgeführt werden. Es handelt sich dabei um folgendes:

1. Für den zweiten Teil stelle ich mir ein charakteristisches Lied für Azucena vor (das mir vom Musikalischen aus gesehen in verschiedenen Punkten dienlich sein würde). Anstelle der beiden Strophen »stride la vampa« (hell lodern Flammen), zu denen man nur schwierig eine volkstümliche Melodie setzen kann, würde ich zwei Strophen zu je sechs Versen begrüßen, wie z. B. (lachen Sie nur!!):

Hell lodern Flammen!

Laut johlt vor Vergnügen die Menge zum Himmel!

Schon naht das Opfer im weißen Gewande,

Von Schergen umgeben, mit bloßen Füßen und

fliegendem Haar!

Lache, scherze, laut johlt vor Vergnügen

Die Menge zum Himmel!

in vier Versen:

.
.
.
.

Lache, scherze, laut johlt vor Vergnügen

Die Menge zu Himmel!

So jedenfalls müßten Form und Versmaß etwa aussehen. Der Dichter wird es schon verstehen und alles richtig machen.

2. Im (alten) Finale des zweiten Teils möchte ich gerne eine Arie des Grafen einbauen und deshalb die Romanze im dritten Teil streichen — wie wir es schon mit Cammarano besprochen hatten! Nach dem Vers »novello e più possente ella ne appresta ecc.« (jung und mächtig bereitet sie sich usw.), oder wo der Dichter sonst meint, müßte ein Adagio-Cantabile von acht oder zehn Versen eingefügt werden. Wenn sie sich an ihr Gefolge richtet und sagt: »Di quei faggi all'ombra celatevi« (Im Schatten dieser Buchen verbergt Euch), müßte der Chor mit einer Strophe (in Siebensilbner) einfallen, die ganz »spezzato« (abgehackt) und sotto-voce gesungen wird, und die ich mit der folgenden Caballetta effektivvoll ausspielen lassen würde.

3. Bei der großen Arie der Leonora im vierten Akt fehlt ein Cantabile. Die herrlichen Verse »Quel suon, quelle preci ecc.« (Dieser Ton, diese Gebete usw.) eignen sich nur für langsame Deklamation: man müßte also nach dem Rezitativ »Arreca i miei sospiri« (meine Seufzer) acht oder zehn leidenschaftliche und wunderbare Verse hinzufügen.

Das ist alles! Sie sehen, es ist nur ganz wenig. Ich möchte jedoch Ihren Freund bitten, mir diese Änderungen so bald als möglich anzufertigen. — Kümmern Sie sich bitte darum, und ich bin Ihnen zutiefst dankbar.

Ein weiterer Brief an de Sanctis vom 1. Januar 1853, achtzehn Tage vor der Uraufführung des »Trovatore«, enthält neben einer Verständigung über die letzten Änderungen Verdis berühmte Grundsatzklärung über seinen Willen zu neuen und kühnen Stoffen, die Erläuterung der Wahl eines Zeitstückes, der »Kameliendame«, als Libretto-Vorlage.

Wir sind also einig über das Finale des zweiten Akts, das ich in der Art, wie ich es überarbeitet habe, zum Druck geben will. Ich wünschte nichts mehr als ein gutes Opernbuch zu finden und damit einen rechten Dichter (man würde das so sehr brauchen). Aber ich kann Ihnen nicht verbergen, daß ich die Operntexte, die man mir schickt, höchst ungern lese. Es ist unmöglich oder fast unmöglich, daß jemand anderer erraten soll, was ich mir wünsche. Ich will neue, schöne, große, abwechslungsreiche, kühne Stoffe. Kühn bis zum äußersten, neu in der Form und bei all dem gut komponierbar. Wenn jemand sagt, ich habe das so und so gemacht, weil es Romani, Cammarano und andere so gemacht haben . . . dann verstehen wir uns schon nicht mehr. Gerade weil es diese Großen so gemacht haben, möchte ich was anderes bekommen. In Venedig will ich die »Dame aux Camélias« aufführen, sie wird vielleicht »La Traviata« heißen. Es ist ein Stoff aus unserer Zeit. Ein anderer hätte das vielleicht nicht komponiert wegen des Kostüms, wegen der Zeit, wegen tausend anderer dummer Hemmungen. Ich tat es mit besonderem Wohlgefallen. Alles schrie auf, als ich einen Buckligen auf die Bühne brachte. Nun, und ich war glücklich, den Rigoletto zu komponieren, und ebenso war es bei Macbeth und so weiter . . .

Die Proben zur Uraufführung im römischen Apollo-Theater leitete Verdi mit heftigen Rheumaschmerzen im Arm und in jeder freien Minute mit »La Traviata« beschäftigt. Obwohl er die Besetzung nicht optimal fand, war der Erfolg des »Trovatore« überwältigend. Daß die Kritiker Verdi als Totengräber des Belcanto brandmarkten, konnte den Welterfolg seiner Oper nicht verhindern. An seine Vertraute Clarina Maffei schrieb er am 29. Januar 1853 in seiner untertreibenden Art:

Liebe Clarina, hier bin ich wieder in meiner Einsamkeit, leider nur für ein paar Tage. Die Reise hat mich recht müde gemacht und die neue Arbeit greift mich an! Vom »Troubadour« werden Sie gehört haben: es wäre besser geworden, wenn die Truppe ergänzt worden wäre. Man sagt, die Oper wäre zu traurig und es gäbe darin zu viel Tote. Aber schließlich ist doch im Leben alles Tod. Was bleibt sonst
14 noch übrig? [. . .]

Al mio venerato ed ottimo amico, Cognato Avvocato

ANTONIO VASSELLI

L'EDITORE

TITO DI GIO. RICORDI

IL TROVATORE

Tramma in quattro parti di Salvatore Cammarano

POCO DI MUSICA DEI MAESTRI

GIUSEPPE VERDI

Cavaliere della Legion d'Onore



Proprietà dell'Editore che si riserva il diritto della stampa di tutte le riduzioni, traduzioni e comporazioni sopra quest'Opera. — Reg. all. Arch. del. Gio. Ric.

REGIO STABILIMENTO  TITO DI GIO. RICORDI

MILANO - NAPOLI

FIRENZE, Ricordi e Jouhand. • TORINO, Giudici e Strada. • MENDISIO, Bastelli-Rossi.

Leidenschaften

Denis Diderot: Leidenschaft und Natur

Wille und Freiheit

Der Wille ist nicht weniger mechanisch als der Verstand. Eine Handlung des Willens ohne Ursache ist ein Hirngespinnst.

Man behauptet, nichts in der Natur geschehe durch einen Sprung; das Tier, der Mensch, jedes Wesen sei diesem allgemeinen Gesetz unterworfen.

Man sagt, der Wunsch entspringe aus dem Willen. Es ist genau umgekehrt: aus dem Wunsch entspringt der Wille. Der Wunsch ist ein Sohn des organischen Baus. Das Glück und das Unglück sind Kinder des Behagens und des Unbehagens. Man will glücklich sein.

Es gibt nur eine Leidenschaft, nämlich die, glücklich zu sein. Je nach den Gegenständen nimmt die Leidenschaft verschiedene Namen an: sie ist Laster oder Tugend — je nach ihrer Heftigkeit, ihren Mitteln und ihren Wirkungen.

Von der Aufeinanderfolge verschiedener Leidenschaften im Rahmen derselben Leidenschaften

Der erzürnte Liebhaber liebt nicht mehr; der eifersüchtige Liebhaber liebt nicht mehr; der müde Liebhaber liebt nicht mehr; der leidende Liebhaber liebt nicht mehr; trotz alledem liebt er noch immer. Gleiche Leidenschaft, gleicher Gegenstand, verschiedene Regungen.

Wenn eine dieser Leidenschaften, die aufeinanderfolgen, längere Zeit anhält, so erlischt die Liebe.

Die Liebe ist leichter zu erklären als der Hunger, denn die Frucht empfindet nicht den Wunsch, gegessen zu werden.

Jede Leidenschaft fängt anders an; doch gibt es keine Leidenschaft, die nicht mit dem Wahn oder mit der Störung eines Organs, das alle anderen in Bewegung setzt, enden könnte. Das Auge trübt sich, das Ohr klingt usw. Die Leidenschaft ist verschieden, der Wahn ist gleich. Der Wahn der Liebe ist der gleiche wie der Wahn des Zorns. Niemand hat von dieser Identität des Wahns gesprochen, sie zeigt aber deutlich, daß es zwar viele Gegenstände der Leidenschaft gibt, aber nur wenige Leidenschaften oder nur wenige Organe für Leidenschaften.

Nichts zeigt doch klarer das Zusammenwirken der Organe als gerade das, was in der Leidenschaft eintritt, so zum Beispiel in der Liebe, im Zorn oder in der

Ich bezweifle nicht, daß jede Leidenschaft — wie jedes Organ oder jede Krankheit — eine Art Puls hat, der ihr eigen ist.

Bei heftigen Anfällen der Leidenschaft ziehen sich die Teile zusammen, verkürzen sich und werden hart wie Stein. So kurz dieser Zustand auch dauert: immer folgt ihm eine große Erschlaffung.

Ich glaube, die Illusionen der Liebe rühren von der willkürlichen Bestimmung der Formen her, die die Schönheit ausmachen. Je bestimmter die Ideen vom Schönen sind, desto schwächer sind solche Illusionen. Ein Maler ist ihnen weniger unterworfen als wir.

Falsche und willkürliche Assoziation der Idee vom Vergnügen mit der Idee vom Schönen: Ich bin in den Armen dieser Frau doch so glücklich! Also ist sie schön, also muß sie ein solches Auge und einen solchen Mund haben, wie sie hat, um mich so glücklich zu machen: Trugschluß des Vergnügens.

Wir beurteilen die Fehler jenes Mannes als Fehler eines großen Mannes. Wenn er nicht so eifersüchtig, verrückt, eitel und launisch wäre, so wäre er nicht ein solches Genie.

So wird eine Notwendigkeit von Ursache und Wirkung hergestellt, und sobald diese Notwendigkeit vorausgesetzt ist, sind die Fehler, die für die Erzeugung der schönen Wirkung notwendig sind, keine Fehler mehr.

Der Mist verliert seine abstoßende Eigenschaft, sobald er als Ursache der Fruchtbarkeit des Bodens betrachtet wird.

Die heftigen Anfälle der Leidenschaft können die Säfte verderben. Beweis: jener Mann, von dem in den »Kuriositäten der Natur«, Jahrgang 1706, die Rede ist. In der Raserei des Zorns biß er sich selbst und wurde tollwütig.

Es gibt Leiden und Freuden der Erinnerung, also auch Leidenschaften der Erinnerung.

Die Leidenschaften der Erinnerung haben zuweilen nach langer Zeit Wirkungen hervorgerufen, Pläne angeregt und Vorgänge ausgelöst, die sie in dem Augenblick, in dem diese Leidenschaften geweckt wurden, nicht veranlaßt hatten. Dies könnte zu der Meinung führen, daß das Gedächtnis für eine Beleidigung stärker wirke als die Beleidigung selbst und daß der Groll gefährlicher sei als der Zorn.

Im Gedächtnis wirkt die Beleidigung viel stärker als in dem Augenblick, in dem sie uns widerfährt: man redet sich ein, man habe sich nicht genügend aufgeregt, und regt sich allzusehr auf.

Warum sind wir für Schmerz empfänglicher oder empfindlicher als für Lust? Weil der Schmerz die feinsten Fäserchen des Bündels in heftiger und zerstörender Weise bewegt und weil dagegen die Lust an ihnen nicht so sehr reißt, daß sie verletzt werden, oder weil die Lust, wenn dies geschieht, in Schmerz umschlägt.

Das eine und das andere.

Von der gegenwärtigen Empfindung. — Vom Denken. — Vom Gedächtnis. — Von der spontanen Erregung. — Von den Organen und vom Aufhören des Leidens. 17

Von den Ideen über die Leidenschaften und die physischen Leiden

Welche Idee kann man von einem Schmerz haben, den man niemals empfunden hat?

Welche Idee bleibt von einem Schmerz, sobald er vergangen ist?

Welche Idee hat der ruhige Mensch vom Zorn und der Greis von der Liebe?

Gicht, Nierenentzündung, Schmerz, Fieber, Liebe: was bezeichnen diese Wörter?

Manchmal sind sie von einer sympathetischen Bewegung der Organe begleitet.

Wie wird diese Bewegung erregt? Durch die Einbildungskraft, die uns den Gegenstand vergegenwärtigt.

Der Brustleidende macht mich, während er mir von seinem Leiden erzählt, selbst brustleidend: meine inneren Organe geraten ebenso in Unordnung wie die seinigen.

In den Organen findet irgendeine Nachahmung statt — ich weiß nicht welche, oder diese Nachahmung wird ihnen von der Einbildungskraft aufgedrungen. Dies könnte einiges Licht in die Erregungen der Volksmenge und andere epidemische Krankheiten bringen.

Es gibt Personen, in denen das Zeichen die Empfindung ebenso lebhaft weckt wie der Gegenstand. Es lebte einmal ein Mensch, den man durch die bloße Andeutung des Kitzelns hätte veranlassen können, aus dem Fenster zu springen, und den man dadurch vielleicht hätte töten können. Ich weiß nicht, ob diese Andeutung wirklich die Empfindung des Kitzelns in ihm weckte oder ob dies nur die Androhung einer Sache bedeutete, die er allzusehr fürchtete.

Übereinstimmung der Ideen mit den Bewegungen der Organe

Die Wut bewirkt, daß die Augen funkeln, die Fäuste sich ballen, die Zähne knirschen und die Pupillen sich verengern.

Der Stolz hebt den Kopf, die Würde hält ihn aufrecht.

Diese Übereinstimmung läßt sich beim Menschen und bei den Tieren feststellen.

Das ist die Grundlage für das Studium der Nachahmung der Natur.

Jede Leidenschaft äußert sich in einer eigentümlichen Handlung. Diese Handlung vollzieht sich durch Bewegungen des Körpers.

Zwischen den Teilen des Körpers bestehen organische Sympathien.

Aus der Verbindung von Leidenschaften mit Organen entspringen die Laute oder die Schreie. Ob der Schmerz im Darm eines kleinen Chinesen oder im Darm eines kleinen Europäers sticht: jedenfalls ist das Instrument gleich, die Saite gleich, der Zitherspieler gleich. Warum sollte also der Laut oder der Schrei verschieden sein? In allen Sprachen sind die Interjektionen gleich.

So ist ein bestimmter Laut notwendigerweise mit einer bestimmten Empfindung verbunden.

Aus dieser Entsprechung muß man den zärtlichen Blick des leidenschaftlichen Liebhabers und die heftige Erregung erklären, vielleicht aber auch die Zunahme der Kraft in allen Momenten der Leidenschaft, in der Angst, im Fieber usw.

18 Warum sollte man Zuflucht zu einem nur in der Vorstellung existierenden kleinen

Zitherspieler nehmen, der nicht einmal die Größe eines Atoms hat, auch keine Organe besitzt, sich nirgendwo befindet, dem Wesen nach heterogen, von dem Instrument verschieden ist, keinerlei Gefühlssinn besitzt und doch an Saiten zupft?

Gute Musik ist der Ursprache sehr verwandt.

Jean-Jacques Rousseau: Leidenschaft und Gesetz

Unter den Leidenschaften, die das Herz des Menschen bewegen, befindet sich eine heftige und ungestüme, die das eine Geschlecht dem anderen nötig werden läßt. Eine schreckliche Leidenschaft, die allen Gefahren trotzt, alle Hindernisse aus dem Weg räumt und in ihrer Wut zur Vernichtung des Menschengeschlechts geeignet zu sein scheint, das sie zu erhalten bestimmt ist. Was wird in der Gewalt dieser wahnwitzigen und gewaltsamen Raserei aus den Menschen, die ohne Scham und ohne Hemmung Tag für Tag mit ihrem Blut um ihre Liebe kämpfen?

Man muß zuerst einräumen: je heftiger die Leidenschaften sind, umso notwendiger sind Gesetze, um ihnen Einhalt zu gebieten. Aber abgesehen davon, daß die von ihnen täglich unter uns verursachten Wirren und Verbrechen die Unzulänglichkeit der Gesetze in dieser Beziehung zeigen, wäre die Untersuchung angebracht, ob diese Wirren nicht mit den Gesetzen selbst erst entstanden sind. Wenn sie imstande wären, sie einzudämmen, wäre es nun wohl das geringste, was man von ihnen fordern kann, daß sie dem ohne sie gar nicht vorhandenen Übel Einhalt gebieten.

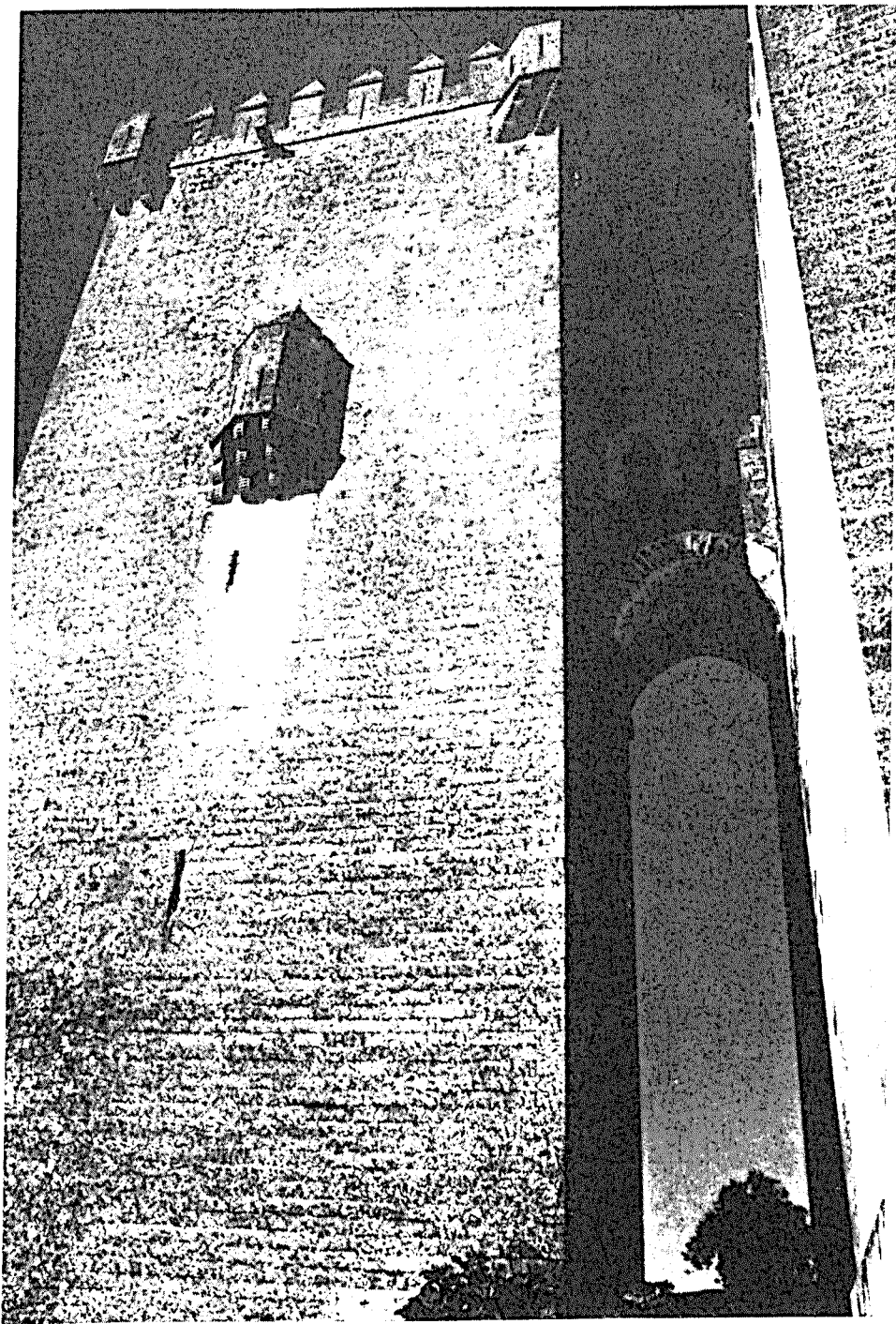
Beginnen wir damit, in dem Gefühl der Liebe das Moralische vom Körperlichen zu trennen. Das Körperliche ist jene allen gemeinsame Begierde, die ein Geschlecht zur Vereinigung mit dem anderen treibt. Die Moral leitet diesen Trieb und richtet ihn ausschließlich auf ein Objekt allein oder gibt ihm wenigstens für dieses vorgezogene Objekt einen größeren Grad von Triebkraft. Indessen ist leicht zu sehen, daß die Liebesmoral ein künstliches Gefühl ist, das aus der Gewohnheit der Gesellschaft hervorgegangen ist. Die Frauen haben es mit viel Geschick und Sorgsamkeit gefeiert, um ihre Herrschaft zu befestigen und das zum Gehorchen bestimmte Geschlecht zum herrschenden zu machen. Da dieses Gefühl auf bestimmte Begriffe von Verdienst und Schönheit gegründet ist, die ein Wilder nicht zu begreifen imstande ist, sowie auf Vergleiche, die er nicht anzustellen fähig ist, muß es für ihn fast ein Nichts sein. Denn da sein Verstand sich keine abstrakten Begriffe von Regelmäßigkeit und Proportion bilden konnte, ist sein Herz auch nicht empfänglich für die Gefühle der Bewunderung und der Liebe, die aus der Anwendung dieser Begriffe unmerklich entspringen. Er hört allein auf die Sinnlichkeit, die er von der Natur erhalten hat und nicht auf den Kunstsinn, den er nicht erwerben konnte. Jede Frau ist ihm gut genug.

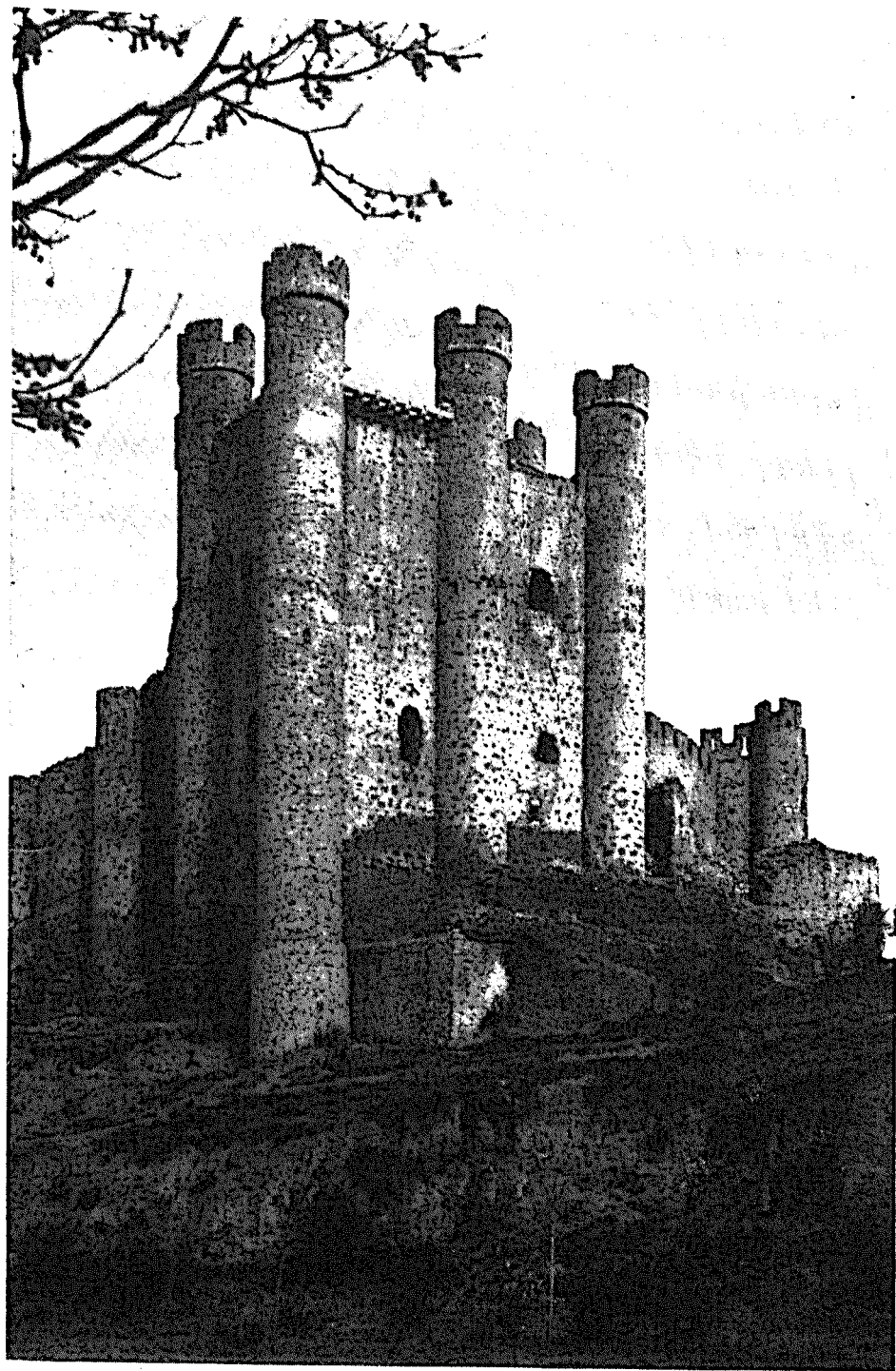
Wenn die Menschen auf das bloß Körperliche der Liebe beschränkt sind und zu ihrem Glück die Vorzüge nicht kennen, die das Gefühl erhitzen und die Verwirrungen vermehren, müssen sie die Glut der Sinnlichkeit weniger häufig und 19

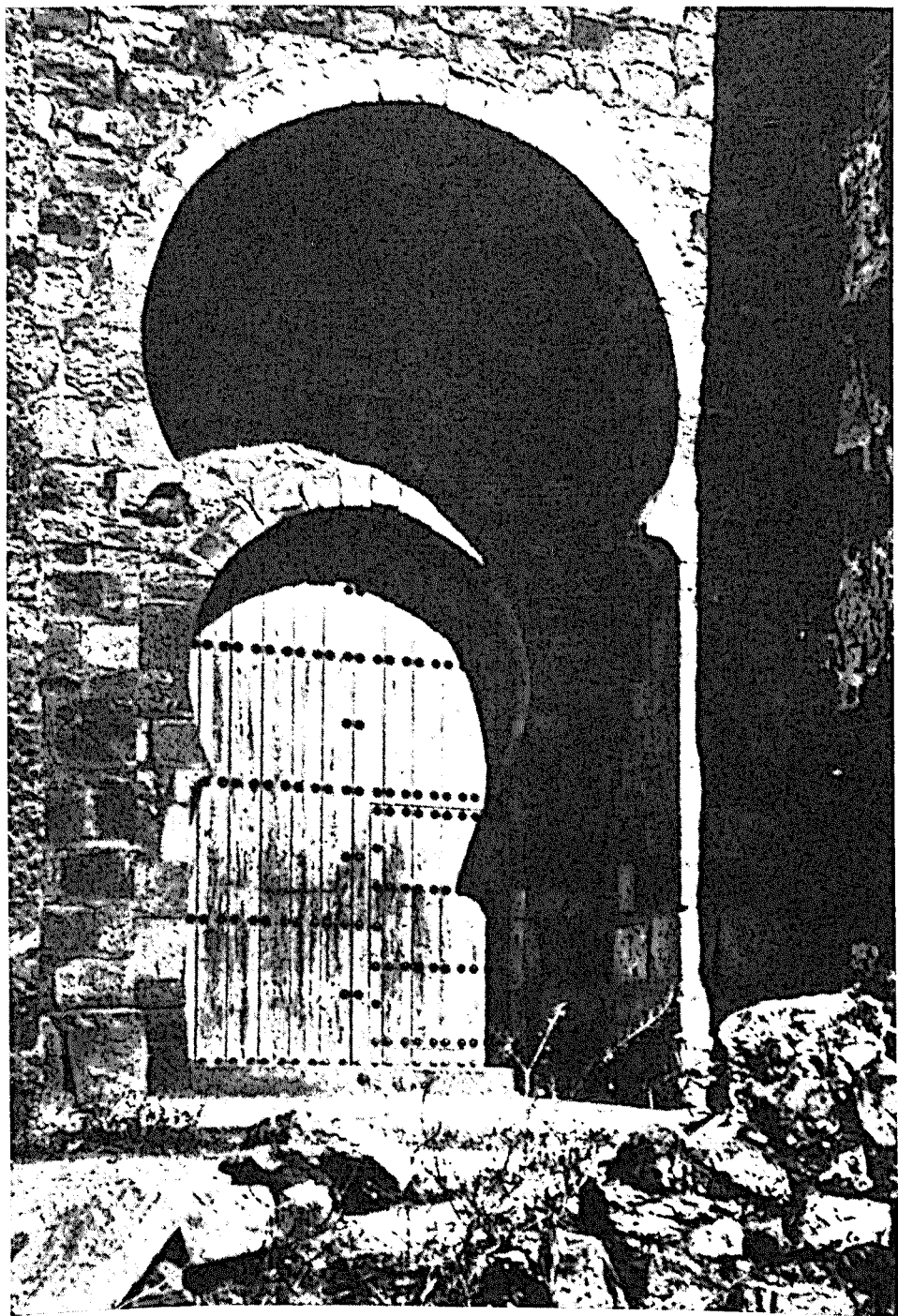
weniger lebhaft fühlen. Infolgedessen ist ihr Streit untereinander seltener und weniger grausam. Die Einbildungskraft, die so viel Verheerungen unter uns anrichtet, spricht nicht zu den Herzen der Wilden: jeder wartet ruhig auf den Antrieb der Natur, überläßt sich ihm wahllos, mit mehr Vergnügen als Leidenschaft. Ist das Bedürfnis befriedigt, so ist jede Begierde erloschen.

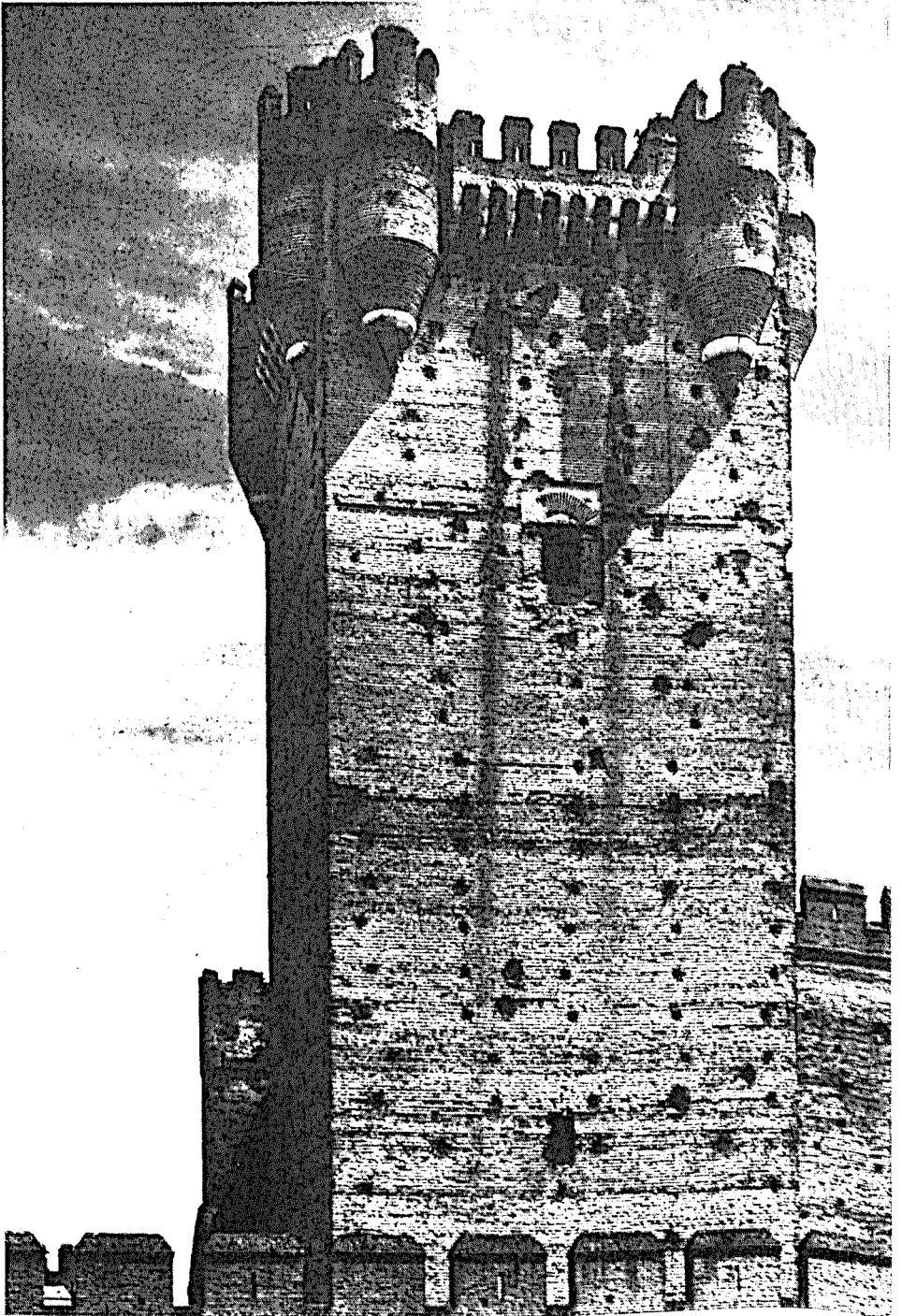
Es ist eine unbezweifelbare Tatsache, daß die Liebe selbst, wie alle anderen Leidenschaften, erst in der Gesellschaft jenes ungestüme Fieber wurde, das sie oft den Menschen so schrecklich macht. Die Vorstellung, die Wilden würden sich zur Sättigung ihrer Brutalität ohne Unterlaß erwürgen, ist umso lächerlicher, als diese Meinung im direkten Gegensatz zur Erfahrung steht. Die Kariben, die sich unter allen lebenden Völkern bis jetzt am wenigsten von der Natur entfernt haben, sind gerade in ihrer Liebe am friedlichsten und am wenigsten der Eifersucht unterworfen, obwohl sie in einem brennend heißen Klima leben, das diesen Leidenschaften stets eine größere Aktivität verleiht.

Hinsichtlich der Folgerungen, die man aus den Kämpfen der Männchen bei mehreren Tierarten ableiten könnte, die zu jeder Zeit unsere Hühnerhöfe mit Blut besudeln oder im Frühjahr beim Streiten um das Weibchen die Wälder von ihren Schreien widerhallen lassen, muß man zuvor alle Gattungen ausschließen, bei denen die Natur offensichtlich in den Stärkeverhältnissen zwischen den Geschlechtern andere Beziehungen als unter uns geschaffen hat. Daher lassen die Kämpfe der Hähne keinen Schluß auf die Menschen zu. Bei den Gattungen, bei denen das Verhältnis besser gewahrt ist, können diese Kämpfe nur die Seltenheit der Frauen, gemessen an der Zahl der Männchen, zur Ursache haben oder aber die Zwischenzeiten, während denen die Weibchen die Annäherung der Männchen zurückweisen. Denn wenn jedes Weibchen nur zwei Monate im Jahr das Männchen duldet, ist es dasselbe, wie wenn es um fünf Sechstel weniger Weibchen gäbe. Nun ist aber keiner dieser beiden Fälle auf die Menschheit anwendbar, bei der die Zahl der Frauen im allgemeinen die der Männer übersteigt, und bei der man niemals, selbst nicht unter den Wilden, beobachtet hat, daß die Weibchen, wie die anderer Arten, Zeiten der Brunst und der Zurückstoßung haben. Mehr noch: unter mehreren dieser Tierarten tritt, da alle gleichzeitig in die Brunstzeit kommen, ein schrecklicher Augenblick der allgemeinen Liebesraserei, des Tumults, des Durcheinanders und des Kampfes ein. Ein solcher Augenblick kommt beim Menschengeschlecht, bei dem die Liebe nie periodisch ist, nie vor. Man kann deshalb von den Kämpfen bestimmter Tiere um den Besitz der Weibchen nicht darauf schließen, dasselbe würde bei den Menschen im Naturzustand vorkommen. Selbst wenn man diese Schlüsse ziehen könnte, darf man wenigstens, da diese Zwiste die anderen Arten nicht zugrunde richten, annehmen, daß sie der unseren nicht verhängnisvoller wären. Augenscheinlich würden sie hier noch weniger Verheerungen anrichten als im Gesellschaftszustand. Besonders in den Ländern, wo die Sitten noch etwas gelten, verursacht die Eifersucht der Liebenden und die Rache der Gatten jeden Tag Duelle, Morde und noch Schlimmeres. Die Pflicht einer ewigen Treue dient nur zum Anlaß von Ehebrüchen und selbst die Gesetze der Enthaltbarkeit und der Ehre verbreiten notwendigerweise die Ausschweifung und vermehren die Abtreibungen.









Die historische Situation

Spanien an der Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert

Der große nationale Kampf des spanischen Volkes gegen die maurischen Eroberer, der einige Jahrhunderte währte, ist abgeschlossen; nur noch das Emirat Granada an der Südspitze der Pyrenäenhalbinsel ist in den Händen der Araber.

Die »Reconquista« hat gesiegt, aber eines ihrer Ziele — die nationale Einigung des Landes — ist noch nicht erreicht.

Zwei große Teilstaaten, Kastilien und Aragon, stehen sich gegenüber, deren Herrscher die schwache monarchische Gewalt in ständigen, oft aussichtslosen Kämpfen gegen die Übergriffe des Hochadels verteidigen müssen.

Den größeren Gewinn bei der Wiedereroberung des Landes haben sich eben diese Magnaten (»ricos hombres«) gesichert, die sich allmählich auch die im Prozeß des Kampfes entstandenen freien Bauerngemeinden unterwarfen, die Entwicklung der Städte verhindern und mit ihren Privatarmeen (an deren Auflösung sie auch nach Beendigung der Maurenkriege nicht denken) das ganze Land und besonders den König in Schach halten.

Der mit ungeheuren Privilegien (Münzrecht, Steuerfreiheit, Recht der Selbstbewaffnung usw.) ausgestattete, von der Zersplitterung des Landes profitierende Hochadel wird zum Hauptfeind der politisch-ökonomischen Entwicklung in Spanien.

Die Hoffnung des Volkes konzentriert sich deshalb auf ein starkes Königtum, das in der Lage wäre, der Adelswillkür, den ständigen Bürgerkriegen und der Rechtsunsicherheit entgegenzutreten, Handel und Gewerbe zu fördern und die Vereinigung von Kastilien und Aragon zustande zu bringen — Hoffnungen, die sich erst Jahrzehnte später zu erfüllen scheinen, als die Eheschließung zwischen Isabella von Kastilien und Ferdinand von Aragon (1469) den geeinten spanischen Nationalstaat vorbereitete.

Doch die gestärkte, straff zentralisierte Staatsgewalt unterwirft sich nun nicht nur die Granden, sondern auch die auf ihre Selbständigkeit so stolzen Städte. Bald schon erweist sie sich — unterstützt von der zur Hilfe gerufenen Inquisition — als stärkstes Bollwerk der feudal-klerikalen Reaktion gegen die in mehrfachen blutigen Aufständen aufbegehrenden Bauern. Bald schon wird Spanien zum gefährdeten Musterbeispiel einer unumschränkten, brutalen Diktatur von Kirche und Krone.

Trotz dieser schließlich so verhängnisvollen Entwicklung ist nicht zu leugnen, daß in den vorangehenden Jahrzehnten der Königsgewalt, die sich zusammen mit den Städtebünden (den »bermandades«), dem niederen, nicht privilegierten Adel (den »hidalgos«) und breiten Massen des Volkes gegen die Willkür der Fürsten zur Wehr setzt, eine positive historische Bedeutung zukommt.

Besonders rückständig war die Entwicklung im Königreich Aragon, das aus drei Teilstaaten: Aragonien, Katalonien und Valencia bestand. Während in den zuletzt genannten Landesteilen — vor allem in denen an der Küste gelegenen großen Städten — Manufaktur, Handel und Schifffahrt einen gewissen Aufschwung nahmen, blieb das Agrar-(Binnen-)land Aragonien das Zentrum schlimmster feudaler Reaktion.

Da hier die Reconquista schon ziemlich früh gesiegt hatte, war auch die endgültige Überführung der Bauern in die Leibeigenschaft längst erfolgt. Diese Leibeigenschaft war hier schwerer, drückender als anderswo, verbunden mit immensen Abgaben und den sog. »üblen Gebräuchen« (Recht der ersten Nacht, Recht auf Teilbesitz bei Tod des Bauern, schwere Strafen bei Ehebruch, Brand usw.). Der Hochadel war nirgends so mächtig wie hier, erzwang sich gewaltige »Freiheitsprivilegien« und hatte den größten Einfluß in den »Cortes« (den Vertretungen der privilegierten Stände), in deren Hände der König fast eine Marionette war — ein jeder Macht beraubter Repräsentant.

Eine Zeitlang besaßen die Cortes sogar das Recht, den König nach Belieben ein- und abzusetzen, und jede wichtige Entscheidung bedurfte der Zustimmung der adligen Oligarchie.

Ein gewisser Wandel trat erst in der Mitte des 14. Jahrhunderts ein, als es Pedro IV. gelang, die zur großen »Adelsunion« vereinigten Barone entscheidend zu schlagen und ihre Macht durch Aufhebung des »Rechts« auf bewaffnete Bündnisse einzuschränken.

Zur gleichen Zeit wurde das Amt der »Justicia«, des vom König ernannten obersten Richters, mit nahezu unumschränkter Vollmacht ausgestattet. Diese Institution begann im politischen Leben des Landes eine große, zumeist positive Rolle zu spielen (auch die Barone, oft sogar der König selbst, mußten sich ihrer Entscheidung beugen) und vertrat zuweilen, besonders in Zeiten einer Regentschaft, auch Statthalter-Funktion.

Aber der Zeit eines relativen inneren Friedens folgte bald wieder, vor allem unter der Herrschaft König Martins (1395—1410), eine Periode erbitterter Adelsfehden. Fast jeder, der ein Rittergut und genügend bewaffnete Vasallen hatte, führte auf eigene Faust Krieg und zog raubend und brandschatzend durch die Lande. Besonders unrühmlich tat sich hier einer der mächtigsten Feudalherren Aragoniens, der Graf von Luna, hervor, dessen Privatkrieg mit einem anderen Baron fast zum allgemeinen Bürgerkrieg ausartete, weil sich der gesamte Adel des Landes dem einen oder anderen Kontrahenten anschloß. Kaum hatten sich diese Unruhen etwas gelegt, da stürzte der Tod König Martins (der 1410 kinderlos starb) und der dann einsetzende Thronfolgestreit das Land in neue, schwere Wirren. Die aristokratische Reaktion, die ihre Stunde gekommen sah, erhob sich von neuem, an der Spitze das Geschlecht der Luna.

Alte Gegensätze zwischen den drei Teilbereichen wurden neu belebt und die staatliche Einheit des Landes auf das schwerste gefährdet. Die Cortes der drei Landes-
26 teile, die bis auf wenige Ausnahmen getrennt tagten, vertraten immer stärker

ständische und lokale Sonderinteressen, während die Heere der verschiedenen Kronprätendenten durchs Land zogen, ohne daß irgendeine Einigung oder Entscheidung abzusehen war.

Die aussichtsreichsten Anwärter auf den Thron von Aragon waren: der mächtige Graf von Urgel, der in weiten Kreisen schon lang als Nachfolger galt (er war früher Generalstatthalter) und über den größten Anhang im Lande verfügte, zumal er von den Truppen Lunas unterstützt wurde; ferner der Infant Ferdinand von Kastilien, der in seiner Heimat die Regentschaft für seinen minderjährigen Neffen führte und den juristisch stichhaltigeren Anspruch ins Feld führen konnte. Nach drei Jahren eines blutigen, für das Volk opfervollen Interregnums — in der vor allem die Bürgerkriegsarmee Urgels viel Verwüstung anrichtete — kam endlich die Entscheidung der Cortes zustande. Man einigte sich im Juni 1412 mit Stimmenmehrheit auf Ferdinand, und diese Entscheidung war zweifellos die politisch richtigere.

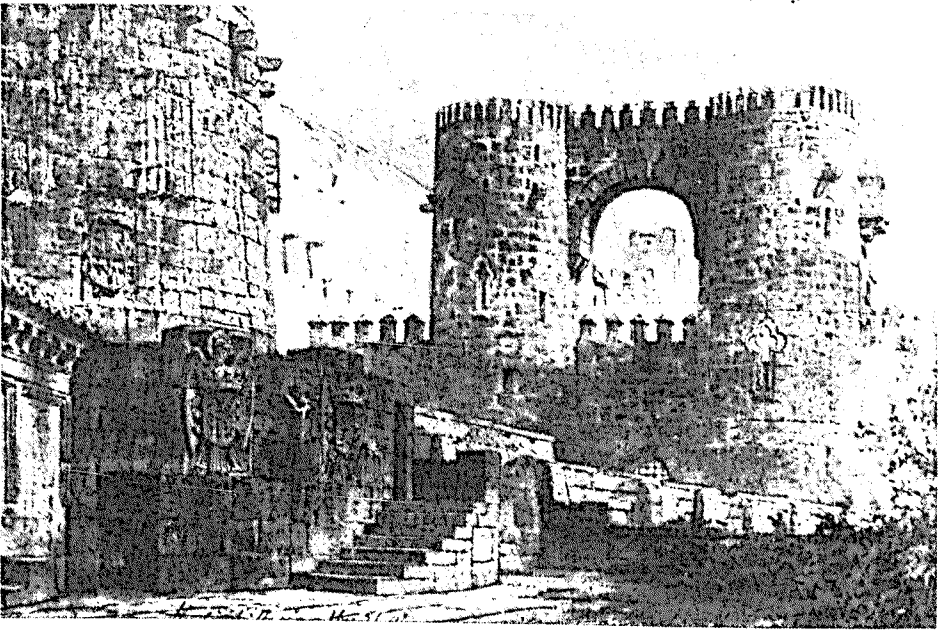
Damit bestieg nicht irgendein ehrgeiziger Grande den Thron, sondern ein Vertreter der in Kastilien bereits regierenden Dynastie: ein bedeutungsvoller Schritt zum Zusammenschluß von Kastilien und Aragon, zur Einigung Spaniens war getan!

Die anderen Thronbewerber ließen daraufhin ihren Anspruch fallen, nur der Graf von Urgel verletzte das Übereinkommen und erhob sich erneut mit militärischer Gewalt, wobei er sich auf Söldnerbanden stützte, die schon den Engländern in Guyenne gedient hatten. So brach er in Katalonien ein, fand aber dort keine Unterstützung und konnte auch bald seine Truppen nicht bezahlen.

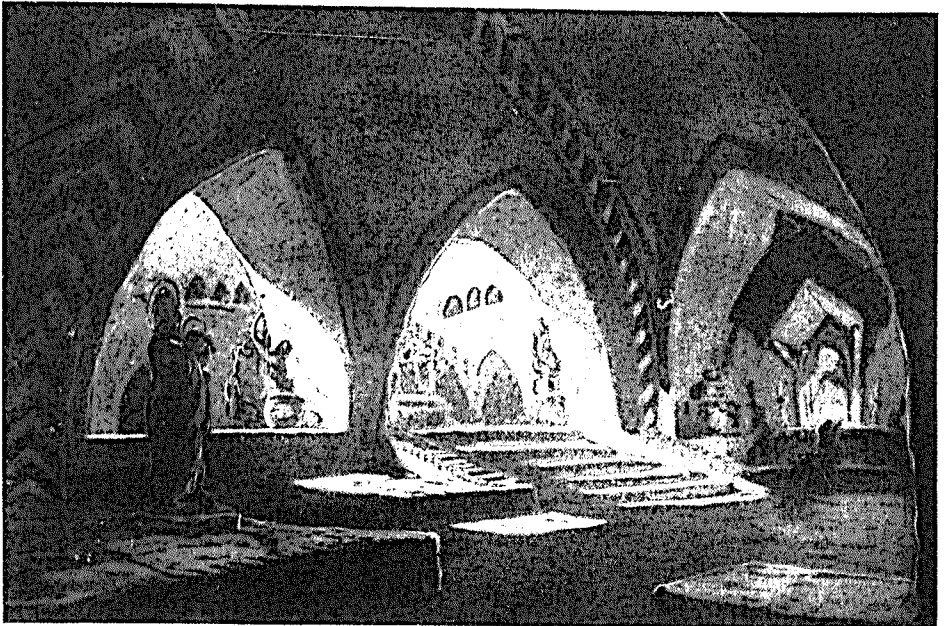
Ferdinand I., der ihm schon im Februar 1412 vor Valencia mit Hilfe kastilianischer Truppen eine schwere Niederlage bereitet hatte, schlug die Rebellion im November 1413 endgültig nieder, entzog Urgel sämtliche Besitzungen und verurteilte ihn zu lebenslänglicher Haft.

In der Folge regierte Ferdinand I. sowohl in Kastilien (als Regent) als auch in Aragon (als König) und nahm somit die größte Machtstellung ein, die ein spanischer Herrscher seit Jahrhunderten besessen hatte.

Nach der Niederschlagung Urgels begann Ferdinand nun auch mit dem Kampf gegen die Machtansprüche des aragonischen Hochadels (mit dem er sich im Bürgerkrieg zunächst hatte verbünden müssen, aber alle Projekte zerschlugen sich durch den frühen Tod des Königs (1416).



Italienische Bühnenbilder aus dem 19. Jahrhundert



Antonio Garcia Gutierrez:

El Trovador

5. Akt des Dramas

Salvatore Cammarano — Giuseppe Verdi

Il Trovatore

Oper in vier Teilen

Deutsche Übersetzung von Sabine Hammer

Vorbemerkung

Die viel geschmähte Wirtin des »Trovatore«-Librettos wird im allgemeinen einfach auf die Unfähigkeit der Librettisten Cammarano und Bardare zurückgeführt. Liest man aber das dem Libretto zu Grunde liegende Drama »El Trovador« von Antonio Garcia Gutierrez, wird man Verdis Librettisten vermutlich günstiger beurteilen. Der spanische Romantiker (1813–84) schrieb sein Stück als 23jähriger, was bei der Würdigung nicht ganz außer acht bleiben sollte. Es handelt sich um ein dramaturgisch einigermaßen krauses, im Emotionalbereich bei der Verbindung erotischer und religiöser Momente von pubertären Zügen nicht eben freies Romanzendrama. Dem Stück freilich einfach Vermischung dramatischer und epischer Züge vorzuwerfen, hieße es mit einer Elle messen, die hier nicht anzulegen ist. Die Kategorien klassizistischer Dramaturgie lassen sich auf kein dramatisches Werk der europäischen Romantik anwenden; etwa die Dramen Brentanos oder Tiecks mit Schillerschen Kriterien abzuurteilen, bewiese einen absurden Mangel an Einsicht in die Geschichtlichkeit der Form.

Aber kein Zweifel: Gutierrez erzählt seine Geschichte recht umständlich. Die Aufgabe des Librettisten war es nun, die »Einfälle und starken Situationen«, die Verdi dem spanischen Drama zusprach, vor allem aber die den Komponisten faszinierende Zentralfigur der Azucena zu erhalten, aber im übrigen das Stück kräftig zu straffen, Gesangsanlässe zu schaffen und Operntableaus für die Chorszenen und Finali zu entwickeln. Vergleicht man Gutierrez und Cammarano, der freilich nur bis zum 3. Akt für das Libretto verantwortlich ist, so steht der Librettist wahrlich nicht schlecht da: Im Grunde bleibt nur ein einziger Einwand gegen seine Arbeit: Die Verlegung der ersten Azucena-Szene in ein Zigeunerlager in Biscaya. Wie kann dort, wo jetzt das Lagerfeuer brennt, Azucenas Mutter verbrannt worden sein, was doch mit Sicherheit in der Nähe des Luna-Schlusses geschehen sein muß?

Ansonsten aber überzeugt Cammaranos Bearbeitung: Starke Kürzungen waren selbstverständlich notwendig; die Gefolgsleute Lunas sind auf Ferrando reduziert worden; Don Lope de Urrea, ein etwas umständlich-lästiger Mahner zur Mäßigung, ist gestrichen. Gravierend sind aber zwei Eingriffe: die Zusammenziehung des 2. und 3. Aktes im Schauspiel zum 2. Teil der Oper und der Strich einer Hauptfigur, des Don Guillén de Sesé. Insgesamt ist Cammaranos 2. Teil, abgesehen von der erwähnten geographischen Merkwürdigkeit, gemessen an Gutierrez' weitschweifiger Unklarheit geradezu ein dramaturgisches Meisterstück. Bei Gutierrez begegnet nämlich Manrique zweimal Leonor im Kloster, und Luna schickt zunächst seine Gefolgsleute, um Leonor zu entführen, kommt erst beim zweiten Mal selbst. Auch die Verknüpfung der Entführung mit militärischen Geschehnissen wird nicht recht einsehbar.

Azucenas erste Szene liegt zwischen den beiden Entführungsaktionen nach dem ersten Komplex der Kloster-Szenen.

Auch der zweite Eingriff Cammaranos leuchtet ein. Don Guillén, Leonoras gleichermaßen ehrgeiziger und ehrpusseliger Bruder, will seine Schwester aus opportunistischen Gründen mit Luna verkuppeln und schnaubt der Vereitelung seiner Pläne wie seiner verletzten Familienehre wegen Rache gegen die Schwester und den Verführer. Seine Eliminierung macht die Leidenschaftsgetriebenheit Lunas deutlicher und läßt Leonoras radikal unkonventionellen Mut zur freien Herzensentscheidung noch größer erscheinen. Aber auch einige interessante Züge fielen der Opernbearbeitung zum Opfer, etwa die seltsame Traumerzählung Manriques in der Castellar-Szene, die Azucenas Rache-Obsession reproduziert; Verdis großer Brief an Cammarano vom 9. April 1851 erwähnt sie noch.

Leider war es aus Platzgründen nicht möglich, den 2. und 3. Akt des Dramas abzudrucken, aber auch der vollständige 5. Akt scheint für den Vergleich mit dem Libretto relevant. Das »Trovatore«-(Miß)-Verständnis scheint wesentlich ein Problem der Übersetzung zu sein. Die lange, fast ausschließlich verwendete zeitgenössische deutsche Übersetzung Heinrich Prochs hat über weite Strecken nur näherungsweise Ähnlichkeit mit dem italienischen Wortlaut.

Aber auch eine nicht musikkonforme Wort-für-Wort-Übersetzung ist extrem schwierig, weil der Sprachgebrauch teilweise stark archaisierend ist, aber nicht im Sinne von historischer Authentizität, sondern von Klitterung. Das im Deutschen nachzubilden, ist kaum möglich. Die hier abgedruckte Übersetzung beansprucht nicht mehr als den Rang einer Rohübersetzung. Sie entstand im Zusammenhang mit einem »Troubadour«-Seminar (Sommersemester 1976) des hochschulübergreifenden Studienganges Musik-Theater-Regie, der von der Universität Hamburg, der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Hamburg und der Hamburgischen Staatsoper seit 1973 durchgeführt wird.

FÜNFTER AKT

DAS URTEIL

1. Szene

Umgebung von Zaragoza. Links eine der Mauern des Palastes von Aljafería, mit einem vergitterten Fenster.

RUIZ, LEONOR.

RUIZ

Jetzt sind wir in Zaragoza. Die Nacht ist schon hereingebrochen. Niemand kann Euch erkennen.

LEONOR

Ruiz, ist das nicht der Turm von Aljafería?

RUIZ

Ja.

LEONOR

Sind hier die Gefängnisse?

RUIZ

Dort werden die Königsverräter bewacht.

LEONOR

Hast du mitgebracht, wovon ich sprach?

RUIZ

Holt ein silbernes Fläschchen hervor, das er LEONOR gibt.

Hier ist es; ein Saft, der nur 6 Cornados wert ist.

LEONOR

Der Preis braucht dich nicht zu bekümmern. Nimm diese Kette.

RUIZ

Trotzdem Wucher!

LEONOR

Kränke dich nicht.

RUIZ

Er verlangte 10 Meravedis!

LEONOR

Geh, Ruiz.

RUIZ

Euch hier allein lassen? Nein, eher würde ich mich aufhängen lassen . . .

LEONOR

Ich will allein bleiben.

RUIZ

Wenn Ihr darauf besteht . . . gute Nacht. *Ab.*

2. Szene

LEONOR *allein.*

Das ist der Turm; dort ist er und erwartet, sein Schicksal verfluchend, traurig den Tod, der nicht mehr fern ist. Diese düsternen Mauern, diese Gitter und diese Türen werden sich nur dem Sarg öffnen, sie werden deine letzten Tage sehen. Warum liebe ich ihn so blind? Ich Unglückliche! Warum, mein Gott, bestrafst du ihn so sehr mit dem Liebeswahnsinn meines Lebens? Meine Liebe hat dich ins Verderben gestürzt; aber ich werde mit dir sterben, durch das brennende Gift. Der Graf wird mich erhören. Was tuts, wenn es mir gelingt, dich so zu befreien? Ja, ich werde dein Leben retten. Dich retten . . . es soll dich nicht erschrecken, wenn ich meinen Wert vergesse.

LEONOR

von innen. Tut Gutes für die Seele dieses Mannes.

STIMME

LEONOR

Diese traurige Klage . . . Was habe ich gehört? Nein, nein . . . die schreckliche Stunde ist da, mein Troubadour. Manrique, laß uns jetzt gehen, wir dürfen keinen Augenblick verlieren.

STIMME

LEONOR

von innen. Ah!

Diese ergreifende Stimme . . . Es ist noch Zeit.

Als sie gehen will, hört sie den Klang einer Laute; kurz darauf singt MANRIQUE im Turm.

MANRIQUE

Der Tod kommt langsam; er antwortet nicht der Klage dessen, der sterben möchte; lange läßt Gott mich warten. Ah! Leb wohl, Leonor, Leonor.

LEONOR

Er ist es, und er will sterben, wenn sein Leben mein Leben ist. Er hat mich traurig gemacht, und ich werde für ihn zum Himmel beten.

MANRIQUE

von innen. Klage nicht, wenn du erfährst, daß sie mich als Verräter töten. Die Liebe war mein Vergehen, und in der Liebe wurde mir kein Glück zuteil. Ah! Leb wohl, Leonor, Leonor.

LEONOR

Warum soll ich nicht klagen? Grausamer! Er weiß nicht, wie sehr ich es will. Ich werde nicht klagen, ich werde meine Jugend für ihn opfern. Wenn dieses Gitter dich herausließe und du zu Leonor hierherkommen könntest, hättest du Mitleid mit mir und würdest nicht an meiner Liebe zweifeln. Meine Augen suchen dich hier im Licht der Sterne und durch alle Klagen, durch den Lärm der Türriegel höre ich meinen Namen auf deinen Lippen, mit tausend Seufzern.

STIMME

LEONOR

von innen. Tut Gutes für die Seele dieses Mannes.

Nein, nein, du wirst nicht sterben; ich rette dich: ich werde die blutige Hand des grausamen Tyrannen in meinen Tränen baden. Hast du Angst? Leonor antwortet dir mit ihrer Liebe und ihrer Tugend. Bist du immer noch unruhig? *Sie trinkt das Gift.* Ich kann dem Grafen nicht gehören.

3. Szene

Zimmer des GRAFEN; dieser sitzt am Tisch, DON GUILLÉN neben ihm.

- DON NUNO Don Guillén, habt Ihr nach dem Angeklagten gesehen?
DON GUILLÉN Er ist bereit zu sterben.
DON NUNO Don Lope?
DON GUILLÉN Er wird gleich kommen.
DON NUNO Er soll sofort kommen. Ich will nicht, daß das Urteil auch nur einen Augenblick verzögert wird. Jede Sekunde ist Qual und Beunruhigung für mich.
DON GUILLÉN Soll ich ihm Bescheid geben?
DON NUNO Nein, warte. Er kann nicht zu spät kommen. Der Beistand des Priesters wird ihm das Sterben erleichtern.
Und erledige es schnell.
DON GUILLÉN Der Sohn einer Zigeunerin!
DON NUNO Sicher, Sorgfalt ist nicht nötig.
DON GUILLÉN Aber habt Ihr Seine Hoheit nicht unterrichtet?
DON NUNO Wozu? Er ist mit dem Krieg in Valencia beschäftigt.
DON GUILLÉN Wenn er das Urteil nicht billigt?
DON NUNO Ich weiß, daß er zustimmen wird. Er legte das Gesetz in meine Hände, um den Verrat niederzuwerfen. Wenn der König nicht hier ist, bin ich der König von Aragón. Aber . . . Eure Schwester?
DON GUILLÉN Ich weiß nichts von ihrem Schicksal. Aber ich werde sie finden, auch im geheimsten Versteck. Dann wird ihre unzüchtige Liebe mit Blut gereinigt. Nur so kann die Ehre gerettet werden.
Soviel Härte ist nicht gut.
DON NUNO Meine reine Wiege . . .
DON GUILLÉN Wenn Ihr Luna schätzt, verletzt sie nicht, Don Guillén.
DON NUNO Was befiehlt Ihr?
DON GUILLÉN Laßt mir nur einen Augenblick.

DON GUILLÉN *ab.*

4. Szene

DON NUÑO *allein, dann DON LOPE.*

- DON NUNO Leonor, endlich werde ich an deinem Geliebten deine Gleichgültigkeit rächen. Endlich werde ich mit seinem unreinen Blut gemeinen Zorn sättigen. Leonor, ich kann auch dein Unglück genießen. Deine Schönheit ist verhängnisvoll für mich gewesen, aber sie wird auch für meinen Rivalen verhängnisvoll sein, für diesen Rivalen, den du liebst. Du hast es gewollt: Seinetwegen hast du meine Liebe verschmäht. Leonor, warum hast du mich nicht geliebt? Ich war nicht so grausam. Schöner Engel der Liebe, ich habe dich wie einen Gott angebetet, und deine Lieb-

kosungen genoß ein finsterner Troubadour. Ich vollende das Schicksal eines glücklichen Rivalen, den ich beneidet habe. Lange genug wurde ich verschmäht, sein Glück vor Augen. Ah! Ich könnte ihm vergeben . . . Ich bin nicht so grausam. Aber er ist mein Rivale . . . nein, nein, er muß sterben . . .

DON LOPE

Eure Wachen sind vollzählig, Herr, der Angeklagte erwartet sein Urteil.

DON NUNO

Nun gut, er stirbt als Verräter des Königs. Worauf wartet Ihr?

DON LOPE

Wenn es Euch beliebte . . .

DON NUNO

Hat er nicht das Gesetz verraten und sich gegen seinen König erhoben? Also gut, worauf wartet der Henker? Diese Nacht muß er sterben.

DON LOPE

Diese Nacht? Armer Kerl!

DON NUNO

Gefesselt im Kerker . . . Versteht Ihr?

DON LOPE

Ich habe nichts mehr zu sagen.

DON NUNO

Die Hexe?

DON LOPE

Die ist im selben Gefängnis wie er.

DON NUNO

Gut.

DON LOPE

Muß er sterben?

DON NUNO

Ja.

DON LOPE

Wie wird er sterben?

DON NUNO

Wie seine Mutter: Auf dem Scheiterhaufen.

DON LOPE

Zuletzt hat sie gestanden, daß sie Euren Bruder getötet hat! Gott verfluche die Hexe!

DON NUNO

Ihr seid lästig, Don Lope, geht jetzt.

DON LOPE

Herr, man könnte Euch bezichtigen . . .

DON NUNO

Das bezweifle ich nicht.

DON LOPE

Meine Pflicht . . .

DON NUNO

Ist, daß Ihr geht.

DON LOPE

geht und kehrt zurück. Verzeihung, ich vergaß über der verfluchten Hexe . . .

DON NUNO

Don Lope!

DON LOPE

Herr, draußen wartet eine Dame auf Euch.

DON NUNO

Und wer hat sie hergebracht?

Sag, wer ist es?

DON LOPE

Herr, sie kam zu der Türe, die zum Toro-Feld führt.

DON NUNO

Nun, sie soll eintreten. Ihr geht.

DON LOPE

Der Graf, gnädige Frau, wartet.

RUIZ

Ihr könnt draußen warten, bis ich Euch rufe.

DON LOPE *ab.*

5. Szene

LEONOR, DON NUÑO.

LEONOR

Kennt Ihr mich? *Enthüllt ihr Gesicht.*

DON NUNO Unglückliche! Leonor, was sucht Ihr hier?
 LEONOR Ihr kennt mich, Graf?
 DON NUNO Ja, leider, Unglückliche; leider kenne ich dich.
 Warum kamst du her, Leonor?
 LEONOR Graf, das wißt Ihr nicht?
 DON NUNO Noch immer der Troubadour! . . .
 LEONOR Ich weiß, daß Ihr zu allem fähig seid und daß es meine Liebe bedroht. Erbarmt Euch meines Elendes, Don Nuño.
 DON NUNO Deshalb kamst du, Undankbare? Um für einen Rivalen zu bitten? Für einen Rivalen! Sinnlos! Du kennst Artal schlecht. Nein, wenn ich die ersehnte Rache in meinen Händen habe, wenn ich sein Blut will . . . unmöglich.
 LEONOR Ich glaube es nicht.
 DON NUNO Doch, bei meinem Leben, ich glaube es. Lange genug habe ich die angefleht, die meine Bitten nicht erhörte, die mich verspottete. Glaube nicht, daß ich das vergessen habe.
 LEONOR *niederkeniend.* Ah! Graf, Graf, Mitleid.
 DON NUNO Hattest du es denn mit mir?
 Beim allmächtigen Gott!
 Geh.
 LEONOR Nein, ich rühre mich nicht von der Stelle.
 DON NUNO Vollende, schnell, Leonor.
 LEONOR Ihr wißt gut, wie sehr ich geliebt habe; meine Leidenschaft blieb Euch nicht verborgen . . .
 DON NUNO Leonor!
 LEONOR Was habe ich gesagt? Ich weiß nicht, was ich gesagt habe, Graf. Wollt Ihr? . . . Ihr haßt ihn. — Ihn hassen, ihn! Mein Gott! — Und trotzdem verspreche ich, Euch zu lieben, Euch leidenschaftlich zu lieben. Gottlose Liebe, würdig Eurer und meiner.
 DON NUNO Zu spät, zu spät, Leonor. Und ich sollte deinem schändlichen Verführer verzeihen, dem Sohn einer Hexe?
 LEONOR Habt Ihr kein Mitleid mit meinem Schmerz?
 DON NUNO Mitleid! Du reizt mich mehr und mehr, Leonor, du weinst, und wenn du auch die Tränen für ihn vergießt: Ich leugne es nicht, daß ich dich noch immer anbetete. Aber: ihm verzeihen? Niemals! Diese Nacht, in diesem Augenblick . . . Kein Mitleid.
 LEONOR *zärtlich.* Grausamer! Wenn ich einwillige!
 DON NUNO Was nützt mir deine Qual, wenn sie für ihn ist, nur für ihn?
 LEONOR Für ihn, Don Nuño, das stimmt: für ihn habe ich den Altar durch vermessene Gottlosigkeit entweiht. Und ich habe ihn so sinnlos, blind geliebt.
 DON NUNO Einen Unbekannten.
 LEONOR Ja, ja, niemals lohnte er mir meine Liebe.
 DON NUNO Einen Soldaten, einen Troubadour.
 LEONOR Ich habe Euch niemals gehaßt.
 DON NUNO Was willst du von mir, Leonor? Warum erhitzt du so sehr meine Leidenschaft, die schon erloschen war? Womit willst du Gott und mich täuschen, mich, den du nicht lieben kannst?

LEONOR Was spielt es für eine Rolle, Graf? War ich nicht tausendmal
meineidig? Wenn ich schon die Liebe verriet, was tuts, wenn ich
für dich Gott vergesse?

DON NUNO Schwörst du es mir?

LEONOR Laß uns weit, weit weggehen von Aragón. Dort werden wir
glücklich leben und uns immer leidenschaftlich lieben.

DON NUNO Leonor . . . Unendliches Entzücken!

LEONOR Und als Belohnung für meine Liebe . . .

DON NUNO Was du willst.

LEONOR Oh Glück!

DON NUNO Lauf, sag ihm, daß ich ihn freilasse, aber er soll Aragón ver-
lassen und nicht zurückkehren. Hast du gehört?

LEONOR Ja, ja . . .

DON NUNO Sage ihm, daß deine Liebe seinen Verrat vergessen macht, so-
fern er keinen weiteren Verrat begeht.

LEONOR Ja . . . ich werde es ihm sagen . . . Gott, ich danke dir!

DON NUNO Gebt acht, ich werde Euch beobachten.

LEONOR *beiseite.* Jetzt, wo sein Leben gerettet ist, kann auch die Hölle
mich nicht mehr erschrecken.

6. Szene

*Dunkler Kerker, links ein vergittertes Fenster und eine Tür. Im
Hintergrund ein anderes, geschlossenes Fenster. Unter dem
Fenster sitzt zurückgelehnt AZUCENA, auf der gegenüberlie-
genden Seite MANRIQUE.*

MANRIQUE Schläfst du, Mutter?

AZUCENA Nein . . . Ich habe den Schlaf lange herbeigesehnt, aber er flieht
meine Augen.

MANRIQUE Frierst du denn?

AZUCENA Nein . . . Ich habe dich oft seufzen gehört. Komm her . . . Was
hast du? Warum vertraust du mir nicht all deine Leiden an?
Warum legst du sie nicht in die Brust einer Mutter? Ich bin doch
deine Mutter und liebe dich wie mein Leben.

MANRIQUE Meine Leiden!

AZUCENA Ich habe die ganze Nacht für dich gebetet, es ist das einzige,
was ich tun kann.

MANRIQUE Ruhe dich einen Augenblick aus.

AZUCENA Ich möchte fliehen, weil ich hier ersticke . . . weil sie mich töten
werden. Aber du wirst mich verteidigen, du wirst nicht zulas-
sen, daß sie deine Mutter rauben.

MANRIQUE Großer Gott.

AZUCENA Aber sie werden mich foltern, nicht wahr?

MANRIQUE Nein; sagt, was Ihr möchtet.

AZUCENA Du wirst mich nicht retten können; es werden viele gegen dich
sein; deine Kräfte werden erlahmen; aber fürchte nicht um mich,
ich entrinne ihrem Zorn.

MANRIQUE Ihr?

AZUCENA Ja, die Tyrannen befehlen nicht über ein Grab, und der Henker kann keinen quälen, der nicht hört. Komm näher . . . schau diese blasse Stirn an; ist sie nicht vom Tod gezeichnet?

MANRIQUE Was sagt Ihr?

AZUCENA Ja, seit heute morgen fühle ich, daß mich meine Kräfte verlassen, daß meine Glieder erlahmen! Ein Schleier von Blut hat mehr als einmal meine Augen verdunkelt, und ein schrecklicher Lärm hat fortwährend in meinen Ohren getönt . . . es schien mir, als hörte ich den Ruf der Ewigkeit . . . Die Ewigkeit! Und ich will dieses Leben mit seinem vergifteten Nerv verlassen.

MANRIQUE Bitte . . .

AZUCENA Und sie werden mich töten.

MANRIQUE Euch töten? Und warum? Weil Ihr meine Mutter seid und ich die Ursache Eures Todes bin! Mutter, verzeiht mir!

AZUCENA Fürchte nicht. Warum weinst du um mich? Nein, nein, sie werden mich mit Freuden auf dieselbe Weise töten wie meine Mutter: ich fühle, daß mein Ende gekommen ist; aber ich will schnell sterben. Werden sie nicht vor Wut vergehen, wenn sie kommen, um ihr Opfer zu verbrennen, und stattdessen einen Leichnam finden, weniger als einen Leichnam, ein Skelett? Ah . . . ah . . . ah! Ich möchte es sehen und mich an ihrer Verzweiflung weiden. Wie wenig können meine Augen sehen, wie dürr und kalt fühlt sich meine Hand an, wie Marmor.

MANRIQUE Um Gottes willen, quält mich nicht.

AZUCENA Hörst du? Hörst du diesen Lärm? Töte mich, schnell, damit sie mich nicht auf den Scheiterhaufen schleppen. Weißt du, welche Qual das Feuer bedeutet?

MANRIQUE Und sie werden das tun wollen?

AZUCENA Ja, meiner Mutter wegen. Diese Qual muß entsetzlich sein . . . Der Scheiterhaufen! Ich weiß nicht, wie grausam dieses Wort ist . . . der Scheiterhaufen! Und immer habe ich ihn vor Augen mit seinen schrecklichen Flammen, die mich verbrennen, die mir das Leben nehmen mit entsetzlichen Qualen.

MANRIQUE Nicht weiter, nicht weiter.

AZUCENA Ich erinnere mich, wie sie deine Großmutter verbrannt haben: sie ging in Fetzen gehüllt; ihre Haare, schwarz wie die Flügel eines Raben, bedeckten fast ganz ihr Gesicht; ich saß auf der Erde, kratzte wie wahnsinnig mein Gesicht und hielt die Augen abgewandt von jenem Schauspiel, weil ich es nicht ertragen konnte; aber meine Mutter rief mich, und ich lief zum Scheiterhaufen . . . die Henker stießen mich hart zurück, sie erlaubten mir nicht einmal, sie zu küssen, und sie stießen sie ins Feuer. Noch immer klingt in meinem Ohr dieser verzweifelte Schrei, den sie vor Schmerz ausstieß . . . Sie muß schrecklich sein, wirklich schrecklich, diese Folter! In jenem Schrei lagen alle Qualen ihres Körpers, und die Henker lachten übers ganze Gesicht, als die Flamme sie versengte, und ihr Gesicht zog sich zusammen, und ihre vor Schreck geweiteten Augen gaben dem Gesicht einen höllischen Ausdruck . . . Und darüber lachten sie! . . .

MANRIQUE Können Ihr das alles nicht vergessen? Warum versucht Ihr nicht zu schlafen?

AZUCENA Ja, ich möchte es; aber . . . und der Scheiterhaufen? Und wenn sie mich schlafend zum Scheiterhaufen schleppen?

MANRIQUE Nein, nein, sie werden nicht kommen.

AZUCENA Versprichst du es mir?

MANRIQUE Ja, ich verspreche es Euch, Mutter, Ihr könnt einen Augenblick ausruhen.

AZUCENA Es ist nötig, daß ich schlafe, ich bin so lange wach gewesen! Ich werde schlafen, und wir werden weit weggehen. Warum sollten sie uns nicht gehen lassen? Wenn es Tag ist . . . aber hier weiß man nicht, wann Tag ist . . . auch wenn es Nacht ist, irgendwann; ja, dafür will ich atmen; hier erstickte ich.

MANRIQUE Welche Qual!

AZUCENA Und wir werden in die Berge gehen, und du wirst singen: währenddessen werde ich schlafen, ohne Angst vor den Henkern und den Qualen des Feuers.

MANRIQUE Schlafe.

AZUCENA Ich gehe . . . aber . . . ruhig . . . ruhig.
Sie schläft ein. Einen Augenblicke Stille.

MANRIQUE Schlafe, schlafe, Mutter; während ich deinen Schlaf bewache, wird dir eine schönere Zukunft im Schlaf zulächeln. Ah! Wenigsten während du schläfst, soll dein Gesicht nicht in bitteren Tränen gebadet sein.

7. Szene

Die VORIGEN, LEONOR.

LEONOR Manrique!

MANRIQUE Es ist kein Irrtum! Bist du es?

LEONOR Ja, ich . . . bin es; endlich bin ich bei dir und kann deinen Kummer stillen.

MANRIQUE Ja, du allein, Schönste, kannst meinen Wahnsinn verjagen. Komm, Leonor, tröste meine Marter durch Liebe.

LEONOR Verlier keine Zeit, um Gottes willen . . .

MANRIQUE Setz dich zu mir, komm. Mußt du auch sterben? Wir werden gemeinsam sterben.

LEONOR Nein, du bist frei.

MANRIQUE Frei!

LEONOR Ja, der Graf . . .

MANRIQUE Don Nuño, Leonor? Antworte, antworte! Himmel!

LEONOR Du hast dich dem Tyrannen zu Füßen geworfen, um für mich um Verzeihung zu bitten! Vielleicht hast du ihm auch meine Liebe und mein Herz verkauft. Vielleicht . . . Für einen solchen Preis will ich die Freiheit nicht.

LEONOR Dein Leben . . .

MANRIQUE Was tuts? Nichts.
 Geh, um alles; es schlägt eine tiefe Kerbe in meine Brust, wenn ich dich meineidig in den Armen des Rivalen sehe, erfüllt von Liebe und Zärtlichkeit. Das Leben? Ist denn das das Leben? Eine zweifache Qual, der Schleier . . . Rufe, daß der Henker mit dem geröteten Beil kommt.

LEONOR Was hätte ich tun sollen! Wenn du wüßtest, was ich durch dich gelitten habe, würdest du mich nicht so kränken und würdest mehr Mitleid mit mir haben. Aber fliehe, geh, um Gottes willen, und laß es genug sein, wenn du weißt, daß ich die Seine nicht sein kann.

MANRIQUE Also gut, gehen wir zusammen, und meine Mutter auch.
 LEONOR Nur du.
 MANRIQUE Nein, nein.
 LEONOR Schnell, geh.
 MANRIQUE Nur ich.
 LEONOR Vielleicht beobachten sie uns.
 MANRIQUE Was tut das? Ich werde hier sterben. Wir werden sterben, Mutter! Nur du warst nicht herzlos zu einem zärtlichen Sohn.
 LEONOR Manrique!
 MANRIQUE Es gibt keine Liebe und keine Tugend mehr auf der Welt.
 LEONOR Was sagt dir meine Unruhe?
 MANRIQUE Zu spät erkannte ich meinen Irrtum.
 LEONOR Wenn du sähest, wie sehr mein Herz zittert. Ah, warum bist du so hartnäckig? Tu es für mich, um derentwillen deine Liebe leidet. Ja, vielleicht in diesem Augenblick . . . Siehst du nicht, wie ich zittre? Ich würde es so gerne verbergen, wenn ich könnte; aber nein, dazu ist keine Zeit. Ich weiß wohl, daß ich deine Leiden vermehren werde, aber es ist die Stunde, wo die Frau, die dich anbetet und die du ohne Grund anklagst, dich verlassen wird. Daß du mich haßt, ist mein Los. Verfluche mich, wenn du willst, aber berühre die kalte, todgezeichnete Stirn. Berühre sie, wenn du noch einen Rest von Mitleid in deiner Brust fühlst, lindere die Schmerzen meines Herzens, das von Gift zerfressen ist . . .

MANRIQUE Von Gift . . . Ist das wahr? Und ich Undankbarer habe die gekränkt, die für mich stirbt . . . Ein Gift! . . .

LEONOR Bei Gott, hab Mitleid und komm zu mir, steh mir in meinem Todeskampf bei. Weißt du nicht, daß ich dich aus ganzer Seele liebe?

MANRIQUE Du tötest mich.
 LEONOR Manrique, ich fühle, wie ich verbrenne, hier, hier. Ah! Ah! ich möchte weinen, aber ich habe keine Tränen. Ah, verlorene Jugend, von Tyrannen verfolgt. So früh muß ich sterben, weil ich dir meine Liebe geweiht habe!

Man sieht einen Augenblick ein Licht durch das linke Fenster scheinen.

Schau, Manrique, dieses Licht. Sie kommen schon, um dich zu verbrennen. Wende dich nicht ab, komm her! Beim Leiden dessen, der am Kreuze starb!

MANRIQUE Wenn sie kommen . . . werde ich mich ihnen ohne Widerstand ausliefern, ich will sterben, ich sehne mich nach dem Tod . . . um so schneller werde ich dir folgen.

LEONOR Ah! Komm zu mir . . .

MANRIQUE Geliebte! . . .

LEONOR Ich sterbe, ich sterbe ohne Hilfe, wo ist deine Hand?

MANRIQUE Wie entsetzlich kalt!

LEONOR Für immer . . . jetzt . . .

MANRIQUE Leonor!

LEONOR Leb wohl! . . . leb . . . wohl! . . .

Sie stirbt; einen Augenblick Ruhe.

MANRIQUE Ich habe sie verloren! Dieses traurige Stöhnen . . . es ist der letzte Laut der Geliebten! Still, still, schon kommt mein Henker . . . Dort ist das Schafott, und Leonor ist hier. Die Entfernung ist gering. Gehen wir, das Urteil erwartet mich.

Er berührt zufällig AZUCENA.

Wer war hier? Wer ist hier?

AZUCENA *im Schlaf.* Ist es Zeit zu gehen?

MANRIQUE Ich bin bereit zu sterben . . . Aber nein, einen Augenblick noch, ich will ihr Gesicht ansehen. Hier ist sie . . . gebt mir die Laute. Mit ihrem klagenden Todesgesang wird sie Euch heilen. Gebt mir auch eine Blumenkrone; ihre Stirn wird gekrönt sein von einem Heiligenschein, von einem Diadem der Liebe. Ihr werdet ihn auf der Stirn glänzen sehen, schön und rein; aber beweint ihr Unglück, wie ihr meines beweinen werdet. Welch verhängnisvoller Glanz!

So schnell kommen sie zu mir? Es ist der Henker . . . ja, er holt den Verräter.

8. Szene

Die VORIGEN, DON NUÑO, DON GUILLÉN, DON LOPE und SOLDATEN mit Lichtern.

Leonor?

DON NUÑO Wer ruft sie? Warum kommen sie und entfernen sie von mir?
MANRIQUE Die Unglückliche kann niemand mehr lieben. Wenn ich sie vor ihren Augen verbergen könnte! *Er bedeckt sie mit seiner Rüstung, die an seiner Seite lag.*

Leonor?

DON NUÑO Ruhe . . . Störe nicht die Ruhe des Todes.
MANRIQUE Wo ist Leonor?

DON NUÑO Wo? Hier war sie. Kommst du, um sie mir zu rauben und zu begraben?
MANRIQUE

IL TROVATORE

ERSTER TEIL

DAS DUELL

1. Szene

Palast Aliaferia in Aragon.

FERRANDO, DIENER *und* SOLDATEN *des Grafen* LUNA.

FERRANDO *Zu dem Gefolge und den Soldaten.* Gebt acht! Gebt acht! Wir müssen noch wach bleiben und den Grafen erwarten. Manchmal verbringt er ganze Nächte unter dem Balkon seiner Geliebten.

GEFOLGE Die wilde Schlange der Eifersucht kämpft in seiner Brust.

FERRANDO Mit Recht fürchtet er den Rivalen in jenem Troubadour, der des Nachts im Garten seinen Gesang ertönen läßt.

GEFOLGE Erzähle uns die wahre Geschichte von García, dem Bruder unseres Grafen, und verscheuche den Schlaf von den schweren Lidern.

FERRANDO Ich werde sie euch erzählen; kommt zu mir.

SOLDATEN *Kommen näher* Wir auch —

GEFOLGE Hört zu, hört zu!

FERRANDO Der gute Graf Luna lebte als glücklicher Vater zweier Söhne. Die treue Amme schlief an der Wiege des Zweitgeborenen. Eines schönen Morgens, als die Dämmerung anbrach, öffnete sie die Augen, und wen fand sie an der Seite des Kindes?

SOLDATEN U.

GEFOLGE Wen? Sprich! Wen? Wen denn?

FERRANDO Eine verfluchte Zigeunerin, eine finstere Greisin! Behängt mit Hexensymbolen! Und sie heftet, mit unheimlichem Gesicht, den düsteren, blutigen Blick auf das Kind! Schrecken erfaßt die Amme; sie stößt einen gellenden Schrei aus; und während sie schreit, kommen die Diener herbeigelaufen; und unter Drohungen, Geschrei und Schlägen verjagen sie die Böse, die es gewagt hatte, einzudringen.

SOLDATEN U.

GEFOLGE Gerechter Zorn bewegte ihre Brust! Die wahnsinnige Alte hatte ihn herausgefordert!

FERRANDO Sie behauptete, dem Kind das Horoskop stellen zu wollen — die Lügnerin! Schleichendes Fieber raubte dem armen Kind die Gesundheit. Am Abend zitterte es, war blaß, matt und erschöpft! Am Tag lag es kläglich weinend da — es war verhext!

Die Hexe wurde verfolgt, gefaßt und zum Tode auf dem Scheiterhaufen verurteilt; aber es blieb die verfluchte Tochter zurück, das Werkzeug der bösen Rache! Die Gottlose vollendete die ruchlose Tat! Das Kind verschwand, und man entdeckte am

selben Ort, wo die Hexe verbrannt worden war, schwelende
Glut. Und halb verbrannte, noch rauchende Knochen eines
Kindes.

SOLDATEN U.
GEFOLGE

Oh, Verfluchte! Oh, abscheuliches Weib! In mir steigen Haß
und Schrecken auf! Und der Vater?

FERRANDO

Er lebte nur noch wenige traurige Tage. Doch eine unbestimmte
Ahnung des Herzens sagte ihm, daß der Sohn nicht tot war.
Und dem Tode nahe, bat er unseren Herrn, ihm zu schwören,
daß er die Nachforschungen nicht einstellen werde, ah, sie waren
umsonst!

SOLDATEN
FERRANDO

Und von jener Tochter erhielt man nie Nachricht?
Keine Nachricht. Oh! wenn ich sie doch eines Tages finden
würde!

GEFOLGE
FERRANDO
SOLDATEN
FERRANDO

Aber könntest du sie wiedererkennen?
Ich könnte es, selbst wenn ich die veronnenen Jahre bedenke.
Man würde sie sofort zu ihrer Mutter in die Hölle schicken.
In die Hölle? Manche glauben, daß die verlorene Seele der
ruchlosen Hexe noch auf der Erde wohnt und daß sie, wenn
der Himmel schwarz ist, sich in immer neuen Formen zeigt.

SOLDATEN U.
GEFOLGE

Das stimmt, das stimmt!
Einige haben sie auf dem First der Dächer gesehen!
Bisweilen verwandelt sie sich in einen Wiedehopf oder eine
Nachteule!

GEFOLGE

Ein anderes Mal in einen Raben, öfter in eine Eule, die in der
Morgendämmerung wie ein Pfeil flieht.

FERRANDO

Ein Diener des Grafen, der die Stirn der Zigeunerin getroffen
hatte, starb aus Angst!
Er starb, er starb aus Angst!

SOLDATEN U.
GEFOLGE
FERRANDO

In abergläubischer Angst schreiend. Ah, ah, er starb!
Sie erschien jenem als Uhu, hoch oben in einem stillen Raum!
Sie sah ihn mit funkelnden Augen an und verdüsterte den Him-
mel mit unheimlichen Schreien!

SOLDATEN U.
GEFOLGE
FERRANDO
ALLE

Als Uhu! Sah ihn an!
Gerade als es Mitternacht schlug — *Die Uhr schlägt Mitternacht.*
Ah, die teuflische Hexe sei verflucht!

Man hört Trommelwirbel.

2. Szene

Der Garten des Palastes.

LEONORA, INEZ, später LUNA, danach MANRICO.

INEZ

Was hält dich noch zurück? Es ist spät, komm; die Prinzessin
hat nach dir verlangt, hast du sie gehört?

LEONORA Noch einmal eine Nacht, ohne ihn zu sehen!
INEZ Du nährst eine gefährliche Flamme! Oh, wie, wann erglomm
der erste Funke in dir?

LEONORA Bei den Turnieren.
Er kam als unbekannter Kämpfer, dunkel waren Kleider und
Helm, dunkel der Schild und ohne jegliches Wappen, und reich
mit Ehre verließ er den Kampfplatz. Ich setzte dem Sieger den
Kranz ins Haar. Unterdessen entbrannte der Bürgerkrieg — ich
sah ihn nicht mehr. Wie ein leichter Traum verflog das Bild!
Und es verging lange Zeit, aber dann —

INEZ Was geschah?

LEONORA Höre. Die Nacht lag ruhig und schön unter dem klaren
Himmel. Der Mond zeigte sich voll und friedlich, mit
silbernem Gesicht. Bis dann ein Klang die Luft bewegte und
man sanft klagende Töne einer Laute vernahm, zu denen ein
Troubadour traurige Verse sang. In Versen voll Demut betete
dieser Mann zu Gott und wiederholte einen Namen — meinen
Namen! Ich lief schnell zum Balkon! Er war es! Mich erfaßte
eine Freude, die nur den Engeln vorbehalten ist! Dem Herzen,
dem verzückten Blick erschien die Erde als Himmel!

INEZ Was du erzähltest, hat meine Seele verwirrt. Ich fürchte —
Dieser geheimnisvolle Mann ruft eine unbestimmte, doch trau-
rige Vorahnung in mir wach. Versuche, ihn zu vergessen.

LEONORA Was sagst du? Genug —

INEZ Höre auf den Rat einer Freundin — vergiß —

LEONORA Ihn vergessen? Ah! du sprachst ein Wort, das meine Seele nicht
versteht. Man kann sie nicht in Worte fassen, diese Liebe, die
nur ich verstehe und die dieses Herz entzückt. Ich kann meinen
Weg nur an seiner Seite vollenden. Wenn ich nicht für ihn lebe,
sterbe ich für ihn.

INEZ Wer einmal so liebte, möge es nie zu bereuen haben.

LEONORA und INEZ gehen. Graf LUNA betritt den Garten.

GRAF LUNA Die Nacht ist schweigsam! Die Prinzessin ist sicher schon in
Schlaf gesunken, aber ihre Dame wacht. Oh, Leonora, du wachst,
das sagt mir der Strahl deiner Lampe, der zitternd vom Balkon
fällt. Ah, die Flamme der Liebe verzehrt jede Faser! Ich muß
dich sehen, und du mußt mich anhören — ich komme; das ist
unser schönster Augenblick!

Er hört den Klang einer Laute und hält inne.

MANRICO Der Troubadour! Ich bebe!
In der Ferne. Einsam auf der Erde, im Kampf mit dem bösen
Schicksal — Ein Herz ist die einzige Hoffnung des Troubadours.

GRAF LUNA Oh, diese Worte! Ich bebe!

MANRICO Aber wenn er dieses Herz besitzt, das schön ist in reiner Treue,
ist der Troubadour größer als alle Könige!

LEONORA Oh, diese Worte! diese Eifersucht! — Ich täusche mich nicht: Sie kommt herunter!

LEONORA Mein Geliebter!

GRAF LUNA *Für sich.* Was soll ich tun?

LEONORA Du kommst später als sonst; ich zählte die Augenblicke mit den Schlägen meines Herzens. Endlich führt dich der mitleidvolle Amor in diese Arme.

MANRICO *Kommt näher.*

LEONORA Treulose!

LEONORA Welche Stimme! Ah, ich wurde von der Dunkelheit getäuscht. Ich glaubte, mit dir zu sprechen, nicht mit ihm — mit dir, den einzig meine Seele verlangt und begehrt! Ich liebe dich, das schwöre ich, ich liebe dich mit großer, unendlicher Liebe!

GRAF LUNA Und du wagst es?

MANRICO Mehr begehre ich nicht, ah!

GRAF LUNA Ich brenne vor Wut!

LEONORA *Zu MANRICO.* Ich liebe dich, ich liebe dich.

MANRICO Ah, ich begehre nichts mehr!

GRAF LUNA *Zu MANRICO.* Wenn du kein Feigling bist, sage, wer du bist!

LEONORA *Für sich.* Ach!

GRAF LUNA Nenne deinen Namen!

LEONORA *Zu MANRICO.* Oh, Erbarmen!

MANRICO Erkenne mich, ich bin Manrico.

GRAF LUNA Du! Wie? Törichter, Verwegner!

MANRICO Der geächtete, zum Tode verurteilte Anhänger Urgels, du wagst dich an diese königlichen Türen?

MANRICO Wasögerst du? Los, rufe die Wächter und übergib den Rivalen dem Beil des Henkers!

GRAF LUNA Dein letzter Augenblick rückt näher, Wahnsinniger! Komm!

LEONORA Graf!

GRAF LUNA Du bist das Opfer meines Zornes und mußt durch mich sterben.

LEONORA Oh, Himmel! Warte!

GRAF LUNA Folge mir!

MANRICO Gehen wir!

LEONORA *Für sich.* Ein einziger Schrei von mir kann ihn verderben.

GRAF LUNA *Zu LUNA.* Hör mich!

GRAF LUNA Nein! Die eifersüchtige Liebe brennt wie ein schreckliches Feuer in mir. *Zu MANRICO.* Dein Blut, oh Verfluchter, wird nicht ausreichen, es zu löschen! *Zu LEONORA.* Törin, du wagtest „Ich liebe dich“ zu sagen! Er kann nicht mehr leben. Du hast ein Wort ausgesprochen, das ihn zum Tod verurteilte.

LEONORA Laß einen Augenblick den Zorn der Vernunft weichen. Ich, nur ich bin der Grund für dieses Feuer! Schütte, schütte deine Wut auf die Schuldige, die dich beleidigt hat! Das Eisen stoße in dieses Herz, das dich nicht lieben will, nicht lieben kann!

MANRICO *Zu LEONORA.* Der Zorn des Hochmütigen tobt vergebens. Er wird durch mich fallen! Dem Sterblichen, der deine Liebe erweckte, wurde die Unbesiegbarkeit zurückgegeben!

Zu LUNA. Dein Schicksal ist schon gefällt, deine Stunde hat jetzt geschlagen. Ihr Herz und dein Leben hat das Schicksal mir in die Hand gegeben!

LUNA und MANRICO ab; LEONORA sinkt ohnmächtig zu Boden.

ZWEITER TEIL

DIE ZIGEUNERIN

1. Szene

Ein Zigeunerlager in Biscaya.

AZUCENA, MANRICO, ZIGEUNERINNEN und ZIGEUNER.

ZIGEUNER U.
ZIGEUNE-
RINNEN

Seht! Das riesige Gewölbe des Himmels legt die dunklen, nächtlichen Hüllen ab, es gleicht einer Witwe, die sich endlich ihrer dunklen Kleider entledigt. An die Arbeit — schlage, Hammer! Wer verschönt den Tag des Zigeuners? Die Zigeunerin!

MÄNNER

Schenk mir ein: Trinken gibt dem Körper und der Seele Kraft und Mut.

ALLE

Oh, schau, schau! In deinem Glas blitzt heller ein Sonnenstrahl. An die Arbeit, an die Arbeit — Wer verschönt den Tag des Zigeuners? Die Zigeunerin!

AZUCENA

Es knistert die Glut!

Die ungezähmte Menge läuft zum Feuer, sie stößt Freuden- schreie aus, die in der Umgebung widerhallen, die Frau schreitet, umgeben von Schergen. Unheimlich spielt in den schrecklichen Gesichtern der Menge der Widerschein der verhängnisvollen Flamme, die zum Himmel emporschlägt. Die Glut knistert, das Opfer nähert sich, schwarz gekleidet, mit wirren Haaren und bloßen Füßen. Ein grausamer Todesschrei erhebt sich, und das Echo trägt ihn von Berg zu Berg.

ZIGEUNER U.
ZIGEUNE-
RINNEN
AZUCENA

Dein Gesang ist traurig!

So traurig wie die Geschichte, die er berichtet! Zu MANRICO.

Räche mich — räche mich!

Immer dieses geheimnisvolle Wort!

MANRICO
ALTER
ZIGEUNER

Kameraden, der Tag bricht an; verschafft uns Brot! Auf, auf, gehen wir in die nahegelegenen Orte!

MÄNNER
FRAUEN

Gehen wir!
Gehen wir!

ZIGEUNER U.

ZIGEUNE-

RINNEN

MANRICO

Wer verschönt den Tag des Zigeuners? Die Zigeunerin!
Jetzt sind wir allein. Ah, erzähle diese verhängnisvolle Geschichte!

AZUCENA

Auch du kennst sie nicht! Aber, mein Junge, der Ehrgeiz hat dich angespornt und weit hinweg geführt. Diese Geschichte berichtet vom bitteren Tod der Großmutter. Der stolze Graf beschuldigte sie, seinen Sohn verhext zu haben. Sie wurde verbrannt, da, wo nun dieses Feuer brennt!

MANRICO

Ah! Unglückliche!

AZUCENA

Gefesselt wurde sie zu ihrem schrecklichen Ende geführt. Ich folgte ihr weinend, meinen Sohn auf dem Arm. Schließlich versuchte ich, mir den Weg zu ihr zu bahnen, aber vergebens. Vergeblich versuchte die Unglückliche stehenzubleiben, um mich zu segnen! Unter häßlichen Flüchen trieben die Schergen sie, mit ihren Schwertern auf sie einstechend, auf den Scheiterhaufen. Da schrie sie mit gebrochener Stimme: „Räche mich.“ Dieses Wort ließ ein ewiges Echo in diesem Herzen zurück!

MANRICO

Hast du sie gerächt?

AZUCENA

Es gelang mir, den Sohn des Grafen zu rauben! Ich schleppte ihn hierher, die Flamme war schon bereit.

MANRICO

Die Flamme? O Himmel! Du konntest?

AZUCENA

Er weinte furchtbar. Ich fühlte, wie es mir das Herz zerriß. Dann plötzlich verwirrte sich mein Geist und, wie im Traum, erschien die unheilvolle Vision von entsetzlichen Gespenstern! Die Schergen und die Verbrennung. Die Mutter mit bleichem Gesicht, barfuß, zerlumpt! Ich höre den Schrei, den unvergeßlichen Schrei: „Räche mich.“ Ich strecke die verkrampten Hände aus, packe das Opfer und stoße es ins Feuer!

Der verhängnisvolle Wahn hört auf, das schreckliche Bild verschwindet. Nur die Flamme lodert auf und verzehrt ihre Beute! Nun schau ich um mich und sehe vor mir den Sohn des ruchlosen Grafen!

MANRICO

Ah! Was sagst du?

AZUCENA

Meinen Sohn, meinen Sohn habe ich verbrannt!

MANRICO

Entsetzlich! Entsetzlich! Oh, entsetzlich!

AZUCENA

Mir sträuben sich noch die Haare, wenn ich daran denke!

MANRICO

Bin ich nicht dein Sohn? Wer bin ich dann —

AZUCENA

Du bist mein Sohn

MANRICO

Du sagtest doch —

AZUCENA

Ah, vielleicht — was willst du?

Wenn ich an die fürchterliche Sache denke, legt der umnebelte Geist mir törichte Worte auf die Lippen. Hattest du in mir nicht immer eine Mutter, eine liebevolle Mutter?

MANRICO

Wie könnte ich das leugnen?

AZUCENA

Verdankst du es nicht mir, daß du noch lebst? Kam ich nicht in der Nacht zum Schlachtfeld von Pelilla — wo du, einem Ge-

GRAF LUNA

Stunde meines Schicksals, beschleunige deine Schritte für mich! Die Freude, die mich erwartet, ist keine Freude eines Sterblichen! Kein Rivale kann sich meiner Liebe entgegensetzen. Nicht einmal Gott kann dich mir rauben, Geliebte!

NONNEN *hinter der Bühne.*

Ah! Wenn der Irrtum dir, Tochter Evas, auch den Blick verstellt, wirst du im Angesicht des Todes erkennen, daß die irdische Hoffnung nur ein Schatten, nur ein Traum war, ja nur der Schatten eines Traumes. Komm, der Schleier wird dich vor jedem menschlichen Blick verbergen. Nichts Weltliches lebt mehr hier. Wende dich zum Himmel, und er wird sich dir öffnen!

LEONORA, INEZ, NONNEN *treten auf.*

LEONORA

Warum weint ihr?

INEZ

Ah, nun verläßt du uns also für immer!

LEONORA

Oh, geliebte Freundinnen, die Welt hat kein Lächeln, keine Hoffnung, keine Blume mehr für mich! Ich muß mich zu Ihm wenden, der die einzige Stütze der Traurigen ist und der mich nach Tagen der Buße inmitten der Erwählten wieder mit meinem toten Geliebten vereinen wird. Trocknet die Tränen und führt mich zum Altar!

GRAF LUNA

Nein, niemals!

INEZ UND DIE

NONNEN

Der Graf!

LEONORA

Gerechter Himmel!

GRAF LUNA

Für dich gibt es nur den Traualtar!

INEZ UND DIE

NONNEN

Soviel Kühnheit!

LEONORA

Törichter! Du kamst hierher?

GRAF LUNA

Damit du mein wirst!

MANRICO *tritt dazwischen.*

ALLE

Ah!

LEONORA

Kann ich, darf ich es glauben? Ich sehe dich neben mir! Ist es Traum, Verzückung, übermenschliche Zauberei? Mein Herz erträgt so große, überraschende Freude nicht! Bist du vom Himmel herabgestiegen, oder bin ich im Himmel mit dir?

GRAF LUNA

Verlassen denn die Toten das ewige Totenreich?

MANRICO

Ich war weder im Himmel noch in der Hölle!

GRAF LUNA

Verzichtet die Hölle zu meinem Unglück auf ihre Beute?

MANRICO

Niederträchtige Schergen teilen tödliche Schläge aus, das ist wahr!

GRAF LUNA

Aber wenn das Gefäß deines Lebens nie zerbrach, wenn du lebst und weiter leben willst, fliehe sie und mich.

MANRICO

Die Wellen des Flusses haben eine unwiderstehliche Macht, aber Gott, der die Ruchlosen verdammt, dieser Gott kam mir zu Hilfe!

LEONORA Oh, bin ich mit dir im Himmel?
Ist es ein Traum?

INEZ UND DIE NONNEN Der Himmel dem du vertrautest, hatte Mitleid mit dir!

FERRANDO U. GEFOLGE Du kämpfst mit dem Schicksal, das diesen Mann verteidigt.

RUIZ *und* SOLDATEN *treten auf.*

RUIZ UND SOLDATEN Es lebe Urgel!

MANRICO Meine tapferen Krieger!

RUIZ Komm.

GRAF LUNA Folgt mir!

MANRICO Du hoffst wirklich?

LEONORA Ach!

RUIZ UND Zu Luna. Mach Platz!

GRAF LUNA Du raubst sie mir? Nein!

MANRICO Du bist wahnsinnig!

GEFOLGE

DES LUNA Was willst du tun, Herr?

GRAF LUNA Ich kann keinen klaren Gedanken fassen!

LEONORA Ich habe Angst.

INEZ UND DIE NONNEN Ah! Der Himmel hatte Mitleid mit dir.

MANRICO Dein Leben wäre qualvoll!

RUIZ UND

SOLDATEN Komm, komm, das Schicksal lacht dir!

GRAF LUNA In meinem Herzen toben Furien!

FERRANDO U.

GEFOLGE Gib nach; wenn du jetzt nachgibst, ist das nicht Feigheit!

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

INEZ UND DIE NONNEN

Er hatte Mitleid mit dir!

MANRICO *und* LEONORA *ab.*

Die NONNEN fliehen in das Kloster.

DRITTER TEIL

DER SOHN DER ZIGEUNERIN

1. Szene

*Lager des Grafen LUNA in der Nähe des Schlosses Castellor.
SOLDATEN, dann FERRANDO.*

SOLDATEN *Einige.* Jetzt spielen wir mit Würfeln, aber bald spielen wir ein ganz anderes Spiel.

Andere. Diese Klinge, die jetzt rein ist, wird in Kürze mit Blut bespritzt sein!

Einige. Wir haben um Hilfe gebetet!

Andere, über eine vorbeimarschierende Soldatentruppe.

Das sind tapfere Soldaten. — Jetzt wird der Angriff auf Castellor nicht mehr länger verzögert.

FERRANDO

Ja, meine tapferen Freunde, der Graf will, daß die Burg bei Tagesanbruch von allen Seiten angegriffen wird. Daß man dort eine fette Beute finden wird, ist mehr als eine Hoffnung. Wenn wir siegen, gehört sie uns.

Du bittest zum Tanz.

SOLDATEN

FERRANDO U.

SOLDATEN

Die Kriegsfanfare soll erschallen und zum Angriff rufen. Morgen soll unsere Fahne hoch auf die Zinnen gepflanzt sein. Nein, noch nie lachte der Sieg so unseren Hoffnungen! Dort erwartet uns Ruhm, reiche Beute und Ehre!

FERRANDO *und* SOLDATEN *ab.* Graf LUNA.

GRAF LUNA

In den Armen meines Rivalen! Dieser Gedanke verfolgt mich überall wie ein Teufel. In den Armen meines Rivalen! Aber bei Tagesanbruch werde ich euch trennen. Oh, Leonora!

FERRANDO

tritt auf.

GRAF LUNA

Was war?

FERRANDO

In der Nähe des Lagers lungerte eine Zigeunerin umher. Sie floh, als unsere Späher sie überraschten. Sie glaubten, daß sie eine Spionin sei und verfolgten sie.

GRAF LUNA

Wurde sie eingeholt?

FERRANDO

Sie wurde gefaßt.

GRAF LUNA

Hast du sie gesehen?

FERRANDO

Nein! Der Führer der Späher hat mir von dem Vorfall erzählt.

SOLDATEN *schleppen* AZUCENA *herbei.*

GRAF LUNA

Da ist sie.

SOLDATEN

Vorwärts, Hexe, vorwärts!

AZUCENA

Hilfe, laßt mich los! Ah, Rasende! Was hab ich Schlimmes getan?

GRAF LUNA

Sie soll herkommen. *Zu Azucena.* Antworte mir, und wehe dir, wenn du lügst!

AZUCENA

Frag!

GRAF LUNA

Wohin willst du?

AZUCENA

Ich weiß es nicht.

GRAF LUNA

Was?

AZUCENA

Eine Zigeunerin streift ohne Ziel umher, ihr Dach ist der Himmel, ihr Vaterland die Welt.

GRAF LUNA

Und du kommst?

AZUCENA

Aus Biscaya, wo mir bis jetzt die kargen Berge Unterschlupf boten.

GRAF LUNA

Für sich. Aus Biscaya.

FERRANDO
AZUCENA

Was hör ich? Oh, welch ein Verdacht!

Ich lebte ein armseliges Leben, aber ich war mit meinem Los zufrieden. Meine einzige Hoffnung war mein Sohn, er verließ mich, er vergaß mich, der Undankbare. Ich schweifte einsam umher, um den Sohn wiederzufinden. Diesen Sohn, der meinem Herzen so viele Qualen bereitet hatte. Soviel Liebe wie ich empfindet keine Mutter auf der Welt.

FERRANDO
GRAF LUNA
AZUCENA
GRAF LUNA

Ihr Gesicht!

Sag, hast du lange in diesen Bergen gelebt?

Ja, lange.

Erinnerst du dich an ein Kind, den Sohn des Grafen, der aus seinem Schloß geraubt und hierher gebracht wurde? Vor fünfzehn Jahren?

AZUCENA
GRAF LUNA

Und du — sag — du bist?

Der Bruder des Geraubten!

AZUCENA

Für sich. Ah!

FERRANDO

Für sich. Ja!

GRAF LUNA

Hast du einmal davon gehört?

AZUCENA

Ich? Nein! Laß mich gehen und meinen Sohn suchen.

FERRANDO

Bleib, Schändliche!

AZUCENA

Ah!

FERRANDO

Zu LUNA. Du siehst die Abscheuliche, die das Schreckliche beging!

GRAF LUNA

Rede weiter!

FERRANDO

Sie ist es.

AZUCENA

Zu FERRANDO. Schweig!

FERRANDO

Sie ist es, die das Kind verbrannte!

GRAF LUNA

Ah! Falsche!

SOLDATEN

Sie ist es!

AZUCENA

Er lügt!

GRAF LUNA

Nun entrinnst du deinem Schicksal nicht mehr!

AZUCENA

Ah!

GRAF LUNA

Schnürt die Knoten fester.

AZUCENA

Oh, Gott! Oh, Gott!

SOLDATEN

Schrei nur!

AZUCENA

Und du kommst nicht, oh Manrico, oh mein Sohn? Du hilfst deiner unglücklichen Mutter nicht!

GRAF LUNA

Manricos Mutter!

FERRANDO

Zittre! Zittre!

GRAF LUNA

Oh, Schicksal! In meiner Macht!

AZUCENA

Ah! Ach, lockert die Fesseln. Diese grausame Marter ist verlängert. Der ruchlose Sohn ist schlimmer als der schändliche Vater. Es gibt einen Gott für die Unglücklichen, und dieser Gott wird dich strafen!

GRAF LUNA

Dieser Verführer, du schändliche Zigeunerin, ist dein Sohn? Ich werde mit deiner Marter sein Herz durchstoßen! Eine Freude erfüllt mein Herz, die sich nicht in Worte fassen läßt. Ah, die Asche meines Bruders wird gerächt werden!

FERRANDO U.
SOLDATEN

Ah, ja, die Schändliche wird bald den Scheiterhaufen besteigen. Das irdische Feuer wird nicht deine einzige Qual sein! Die Flammen der Hölle sind dein ewiger Scheiterhaufen! Dort muß deine Seele brennen und leiden!

2. Szene

Im Schloß Castellor. Eine Kapelle.

LEONORA, MANRICO, RUIZ.

LEONORA
MANRICO

Was war das für ein Waffenlärm, den ich gerade hörte? Die Gefahr ist groß. Es zu leugnen, wäre sinnlos. Bei Tagesanbruch wird man uns angreifen.

LEONORA
MANRICO

Ach, was sagst du?

Aber wir werden unsere Feinde besiegen. Unsere Schwerter und unser Mut sind ebenso stark wie ihre Kühnheit! Zu RUIZ. Geh! Ich übertrage dir während meiner Abwesenheit die Führung. Kümmere dich um alles.

LEONORA
MANRICO
LEONORA
MANRICO

Welch trauriges Licht liegt über unserer Hochzeit!
Oh, Geliebte, verdränge diese unheilvolle Vorahnung!
Wie kann ich?

Die Liebe, die erhabene Liebe soll in diesem Augenblick zu deinem Herzen sprechen. Ah, ja, Geliebte, wenn mein ganzes Sein dir gehört, wird meine Seele noch unerschrockener, mein Arm noch stärker sein. Aber wenn im Buch meines Schicksals geschrieben steht, daß ich unter den Opfern bleibe, vom feindlichen Schwert durchbohrt, so wird mit dem letzten Atemzug mein Gedanke zu dir kommen, und der Tod wird mir nicht mehr bedeuten, als daß ich dir in den Himmel vorangehe.

Die Orgel ertönt.

BEIDE

Die reine Welle der mystischen Klänge erreicht das Herz. Komm, der Tempel bereitet uns die Freuden reiner Liebe!

RUIZ
MANRICO
RUIZ
MANRICO
RUIZ

Manrico!

Was ist?

Die Zigeunerin, komm und siehe sie in Fesseln!

Oh, Gott!

Von den Händen der Barbaren ist schon der Scheiterhaufen angezündet.

Meine Glieder zittern, mein Blick trübt sich!

Du zitterst!

Muß ich nicht? Du sollst es wissen, ich bin —

Wer?

Ihr Sohn!

Ah!

MANRICO
LEONORA
MANRICO
LEONORA
MANRICO
LEONORA
MANRICO

Ah, ihr Feiglinge. Das böse Schauspiel raubt mir den Atem. Ruiz, beiele dich, sammle die Unseren, geh, geh, lauf zurück, fliege!

Das fürchterliche Feuer dieses Scheiterhaufens hat alle meine Fasern versengt, verbrannt. Ruchlose, löscht es aus, oder ich werde es bald mit eurem Blut löschen.

Zu LEONORA. Ich war schon ihr Sohn, bevor ich dich liebte, deine Martern können mich nicht aufhalten. Unglückliche Mutter, ich eile, um dich zu retten oder mit dir zu sterben!

RUIZ UND
SOLDATEN

Zum Kampf, zum Kampf! Wir sind bereit, für dich zu kämpfen, für dich zu sterben!

LEONORA

Ich kann solch schweres Unglück nicht ertragen. Wieviel besser wäre es, zu sterben.

MANRICO

Das fürchterliche Feuer dieses Scheiterhaufens . . . usw.

RUIZ UND

SOLDATEN

Zum Kampf, zum Kampf . . . usw.

VIERTER TEIL

DAS URTEIL

1. Szene

An den Mauern des Palastes Aliaferia. Der Gefängnisturm.
RUIZ, LEONORA.

RUIZ

Wir sind da. Hier ist der Turm, wo die Staatsgefangenen schmachten. Ach, hierher wurde der Unglückliche geschleppt.

LEONORA

Geh, laß mich. Du brauchst nicht um mich zu fürchten. Ich kann ihn retten, vielleicht.

RUIZ *ab*.

Um mich sich fürchten?

Mein Mittel wirkt sicher und schnell. In dieser dunklen Nacht bin ich dir nahe, und du weißt es nicht! Sanfte Lüfte, die mich umgeben, ah, habt Mitleid und bring ihm meine Seufzer.

Geh, schmerzlicher Seufzer, auf rosigen Flügeln der Liebe und stärke den ermatteten Geist des unglücklichen Gefangenen. Wie ein Hauch von Hoffnung schwebe er in sein Zimmer. Erwecke ihn aus trüben Gedanken und laß ihn von der Liebe träumen. Aber, ach, sag ihm nichts von den Qualen meines Herzens.

MÖNCHE

Gott, sei der Seele gnädig, die sich auf den Weg macht. Erbarm dich ihrer, damit sie nicht die Beute der Hölle werde!

LEONORA

Dieser Klang, diese feierlichen, traurigen Gebete erfüllen die Luft mit düsterem Schrecken. Die Botschaft raubt der Lippe den Atem, hält den Schlag des Herzens an.

MANRICO

Aus dem Turm. Oh, wie lange läßt der Tod den warten, der sterben möchte! Leb wohl, Leonora, leb wohl!

LEONORA Oh Himmel! Ich sterbe!
 Ah! Es scheint, als ob der Tod mit düsteren Flügeln über dem Turm schwebte. Ah! Vielleicht öffnen sich die Tore erst dem kalten Leichnam!

MANRICO *Aus dem Turm.* Ich büße unsere Liebe mit meinem Blut! Vergiß mich nicht, Leonora, leb wohl!

LEONORA Dich vergessen! Ich sterbe!
 Dich, dich vergessen! Du wirst sehen, daß keine Liebe auf der Welt stärker ist als die meine; sie besiegte das Schicksal in schwerem Kampf, und sie wird den Tod besiegen! Oh, ich werde dein Leben mit dem meinen retten, und ich werde ins Grab steigen, um für immer mit dir vereint zu sein.

LUNA *und einige SOLDATEN kommen aus dem Schloß.*
 LEONORA *zieht sich zurück.*

GRAF LUNA Habt ihr gehört? In der Dämmerung den Sohn unters Beil, die Mutter auf den Scheiterhaufen. Vielleicht ist das ein Mißbrauch der uneingeschränkten Macht, die mir der Prinz übertragen hat! Dahin bringst du mich, Frau, die du mein Verhängnis bist. Wo ist sie nur? Nachdem Castellor gefallen war, hörte ich nichts mehr von ihr, und all meine Nachforschungen waren vergebens! Ah, wo bist du, Grausame?

LEONORA *tritt hervor.*
 Vor dir.

GRAF LUNA Diese Stimme! Wie? Du?

LEONORA Du siehst es!

GRAF LUNA Warum bist du gekommen?

LEONORA Seine letzte Stunde naht, und du fragst, warum!

GRAF LUNA Du wagst es?

LEONORA Ach, ich erbitte Mitleid für ihn!

GRAF LUNA Was? Du redest irr!

LEONORA Mitleid! Mitleid!

GRAF LUNA Ah, ich sollte Mitleid mit dem Rivalen haben?

LEONORA Der gnädige Gott möge es dir eingeben!

GRAF LUNA Nur die Rache ist mein Gott.

LEONORA Mitleid! Mitleid! Ich flehe um Mitleid!

GRAF LUNA Geh! Geh! Geh!

LEONORA Sieh die bitteren Tränen, die ich zu deinen Füßen vergesse; genügen Tränen nicht? Dann töte mich, trinke mein Blut! Zertritt meinen Leichnam, aber rette den Troubadour!

GRAF LUNA Ah, ich möchte dem Nichtswürdigen ein viel schlimmeres Schicksal bereiten — unter tausend entsetzlichen Qualen seinen Tod verlängern.

LEONORA Töte mich!

GRAF LUNA Je mehr du ihn liebst, umso stärker lodert mein Zorn.

LEONORA Graf!

GRAF LUNA Bist du noch nicht fertig?

LEONORA Gnade!

GRAF LUNA Es gibt keinen Preis, mit dem du das erreichst. Geh weg!
 LEONORA Es gibt einen — nur einen, und ich biete ihn dir an.
 GRAF LUNA Sprich! Welchen Preis, sag?
 LEONORA Ich selbst!
 GRAF LUNA Himmel, du meinst —
 LEONORA Und ich werde mein Versprechen halten.
 GRAF LUNA Träume ich?
 LEONORA Öffne mir den Weg in diese Mauern, daß er mich hört, daß das
 Opfer fliehen kann, und ich gehöre dir!
 GRAF LUNA Du schwörst es?
 LEONORA Ich schwöre es bei Gott, der meine ganze Seele sieht!
 GRAF LUNA *Gebt zum Tor des Turmes.*
 Heda!

Während Luna mit einem Wächter spricht, nimmt Leonora Gift aus ihrem Ring.

LEONORA *Für sich.* Du wirst mich haben, aber als kalte, leblose Hülle.
 GRAF LUNA *Zu LEONORA.* Er wird leben!
 LEONORA *Für sich.* Er wird leben. Der Jubel raubt mir die Worte, Gott,
 aber mein Herz schickt dir mit seinen raschen Schlägen Dank.
 Nun erwarte ich mein Ende unerschrocken und freudig, denn
 ich kann ihm sterbend sagen: „Du bist durch mich gerettet.“
 GRAF LUNA Was sagst du? Sag es mir, sag es mir noch einmal, oder ich muß
 denken, daß es ein Traum war —
 LEONORA Er wird leben!
 GRAF LUNA Du mein, du mein! Wiederhole es! Beruhige das zweifelnde
 Herz — Ah, ich glaube kaum, was du gesagt hast!
 LEONORA Gehen wir, gehen wir!
 GRAF LUNA Du hast geschworen, denk daran!
 LEONORA Mein Schwur ist mir heilig!

2. Szene

Das Gefängnis der Festung.
 AZUCENA, MANRICO.

MANRICO Mutter, schläfst du nicht?
 AZUCENA Ich habe ihn mehrmals herbeigerufen, aber der Schlaf floh diese
 Augen. Ich bete.
 MANRICO Vielleicht tut die Kälte deinen Gliedern weh?
 AZUCENA Nein, ich möchte nur von hier fliehen, weil ich sonst ersticke!
 MANRICO Fliehen!
 AZUCENA Hab keine Angst, die Grausamen können mich nicht quälen.
 MANRICO Ah, warum nicht?
 AZUCENA Siehst du? Der Finger des Todes hat auf meiner Stirn schon
 eine dunkle Spur hinterlassen!
 MANRICO Ah!

GRAF LUNA
MANRICO
AZUCENA
GRAF LUNA
AZUCENA
GRAF LUNA
AZUCENA
GRAF LUNA
AZUCENA
GRAF LUNA
AZUCENA
GRAF LUNA
AZUCENA
GRAF LUNA

Zu den WACHEN. Schleppt ihn zum Richtblock!
Mutter! Oh, Mutter, leb wohl!
Manrico! Wo ist mein Sohn?
Er geht in den Tod!
Ah, halt! Hör mich!
Siehst du?
Himmel!
Er ist tot!
Er war dein Bruder!
Ah! Entsetzlich!
Du bist gerächt, Mutter!
Und ich lebe noch!

Götz Friedrich

Von der Romanze zum szenisch-musikalischen Drama

Verworrenheit und Unsinnigkeit der »Troubadour«-Handlung sind sprichwörtlich. Ebenso sprichwörtlich ist die Popularität der »Troubadour«-Musik — nicht nur auf Grund von Zigeunerchor und Stretta. Sollte die unbestreitbare Disproportionalität zwischen literarischem und musikalischem Anspruch wirklich dazu berechtigen, den »Troubadour« aus dem ästhetischen Programm nach »verità« auf der Musikbühne auszuklammern, das Verdi gerade Anfang der fünfziger Jahre mit »Rigoletto« und »La Traviata« so prägte und verwirklichte wie nie zuvor im eigenen Schaffen? Oder weist diese Disproportionalität auf eine besondere Haltung der Oper zu Logik und Glaubwürdigkeit, auch zur Historie auf der Musikbühne hin — auf eine Haltung, die spezifisch für Verdis Schaffen und möglicherweise für die Ästhetik der Oper wäre?

Überraschend ist zunächst, daß sich die »Troubadour«-Handlung fast auf den Tag genau historisch datieren ließe. Die geschilderten Begebenheiten schweben nicht im luftleeren Raum, sondern finden eine oft verblüffende Motivierung, wenn man sie im Zusammenhang sieht mit dem Feudalstreit, der nach 1410 um den Thron Aragons entbrannte und sich zum Bürgerkrieg ausweitete. Die Parteien, denen Graf Luna und Manrico angehören, sind historisch ebenso belegt wie deren Führer: der zum König gekürte Infant Fernando von Kastilien und dessen Widersacher Graf Urgel. Aber gerade die »echten« historischen Personen treten nicht auf. Denn Verdi will alles andere als eine Historien-Oper à la Meyerbeer. *Grundzug seiner Kunst ist, aus der Geschichte der Menschheit menschliche Geschichten zu machen.*

Dieser Grundzug erhält seine spezielle Prägung durch die Bindung der »Troubadour«-Vorlage an den literarischen Typus der Romanze: Erzählungen aus alter, zumindest nicht »gegenwärtiger« Zeit, oft abenteuerlich-phantastischen Charakters, die aus Geschichtlichem Geschichten werden lassen, im Volk und für das Volk erzählt und berichtend von besonderen merkwürdigen (des Merkens würdigen) Ereignissen, Menschen, Taten und Eigenschaften. Schon die erste Szene Ferrando/Chor zeigt, in welcher Richtung die Oper den Typus Romanze dramaturgisch und musikalisch verwertet. In der Parallel-Szene des Schauspiels von Gutierrez beginnt Jimeno seine Erzählung von der Verbrennung der Mutter Azucenas und dem Raub des erstgeborenen Luna-Kindes: »Die Begebenheit trug sich, wenn mein Gedächtnis sich nicht täuscht, 1390 zu, obwohl es auf das Datum nicht ankommt.« Dieses »... obwohl es auf das Datum nicht ankommt« bezeichnet genau die Haltung Verdis zur Historie und sollte demnach auch die einer Inszenierung bestimmen.

Deshalb ist es ebenso verfehlt, den »Troubadour« in der historischen »Unstim- 29

migkeit« zu belassen, wie ihn zu einer musikalisch illustrierten Geschichts-Dokumentation zu machen. Eine heutige Inszenierung hat zunächst den Schritt nachzuvollziehen, der bezeichnend ist für die Romanze: Aus dem Wissen um die »Daten« der Geschichte werden »Geschichten« von Menschen erzählt, in deren Eigenschaften und Handlungen sich »Geschichtliches« zum menschlichen Sonderfall komprimiert, so daß Grundsituationen entstehen, die über ihren historischen Anlaß hinaus direkten, aktuellen Assoziationscharakter besitzen, den der Erzählende (hier: die Bühnenaufführung) jeweils neu zu bestimmen hat.

Der Bruderzwist durchzieht die Geschichte der Menschheit seit dem Bericht über Kain und Abel. Er äußert sich im »Troubadour« in der Einheit von Politischem und Persönlichem: Die Gegner im Bürgerkrieg sind zugleich Rivalen um die Liebe einer Frau. Leonore, die von der Höhe ihres aristokratischen Standes hinabsteigt in die Einsamkeit menschlicher Grenzsituation zwischen Leben und Tod, wird über den Personalcharakter hinaus Ideal, Symbol dessen, worum die feindlichen Brüder ringen. Die Enthüllung der eigentlichen »Brüderlichkeit« der Todfeinde liegt in der Hand einer Zigeunerin, deren Wesen und Sinn vielfach gespalten ist: Ihre Mutterliebe ist bis zur Ausschließlichkeit zerrissen in die Liebe zur Mutter und in die Liebe als Mutter; ihre »Mütterlichkeit« ist gespalten, weil sie an Stelle des fremden Kindes das eigene Kind tötete und nun das fremde als ihr eigenes liebt. Ihre Liebe zu Manrico steht im Widerstreit zu dem Haß, den sie gegen das Geschlecht hegt, aus dem er stammt. »Ihr Rachegefühl ist gigantisch« (Verdi). Gigantisch ist alles im Konflikt zwischen Liebe und Rache: Die Liebe diktiert und verwehrt ihr zugleich eine Rache, die für sie und ihresgleichen ein Mittel der Gegenwehr ist, solange sie vom »Recht« der Herrschenden ausgeschlossen sind. Siegt die »Gerechtigkeit«? Die großen Kontrahenten überleben: Azucena bestimmt nicht lange — und Luna? Sein Überleben ist wie das Zeichen, das Kain gegeben wurde, als hieße es noch: »Mein ist die Rache.« So bescheiden ist das doch sonst keineswegs zimperliche romantische Theater, daß es solche Verurteilung nicht mehr mit illusionären Mitteln vornimmt, sondern das Urteil jedem in die Hand gibt.

Zu etwa solchen Grundsituationen verdichtet Verdis Komposition Vorgänge und Personen. Demnach läßt das Libretto neben seinen Mängeln vor allem zwei Vorzüge erkennen:

Erstens behält es den Charakter der Romanze bei. Die Handlung wird nicht im Sinne geltender Regeln »durchgeführt«, sondern aus den wesentlichsten Begebenheiten zusammengesetzt — manchmal scheinbar willkürlich, in Wirklichkeit stets die Kulminationspunkte hervorhebend. Zugunsten der grell beleuchtenden Situationsdramaturgie werden Motivierung, Zusammenhänge, Nuancierungen, Bindeglieder vernachlässigt. Die entsprechenden Lücken sind nicht zuletzt durch die Phantasie und die Kombinationsfähigkeit der Zuhörer zu schließen. Dazu gehört: zwischen 1. und 2. Akt liegen das Duell, in dem Manrico Luna verschonte, und die Schlacht von Pelilla, in der Luna seinen Rivalen tödlich verwundet zu haben glaubte; zwischen 2. und 3. Akt liegen mehrere Wochen, in denen Leonore mit Manrico auf Castellor zusammenlebte und die Graf Luna benutzte, um eine große Streitmacht zum Sturm auf die wichtigste Festung des Feindes zu konzentrieren; 30 zwischen 3. und 4. Akt (der Historie entsprechend) ist anzunehmen, daß Urgeis

Sache niedergeschlagen, er selbst eingekerkert, der Infant Fernando gekrönt und Luna zum Großrichter Aragon's ernannt ist. Wird schließlich die Exposition von der Unverständlichkeit befreit, dann ist die »Verworrenheit« der Handlung Folge und Ausdruck der »Unwissenheit« der Figuren gegenüber den Bedingungen ihrer Existenz. Den »leeren« Raum, den die lakonische, oft primitive dramaturgische Technik läßt, öffnet das Libretto der Aussagekraft und -fähigkeit der Verdischen Musik. Das ist der zweite (unbeabsichtigte?) Vorteil des Librettos. Die Disproportionalität zwischen Text und Musik erweist sich als nur scheinbar. Tatsächlich schafft der Text echte Musiksituationen und wird dadurch identisch mit Verdis kompositorischer Haltung: *Seine Musik erklärt nicht, sondern sie stellt dar.* Dementsprechend wird auf Handlungsmomente verzichtet, die für die Musik nicht »nötig« sind, die andererseits freilich dem logischen Verständnis zugute kämen. Es gibt keine anderen Handlungen als »musikalische«: Die Handlung liegt nicht im Text und wird von der Musik nur illustriert, sondern der Text umreißt Situationen und Vorgänge, die erst durch die Musik zu Handlungen — äußerer wie vor allem innerer Art — werden. Dabei ist Verdis dramaturgische Größe vornehmlich vertikal ausgerichtet: Er verzichtet auf das ihm nebensächlich Erscheinende mit einer Radikalität, die oft das Verständnis der Zusammenhänge gefährdet, und konzentriert alles auf die wichtigsten Situationen: denen geht er ganz auf den Grund und treibt sie in die Höhe des zwingenden, unverwechselbaren Ausdrucks. So verwandelt er die Romanze ins szenisch-musikalische Drama.

Seine musikalischen Mittel sind dabei von schlagender, nahezu schlagerhafter Einfachheit. In kaum einer anderen Oper gibt es eine so häufige und zugleich variantenreiche Benutzung des Dreiertaktes in Kombination mit solch ausgeprägter Melodik. Es scheint, als triebe Verdi gerade im »Troubadour« die Musik oft an die Grenze der Trivialität, um die Schranken, die das bürgerliche Zeitalter damals zwischen »hehrer« Kunst und Volkstümlichkeit errichtete, von vornherein einzureißen. Wie, wenn der Vorwurf der »Leierkasten«-Musik sich ins Gegenteil umkehren ließe? Wenn wir erkennen würden, daß Verdi im höchsten Sinne der »Leierkastenmann« von Geschichten über den Menschen war? Zweifellos würden sich dann auch Eigenschaften seiner Libretti, die bisher als Mängel angesehen wurden, als spezifische Voraussetzungen für die Dramaturgie von Opern erweisen. Wir würden auch erkennen, daß dieser »Leierkastenmann« gerade durch die Unerbittlichkeit seines Rhythmus' der antiken Archaik z. B. eines Homer ebenso wie heutiger Klarheit und Sachlichkeit mindestens so nahesteht wie der romantischen Umwelt des damaligen Operntheaters. Zu welchen außerordentlichen Dimensionen er die von ihm so populär gehandhabte Opernkunst führen kann, erweist im »Troubadour« der 4. Akt, besonders wenn durch das Miserere die Opernbühne in den Vollzugsraum eines Requiems für die Geschlagenen verwandelt wird. Verdis Haltung als Sänger der Geschichte vom Menschen erhält in der Canzone Azucenas ihren eigenartigsten Aspekt:

Ohne musikalischen Übergang und ohne die Möglichkeit eines szenischen steht der kollektiven Äußerung von Arbeitsfreude und Freiheitsliebe der Zigeuner die Moritat, die Ballade vom Tod eines der ihnen gegenüber — so als ob Menschen, die sich außerhalb der Gesellschaft und deren Kämpfen stehend glaubten, gesagt wird: »Seid wachsam, das Feuer brennt und bedroht auch euch.« Niemand jedoch 31

versteht den Gesang, man zieht davon, fröhlich wie zuvor. Die Inquisition und die Vergasungskammern kamen noch. Das Feuer des Prometheus, das die schmiessenden Zigeuner benutzen, kann auch Vernichtung bringen. Die Geschichte ist so alt wie neu. Auch die im »Troubadour« erzählte:

Wenn wir die gewonnenen Einsichten zu heutigen An-Sichten formen — einschließlich der optischen Bühnengestaltung, die die aktuelle Klassizität statt romantischem Kulissenzauber anstrebt;

wenn wir die im »Troubadour« vorherrschende Dualitätsspannung (Bruderzwist, Bürgerkrieg, Konflikt Liebe—Rache, Text—Musik, Romanze—Drama, Kantilene—Rhythmus usw.) hervorkehren — sei es in Form zweier den Raum schaffender, gegeneinander wirkender und noch zusammengehöriger Türme, sei es auf andere Art;

wenn wir aus Geschichtlichem Geschichten bilden, die von lebendigen, singenden Menschen (nicht vokalen Figurinen!) dargestellt werden;

wenn wir grundsätzlich der Maxime Verdischer Kunst auf der Spur bleiben: »Die Wahrheit kopieren, kann etwas Gutes sein, sie zu erfinden, ist besser, weit besser.«



Im Paradies der Musiker. —

Wagner: »Pfortner, verjagen Sie diesen Walzer-Fabrikanten!«
(Aus einer Illustration der Wiener Zeitschrift »Floh«)

Kurt Oppens

Die Befreiung der gefangenen Prinzessin

Verdi und die Romanzentraktion in der Literatur

Verdis Weg von den Frühopern bis zum »Falstaff« liegt vor uns wie ein Beitrag zur Erziehung des Menschengeschlechts. In der inneren Folgerichtigkeit dieser Entwicklung, der man »Reif sein ist Alles« als Motto voranstellen könnte, liegt etwas Klassisches, etwas, das an Goethe denken läßt. Aber hier gilt es zu unterscheiden: die Verdische Individuation hat ihr Spezifisches. Die Spanne vom »Nabucco« bis zu den Werken der Spätzeit ist in einem äußerlich-technischen Sinne nicht weiter als die von Beethovens Frühwerk bis zur Neunten Sinfonie. Im Gegensatz zu anderen großen Meistern aber begann Verdi in einem Medium zweifelhaften Charakters. Von der Warte des deutschen bürgerlichen Jahrhunderts aus gesehen war die italienische Oper der dreißiger und vierziger Jahre eine primitive, erstarrte, in einem ungunsten Sinne volkstümliche Kunstgattung. Ihre naive Gefolgschaft, ihre kommerziellen Züge, das Starwesen, die stereotypen Elemente in der Musik: das alles deutete auf geistigen Tiefstand. Sie schien in einer Unterschicht des musikalischen Lebens beheimatet, nicht anders als heute die Operette oder das Broadway-Musical. Verdi hat dieser Kunstform ihre Ehre zurückzugeben. Er hat Zeit seines Lebens an sie geglaubt und ihr die Treue gehalten; er hat sie aus einer Gefangenschaft befreit, die letztlich auf einem Mißverständnis beruhte, und damit auch die älteren Komponisten, Bellini und Donizetti, rehabilitiert. In den Werken seiner Reife triumphiert ein für verloren gehaltenes, ausgegebenes Prinzip. (— — —)

Verdis Werdegang kann von den Partituren abgelesen werden. Sie liefern uns eine Fülle von Material — was läßt sich nicht alles sagen über Ausdrucksgestaltung und Formen, über die Wandlung des Statischen und Abgeteilten ins Bewegte und Fließende, über die Deklamation, die Harmonisierung und die Orchestration. Aussagen dieser Art aber setzen eine Unbekannte als gegeben voraus, nämlich das Wesen dessen, an dem Verdi sein Leben lang gearbeitet hat, die Art des musikalischen Dramas, das er vorfand und zugleich als zu realisierende Idee in sich trug. Das Detail erschließt sich erst aus der Grundlagen-Analyse. Diese kann uns nur gelingen, wenn wir Verdis Werk aus der Opern- und Musikgeschichte herauslösen und einem weiteren Zusammenhang einfügen. Der Schlüssel, oder zumindest ein Schlüssel zu einem Vorzimmer, wird uns in die Hand gegeben durch einige durch ihre »schönen Melodien« berühmten, ihre »schlechten Texte« berüchtigten Opern: den »Trovatore« und die »Forza del destino«. Versuchen wir einmal aufs Geratewohl, die Welt dieser zwei Opern zu charakterisieren. In beiden Opern spielen Ideen und Ideale eine große Rolle: Treue und Freundschaft, Ehre, Mut und Tapferkeit, aufopfernde Hilfsbereitschaft, Liebe bis in den Tod hinein, vor allem aber Gerechtigkeit. Die Untat muß gesühnt werden: sowohl der »Trovatore« wie die »Forza« sind Rachedramen. Die Vorgänge sind 33



Soldaten-Figurinen von Martin Kamer



in eine geschichtliche Atmosphäre hineingestellt, die jedoch zeitlich nicht eindeutig zu bestimmen ist. Die Personen stehen vielfach in doppelter Beziehung zueinander, einer, die ihnen bekannt, einer anderen, die ihnen unbekannt ist; das Drama geht daher auf die »Recognition« hin, auf die Szenen der Enthüllung und Erkennung. Episodische Elemente, martialische, religiöse, volksrealistische Szenen spielen eine große Rolle.

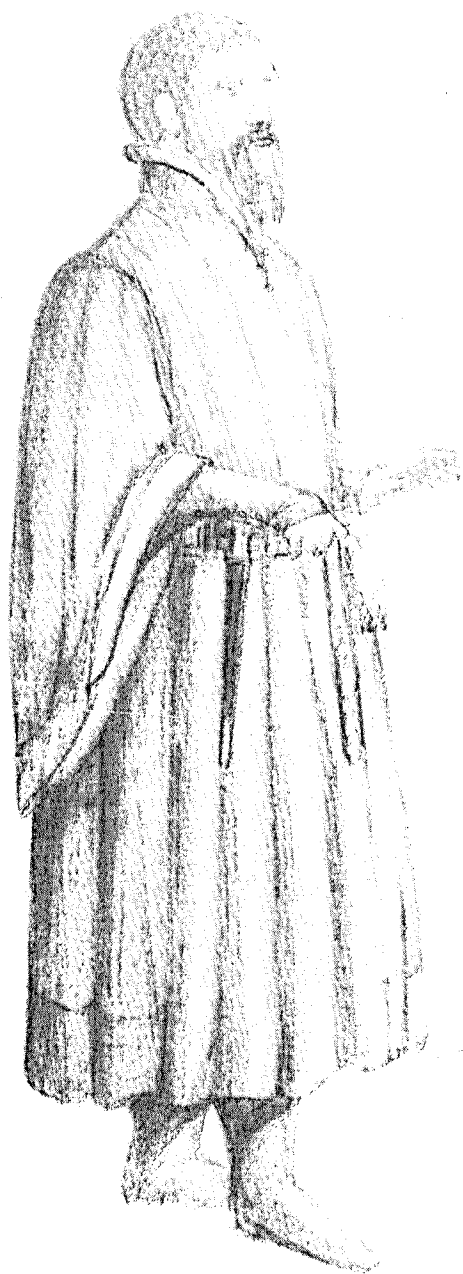
Auf den ersten Blick wird deutlich sein, daß wir es hier mit altem und viel benutztem literarischen Material zu tun haben. Die Literaturhistorik nennt Stoffe dieser Art Romanzen und unterscheidet dabei nicht zwischen dramatischer oder erzählender Behandlung. Wir müssen uns für einen Augenblick mit diesem Wort aufhalten. Man kann den Begriff »Romanze« historisch verstehen und meint dann Sagen und Erzählungen abenteuerlich-phantastischen Charakters, die oft bis auf spätantik-hellenistische Quellen zurückgehen und in vielfacher Variation während des Mittelalters verbreitet wurden, um schließlich in die Ritterromane einzumünden, über denen Don Quixote seinen Verstand verlor. Sprechen wir von der Romanze als von einem an keine Zeit gebundenen Literatur-Modus, so meinen wir damit eine Art der Erzählung, mit der wir uns zu unserem Vergnügen beschäftigen, ohne uns mit den Figuren oder den Vorgängen existenziell zu identifizieren; eine Geschichte aus alter oder zumindest ungegenwärtiger Zeit, »giving the fullest measure/of good morality and general pleasure« (Chaucer). Dieses Vergnügen kann einen sehr intensiven Charakter annehmen, es kann sogar, wenn die Spannung unerträglich wird, lustvoll getönte Qualelemente einbeziehen; keinesfalls aber nehmen wir die Geschichte ernst in dem Sinne, daß wir von ihr Aufschlüsse über die Welt und uns selbst in der Welt erwarten. Unsere Anteilnahme hat keinen existenziellen, sie hat einen emotionalen Charakter und ist darauf zurückzuführen, daß in uns Ideen und Ideale, Archetypen, Vorgangsmodelle und Vorgangsstrukturen schlummern, die durch die Romanze aktualisiert und in Bewegung versetzt werden. Ihr Material ist die Realität, aber sie interpretiert und strukturiert diese mit Hilfe der Phantasie, während der Roman mit dem Werkzeug der Beobachtung ihre wahre Natur zu erkunden sucht: ihr Grau in Grau, ihre Formlosigkeit, unsere eigene problematische Position, unsere Kompromisse und Halbwahrheiten. Interpretieren wir aber die uns umgebende Wirklichkeit mit den Kategorien der Romanze, so geben wir uns einer existenziellen Täuschung hin und geraten mit dem Leben unweigerlich in Konflikt.

2.

Die Verdischen Texte sind immer nur als ein unvermeidliches Übel angesehen worden. Man hat sie nicht ernst genommen und damit in gewisser Hinsicht recht getan; übersehen wurde aber, daß sie ein konstituierendes Element des Ganzen sind. Wir mögen über die Vorgänge im »Trovatore« den Kopf schütteln, aber sie waren es, die Verdi die Melodien eingegeben haben. Der Text läßt eine Menge von Fragen unbeantwortet, aber in rohen Umrissen ist er uns allen gegenwärtig:
36 die Zigeunerin-Mutter, die eine alte Greuelthat rächen will, die vertauschten

Kinder, Liebe, Rivalität, Mutter und Sohn, feindliche Brüder, Burg und Kerker, Soldaten und Zigeuner, und alles das untrennbar mit der Musik Verdis verbunden. Die Melodien-Potpourris täuschen uns: man kann die Musik von der Handlung und von den Charakteren ablösen, aber man bringt sie dann um ihren Gehalt. Auf seinem eigenen, dem musikalischen Gebiet war Verdi um nichts weniger ein »romancer« als seine Textdichter. Seine Größe lag darin, daß er damit nicht zufrieden war, daß es ihn zum existenziellen Ernst hindrängte, zum Roman, und zu den Sublimierungen der Tragödie und der Komödie. Den Weg aus der Romanze herauszufinden — das war das Thema seiner Entwicklung. In welcher Weise er sich selbst verstand, das ist wieder eine andere Frage. Über den »Trovatore« schrieb er an seine Freundin, die Contessa Maffei: »Die Leute behaupten, daß meine Oper zu traurig ist und daß es in ihr zu viele Leichen gibt. Aber schließlich und endlich — Tod ist alles, was das Leben uns bringt. Was gibt es noch außerdem?« Die Stelle ist interessant, aber zum Verständnis der Verdischen Oper trägt sie nicht bei: »hier irrt Verdi« — nicht anders als sein Publikum. Eine romanzenhafte Oper kann eine Menge von Leichen verkraften, ohne dadurch »traurig« zu werden, und Verdis Musik ist viel zu vital und positiv, um von einer pessimistischen Philosophie in Anspruch genommen werden zu können, mag es sich dabei selbst um Verdis eigene Philosophie handeln.

In den folgenden Abschnitten sei versucht, den literaturhistorischen Hintergrund des Verdischen Operntypus anzudeuten. Auszugehen wäre von der mittelalterlichen Romanzendichtung, von der allerdings nur ein kleiner Ausschnitt in Verdis Werk hineinreicht. Die mittelalterlichen Stoffe lassen sich bekanntlich auf drei große »Materien« zurückführen: die griechische und römische Antike, die Artuslegenden und den höfischen Liebes- und Gesellschaftsroman. Es ist der letzte dieser drei Typen, der in Verdis Werk vornehmlich nachwirkt. Für den reinen Abenteuer-Roman, für das Mythologische, Wunderbare und Märchenhafte hat Verdi sich nicht interessiert, diese Sphäre überließ er den Deutschen und Franzosen. Über dieser mittelalterlichen, der untersten, liegen zwei weitere Schichten: das Drama des frühen Barock, insbesondere Calderon (die »Forza del destino« hat alle Komponenten der Calderonschen Ehrentragödie) und das revolutionärpolitische Element der romantischen Bewegungen außerhalb Deutschlands. All dies hatte Verdi in sich; teils war es Erbschaft, teils trug die Zeit es ihm zu. Bekanntlich haben die romantischen Bewegungen in allen Ländern Europas das Mittelalter mit der Seele gesucht, und es besteht ein historischer Zusammenhang zwischen der italienischen Oper und der Wiederentdeckung der Ballade in England und Deutschland, den Kunstromanzen Tiecks und Brentanos, dem genre troubadour in Frankreich, der englischen Kirchhofs- und Schauerromantik, den Verserzählungen Byrons und den Prosaerzählungen Scotts. Das neunzehnte war ein Romanzen-Jahrhundert und blieb es noch bis in den Naturalismus hinein. Zu allen Zeiten aber muß man die Richtungen von der großen Kunst unterscheiden. Percys Balladensammlung war Ausdruck einer Richtung, Coleridges durch diese Sammlung inspirierte »Ancient Mariner« ein Durchbruch. Im Historisieren der Romantik lag viel »Richtung«; Verdi war ein Elementarereignis. Merkwürdig war, daß es so spät kam. Die Richtung war ein halbes Jahrhundert alt, es gab 37



Ferrando-Figurine von Martin Kamer



Nonnen-Figurine von Martin Kamer

sie fast gar nicht mehr, als Verdi begann. Das romantische war inzwischen ein materialistisches und pessimistisches Jahrhundert geworden. Der »Trovatore« war schon ein Anachronismus am Tage seiner Uraufführung. Wäre unser Thema Richard Wagner, wir würden an dieser Stelle zu ähnlichen Feststellungen gelangen; auch sein Werk ist in altertümlichen Schichten verwurzelt. Die Oper wurde zur Kompensation für den Wirklichkeitsverlust des industriellen Zeitalters. In dem Medium der alten Geschichten erschienen hier zum letzten Mal die alten Werte.

3.

Wir hören ein Präludium, bestehend aus einem kräftigen Trommelwirbel und einigen Gewehrschüssen. Der erste Charakter des Stückes stellt sich vor: Don Gayferos, leider auf Abwegen. Die Sarazenen haben seine Frau, die unvergleichliche Melisandra, entführt, und was tut er? Er trinkt und spielt Karten. Die zweite Figur tritt auf: niemand Geringerer als Karl der Große, sein Schwiegervater. Er schilt seinen säumigen Schwiegersohn gehörig aus und ist nahe daran, ihm mit seinem Szepter ein paar gehörige Klapse über seinen Schädel zu geben. Schließlich wendet er sich verachtungsvoll von ihm ab. Das genügt aber, um Don Gayferos auf den richtigen Weg zu bringen. Die Spieltische werden weggeschleudert, die Genossen in hohem Bogen herausgeworfen. Er ruft nach Waffen, borgt sich in großer Eile von seinem Schwager Orlando das Schwert Durindana aus, weist dessen eigene Waffenhilfe großzügig ab, wirft sich in seine Rüstung, sattelt sein Pferd und zieht aus, ins Morgenland. Zweites Bild: wir sehen einen Turm des Schlosses von Saragossa, auf einem Balkon dieses Turms die schöne Melisandra, in maurischem Gewand. Schweren Herzens denkt sie an das schöne Frankreich, an Paris, an ihren Gemahl — diese Gedanken sind ihr einziger Trost in ihrer Gefangenschaft. Hinter ihr taucht ein Mohr auf, auf Zehenspitzen, um ihr einen Kuß zu rauben. Es gelingt ihm. Schrecklich! Lautes Gejammer, die schöne Melisandra zerrauft sich die Haare. Aber der König Marsilius hat alles gesehen. Der Mohr wird zu zweihundert Hieben verurteilt und von der bewaffneten Garde abgeschleppt. Jetzt aber erscheint unten Don Gayferos hoch zu Roß. Melisandra sieht ihn, aber sie erkennt ihn nicht, von der Höhe ihres Balkons. »Fremder«, ruft sie ihm zu, »wenn Du nach Frankreich gehst, frage nach Gayferos, meinem Gemahl, und sage ihm, daß seine Melisandra nach ihm schmachtet!« Da gibt er sich zu erkennen. Große beiderseitige Freude! Sie läßt sich vom Balkon herab — ein neues Hindernis: ihr Kleid verfängt sich im Balkongitter — es zerreißt. Einerlei! Don Gayferos setzt sie auf sein Pferd, und die Flucht zurück nach Frankreich beginnt. König Marsilius wird von seinen Wächtern benachrichtigt — Alarmgeläute! Die ganze Stadt bebt von dem Lärm der Glocken in den Moscheen, eine Reiterschar strömt aus den Toren, um das fliehende Paar zu verfolgen. Werden sie es einholen?

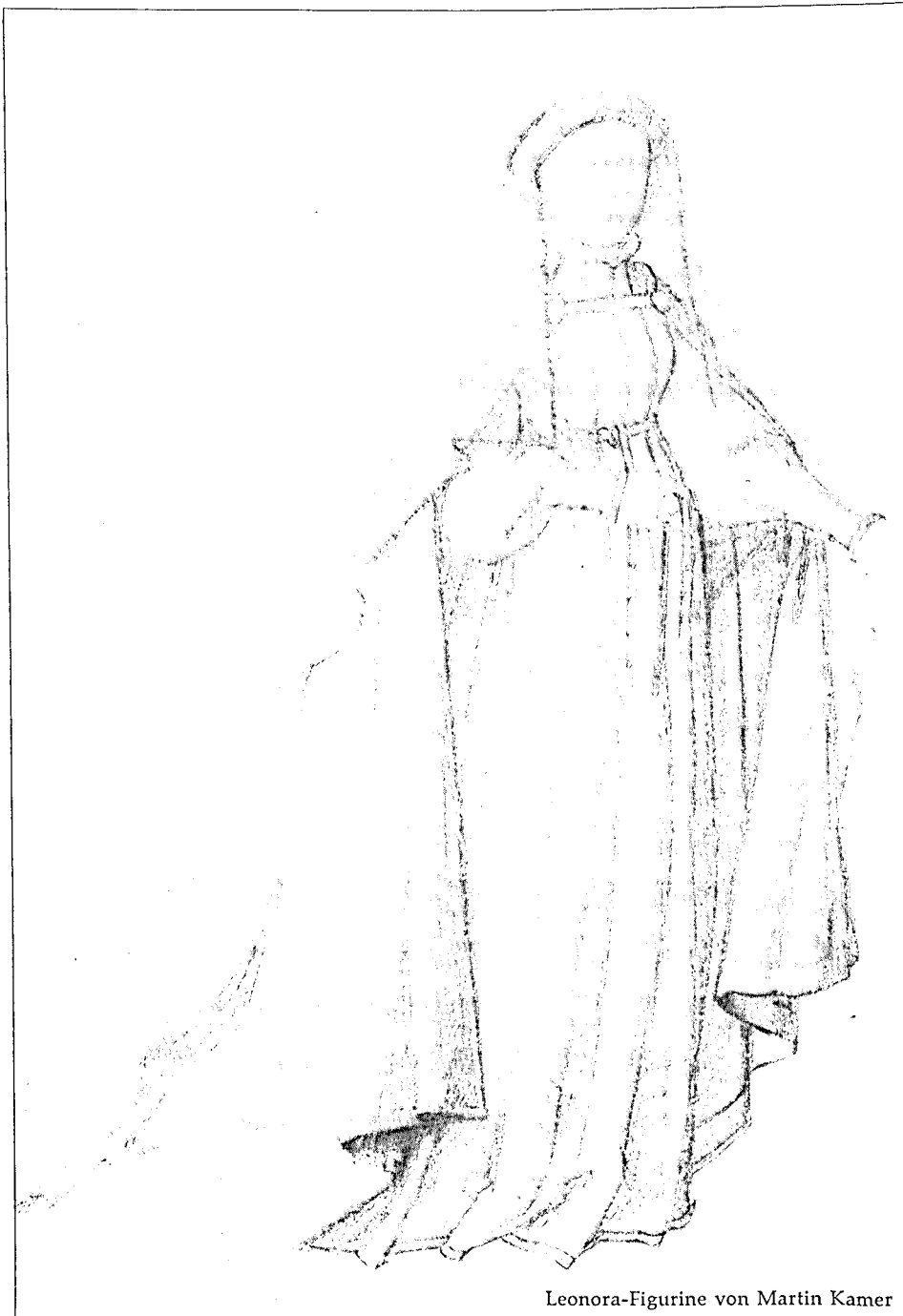
Weiter kommt das Stück nicht, denn nun passiert etwas Katastrophales: ein Zuschauer im Publikum verliert die Fassung und zertrümmert alle Akteure. Was

wir erzählt haben, ist die Handlung des Puppenspiels in Cervantes' »Don Quixote« (II, 26), und es kann nicht zu Ende gespielt werden, weil der Ritter von La Mancha, seinen Idealen getreu, die maurische Reiterei vernichten muß, wobei leider auch Karl der Große, Gayferos und Melisandra draufgehen. Das ist nun eine Karikatur-Romanze, zweihundertfünfzig Jahre früher zu Papier gebracht als der »Trovatore«, mit Material arbeitend, dem die Abgelegtheit, die Mottenkiste deutlich anzumerken ist, und vergegenwärtigen wir uns, mit dem Spielplan unserer Opernhäuser vor uns, wie wenig sie »genützt« hat, so ist es zum Erstaunen.

4.

Vergessen wir für einen Augenblick Kaiser Karls Klapse und die anderen parodistischen Züge. Zunächst denken wir dann wohl an Mozarts »Entführung aus dem Serail« oder an die »Zauberflöte« mit ihrer entführten Prinzessin und dem lüsternen Mohren. Aber auch von Verdi ist eine ganze Menge in diesem Stück enthalten, was deutlich wird, wenn wir es musikalisch etwas ausstaffieren: mit einem Gelagechor am Anfang, einer mahnenden Baß-Arie Kaiser Karls, einer »Auf in den Kampf!« - Cabaletta Gayferos', gekrönt von einem Freundschafts- und Schwert-Duett mit Orlando, einer traurigen Exilarie Melisandras, auch diese mit anschließender Cabaletta (»er hat mich nicht vergessen!«) usw. Der Mohr wäre natürlich keine komische, sondern eine edle, wenn auch heißblütige Figur wie Graf Luna, und die Szene der Wiedererkennung wäre auf umständliche Weise verzögert. An Verdi erinnert auch der doppelte Schauplatz, das Vaterland und die exotische Fremde, eine Dualität, die sowohl Heimat und Exil als auch Pflicht und Verführung bedeuten kann. Hier fällt uns nun »Aida« ein, die als Drama aus ähnlichen, wenn auch anders arrangierten Bestandteilen zusammengesetzt ist wie das Puppenspiel. Melisandra wird entführt und dadurch zumindest vorübergehend eine Bewohnerin des Morgenlandes; Aida stammt selbst aus einem exotischen Land und wird als gefangene Sklavin an den Hof des ägyptischen Königs verschlagen; sie legt den umgekehrten Weg zurück. (Ägypten steht bei Verdi für Recht, Ordnung und Moral, d. h. wie Frankreich im Puppenspiel für die westliche Zivilisation, ungeachtet der orientalischen Anspielungen in der Musik.) Aida aber benutzt die goldenen Tempel und den Fernzauber ihrer Heimat, um Rhadames zu verführen, und das ist ein uraltes Romanzenmotiv. Wie Aida, so war auch Nicolette, die Heldin des wohl schönsten altfranzösischen Epos, »Aucassin et Nicolette«, exotisch-sarazenischen Ursprungs, und ihre Kerker malt sie mit den wunderbaren Farben ihrer Heimat aus.

Im »Trovatore« und in der »Forza« hat die Fremde das negative Vorzeichen des Exils; die Burg des Grafen Luna ist das statische lokale Zentrum, Manrico und Azucena sind flüchtig und unbehaust, das Stichwort »Zigeunerin« genügt, um diesen Sachverhalt zu suggerieren, und der fahrende Minnesänger war schon vor Verdi das Symbol des aus seiner Heimat vertriebenen Dichters. Die »Forza« spielt nur am Beginn zu Hause, was folgt, ist Flucht und Verfolgung, die in diesem Fall vielgesichtige und dynamisch bewegte Fremde.



Leonora-Figurine von Martin Kamer



Graf-Luna-Figurine von Martin Kamer

Der geschichtliche Hintergrund dieser Spaltung des Schauplatzes, mit all seinen Konsequenzen — Entführung, Gefangenschaft, Suche, Kampf und Gefecht, unglückliche Liebe von hüben nach drüben usw. — war ein doppelter: einmal die Eroberung Spaniens durch die Araber, des anderen die mit dem Kreuzzugsfieber verbundene Zerteilung der Menschheit in Christen und Ungläubige. Religiöse Politik und Romanze gingen eine Verbindung ein — das Resultat: ein emotionelles »conditioning«, schwarze und weiße Stereotypen, leidenschaftliche vorgefaßte Parteinahmen. Obwohl es auch den edlen Mauren gab (Marsilius, später Othello), so war doch die schwarze Hautfarbe ein schwer belastendes Indiz, und erst heute beginnt die Welt, sich in ihrer Einstellung zu Menschen anderer Art von dem mittelalterlichen Romanzen-Aspekt zu befreien.

Die Romanze präsentierte eine Idealwelt, und es ist das Unklück aller idealistischen Interpretationen der Wirklichkeit, daß es ohne den Gegenpol, den Widersacher, nicht abgeht. Zum Ritter gehört der Drache, zur schönen Prinzessin die böse Zauberin, die Zigeunerin, wie sie den Mann des Grafen Luna in der ersten Szene des »Trovatore« erscheint. Don Quixote aber fällt der Romanzen-Emotionalität, der Schwarz-Weiß-Teilung ihrer Welt, zum Opfer. Er ist zwiefach verblendet: er nimmt die Romanze ernst und er verwechselt das Theater mit der Wirklichkeit. Er benimmt sich, als hätte er vor dem Puppenspiel den Bajazzo-Prolog gehört (»wir sind nicht nur Akteure, sondern auch Menschen«), der übrigens durchaus nicht genau weiß, wovon er eigentlich redet. Offenbar geht es gegen den Romanzen-Aspekt der Oper, aber das gelingt nur in einer, halb zufälligen Wendung: »... considerate . . . che di quest' orfano mondo al pari di voi spiriamo l'aere . . .« In einer verwaisten Welt gibt es in der Tat keine idealistischen Helden mehr, auch keine Prinzessinnen, die zu befreien sich verlohnte. Musikalisch ist dieser Prolog seiner eigenen Philosophie allerdings durchaus nicht gewachsen: der Leoncavallosche Harfenschlag läßt vermuten, daß sich die Waise zumindest Adoptiveltern besorgt hat.

Im Augenblick der größten Spannung verliert Don Quixote den Kopf. Seine Einwürfe während der Vorstellung waren dabei durchaus vernünftig und liegen in der Linie des Typischen (obwohl Cervantes zweifellos vom Leser erwartet, daß er sie belächelt). Er beschwert sich über das Sturmläuten: »es gibt bei den Mauren keine Glocken«, sagt er, er ist gut informiert. Die Gesetze, die die Romanze regulieren, sind ebenso inkonsequent wie unverbrüchlich. Man darf mit der Geschichte großzügig umgehen und Karl den Großen mit einem Paris des 15. Jahrhunderts in Verbindung bringen; wir akzeptieren Zufälle von bizarrer Unwahrscheinlichkeit, aber keine realistischen Anachronismen, wie Glocken bei den Arabern. Geschieht etwas ganz und gar Unmögliches, so ist das ein Wunder und muß als Wunder bezeichnet und verstanden werden. Da aber die Romanze im Übrigen mit der Wirklichkeit auf höchst phantastische Art umgeht, ist sie immer hart an der Grenze des Absurden. Seit jeher hat sie die Karikatur herausgefordert, und die Frage »Wann fährt der nächste Schwan« hat eine weit in die Vergangenheit zurückführende Ahnenreihe. Zur Betrachtung der Romanze gehört auch die der Gegen-Romanze, der aus ihr selbst stammenden oder von außen

44 an sie herangetragenen korrektiven Elemente.

Das Puppenspiel leistet ein Doppeltes: es führt das Stück vor und karikiert es zur gleichen Zeit. Prügel und zerreiende Kleider beschädigen den archetypischen Charakter der Figuren; zugleich verulken sie, als kleine, heftige Aktionen, die aggressive Extraversion der großen Form, in der dauernd jemand gegen jemanden zu Felde zieht und der die sich kreuzenden Degenklingen nicht weniger wesensnotwendig sind als die schmachtende Prinzessin. Wie das Beispiel der Glocken in den Moscheen zeigt, hat die Romanze ihr eigenes besonderes Realismus-Problem. Am wenigsten verträgt sie ungeluterte kreatürliche Elemente. Das störende, menschlich-allzu menschliche Detail ist typisch vor allem für die rekapi-tulierende Spätzeit (Ariost), für die die chevalereske Idealwelt nicht anders Teil einer fernen Vergangenheit war als für uns. Der »Orlando Furioso« enthält so viel an unheroischem Realismus, daß man die Behauptung wagen darf, nicht so sehr die Karikatur als die Flächigkeit, das Nur-Visuelle sei die besondere Eigenart des Puppenspiels. Aber eine feinere Art der Selbstironie ist schon viel früher in die höfische Erzählung eingewirkt. In Chaucers »Knight's Tale« ist eine an Mozart gemahnende Autoren-Schelmerei verborgen, die uns an Dutzenden von Stellen ein Lächeln aufntigt, nicht anders wie dem König Theseus in dieser Geschichte, wenn er sich darüber wundert, daß zwei Prinzen ein Eifersuchts-Duell miteinander ausfechten, ohne daß die Dame, um die es geht, eine Ahnung davon hat, daß auch nur einer dieser beiden Prinzen sie liebt. Diese Art von doppelter Perspektive lag nicht in Verdis Möglichkeiten; die korrektiven Elemente in seinen Opern stammen aus anderen Quellen. Satire »konnte er nicht«, er verstand sie nicht einmal immer: ihm sowohl als auch seinem Textdichter Cammarano ist entgangen, daß Voltaires »Alzire ou les Americains«, die Literaturquelle für die Oper »Alzira«, ironisch gemeint war. Näher lag ihm eine Form der Korrektur, wie sie sich etwa in der Figur des unwilligen oder säumigen Kämpfers niederschlägt: das chevalereske Ideal des »Immer kampfbereit« wird auf diese Weise negiert, wenn auch in romanzenhaft-pathetischer Form. Der unwillige Kämpfer (Don Alvaro im letzten Akt der »Forza«) ist im Puppenspiel natürlich eine komische Figur; in der epischen Erzählung findet man ihn häufig, im Mittelalter wie in der Antike (seit der Ilias!). Und im »Trovatore« versucht Verdi, das romanzenhaft prjudizierte Bild von der Zigeunerin, das Ferrando am Anfang entwirft, zu zerstören, indem er sich in sie einfhlt und versucht, sie als Tragdienfigur zu verstehen, als Tochter und Mutter, als leidenden Menschen. Aber Azucena bleibt ein Archetypus; sie wird nur »gewendet«, die Vorzeichen ändern sich. Im »Trovatore« kommt die Romanze nicht aus sich heraus; die Korrektur wird selbst romanzenhaft verarbeitet und dadurch wirkungslos. Außerdem ist die erste Szene (die Zigeunerin als Schreckgespenst in der Vorstellungswelt der Soldaten) mit so viel Schwung und Gusto komponiert, daß sie als Kritik von Anbeginn an nicht zu sich selbst kommen kann.

Etwas ähnliches spielt sich im »Rigoletto« ab; »wie uns, so schlägt auch in des Gauklers Brust ein Herz«, das gibt uns diese Oper zu verstehen, und die »Pagliacci« hinken mit ihrer Botschaft nach, vierzig Jahre später. Am Anfang ist Ri- 45

goletto nichts als der Narr, der seine Rolle spielt, williges Werkzeug seines leichtlebigen Herrn, und es bedarf eines Fluches, um ihn aufzuwecken, ihm sein Selbst zurückzugeben, wodurch er dann auch in sein tragisches Schicksal hineingestoßen wird. Das führt aber nicht aus der Romanze hinaus, es handelt sich hier eher um eine Vertiefung und Bereicherung der Gattung von innen her. Die Archetypen und Klischee-Charaktere bekommen bei Verdi eine Seele; mit dieser Seele singen sie, diese Seele legen sie in ihre Gefühle hinein, und das gibt Verdis Opern ihre »Wirklichkeit«, ihre Glaubwürdigkeit. Aber Verdis Wirklichkeit ist, von der Welt des Romandichters aus gesehen, immer eine Wirklichkeit der Phantasie, und das liegt letztlich an seiner Musik, die sich ihm romanzenhaft gab, sich nicht anders geben konnte. »La Traviata« ist ein realistisches Drama, zumindest insofern, als die femme entretenue in die moderne kapitalistische, nicht aber in die feudale Welt der ritterlichen Ideale hineingehört. Und es gibt keine lehrreichere Erfahrung, als die »Dame aux Camélias« zu lesen (insbesondere die Roman-Version) und dann die erste Seite der Verdischen Partitur aufzuschlagen. Aus einer prosaischen, trostlosen Daseinssphäre, in der das Geld noch wichtiger ist als die Liebe, einer wahren orfano mondo, werden wir in eine Idealwelt versetzt, eine Welt, in der es nichts Unreines gibt. Verdi war eine große, vornehme Natur, und die gefangene Prinzessin, die er rettete, die versklavte Oper, erblühte unter seiner Obhut zu solcher Schönheit, daß es ihr gegenüber für die Satire nichts zu tun gab.

6.

Das war nur möglich, weil Verdi seine Romanzen so ernst nahm, als wären sie unsere eigenste Wahrheit, als hätten sie existenziellen Charakter. Und dieser Ernst, der durchaus unmittellalterlich ist, ein Novum, keineswegs charakteristisch für den geborenen Geschichtenerzähler, kam von außen, aus der Zeit. Hinter der ganzen romantischen Bewegung in Frankreich und Italien standen politische Kräfte. Das Motiv der Verschwörung und Rache war als solches natürlich nicht neu, aber es war ursprünglich im Ständischen verwurzelt — so etwa noch in den Dramen Calderons — und hatte seinen Platz in der Ordnung der Dinge. Es nahm jetzt einen universalen Charakter an. Die Romanzendichtung fing es auf; dadurch wurde es politisch unwirksam, denn wir lesen eben Romanzen zu unserem Vergnügen, aber es trug in diese Kunstform den neuzeitlichen Ernst hinein, der Spaß wurde ihr ausgetrieben. Die vielleicht großartigste Prosa-Romanze des 19. Jahrhunderts, Dumas' »Graf von Monte Christo«, ist eine überdimensionale Revenge-Story, die auszudenken und zu planen eine geniale Organisationsbegabung voraussetzt; diese lebte sich in spannenden Büchern aus statt in politischen Bewegungen. Monte Christo rächt sich zwar an Einzelnen für das ihm angetane Unrecht, aber es geht in Wahrheit gegen das ganze System, nämlich gegen das Kapital (Danglars), das Militär (Moncerf) und die Justiz (Villefort). Das Buch ist der Wunschtraum des gelungenen Aufstandes aller Unterdrückten und Be-

In Verdis Frühopern sammeln sich im Rachefinale alle vitalen Kräfte der Musik. An wem soll die Rache vollzogen werden? Am Herzog, am Grafen Luna, in den früheren Opern an feindlichen Eindringlingen, an schurkischen Individuen — einer der großartigsten chorischen Racheschwüre findet sich in den »Masnadieri«, Verdis »Räubern«, und ihr Objekt ist Franz Moor. Aber das Publikum begriff, daß das Momentum in diesen Stücken von draußen kam, daß sie nicht einfach nur »zur Geschichte gehörten«, und es bezog die Rache- und Verschwörungsmotive auf die patriotische italienische Freiheitsbewegung. Das geschah mit großem Enthusiasmus, es kam zu wilden Begeisterungsausbrüchen in den Opernhäusern, und Verdis Name wurde ein Symbol. Aber man gab damit einer Sache einen Namen, die im Grunde keinen vertrug. Verdis idealistisches Freiheitspathos kann nicht auf ein bestimmtes Objekt festgelegt werden; es meint alles und nichts. In den Rachefinalen steckt immer noch das alte chevalereske »Auf in den Kampf« ungeachtet alles revolutionären Pathos, und nach der Einigung Italiens verlor der Schlachtruf vollends jede Beziehung zur Welt außerhalb des Theaters. Der »Trovatore«, »Rigoletto« wurden jetzt nur noch als Romanzen mit Feuer verstanden — von Anbeginn an waren sie nichts anderes.

Das korrigierende Element, der Spaß, kam von einer anderen Kunstform her: von der Opera buffa. Die Buffa ist wie die Komödie eine mit Archetypen arbeitende dramatische Form und in dieser Hinsicht mit der Romanze gleichzusetzen. Aber sie offenbart in jeder Regung, was die Romanze verschweigt: daß der Zuschauer auf vergnügliche Art unterhalten werden muß. Beide Kunstformen setzen ihn über die Schwere des Lebens hinweg: die Romanze durch den Höhenflug ihrer Ideen, ihrer Sprache oder ihrer Melodien, die Komödie oder die Opera buffa durch ihre Leichtigkeit. Das symbolische musikalische Urelement der Buffa ist das Staccato, das den Boden eben nur berührt. Themen, Rhythmen, Bewegungstypen aus der komischen Oper dringen frühzeitig in die Musik Verdis ein und lockern sie auf. Ein Beispiel dafür sind die Staccato-Triolen am Schluß der Orchester-Einleitung der ersten Szene im »Trovatore«, oder der Flüsterchor in der Szene vor dem Kloster (Ardi! andiam, celiamoci etc.). Was die Buffa-Elemente bei Verdi leisten, ist vor allem, die Seria-Elemente mit einem Kommentar zu versehen, ihnen gewissermaßen ein offizielles Schild anzustecken mit der Aufschrift: »Amusez vous«. Und in dem berühmten Text der Schlußfuge des »Falstaff« spricht sich nicht nur die Lebensphilosophie eines heiteren Skeptikers aus; »alles ist Spaß auf Erden«, das bezieht sich, vermute ich, in erster Linie auf das eigene Werk.

[. . .]

Ein Troubadour an seinen Herrn

Leben und Taten des Troubadours Rambaut von Vaqueiras sind gut überliefert; seine dichterischen Zeugnisse reichen von 1180 bis 1207. Er wurde auf dem Schloß Vaqueiras in der Grafschaft Orange geboren und trat zunächst als Hofdichter in die Dienste des Prinzen von Orange; sein Verhältnis zu seinem Wohltäter war freundschaftlich. 1189 verließ er Orange und ging nach Oberitalien. In Bonifaz II., Markgraf von Montferrat, fand er seinen neuen Gönner; Montferrat ist zwischen Piemont, dem Mailändischen und dem Genuesischen gelegen. Rambaut wurde Bonifaz' Hofdichter, nach Erteilung des Ritterschlages sogar sein Waffengeführte. Mit seinem Beschützer beteiligte er sich am Kriegszug Kaiser Heinrichs VI. nach Sizilien. Beatrix von Carret, die Schwester des Markgrafen, erkor Rambaut zur Dame seines Herzens. 1202 folgte Rambaut seinem Herrn auf einen Kreuzzug, der zur Begründung einer lateinischen Dynastie in Konstantinopel führte. Bonifaz wurde Herr über die Insel Candia nebst allen Ländern jenseits des Bosphorus. Der Markgraf war in ständige Kämpfe mit den überlegenen Bulgaren verwickelt, bei denen er, und mit ihm vermutlich Rambaut, 1207 fiel. Im Nachlaß des Troubadours fanden sich drei Briefe an Bonifaz, von denen hier der dritte folgt. Die Briefe sind kaum mehr als Bittschriften, die Ansprüche auf Belohnungen begründen. Es ist überliefert, daß Rambaut bei Bonifaz Gehör fand.

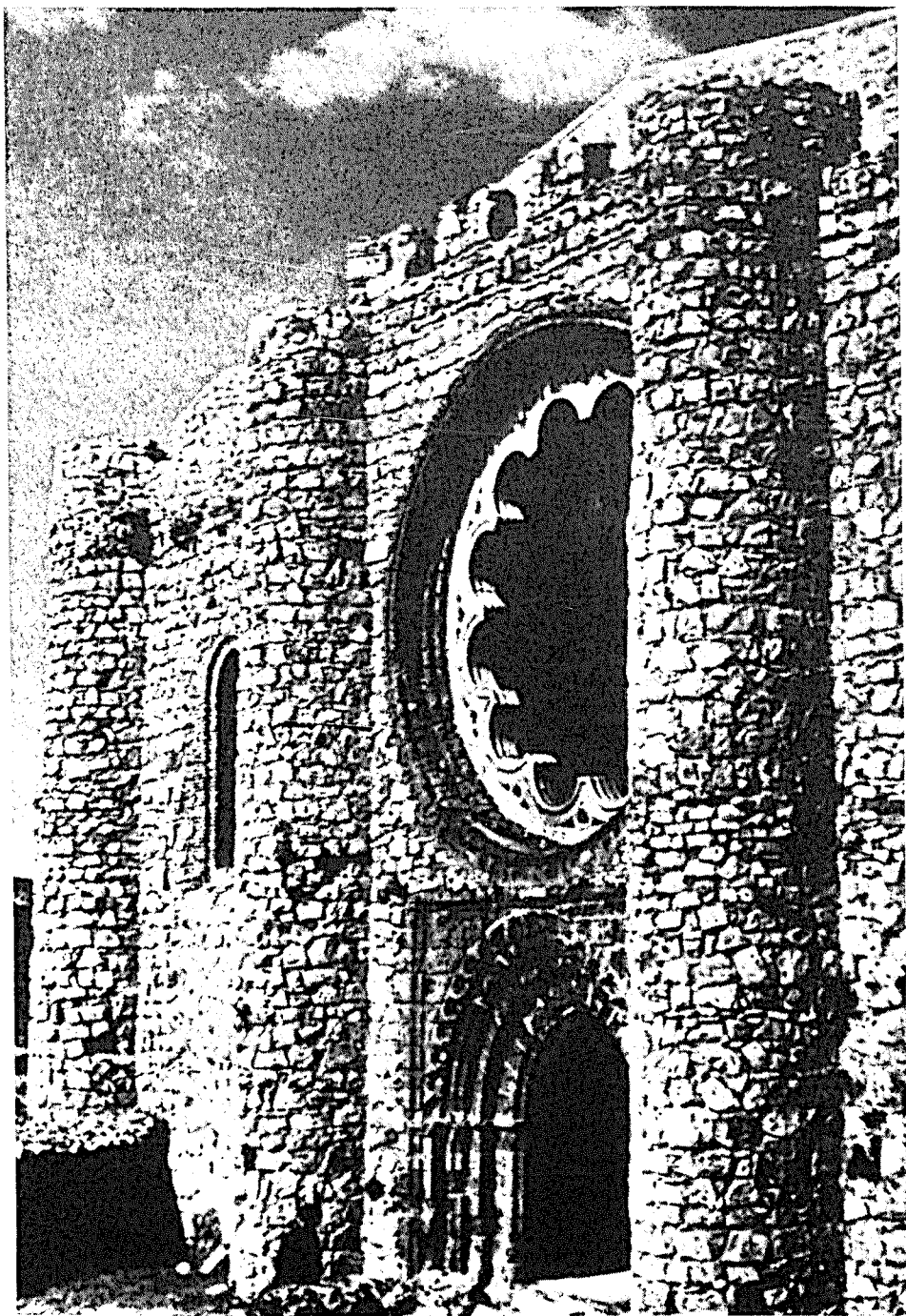
‘Glorreicher Markgraf, ich will nicht alle die schönen Thaten erzählen, die wir von Anfang zusammen vollbracht haben, denn ich fürchte, man möge es übel deuten. Das erste Streben des Jünglings muss sein, sich hervorzuthun, wenn er Ruhm und Ehre gewinnen will, wie ihr, Herr, der ihr von Anbeginn euch ausgezeichnet habt, so dass man euch und mich erhob, euch als Herrn und mich als Junker.’

Weil es hart ist, o Herr, einen Freund zu verlieren oder zu vergessen, den man werth halten soll, so will ich die Liebe wieder anfrischen und euch erinnern, wie wir die Dame Seldina von Mar dem Margrafen von Malasпина mitten aus seinen Verschanzungen entführten und wie ihr sie dem Posson von Angilar gabt, der an ihrer Liebe todtkrank darniederlag.’

‘Erinnert euch, wie euch der Spielmann Aimonet zu Montalto die Nachricht von Jacobina brachte, die man nach Sardinien schleppen wollte, um sie dort wider ihren Willen zu verheirathen; wie ihr das mit Seufzen anhörtet und sie euch zum Abschied einen Kuss gab und euch so herzlich bat, sie vor ihrem räuberischen Oheim zu schützen. Ihr liesst sogleich fünf der besten Knappen aufsitzen und wir ritten des Nachts nach dem Abendessen davon, ihr, Guiet, Hugonet von Alfar und Bertaldon, der uns zum Führer diente, und

ich selbst, denn ich will mich nicht übergehen. Ich nahm sie beim Einschiffen aus dem Hafen weg: da entstand ein Geschrei zu Land und zu Wasser, hinter uns her stürzten sie zu Ross und zu Fuss; wir aber eilten voran und glaubten schon zu entkommen, als die Pisaner uns anfielen. Wie wir so viele Reiter, so viele schöne Harnische, glänzende Helme und flatternde Paniere uns den Weg versperren sahen, da brauchte man uns nicht zu fragen, ob wir besorgt waren. Ihr verstecktet uns zwischen Benc und Final; von vielen Seiten hörten wir Hörner und Clarinen erklingen und das Feldgeschrei erschallen. Zwei Tage harrten wir ohne Speise und Trank; den dritten endlich, als wir aufbrachen, stiessen wir in dem Pass von Belestar auf zwölf Räuber, die auf Raub ausgingen. Da wussten wir keinen Rath: denn unsere Pferde konnten wir nicht brauchen; ich aber stürzte mich zu Fuss in sie hinein; zwar erhielt ich einen Lanzenstoss durch das Koller, allein ich verwundete ihrer drei bis vier, so dass sie sich zurückziehen mussten. Bertaldon und Hugonet sahen mich verwundet und eilten mir zu Hülfe, und als wir zu drei waren, reinigten wir den Pass von den Räufern, so dass ihr sicher durchkommen konntet. Welch ein fröhliches Mahl hielten wir alsdann, ohne mehr zu haben als ein Brot, und ohne einmal zu trinken und uns zu waschen. Des Abends kamen wir zu Nizza an bei Puicclair; er empfing uns sehr freundlich, ja er würde seine schöne Tochter Aigleta zu euch gelegt haben, hättet ihr es angenommen. Des andern Morgens liesst ihr, als ein Herr und grosser Baron, den Wirth gut belohnen, ihr gabt Aigleta dem Guido von Montelimar und liesst den Anselmet mit Jacobina trauen: sie erhielt ihre Grafschaft Ventimiglia zurück, auf die sie durch den Tod ihres Bruders trotz den Ansprüchen ihres Oheims ein Recht hatte.'

'Euch die glorreichen Thaten alle zu erwähnen, die ich euch verrichten sah, das hiesse uns beide ermüden, mich mit dem Erzählen und euch mit dem Anhören. Mehr als hundert Mädchen sah ich euch verheirathen an Grafen, Markgrafen und mächtige Freiherrn, und mit keiner verleitete euch Jugend zu sündigen, wiewohl sie ganz verlassen waren. Hundert Ritter habe ich euch ausstatten und hundert andre vertreiben und verbannen, stets die Guten erheben und die Falschen und Schlechten demüthigen sehen; kein Schmeichler vermochte euch stolz zu machen. So viele Wittwen und Waisen sah ich euch trösten, so vielen Unglücklichen beistehen, dass ihr das Paradies erworben habt,



wenn man es durch Milde erwirbt: denn stets habt ihr milde gehandelt, niemals einen der Milde Würdigen abgewiesen. Alexander hat euch seine Grossmuth, Roland und die zwölf Pairs ihre Kühnheit, der edle Berart seine Artigkeit überlassen. An eurem Hofe herrscht alles Wohlgefällige, Freigebigkeit und Frauendienst, schöne Kleidungen, zierliche Rüstungen, Trompeten, Spiele, Geigen und Gesang: ihr habt keinen Pförtner beim Essen angestellt. Auch ich, Herr, kann mich rühmen, dass ich an eurem Hofe gewusst habe, mich zu benehmen, zu geben und zu leiden, zu dienen und zu schweigen; niemals habe ich andern Verdross gemacht. Keiner kann mir vorwerfen, dass ich im Kriege je von euch gewichen, noch den Tod gefürchtet, wenn es galt, eure Ehre zu erhöhen, noch euch an einer edlen That verhindert habe. Mir, der so viel von euren Angelegenheiten weiss, solltet ihr daher dreifach Gutes thun: das wäre recht, denn in mir findet ihr einen Zeugen, Ritter und Hofdichter, glorreicher Markgraf.'

Diese Briefe sind nichts anders als Bittschriften, worin der Troubadour seine Ansprüche auf Belohnungen durch eine Aufzählung seiner Verdienste um den Markgrafen zu begründen sucht. Dass er Gehör fand, diess lehrt uns die oben übersetzte Elegie, worin der Dichter seines erworbenen Reichthums gedenkt.

Bertran de Born

Es liess der Graf mich dringend flehn
 Durch Raimund Hugo d'Esparron,
 Zu singen jetzt in solchem Ton,
 Daß tausend Schild' in Splitter gehn,
 Halsberg' und Helmzier bricht davon
 Und manch zerfetztes Wams zu sehn.

Ich tu' ihm auch den Willen sein,
 Da mir sein Sinn eröffnet ward.
 So soll denn auch vor Himmelfahrt
 Der Graf davon berichtet sein.
 Vor Tadel bin ich gern bewahrt
 Bei denen, die mir Gunst verleihn.

Der Graf führt jenseit Montagut
 Sein Banner nach Toulous' heran,
 Dort am Perron im Grafenplan
 Da wird er zelten kühngemut.
 Wir lagern in der Runde dann,
 Sind wohl drei Nachtlang auf der Hut.

Sind alle nun zur Stelle, drauf
Erhebt sich Kampfgewühl im Feld,
Und mancher Catalane fällt
Und die von Aragon zuhauf.
Vor unsern mächt'gen Streichen hält
Kein hochgewölbter Sattelknauf.

Da fliegt gen Himmel in die Rund
Manch Splitterstück und Lanzenschaft,
Und Goldbrokat und Zindeltafft
Und edler Sammet gehn zu Grund;
In Rissen Zelt und Hütte klafft,
Zerstreut liegt Seil- und Pfahlwerk bunt.

Denn mit uns werden zieh'n zu Feld
Die Fürsten und Baronen all,
Von wackern Kämpen großer Schwall,
Erles'ne Schar aus aller Welt.
Sie ziehn heran mit Waffenschall
Um Lehnspflicht oder Ruhm und Geld.

Rogiers, der Herr von Montauban,
Der Fürst, der einbüßt' Tarascon,
Dazu des Bernart Otho Sohn
Und Graf Don Peire helfe dann!
Herr Graf von Foix, Herr Bernadon
Und auch Prinz Sancho rück' heran!

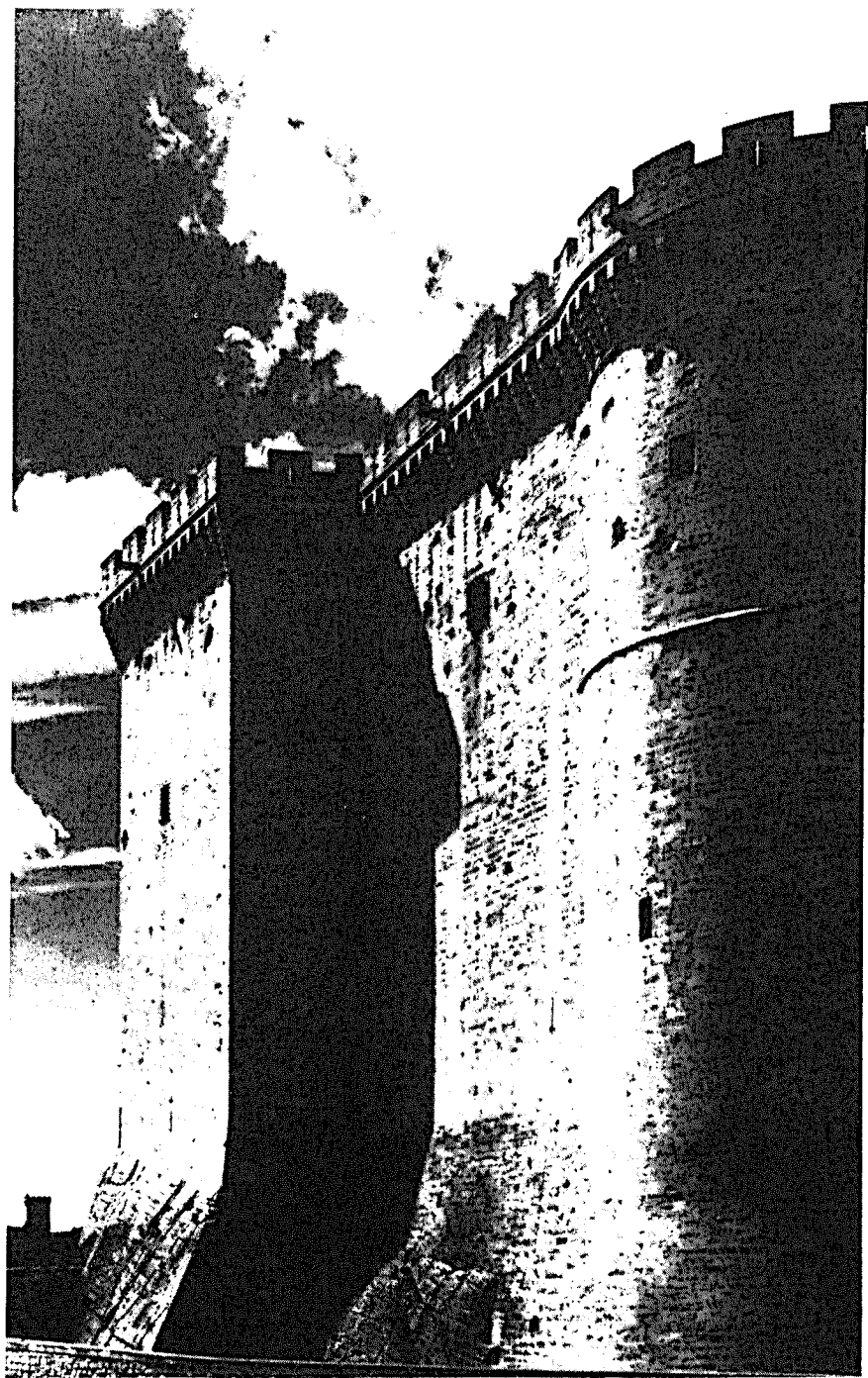
Dort mag man rüsten alle Kraft!
Hier sind wir zu Empfang bereit.

Ich will, die reiche Ritterschaft
Soll Hader nähren allezeit!

Paul Heyse (1852)

Vertran de Vorn.

Droben auf dem schroffen Steine
Raucht in Trümmern Autfort,
Und der Burgherr steht gefesselt
Vor des Königs Felte dort:
„Kamst du, der mit Schwert und Liebern
Aufruhr trug von Ort zu Ort,
Der die Kinder aufgewiegelt
Gegen ihres Vaters Wort?
„Steht vor mir, der sich gerühmet
In vermehner Prahleret,
Daß ihm nie mehr als die Hälfte
Seines Geistes nötig sei?
Nun der halbe dich nicht rettet,
Ruf den ganzen doch herbei,
Daß er neu dein Schloß dir baue,
Deine Ketten bredy' entzwei!“



„Wie du sagst, mein Herr und König,
Steht vor dir Bertran de Born,
Der mit einem Lied entflammte
Perigord und Bentadorn,
Der dem mächtigen Gebieter
Stets im Auge war ein Dorn,
Dem zuliebe Königsfinder
Trugen ihres Vaters Horn.

„Deine Tochter saß im Saale,
Festlich, eines Herzogs Braut,
Und da sang vor ihr mein Vate,
Dem ein Lied ich anvertraut,
Sang, was einst ihr Stolz gewesen,
Ihres Dichters Sehnsuchtlaut,
Bis ihr leuchtend Brautgeschmeide
Ganz von Thränen war betaut.

„Aus des Oibaus Schlummerschatten
Fuhr dein bester Sohn empor,
Als mit zorn'gen Schlachtgefängen
Ich bestürmen ließ sein Ohr.
Schnell war ihm das Roß gegürtet,
Und ich trug das Banner vor,
Jenem Todespfeil entgegen,
Der ihn traf vor Montforts Thor.

„Mutend lag er mir im Arme;
Nicht der scharfe, kalte Stahl —
Daß er sterb' in deinem Fluche,
Das war seines Sterbens Qual.
Strecken wollt' er dir die Rechte
Über Meer, Gebirg und Thal;
Als er deine nicht errechet,
Drückt' er meine noch einmal.

„Da, wie Mutafort dort oben,
Ward gebrochen meine Kraft;
Nicht die ganze, nicht die halbe
Blieb mir, Satte nicht, noch Schaft.
Leicht hast du den Arm gebunden,
Seit der Geist mir liegt in Haft;
Nur zu einem Trauerliede
Hat er sich noch aufgerafft.“

Und der König senkt die Stirne:
„Meinen Sohn hast du verführt,
Hast der Tochter Herz verzaubert,
Hast auch meines nun gerührt.
Nimm die Hand, du Freund des Toten,
Die verzeihend ihm gebührt!
Weg die Fesseln! Deines Geistes
Hab' ich einen Hauch verspürt.“

Ludwig Uhland

Eduard Hanslick über »Il Trovatore«

»Il Trovatore«, zuerst in Rom im Jänner 1853 aufgeführt, ist dem »Rigoletto« musikalisch nahe verwandt, aber reicher ausgestattet; die packenden Melodien und die dankbaren Nummern stehen dichter aneinander. Das Libretto, der modernen spanischen Bühne entlehnt, behandelt eine ebenso gräßliche als dunkle Begebenheit. Aus der Naturgeschichte ist es zwar bekannt, daß die Zigeuner mit einer unauslöschlichen Neigung behaftet sind, kleine Kinder mit Muttermalen zu stehlen, an denen sie meistens im fünften Akt von vornehmen Eltern wiedererkannt und requiriert werden. Der Trovatore bringt dies viel komplizierter und unverständlicher. Ein alter Haushofmeister singt gleich anfangs zu einer Mazurkamelodie eine Geschichte von ausgesuchter Gräßlichkeit, in welche eine Zigeunerin samt einigen gestohlenen und verbrannten Kindern bedenklich verwickelt ist. Die alte Azucena (eine Übersetzung der unausstehlichen Fides ins Zigeunerische) eröffnet ihrerseits den zweiten Akt mit einer ähnlichen Erzählung (in traurigem Walzerton) von einem verbrannten und nicht assecurierten kleinen Kinde, welches sie nicht gestohlen hat, während ein anderes kleines Kind, welches sie gestohlen hat, nicht verbrannt ist, oder umgekehrt. Im dritten Akt erscheint wieder der alte Castellan mit seinem riesigen Gedächtnis für Mazurken und gestohlene Kinder und erkennt sogleich die alte Zigeunerin als eine Person, die ihm in sehr ungebührlichen Verhältnissen zu verbrannten und gestohlenen Kindern zu stehen scheint. Sie wird — was wir aus musikalischen Gründen nicht mißbilligen können — zum Scheiterhaufen verurteilt. Welcher aber von den beiden Rittern, der mit der Tenor- oder mit der Baritonlage, das gestohlene und verbrannte Kind gewesen, wird wohl nie ergründet werden.

Die Musik zum Trovatore ist gleichzeitig der vollste Ausdruck von Verdis künstlerischer Roheit und seinem intensiven Talent. In den Höhepunkten dieser Oper übertrifft Verdi an dramatischer Energie unstreitig seine (als Musiker ihn überragenden) Vorgänger Rossini, Bellini und Donizetti. Wäre der vierte Akt nicht durch das häßliche Bravour-Allegro Leonorens (welche genau so im ersten Akt ein schön erfundenes Andante mit einem Gassenhauer schließt) entstellt, er gehörte zu dem Besten, was die neuere italienische Oper aufzuweisen hat. Die Szene, wo Leonorens Klage, erst von dem fern herübertönenden Miserere unterbrochen, über aufsteigenden Posaunen-Akkorden anschwillt, bis sie endlich von der Romanze des Gefangenen sanft aufgelöst wird, ist von bedeutender echter Wirkung. Auch der Anfang des darauffolgenden Duetts enthält leidenschaftliche Motive. Endlich ist die Szene im Kerker hübsch gedacht, wo Leonore den Geliebten zur Flucht zu bewegen sucht, dieser heftig widerstrebt, bis endlich in den leidenschaftlichen Streit die sanften Töne der Zigeunerin einfallen. Schade, daß sich solche Anfänge bei Verdi nie lange auf gleicher Höhe erhalten, vielmehr mit mathematischer Gewißheit einen möglichst trivialen Satz nach sich ziehen. Es ist dies weniger ein Herabsinken aus Schwäche, wie es häufig bei Bellini vorkommt, als vielmehr absichtliches, doloses Aufsuchen und Ersinnen des Trivialen. Ich möchte es ästhetisch bösen Willen nennen.

GALLERIA DEL "PASQUINO,,



Graf-Luna-Karikatur von Gamba im »Pasquino«

OPER FRANKFURT. Programmhefte der Spielzeit 1977/78, »Il Trovatore« von Giuseppe Verdi, Premiere 2. April 1978.

Herausgeber: Direktion der Oper Frankfurt. Zusammenstellung und Redaktion: Dramaturgie; verantwortlich für dieses Heft: Dietolf Grewe.

Druck: E. Imbescheidt KG, Belchenstraße 3, 6000 Frankfurt am Main-Niederrad.

NACHWEISE: Briefe aus: Giuseppe Verdi, Briefe, herausgegeben und eingeleitet von Franz Werfel, übersetzt von Paul Stefan, Wien 1926. Giuseppe Verdi, Briefe zu seinem Schaffen, ausgewählt und übersetzt von Otfried Büthe und Almut Lück-Bochat, Ricordi, Frankfurt/Main 1963. Denis Diderot: Leidenschaft und Natur; aus: Elemente der Physiologie (1774–80), XXVIII. in: Philosophische Schriften, erster Band, herausgegeben und übersetzt von Theodor Lücke, Aufbau-Verlag, Berlin, 1961. Jean-Jacques Rousseau; Leidenschaft und Gesetz; aus: Über den Ursprung der Ungleichheit unter den Menschen (1755). In: Schriften zur Kulturkritik, eingeleitet, übersetzt und herausgegeben von Kurt Weigand, Felix-Meiner-Verlag, Hamburg. Wolf Ebermann/Manfred Koerth, Die historische Situation. Maschinenschriftliches Manuskript einer Erläuterung zum von den Autoren neutextierten Klavierauszug des »Troubadour«. Götz Friedrich, Von der Romanze zum szenisch-musikalischen Drama, aus dem »Troubadour«-Programmheft der Komischen Oper Berlin. Kurt Oppens, Die Befreiung der gefangenen Prinzessin; aus: »Oper 1966«, herausgegeben von der »Opernwelt« im Friedrich Verlag Velber bei Hannover. Der Aufsatz ist aus Platzgründen um das letzte Drittel gekürzt.

Brief des Troubadours Rambaut von Vaqueiras, fotomechanisch aus: Friedrich Diez, Leben und Werke der Troubadours. Zweite vermehrte Auflage von Karl Bartsch, Leipzig 1882. Das Gedicht von Bertran de Born in Paul Heyses Übersetzung fotomechanisch aus: Leben und Lieder der provenzalischen Troubadours, in Auswahl dargeboten von Erhard Lommatzsch, Akademie-Verlag, Berlin 1959. Ludwig Uhland, Bertran de Born; fotomechanisch aus: Werke in vier Bänden, Leipzig, Max Hesse's Verlag. Eduard Hanslicks Troubadour-Kritik, aus: »Die moderne Oper«, Berlin 1875.

ABBILDUNGEN: Verdi-Portrait aus: Franco Abbiati, Giuseppe Verdi; Ricordi, 1959. Cammarano-Portrait aus »Verdi-Briefe«, Ricordi, s. o. Szenenbilder von Marchioro, aus: Carlo Gatti, Verdi nelle immagini, Milano 1941. Titelblatt der »Trovatore«-Partitur aus: Joseph Wechsberg, Verdi, München 1975. Sämtliche Fotos von mittelalterlichen spanischen und südfranzösischen Burgen aus: Castles of Europe, from Charlemagne to the Renaissance. Elek, London 1970. Die beiden italienischen »Trovatore«-Szenenbilder aus dem 19. Jahrhundert aus: Wechsberg, s. o. und Verdi, Studi e memorie, a cura del sindacato nazionale fascista musicisti, nel XL anniversario della morte, Istituto grafico Tiberino, Rom 1941. Verdi-Wagner-Karikatur ebenfalls aus: Verdi, Studi e memorie. Die Figurinen für die Frankfurter Neuinszenierung von »Il Trovatore« zeichnete Martin Kamer. Die Luna-Karikatur von Gamba aus: Franco Abbiati, s. o. Titelseite: Leonora vor dem Gefängnistor, aus: Abbiati, s. o. Rückseite des Umschlags, König Vittorio Emanuele (Manrico) umfaßt Italien (Leonora) und singt Worte der Ermutigung aus dem 3. Akt von »Il Trovatore«; Karikatur von 1866, aus Wechsberg, s. o.