



Oboe Klarinette Saxophon Fagott

Der ganze Kosmos der Holzblasinstrumente zum Nachschlagen und Stöbern

Zum ersten Mal widmet sich ein deutschsprachiges Lexikon ausschließlich den Belangen der vier Holzblasinstrumente Oboe, Klarinette, Fagott und Saxophon und thematisiert alles Wissenswerte – von der Historie der Instrumente über einzelne Instrumentenbauer, Fragen der Spiel- und Atemtechnik, das solistische und kammermusikalische Repertoire vom Barock bis zum Jazz, über Gattungen, Besetzungen, wichtige Interpreten (Solisten und Ensembles) einst und jetzt bis hin zu den Komponisten und ihren Werken für Holzbläser. Weitere Stichworte z.B. zur historisch informierten Aufführungspraxis oder zu Ausbildungsstätten runden dieses einzigartige Kompendium ab.

www.laaber-verlag.de

Inhaltsverzeichnis

Verantwortlicher Herausgeber
für dieses Heft:
Larenz Lütteken, Musikwis-
senschaftliches Institut,
Universität Zürich, Florhof-
gasse 11, CH-8001 Zürich

Beirat:
Wolfgang Horn, Oliver Huck,
Sebastian Klotz, Annette
Kreutziger-Herr, Birgit Lodes
und Hartmut Möller

Redaktion:
Thomas Emmerig
Sternenweg 3
D-93138 Lappersdorf
E-Mail: Emmerig-DTP@web.de

Erscheinungsweise:
4 Hefte jährlich

Preise:
Jahresabonnement
Inland € 79,-, Ausland € 86,-
Studentenabonnement
Inland € 48,-, Ausland € 54,-
Einzelheft € 24,80
(zzgl. Versandkosten)

Kündigung:
Spätestens 3 Monate vor
Ablauf des Jahresabonne-
ments. Erfolgt keine Abbe-
stellung, verlängert sich das
Abonnement automatisch.

Vertrieb:
Durch jede Buch- oder Musi-
kalienhandlung oder direkt
bei Laaber-Verlag
Regensburger Straße 19
D-93164 Laaber
Telefon (0 94 98) 23 07
Telefax (0 94 98) 25 43
E-Mail: info@laaber-verlag.de

Die in den Beiträgen vertre-
ten Meinungen entsprechen
nicht immer den Auffassun-
gen der Herausgeber und des
Verlages.

Unverlangt eingesandte
Manuskripte werden nur
zurückgesandt, wenn Rück-
porto beiliegt. Nachdruck
oder fotomechanische
Wiedergabe, auch auszugs-
weise, nur mit Genehmigung
des Verlages.

ISSN 0177-4182
© 2018 Laaber-Verlag, Laaber

Verdi und Schiller

Zu diesem Heft 194

Beiträge

Cord-Friedrich Berghahn
»uno de' piu grandi ingegni che la repubblica letteraria abbia avuto«.
Schiller-Lektüren in der Frühzeit des Risorgimento 199

Albert Gier
Verdi und der junge Schiller: *I Masnadieri* – Luisa Miller 217

Vincenzina C. Ottomano
»A dirlo io fremo!«
Raum, Sprache und das Unaussprechliche in *Luisa Miller* 229

Iso Camartin
Von Dom Karlos zu Don Karlos, Don Carlos und Don Carlo.
Schiller und der späte Verdi 251

Freier Beitrag
Arne Stollberg
Bleich, nächtig, todeskrank.
Schönbergs *Pierrot lunaire* und die Mondsucht der Moderne 259

Besprechungen 273

Eingegangene Schriften 277



MUSIKWISSENSCHAFTLICHER VERLAG WIEN

Neu in der Reihe WIENER BRUCKNER-STUDIEN



Elisabeth Maier

unter Mitarbeit von Renate Grasberger

Années de Pèlerinage. Neue Dokumente zu August Göllerichs Studienzeit bei Franz Liszt und Anton Bruckner - Teil 2

(Wiener Bruckner-Studien 4/2)

August Göllerich (1859 - 1923) ist in die Musikgeschichte vor allem als Schüler und Biograph Anton Bruckners eingegangen. In Teil 2 dokumentiert eine Fülle von – zum Großteil erstmals veröffentlichten – Materialien die vielschichtige Beziehung Bruckners zu seinem Biographen und die lange Entstehungsgeschichte der monumentalen Biographie.

444 Seiten im Format 17 x 24, broschiert
MV 508, ISBN 978-3-903196-03-2

€ 66,35 (exkl. Mwst.)

Ebenfalls erhältlich:

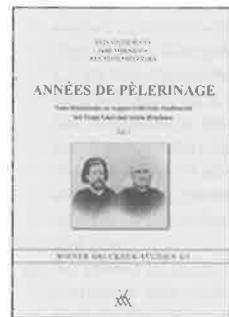
Années de Pèlerinage. Neue Dokumente zu August Göllerichs Studienzeit bei Franz Liszt und Anton Bruckner - Teil 1

(Wiener Bruckner-Studien 4/1)

Franz Liszt hat August Göllerichs Persönlichkeit und seinen lebenslänglichen idealistischen Einsatz für die Kunst entscheidend geprägt. In diesem Band erstmals publizierte Dokumente zeichnen ein eindrucksvolles Bild des Umgangs Liszts mit seinen Schülern, unter denen Göllerich eine besondere Vertrauensstellung eingenommen hat.

582 Seiten im Format 17 x 24, broschiert
MV 504, ISBN 978-3-900270-95-7

€ 86,36 (exkl. Mwst.)



Elementarlehrbuch der Harmonie- und Generalbass-Lehre

von Johann August Dürrnberger

Reprint der Ausgabe Linz 1841 mit den handschriftlichen Eintragungen Anton Bruckners

(Bruckner – Dokumente und Studien 17)

Dürrnbergers Lehrbuch war ein Standardwerk der musikalischen Lehrerausbildung.

Bruckner selbst verwendete es später auch in Wien zum Unterricht mit seinen Studenten.

Farbfaksimile, kommentiert und mit einer Studie versehen von Daniel Hensel

178 Seiten, Format 17 x 24, broschiert

MV 119, ISBN 978-3-903196-01-8

€ 25,00 (exkl. Mwst.)

Auslieferung: Edizioni Musicali Europee, via delle Forze armate 13, 20147 Milano (ITALIEN)
Tel. 0039-02/48 71 31 03 Fax: 0039-02/30 13 32 13 office.eme@libero.it

www.mwv.at

1 So lautete der Titel von Schillers *Kabale und Liebe* in verschiedenen italienischen Editionen von Anfang/Mitte des 19. Jahrhunderts. Die von Verdi und Cammarano verwendete Übersetzung bleibt bis heute fraglich. Aus einem Brief von Verdi an Cammarano (17. März 1849) kann man annehmen, dass der Komponist die Übertragung von Carlo Rusconi (1844) benutzte, vgl. Carlo Matteo Mossa (Hg.), *Carteggio Verdi-Cammarano (1843-1852)*, Parma 2001, S. 15, Anm. 4. Wie Piero Weiss beweist, spielte auch die französische Übersetzung von Alexandre Dumas eine wichtige Rolle bei der Entstehung des Librettos von *Luisa Miller* (Weiss, »Verdi and the Fusion of Genres«, in: *Journal of the American Musicological Society* 35 [1982], S. 138-56, hier S. 147-149).

2 Vgl. Giuseppe Verdis Brief an Salvatore Cammarano vom 31. August 1846, in: C. M. Mossa (Hg.), *Carteggio Verdi-Cammarano* (wie Anm. 1), S. 14. Für eine detaillierte Rekonstruktion der Entstehung von *Luisa Miller* siehe Jeffrey Kallberg, »Introduction/Introduction«, in: ders. (Hg.), *Giuseppe Verdi. Luisa Miller: (The Work of Giuseppe Verdi/Le opere di Giuseppe Verdi)*, Bd. I/15, Chicago/Mailand 1991, S. XI-XXV und XXXV-L.

3 Vgl. Salvatore Cammaranos Briefe an Giuseppe Verdi vom 22. Dezember 1847 und 4. November 1848, in: C. M. Mossa (Hg.), *Carteggio Verdi-Cammarano* (wie Anm. 1), S. 15-16, hier S. 15 und 80-81, hier S. 81.

4 Vgl. Giuseppe Verdis Brief an Salvatore Cammarano vom 23. November 1848, ebenda, S. 83-84, hier S. 84. Zu diesem Thema siehe auch ders., »A Monk and At Least Some New Things: Verdi, Cammarano and *L'assedio di Firenze*«, in: Martin Chusid (Hg.), *Verdi's Middle Period (1849-1859): Source Studies, Analysis, and Performance Practice*, Chicago 1997, S. 99-126.

»A dirlo io fremo!«

Raum, Sprache und das Unaussprechliche in *Luisa Miller*

Vincenzina C. Ottomano

Bei der Entstehung der Oper *Luisa Miller* überschneiden sich zahlreiche, unterschiedliche Umstände: Reisen an verschiedene Orte, Epochen, politische Ereignisse, Eingriffe seitens der strengen Zensur, sogar eine durch die Cholera bedingte Quarantäne. Im Zusammenspiel hatten zwei Künstler schwerwiegende Entscheidungen zu treffen wie etwa die mühsame Auswahl eines Stoffes. Dabei traten Salvatore Cammarano, der Librettist, und Giuseppe Verdi, der Komponist, in ein virtuelles Gespräch zu dritt mit Friedrich Schiller, dem Autor der literarischen Vorlage.

Der intensive Briefwechsel zwischen Verdi und Cammarano stellt einen unumgänglichen Ausgangspunkt dar, um der Entstehung und den Veränderungen des Librettos nachzuforschen. Er gibt uns zumindest einige Hinweise auf die Transposition des Textes in Musik (Verdis Briefe, soweit sie uns bisher bekannt sind, enthalten dagegen nur selten Informationen über »seine« Arbeit an die Musik). Wie gerade gesagt, ergab sich für den Komponisten und den Librettisten die erste Schwierigkeit in der Wahl eines geeigneten Sujets: Obschon bereits am 31. August 1846 Verdi selbst *Amore e raggio*¹ vorgeschlagen hatte und zwar zu einer Zeit, in der noch nicht an eine Realisierung der Oper zu denken war², schien Cammarano eher zu historischen Themen zu neigen wie etwa *Niccolò dei Lapi* oder *Ettore Fieramosca*³, wobei er sich von Guerrazzis historischen Roman *L'assedio di Firenze* begeistern ließ, den wiederum Verdi vorgeschlagen hatte.⁴

In einer Zeitspanne von zwei Monaten (vom 14. Februar bis April 1849) arbeiteten die beiden rege an der Prosaskizze dieses patriotischen Librettos. Bereits von Anfang an schien Verdi die dramatischen und musikalischen Höhepunkte klar vor Augen zu haben, jedoch ließ der Widerstand der Zensur »wegen des unangebrachten Sujets angesichts der vorliegenden Umstände in Italien«⁵ das Projekt scheitern. In diesem Moment schien *Amore e raggio* die einzig mögliche Lösung. Könnte Schillers Drama als »Notlösung« angesehen werden, so erwies es sich in der Tat als die am wenigsten »schmerzhaft« Wahl: ein Drama ohne historische Verwicklungen, »ricco di vive posizioni e di caldi affetti«⁶, das mit Hilfe einiger Kunstgriffe (»die Notwendigkeit, all die Elemente wegzuschneiden, die die Zensur niemals dulden würde«⁷, so wird Cammarano schreiben, womit er zuallererst die Figur der Schillerschen Konkubine meinte) erlauben würde, die Hindernisse zu umgehen, welche die neapolitanische Zensur in den Weg hätte legen können.

In diesem Beitrag beabsichtige ich nicht, ausschließlich den »Übergang« von der literarischen Quelle zum dramatisch-musikalischen Text hin zu behandeln, vielmehr möchte ich einen Weg umreißen, der dramaturgische Fragen und musikalische wie auch ästhetische Lösungen

umfasst, die *Luisa Miller* charakterisieren. Die im Folgenden verfolgten Fährten können in zwei zentralen Perspektiven synthetisiert werden: 1) Definition des Ambientes (eine klaustrophobische Dramaturgie); 2) Fokus auf die Titelheldin (die betende junge Frau).

Eine klaustrophobische Dramaturgie: die Welt durch ein Fenster

In einem erhellenden Aufsatz aus dem Jahr 1982 kommentierte Piero Weiss einige vom Librettisten vorgenommene Änderungen an Schillers Drama:

»[Cammarano] mercilessly cut down Schiller's drama, not simply to the requirements of a libretto, but to those of a conventional tragedy. [...] [And] went still further: he transferred the locale from town to country (for the sake of the choruses, as he explained more than once), thus depriving the drama of its almost claustrophobic menace, and he changed old Miller from a petty bourgeois music master to a brave ex-soldier.«⁸

Offensichtlich stellt der Anfang des ersten Aktes eine veritable »Raumerweiterung« dar: vom engen »Zimmer beim Musikus« in Schillers Drama zum »lieblichen Dorf« [ameno villaggio], über dem »ein sehr klarer, frühlingshafter Sonnenaufgang am Horizont« scheint [un'alba limpissima di primavera è sull'orizzonte]. Analysiert man die Konkretisierung der Opernstruktur, so wird offensichtlich, dass sie auf räumliche Kontraste und dramaturgische »Alliterationen« zielt.

Die Einleitung stellt den einzigen Moment in der gesamten Oper dar, der einen freien, offenen Raum umreißt:⁹ Darstellung einer bukolischen Welt, Spiegelbild der »naiven«, bäuerlichen Moral der Miller selbst und der Dorfbewohner. Sie konturiert, nach der überzeugenden Analyse von Emanuele Senici, Luisas Reinheit noch deutlicher.¹⁰ Die durch die Bühnenausstattung beschriebene Anordnung wird musikalisch in der reinen Klangfarbe der »wie in der Ferne« gespielten Klarinette gespiegelt, die eine klangvolle alpine oder mindestens ländliche Landschaft evoziert, wenn im Chor der Einleitung die Dorfbewohner nicht bloß die Oper selbst, sondern vor allem deren Protagonistin einführen. Man beachte besonders die zweite Strophe des Textes, die durch Naturmetaphern gekennzeichnet ist: »Leggiadra è quest'alba sorgente in Aprile, / ma come il tuo viso leggiadra non è: / è pura, soave quest'aura gentile, / pur meno è soave, men pura di te.«¹¹ Man beachte aber auch die semantische Auswahl der Worte, bei der die Adjektive »anmutig«, »rein«, »lieblich« ebenso wie die syntaktische Anordnung der Verse auffallen: Der Chiasmus zwischen dem ersten und zweiten bzw. dem dritten und vierten Vers verleiht nicht nur der Ähnlichkeit zwischen der Titelheldin und ihrem Ambiente zusätzliches Gewicht, sondern vermittelt auch ein »rhythmisches« Gefühl des Repetitiven, zusätzlich verstärkt durch die metrische und melodische Periodizität des Gesangs.

Das melodische Profil in Sechzehntelnoten *staccate assai* und der sogenannte »canto spezzato« (zerrissener Gesang) gerade auf die einzelnen Silben der Worte »alba« und »soave« weisen in plastischer Deutlichkeit auf die Anmut und Unbesorgtheit dieses ländlichen Stimmungsbildes hin (siehe n. 2 »Introduzione«, T. 65–81).¹²

5 »Per la inopportunità del soggetto nelle attuali circostanze d'Italia«, Vgl. Salvatore Cammaranos Brief an Giuseppe Verdi vom 14. April 1849, in: C. M. Mossa (Hg.), *Carteggio Verdi-Cammarano* (wie Anm. 1), S. 102–103, hier S. 102.

6 Vgl. Salvatore Cammaranos Brief an Giuseppe Verdi vom 22. Dezember 1847, ebenda, S. 15–16, hier S. 15.

7 »Dover togliere quanto non sarebbe ammissibile dalla censura«, ebenda.

8 P. Weiss, »Verdi and the Fusion of Genres« (wie Anm. 1), S. 146–147.

9 Rodolfos sehr bekannte Arie der Szene VII, genau wie die darauffolgende Szene mit Walter und Wurm, ist freilich in einem hängenden Garten platziert, jedoch immer im Schloss.

10 Vgl. Emanuele Senici, *Landscape and Gender in Italian Opera. The Alpine Virgin from Bellini to Puccini*, Cambridge 1995, S. 143–149.

11 Lieblich ist die Morgendämmerung im April, / aber nicht so anmutig wie dein Gesicht. / Rein und sanft ist die Brise / doch weniger sanft, weniger rein als du.

12 Hier und im Folgenden vgl. die kritische Ausgabe der Oper: J. Kallberg (Hg.), *Giuseppe Verdi. Luisa Miller* (wie Anm. 2).

Luisas Identifizierung mit dem sie umgebenden Raum und besonders die Idee eines idyllischen Mikrokosmos, in dem alles in regelmäßigen Rhythmen dahinfließt und in dem – man beachte dabei wiederum die Regieanweisung – »Walters Schlosstürme« durch die natürliche (sittliche?) Barriere der Bäume getrennt, nur in weiter Ferne wahrzunehmen sind, bleibt für alle ersten drei Szenen beherrschend, für Luisas Kavatine »Lo vidi, e il primo palpito«, für Rodolfos Auftritt (noch in der Verkleidung als Carlo) und nicht zuletzt für das zärtliche Duett zwischen den beiden.

Es wird sofort offensichtlich, dass die idyllische Welt der Protagonistin dazu bestimmt ist, an den Intrigen zu zerbrechen, die innerhalb der (geschlossenen) Säle von Walters Schloss gesponnen werden. Ab der Szene V des ersten Aktes wird sich nämlich das Drama ausschließlich in Millers Haus und in den Gemächern des Grafen abspielen. Die Konkretisierung des Bühnenraumes versinnbildlicht als eigentlich visuelle Dimension das langsame und unabwendbare Fortschreiten der Tragödie.¹³

Freilich hatte bereits Schiller in seinem bürgerlichen Trauerspiel einen geschlossenen Hintergrund vorgesehen, dessen Wände die Protagonisten unerbittlich zu Gefangenen zu machen scheinen. Und doch schenken Cammarano und Verdi der Frage des räumlichen und dramaturgischen Aufbaus der Exposition des Dramas der *Luisa Miller* zusätzliche Aufmerksamkeit. Dabei entfernten sie sich nicht wenig von der literarischen Quelle auch in den Szenen, die auf die Einleitung folgen.

Liest man die Regieanweisungen, so ist es nicht schwer zu bemerken, dass es in der Oper stets um den inneren Lebensraum der verschiedenen Protagonisten geht, dass gleichzeitig aber in einigen wichtigen Momenten die Szene auf einen äußeren Raum hindeutet: »[...] ed una finestra, da cui scorgesi parte del tempio« (I. Akt, 8. Szene); »la finestra è aperta, ed a traverso di essa vedesi il Tempietto internamente illuminato« (III. Akt).¹⁴ Wie ich zu beweisen suchen werde, ist das Vorhandensein dieses Fensters nicht bloß ein bühnenbildnerisches Mittel, um die Szene zu erweitern, sondern ein grundlegendes Element für die dramaturgische Konzeption der Oper. Die Sichtbarkeit der Kirche im Hintergrund der Szene potenziert die Bedeutungsfähigkeit der »Orte« der Oper: Sie verweist auf den offenen, fröhlichen und heiteren, jedoch nunmehr unerreichbaren Raum des Bildes der Einleitung, sie wird zum konkreten Symbol von Luisas Andacht und Unbescholtenheit, im letzten Akt schließlich ist ihr eine tragische Ambivalenz eingeschrieben: einerseits Hoffnung auf Erlösung, andererseits für die ahnungslose Luisa das Konkretisieren der Tragödie, da das Gotteshaus für die bevorstehende Hochzeit von Rodolfo und Federica steht.¹⁵ Das Fenster von Millers Haus wird zum veritablen Scharnier zwischen Innen und Außen, zum einzigen Sichtkontakt, der Luisa noch zum »Jenseits« außerhalb der Mauern, die sie umgeben, bleibt. Umgekehrt dringt genau durch dieses Fenster die Außenwelt (und metaphorisch deren Bedrohungen) in Luisas Haus und in ihr Leben ein.

Zu Beginn der Szene VII sehen wir Luisa zum ersten Mal im Inneren von Millers Haus. Gleichzeitig aber wird durch das dramaturgische Mittel eines Chors »ferner Stimmen« [voci in lontananza] die Szene virtuell zu einem Außenraum hin geöffnet. Die gestaffelte Anordnung der Klang-

13 Obwohl es keinen detaillierten Beitrag zur szenischen Dimension der Oper *Luisa Miller* gibt, siehe für eine methodologische Reflexion Federico Fornoni (Hg.), *Donizetti in scena. Attualità del testo spettacolo*, Bergamo 2014; Adriana Guarnieri Corazzol, »Libretti da leggere e libretti da ascoltare. Didascalia scenica e parola cantata nell'opera italiana tra Otto e Novecento«, in: Mariasilvia Tatti (Hg.), *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, Rome 2005, S. 207–221; Marco Beggelli, »Le didascalie nei libretti rossiniani«, in: Reto Müller / Albert Gier (Hg.), *Rossini und das Libretto. Tagungsband*, Leipzig 2010, S. 159–184, und das Kapitel »Il sistema delle didascalie«, in: Alessandro Roccatagliati, *Felice Romani librettista*, Lucca 1996, S. 233–285.

14 »[...] durch ein Fenster sieht man die Dorfkirche« (I. Akt, 8. Szene); »durch das offene Fenster sieht man die festlich erleuchtete Kirche« (III. Akt).

15 Vgl. Emanuele d'Angelo, »Luisa Miller e gli specchiamenti di una drammaturgia pasquale«, in: *La Fenice prima dell'opera 5* (2005/2006), S. 33–54, hier S. 48.

quellen – Verdi schrieb die Aufstellung von Hörnern und Chor in zwei getrennten Gruppen hinter den Kulissen vor – verleiht den Eindruck einer räumlichen Tiefe: »Man hört von den umliegenden Bergen und Tälern Geschrei und Jagdlärm.«

Die szenische Wirkung wird durch Luisas »posizione« selbst noch zusätzlich hervorgehoben, als sie sich dem Fenster nähert, um auf den Geliebten zu warten: Ohne jede Ahnung von dem, was sich in den vorangehenden Szenen ereignet hat (wie auch von dem, was sie kurz danach von ihrem Vater über die wahre Identität von Carlo/Rodolfo erfahren wird), lebt Luisa weiterhin in der Illusion einer scheinbar ungestörten Idylle.

Gerade in der »virtuellen« Qualität dieser beiden Räume verwandeln sich szenische und tönende Wirkung in *dramatische* Nachwirkung: Der sich dadurch ergebende Kontrast ist nicht einfach derjenige zwischen Innen- und Außenraum, zwischen dem Nachklingen einer pittoresken (Jagd-)Szene und der vertrauten Szenerie in Millers Haus.¹⁶ Der vom Chor gesungene Text »Sciogliete i levrieri... – spronate i destrieri... – allegra, gioconda la caccia sarà... – Si cingan le selve... – snidiamo le belve... – La preda è sicura, fuggir non potrà«¹⁷, der scheinbar die Freude und die Unbesorgtheit eines für den Adel typischen Zeitvertreibs feiert, erhält dank seiner musikalischen Platzierung eine präzise dramaturgische Funktion.

In den Pausen, die die Wiederholungen des Chors voneinander trennen, platziert Verdi die Rezitativeinsätze, die Luisas Bewegungen im eng umgrenzten Raum konturieren: »Sich dem Fenster annähernd« versucht sie den Geliebten zu erblicken, der ihr versprochen hat, er werde die Jagdgesellschaft verlassen, um zu ihr zu kommen. Doch zuerst kommt ihr Vater Miller, der mit wenigen Sätzen die erste Peripetie des Dramas markiert: Carlo ist in Wirklichkeit Rodolfo, Sohn des Grafen Walter. Freilich wechselt Verdi in diesem Schlüsselmoment erneut die (klangliche) Perspektive: Nach den schrecklichen Worten »Sei tradita!« [du bist verraten!] schaltet sich erneut der Chor mit einer letzten Reprise ein mit den ein weiteres Mal wiederholten Worten: »Die Beute wird nicht entkommen können.« Die so offensichtlich mehrdeutige Aussage untermalt Luisas Verwirrung, die nach abgerissenen Worten wie »Io?...«, »Come?...« und »Narra...« auf der dritten, zweiten und ersten Stufe von C-Dur schließlich auf dem hohen *g* den Namen »Carlo« stammelt (Beispiel 1).

Zur sozusagen stereophonischen Wirkung zwischen Gesang auf der Bühne und Chor hinter den Kulissen kommt der starke dramatische Kontrast hinzu oder, genauer gesagt, die *mise en abyme* des Dramas wie auch eine Überlagerung semantischer Ebenen: Luisa erleidet die Bedrohung »von außen« und verwandelt sich allmählich in die »sichere Beute«, die nicht entkommen kann. (Insofern ist es alles andere als belanglos, dass die Jagd wie die Intrige in der vorangehenden Szene präzise vom Grafen Walter vorbereitet worden war.)

Die Zergliederung der Bühne in mehrere Räume ermöglicht daher die Darstellung simultaner, in der Illusion des Theaters tatsächlich voneinander getrennter Ereignisse, jedoch auch eine Veränderung der Balance zwischen Vorder- und Hintergrund: Was sich außerhalb des Hauses abspielt, dringt als Klangquelle in den privaten Raum ein, während die

16 Vgl. Markus Engelhardt, »Something's Been Done to Make Room for Choruses: Choral Conception and Construction in *Luisa Miller*«, in: M. Chusid (Hg.), *Verdi's Middle Period* (wie Anm. 4), S. 197–205, hier S. 202.

17 Lasst die Hunde los, / gebt den Pferden die Sporen, / fröhlich, lustig ist die Jagd. / Lasst uns den Wald umzingeln, / das Wild aus dem Versteck treiben, / die Beute ist uns sicher, / sie kann nicht mehr entkommen.

Beispiel 1: I. Akt, n. 7 »Finale«, T. 76–81.

(I Tempo)

The musical score consists of several systems. The first system shows Miller's vocal line (sorgendo) and Luisa's vocal line. The second system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment (VI./III., pp). The third system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The fourth system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The fifth system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The sixth system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The seventh system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The eighth system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The ninth system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The tenth system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The eleventh system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The twelfth system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The thirteenth system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The fourteenth system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The fifteenth system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The sixteenth system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The seventeenth system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The eighteenth system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The nineteenth system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The twentieth system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The twenty-first system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The twenty-second system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The twenty-third system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The twenty-fourth system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The twenty-fifth system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The twenty-sixth system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The twenty-seventh system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The twenty-eighth system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The twenty-ninth system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The thirtieth system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The thirty-first system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The thirty-second system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The thirty-third system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The thirty-fourth system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The thirty-fifth system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The thirty-sixth system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The thirty-seventh system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The thirty-eighth system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The thirty-ninth system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The fortieth system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The forty-first system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The forty-second system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The forty-third system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The forty-fourth system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The forty-fifth system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The forty-sixth system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The forty-seventh system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The forty-eighth system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The forty-ninth system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The fiftieth system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The fifty-first system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The fifty-second system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The fifty-third system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The fifty-fourth system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The fifty-fifth system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The fifty-sixth system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The fifty-seventh system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The fifty-eighth system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The fifty-ninth system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The sixtieth system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The sixty-first system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The sixty-second system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The sixty-third system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The sixty-fourth system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The sixty-fifth system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The sixty-sixth system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The sixty-seventh system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The sixty-eighth system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The sixty-ninth system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The seventieth system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The seventy-first system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The seventy-second system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The seventy-third system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The seventy-fourth system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The seventy-fifth system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The seventy-sixth system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The seventy-seventh system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The seventy-eighth system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The seventy-ninth system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The eightieth system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The eighty-first system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The eighty-second system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The eighty-third system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The eighty-fourth system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The eighty-fifth system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The eighty-sixth system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The eighty-seventh system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The eighty-eighth system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The eighty-ninth system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The ninetieth system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment. The hundredth system shows the Coro's vocal line and the piano accompaniment.

semantische Botschaft des vom Jägerchor gesungenen Textes zu einer wuchtigen Metonymie wird, gleichsam zu einer Verdichtung des Geschehens der vorangehenden Szenen, deren Intrigen den Protagonisten Miller und Luisa weiterhin unbekannt bleiben.

Dass sich der Raum um die Protagonisten und besonders um die Protagonistin allmählich schließt, als Metapher für die Unmöglichkeit, einer

unabwendbaren Tragödie zu entgehen, wird in der Disposition des letzten Aktes noch deutlicher.¹⁸ Wiederum stellt die Regieanweisung zwei »Ambienti« vor, Millers häusliches Milieu und eine Außenwelt, die allein durch das Fenster zu erreichen ist. Obwohl in diesem Falle keine »Musik hinter der Bühne« im engeren Sinne erklingt, ist es wiederum Aufgabe des Chors, sich als »Bote« einzuführen und damit als auch akustisches Bindeglied zu dem, was sich draußen abspielt. Nach einem kurzen Rezi-tativ, in dem Luisa das Essen ablehnt, wendet sich ihr Blick (wiederum durch das Fenster) zur Kirche. Dabei stellt sie die schicksalhafte Frage: »Die Kirche, Freundinnen, weshalb leuchtet sie so?« Die Verlegenheit der Bäuerinnen ist offensichtlich (»verwirrt schauen sie sich einander an«) und es bleibt ihnen nichts Anderes übrig als zu lügen (»Wie wissen es nicht, / Der Graf beginnt die neue Herrschaft mit kirchlicher Feierlichkeit«).

In der darauffolgenden Wiederholung des Chors erreicht Verdi somit beinahe eine Spiegelung der Situation des ersten Aktes. Während Luisa weiter ihren Brief schreibt, offenbaren die Worte, die Laura den Freundinnen zugeflüstert hat, was sich außerhalb des Hauses tatsächlich abspielt: »Ah! L'infelice ignori / qual rito nuziale s'appresta, e qual / esser lo sposo debbel!« [Ach, die Unglückliche soll nicht erfahren, / welche Hochzeit da naht, / wer der Bräutigam ist!]. Gewiss: Wenn der Chor als Überbringer einer Botschaft fungiert, als Informationsquelle für das, was nicht auf der Bühne zu sehen ist, ist das zunächst nichts Anderes als ein *Topos* der traditionellen Dramaturgie des Musiktheaters. Die Platzierung des Chors an genau diesem Punkt des Dramas verstärkt jedoch die dramaturgische Intention, zwei vollkommen simultane Perspektiven der Erzählung zu schaffen, die sich auf zwei völlig unterschiedliche Bühnenmilieus beziehen: zum einen die schreibende Luisa, die nichts von der Hochzeit ahnt, die für Rodolfo und Federica vorbereitet wird, zum anderen der Chor, der virtuell dazu beiträgt, einen Übergang zur Welt jenseits des Fensters herzustellen, indem er das erzählt, was der Protagonistin noch unbekannt ist.

Nicht zufällig verwendet Verdi zu Beginn dieser Szene, so wie bei der Wiederholung des Chors, für die Begleitung der Singstimmen das markante melodische Motiv der Ouvertüre (wie es die Streichinstrumente bereits in der kurzen Instrumentaleinleitung antizipiert hatten), übrigens in derselben Tonart c-Moll, wenn auch nun im 3/4-Takt rhythmisiert (an Stelle des frenetischen *alla breve*, Beispiel 2a und 2b). Damit verleiht er dem dramatischen Moment Tiefe und verknüpft zugleich den musikalischen Kern seiner Partitur, wie Michele Girardi zutreffend bemerkt hat, hier zum ersten Mal mit dem tragischen, bisher bloß verkündeten Geschehe: »mit der verheerenden Wirkung der geistig und psychologisch erlittenen Gewalt.«¹⁹

Nach dem spannungsreichen Duett mit dem Vater wird Luisas Aufmerksamkeit wiederum auf das Gotteshaus jenseits des Fensters gelenkt: Aus der Kirche tönt Orgelmusik. Beinahe in spielerischer Synästhesie zwischen Hören und Sehen unterbricht hier (genau wie im ersten Akt) nun nicht das Licht, sondern der Klang der »heiligen Akkorde« den Lauf der Erzählung und schafft damit einen neuen dramaturgischen Wendepunkt.

18 Für eine sehr überzeugende Betrachtung des Verhältnisses zwischen Raum und Dramaturgie in der sogenannten »romantischen« Oper, siehe Georges Zaragoza, *Faire jouer l'espace dans le théâtre romantique européen. Essai de dramaturgie comparée* (Bibliothèque de littérature générale et comparée 23), Paris 1999.

19 Michele Girardi, »Luisa e Violetta, eroine borghesi«, in: *La Fenice prima dell'opera 5* (2005/2006), S. 13–32, hier S. 22.

Beispiel 2a: I. Akt, n. 1 »Sinfonia«, T. 1–4.

Allegro (♩ = 126)
sulla quarta corda

Beispiel 2b: III. Akt, n. 12 »Scena e Coro«, T. 17–22.

Coro e Laura parlando
sottovoce fra loro

Laura
Co-me in un gior-no so-lo,

Coro di Donne
Co-me in un gior-no so-lo, co-me ha po-tu to il

FL./CL.
VI. cantabile
ppp sulla quarta corda

Va./Vc.
Cb.

4a C.

co -ne ha po-tu to il stam-par su quel-la
duo-lo stam-par su quel-la fron-te

Org.

Inginocchiarsi. (Intanto ch'ella è tutta immersa in tacita preghiera, un uomo avvolto in lungo mantello si è fermato sulla porta; un famigliare lo segue)

Luisa

Al - tro - ve do - ma - ni pre - ghe - rò!

VI.I.

VI.II.

Va.

Vc./Cb.

Beispiel 3: III, Akt, n. 14 »Scena, Duetto e Terzetto Finale«, T. 24–34.

(SCENA III: Rodolfo, e detta)

Rodolfo
(sommessamente)

Rie-di al ca - stel-lo, e sap-pia il pa dre mi - o che, pre-sto il

il servo dileguasi

ri - to, io qui l'at - ten - do. - - - - -
divisi

VI.I

ppp estremamente leggero

VI.II/Va.

Vc./Cb.

ppp

20 Vgl. Michele Girardi, »Per un inventario della musica in scena nel teatro verdiano«, in *Studi verdiani* 6 (1990), S. 99–145, hier S. 129 und mehr im Allgemeinen: Luca Zoppelli, »Stage music in Early Nineteenth-Century Italian Opera«, in *Cambridge Opera Journal* 2 (1990), S. 29–39.

Die Szene teilt sich wiederum in zwei unterschiedliche Ambienti durch die Darstellung von drei simultanen Handlungen, die dem Zuschauer präsentiert werden: die Bühnenmusik (also außerhalb des Hauses), die Musik auf der Bühne (Luisa im Hause) und ein dritter Raum, der genau auf der Grenze zwischen Innen und Außen imaginiert wird: »Ein Mann [Rodolfo] in einen langen Umhang eingehüllt, ist auf der Türschwelle stehen geblieben« (Beispiel 3). Die entscheidende Herausforderung für die musikalische Dramaturgie besteht also darin, den Vordergrund (bzw. die Vordergründe) vom Hintergrund zu trennen, jedoch gleichzeitig voneinander abhängig zu machen. Das Präludium der Orgel schafft eine realistische, fast dynamisch wirkende Atmosphäre²⁰; es ist so, als ob Verdi den Zuschauer nun endlich in das Innere des Gotteshauses, das bisher nur im Hintergrund zu erahnen war, führen würde. Doch zur gleichen Zeit übt das Orgelspiel eine direkte Wirkung auf das Handeln der Protagonisten aus: Vom hereintönenden Klang berückt, beginnt sie zu beten.

Luisas kurzes Innehalten wird durch das Tremolo der Streichinstrumente verdeutlicht, wenn die Orgel zu spielen aufhört, um danach in den Gesangspausen erneut ihr Spiel aufzunehmen und bei Luisas Einsatz wieder zu verstummen. Es ist fast so, als würde Verdi mit einer Filmkamera arbeiten. Die Zäsuren zwischen Innen- und Außenmusik ähneln der Technik der Montage im Film: Das Augenmerk des Zuschauers wird sozusagen auf zwei Vordergründe gerichtet, die sich innerhalb weniger Takte abwechseln. Einmal mehr betont dieser Filmschnitt einen klar umrissenen Abstand zwischen Außen- und Innenwelt, wo die eine die andere bedroht, oder besser die eine die andere niederdrückt. Die Herstellung eines musikalischen Raumes hinter den Kulissen im imaginierten Inneren der Kirche steht erkennbar für die Projektion von Luisas innerem Erleben, während sich aus ihrer Ahnungslosigkeit erneut eine schneidende tragische Ironie ergibt. Die Klänge, die Luisa wahrnimmt, bedeuten nicht einfach einen Moment der Andacht, sondern die Vorbereitung der Hochzeit zwischen Rodolfo und Federica. Die semantische Doppelvalenz dieser Musik wird (selbstverständlich nur für den Zuschauer) erst in den kurzen, darauffolgenden Sätzen von Rodolfo offensichtlich, der – nicht zufällig vom Orgelklang begleitet – dem Diener Anweisungen zuflüstert. (»Geh zum Schloss zurück und sag meinem Vater, dass alles für die Zeremonie bereit ist.«)

Die betende junge Frau

Der so umrissene Bühnenraum, der zwischen engen Innenräumen und (eng gerahmten) Ausblicken in die Außenwelt bespielt wird, scheint dazu bestimmt, die Protagonisten und besonders Luisa zu Gefangenen in deren eigenen Lebensräumen zu machen, aus denen es keinen Ausweg gibt. Wenn dieser Raum dann aber zur »Öffnung« der Einleitung zurückgeführt wird, verschärft die besondere Charakterisierung bzw. Fokussierung auf die Titelheldin die klaustrophobische Stimmung dieser mehr als ungewöhnlichen dramaturgischen Konzeption.

In seinem höchst wichtigen Beitrag zu Schillers *Kabale und Liebe* hat Walter Müller-Seidel bemerkt, dass die (Un)fähigkeit oder Schwierigkeit des verbalen Ausdrucks zu den wichtigsten Mitteln gehört, mit denen der deutsche Dichter die Figur Luises charakterisiert:

»Bei einer näheren Betrachtung gewahrt man [...], [dass] der Sprache eine gesteigerte Funktion zukommt, die sich nicht zufällig der Sprachlosigkeit zu ihrer Steigerung bedient. Von dem Vorgang einer deutlich wahrnehmbaren Sprachnot soll die Rede sein. Dabei wird es sich weniger um neue »Ergebnisse« handeln als darum, die mannigfach ideengeschichtlichen Deutungen im Sinne einer »Integration der Methoden« aufzunehmen und zu ergänzen. [...] Wir haben ausdrücklich das Schweigen der Heldin im Auge, das stumme Drama der Luise Millerin.«²¹

Aufgrund einer detaillierten Analyse des Sprachgebrauchs, der Regieanweisungen (die oft das »nicht ausgesprochene« ersetzen) wie auch von Luises gestischen Reaktionen beweist Müller-Seidel, dass die Sprachnot der Protagonistin nicht (oder nicht nur) als Zeichen für die soziale Schichtung der Figuren des Dramas interpretiert werden kann, sondern deren genuine Haltung dem Leben gegenüber abbildet und damit die ausweglose Unabwendbarkeit des zentralen Konfliktes:

»Nicht allein die sozialen Unterschiede des Standes motivieren den Konflikt, sondern die damit gegebenen Unterschiede im Verhalten zur Notwendigkeit des Handelns. Nicht darauf kommt es an, daß man Luises Verhalten »weltanschaulich« als eng und dogmatisch tadelt, sondern daß man den Vorgang der Tragödie Schillers begreift: als einer Tragödie menschlichen Handelns.«²²

Luises Drama ist demnach ein Drama des Stillschweigens.²³ Wenn man sich den Aufbau des Trauerspiels als Ganzem vor Augen hält, so stellt das Schweigen eine notwendige Bedingung für den Ablauf der Handlung selbst dar: Ferdinand bewahrt Schweigen darüber, wie sein Vater die Stellung des Präsidenten erworben hat (nachdem jener sich einen Mord zuschulden kommen ließ), und gerade die Drohung, die Wahrheit zu enthüllen, wird zum Anlass der zweiten Peripetie: Luise wird genötigt, den Brief über den falschen Verrat zu schreiben und zu unterzeichnen, außerdem muss sie schwören, striktes Stillschweigen zu bewahren, was letztlich zur finalen Tragödie führt.

Dies alles findet sich spiegelbildlich in der Handlung von Verdis *Luisa Miller*. So unwahrscheinlich dies auf den ersten Blick für die Gattung des Musiktheaters scheinen mag: Die Kategorie des Unaussprechbaren ist in die Oper übertragen worden. Cammarano und Verdi haben diese Idee einer »Tragödie der Ausdrucksunfähigkeit« nicht nur wahrgenommen, sondern durch die gattungsspezifischen Mittel des Musiktheaters sogar erweitert.

Wenn wir für einen Moment annehmen, dass Librettist und Komponist mehr oder weniger bewusst dieser Tendenz der literarischen Vorlage gefolgt sind, dann stellt sich eine grundlegende Frage: Wie kann Stillschweigen oder besser die Sprachnot in einem gesungenen Drama überhaupt dargestellt werden? Und obendrein in Übereinstimmung mit den Opernkonventionen des 19. Jahrhunderts, die für die Primadonna zwingend mehrere Solo-Nummern vorsehen? In der Tat scheint in Verdis Oper jede einzelne Komponente von Text, Mimik, Gebärde, Musik, Melodie die Dar-

21 Walter Müller-Seidel, »Das stumme Drama der Luise Millerin«, in: Goethe. Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft 17 (1955), S. 91–103, hier S. 93.

22 Ebenda, S. 101.

23 Zu diesem Thema siehe auch Bruce Kieffer, »Tragedy in the Logocentric World: Schiller's *Kabale und Liebe*«, in: German Studies Review 5 (1982), S. 205–220, und Jans Helmut Hiebel, »Missverstehe und Sprachlosigkeit im »Bürgerlichen Trauerspiel«. Zum historischen Wandel dramatischer Motivationsformen«, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 27 (1983), S. 124–153.

stellung einer tosend klingenden Stille wachzurufen: Ausgehend von »Das stumme Drama der Luisa Miller« erreichen Verdi und Cammarano »Die stumme Oper der Luisa Miller«.

Eine auf den ersten Blick so radikale Behauptung scheint durch die Einleitung des ersten Aktes selbst demontiert zu werden. Auf völlig traditionelle Weise zieht Verdi den Vorhang für Luises Auftritt auf, dem er eine klassische »Cavatina« zuteilt. Darauf folgen die zarten Liebeserklärungen im *a due* mit Rodolfo in parallelen Sexten, was die Gemeinschaft des *affetto* der beiden bestätigt. Die rasch sich verändernde Lage wird jedoch schließlich im Finale des ersten Aktes immer auswegloser, als Miller seiner Tochter Luisa offenbart, er habe Rodolfos wahre Identität entdeckt: Dieser sei dazu bestimmt, die Gräfin zu ehelichen. Die vernichtende Enthüllung mündet aber nun gerade nicht in ein Solostück, Luises Antworten sind vielmehr knapp, kaum angedeutet, verschwommen, sie schärft dem Vater ein, zu schweigen, ihr Schweigen selbst ist ein Zeichen jenes unvermeidlichen Zusammenbruchs der idyllischen Welt, die im vorangehenden Absatz beschrieben worden ist. Miller selbst ersetzt in gewissem Sinne die (klangliche) Leere durch den Racheschwur.

Nicht einmal Rodolfos (überraschende und heroische) Reaktion kann Luisa von ihrer Sprachlosigkeit befreien; seine Beteuerung der Liebe scheint in ihren Ohren folgenlos zu verhallen. Die Szene ist hier reich an Gebärden, sie verdichtet sich in einer fast ausschließlich optischen Darstellung eines Rituals, das die Einsegnung eines Brautpaares durch den Priester nachzubilden scheint: »[Rodolfo] Pone Luisa in ginocchio a piè di Miller, e prostrato anch'esso, (stringe nella sua la destra di lei) e dice con passione [Son io tuo sposo!]
[[Rodolfo] lässt Luisa zu Millers Füßen niederknien und selber kniend (hält ihre Hand in seiner) und sagt leidenschaftlich (Ich bin dein Gatte!)]²⁴ Luisa beteiligt sich körperlich an der Szene, jedoch wird gerade in ihrem Schweigen ein weiteres Drama hörbar: das innere Drama des Mediums, mit dem Verdi nunmehr die Tragödie verkündet. Dort, wo die Worte aufhören, setzt die Musik ein. Nicht zufällig setzt das Lamento der Klarinette genau in dem Moment ein, in dem Luisa die letzte Silbe der Interjektion »Ohimè!« singt, es ist die einzige Äußerung, die sie hervorzubringen imstande ist (Beispiel 4). Freilich stimmt das Blasinstrument eine Variante des Kopfmotivs der Ouvertüre an (auch dessen charakteristischer anapästischer Rhythmus bleibt bewahrt: siehe Beispiel 2a), wodurch sich dieser musikalische Gedanke zum ersten Mal in dieser Oper als reine Klangfarbe manifestiert, als klangvolle »Doppelung« der unausdrückbaren Innerlichkeit der Protagonistin (eine ähnliche und deutlichere Funktion, Luises Gedanken zu verkörpern, wird die Solo-Klarinette in der Szene übernehmen, in der diese ihren Brief nach Wurms Diktat schreiben muss).²⁵

Die Gestik, die Luisa kennzeichnet, steigt in diesem Finale des ersten Aktes exponentiell und parallel zur Verdichtung der Tragödie an. Walters Auftritt löst nämlich die erste wirklich dramatische Situation der Oper aus, wie sie freilich schon bei Schiller vorgegeben war. Es handelt sich allerdings zugleich um einen Moment, in dem auf der Ebene der dialogischen (Musik- und) Textführung Cammarano und Verdi von der literarischen

24 Vgl. Alessandro Roccatagliati, *Drammaturgia romantica verdiana: »Luisa Miller« e »Rigoletto«* (Quaderni de il Corretto 3), Bari 1989, S. 53.

25 Vgl. Luca Zoppelli, *L'opera come racconto*, Venezia 1994, S. 101–104; Vincenzina Ottomano, »Teatralizzazione sonora della scrittura: *Luisa Miller* ed *Evgenij Onegin* a confronto«, in: Quaderni del Festival Verdi 1 (2007), S. 79–92, hier S. 81–90.

Adagio (♩ = 76)

Luisa
Ohi - mè!

Rodolfo
Pone Luisa in ginocchio a piè di Miller, e prostrato

Miller
Che in-ten - di?

Cl.
Vl./III
Va.
Vc./Cb.

anch'esso, (stringe nella sua la destra di lei) [e] dice con passione
Son i'

Beispiel 4: I. Akt, n. 7 »Finale«, T. 124–130.

Quelle abweichen. In Schiller konkretisiert sich die 6. Szene des zweiten Aktes in den bedrängenden Fragen des Präsidenten, der Luise über die Natur ihrer Beziehung zu Ferdinand ausfragt, und in dem feinen Sarkasmus, der seinen Höhepunkt in der Schmähung erreicht: »Der Vater soll die Hure des Sohns respektieren.« Luise erliegt der Beleidigung und wird ohnmächtig (genau wie Verdis gleichnamige Protagonistin), jedoch nicht ohne eine angemessene Antwort zu geben: Ihre Antworten sind zwar kurz, zuweilen unsicher, drücken jedoch ihre maßlose Empörung aus.

In der entsprechenden Szene in Cammaranos und Verdis Oper wird Schillers Aussage auf ein Minimum reduziert, der Dialog zwischen dem Präsidenten und Luise völlig ausgelöscht. In der Oper sehen wir vielmehr eine Art Abrechnung zwischen »Männern«, bei der Luisa völlig überwältigt passive Zuschauerin bleibt (die Regieanweisung lautet bedeutungsvoll »erstickt«). In der diegetischen Darstellung hat sie keine aktive Rolle mehr, wenigstens nicht in dem, was sie sagt.

Als die Szene ihren Höhepunkt erreicht und Walter mit der Festnahme Luisas und ihres Vaters droht, verwandelt sich in bedeutungsvoller

Weise die Sprachnot wiederum in eine nicht-verbale Handlung: mehr als an dem, was Luisa tatsächlich ausspricht, ist Verdi an der visuellen und symbolischen Bedeutung der Mitteilung interessiert. Als sie sich vor Walter auf die Knie wirft, untermalt die Stimme nur die szenische Gebärde in chromatisch abfallenden Tönen zu den Worten »Al tuo piè« (»Zu deinen Füßen«).

Mit Luisas Geste setzt das große mehrstimmige Gesangsstück ein, von dem man erwarten könnte, das es die gegensätzlichen Paare der Väter und der Kinder in einem symmetrisch konzipierten Quartett gegeneinander aufstellt. Dagegen wird das Gleichgewicht des Dramas zerrüttet: Wenn Millers Verse deutlich an Luisa gerichtet sind, während Rodolfo und Walter gleichzeitig ein Duett innerhalb des Quartetts vorzubringen scheinen, zerstört Luisas Intervention jegliche konventionelle Hörerwartung: Die junge Frau wendet sich nicht an den Vater, wie es wohl zu erwarten wäre, auch nicht an Rodolfo und noch weniger an Walter, vielmehr stimmt sie ein Gebet an (»Alzando al cielo gli occhi lagrimosi«) und entzieht sich somit der realen Gesprächsstruktur des Ensembles. Der Text ist nicht bloß eine Invokation, ein deutlicher Hilferuf an Gott, sondern wird *in nuce* zur Darlegung der »nicht ausgesprochenen«, der ausgebliebenen Reaktion auf die erlittene Schmähung. Während die ersten zwei Verse der flehentlichen Bitte in der Wiederholung einer stufenweise abfallenden, melodischen Linie enthalten sind, verändert sich das Profil, sobald Luise ausdrücklich auf die Schmähung hindeutet: Die Stimme verliert ihren lyrischen Charakter, um sich in der perkussiven Wiederholung des mit Sechzehntelnote und Zweiunddreißigstelnote punktierten Rhythmus zusammenzuziehen und sich wiederum im Cantabile der anflehenden Bitte zu öffnen (Beispiel 5, S. 242/243).

Das endgültige Zerbrechen der Idylle am Ende des ersten Aktes hat also nicht nur eine »räumliche« Wirkung, wie ich in der vorangehenden Analyse auszuführen versucht habe, sondern wirkt sich noch deutlicher auf Luisas Unvermögen aus, mit der Außenwelt zu kommunizieren.

26 »Rimane il secondo [atto], ed in ispecie la distribuzione dei pezzi di cui esso deve comporsi: nel mio progetto consta d'un'aria di Luisa, un quartetto ed un'aria di Rodolfo. Voi pensate che dovesse comprendere un duetto di Luisa e Wurm, un altro di Wurm e Walter, il quartetto, l'aria di Rodolfo e quindi un altro che ben rispondeva alla chiusura d'un atto. Insorgono molte obiezioni. L'opera si allunga; vi piglian parte tre Bassi [...] aggiungete che se la scena in cui Luisa scrive la lettera rimane *aria*, ne avremo due, una dopo l'altra.«, in: C. M. Mossa (Hg.), *Carteggio Verdi-Cammarano* (wie Anm. 1), S. 129–130.

Auch wenn Verdi das erste Projekt von Cammarano wie auch dessen Konzept der Abfolge der musikalischen Nummern beinahe unverändert ließ, waren Komponist und Librettist verschiedener Meinung bezüglich der Struktur des zweiten Aktes. In Cammaranos berühmtem Brief an Verdi vom 11. Juni 1849 (einem faszinierenden Zeugnis der Zusammenarbeit zwischen Komponisten und Librettisten) werden die Zweifel bezüglich Luisas Partie deutlich:

»Es bleibt der zweite [Akt] und insbesondere die Proportionierung von dessen Teilen: In meinem Entwurf besteht dieser Aufzug aus einer Arie für Luisa, einem Quartett und einer Arie für Rodolfo: Ihr habt dagegen an ein Duett zwischen Luisa und Wurm, ein weiteres zwischen Wurm und Walter, an das Quartett, an die Arie von Rodolfo und an eine weitere Nummer als Schlussstück des Aufzugs gedacht. Da steigen jedoch zahlreiche Zweifel auf. Die Oper verlängert sich; an ihr sind drei Bässe beteiligt [...], dazu kommt noch, dass wir zwei aufeinanderfolgende Arien haben werden, wenn die Szene, in der Luisa den Brief schreibt, eine *Arie* bleibt.«²⁶

Cammarano denkt also an praktische Erfordernisse, die vor allem mit den Konventionen des Opernbetriebs am Teatro San Carlo in Neapel verbun-

(alzando al cielo gli occhi lagrimosi)
Luisa
con passione

Ad im - ma - gin tua cre - a - - - ta,

Rodolfo

Ah ce-di al-l'a-mor mi- o...

Miller

A quel Di - - - o

Walter

fa- to! Pie-gar-ti dei, non

VI.I
VI.II
pp *dolcissimo*
Va./Vc.
Cb.
Fg./Cb.

o Si - gno - re, an-ch'io non fu - - - i?

ah ce-di al-l'a-mor mi- o...

ti pro - stra in - nan - - - te,

i - o, pie-gar ti dei, non

VI./Ob.
VI.II/Cl.
Cb.

Beispiel 5: I. Akt, n. 7 »Finale«,
T. 270–284.

cresc. e

E per - ché son cal - pe - sta - ta or qual fan - go da co -

ce - di...

a Di - o ti

i - o, pie-gar - ti dei, non i

Tutti

stringendo

stui? per - ché? per - ché?

ah pa - dre, ah ce - di!

pro - stra in - nan - te, a Di - o!

o, o fi-glio in-gra - to, o fi-glio in-gra - to!

den sind, während Verdi höchstwahrscheinlich bereits einen genauen Ablauf des von ihm konzipierten *Dramas* vor Augen sieht.

Das Endergebnis berücksichtigt am Ende die Wünsche beider: In einem eindrucksvollen Rezitativ zwischen Wurm und Luisa wird die junge Frau gezwungen, nach Diktat einen falschen Brief zu schreiben, wobei ihre Empörung dadurch hervorgehoben wird, dass sie sich sehr bewusst ist, dass ihre auf das Papier gesetzte Unterschrift ihre eigene Schmach besiegeln wird.

Doch gerade die Reaktion der Protagonistin im ersten Teil des *Arioso* kollidiert in gewisser Weise mit den Bühnenanweisungen und dem von Luisa gesungenen Text: »Mit Empörung aufstehend« (sorgendo con indignazione) scheint Luisa sich Wurm zu widersetzen, indem sie ausruft: »Darauf hoffst du vergebens« (Lo spero invano). Die dramaturgische Funktion des *Arioso* besteht also wohl vor allem darin, eine Art Pause innerhalb der psychologischen Spannungskurve der Handlung zu schaffen, eine »überlegene« Antwort auf die durch das Rezitativ ausgedrückte, empörte Geste. Mit der trommelnden Wiederholung von Sextolen und Triolen deutet jedoch die Orchesterbegleitung auf eine »heroische Arie« der Protagonistin hin, deren Pulsschlag (und Wut) den Höhepunkt erreicht haben.

Luisas Empörung äußert sich aber gerade nicht in einer Bravournummer eines dramatischen Soprans. Vielmehr verwandelt sie sich erneut in ein Gebet. Wie Emanuele Senici bemerkt hat, sind bereits Cammaranos Verse für dieses Solo syntaktisch gesehen sehr komplex. Der Text und dessen musikalische Wiedergabe beziehen sich stets auf zwei unterschiedliche Kommunikationsebenen. Die Befehlsform des ersten Vierzeilers (bestrafe mich) steht im Gegensatz zur dritten Person des zweiten Vierzeilers (der Tochter Schande), während in der Musik Verdis konsequente Tendenz, den Textzäsuren auszuweichen, durch die beinahe obsessive, pausenlose Wiederholung von Luisas Flehen (Takete 161–165) zu einer harmonischen Instabilität führt, die in der Modulation zur Dominante der Paralleltonart cis-Moll gipfelt.²⁷

Luisa weiß also nur im Gebet zu kommunizieren, für sie tritt an die Stelle der Außenwelt die transzendente Sphäre des Numinösen.²⁸ Insofern scheint sie beinahe den Inbegriff der (heiligen) Jungfrau selbst zu inkarnieren, die vor ihrem Selbstopfer als einzige Hoffnung an Gottes Barmherzigkeit appelliert. Doch weisen die besondere musikalische Konkretisierung dieser Entäußerung wie auch das Zergliedern der Verse gleichzeitig auf eine schwerwiegende Störung der Kommunikation oder besser eine Verzerrung des Kommunikationskodex ein. (Man betrachte auch das »a parte« in der Arie »a dirlo io fremo!« also wortwörtlich »wenn ich es sage, zittere ich.«) Angesichts der Aufforderung, sich willentlich der Schande schuldig zu erklären, scheinen weder die Zuflucht in gottesfürchtige Passivität noch die verbale Isolierung aus kommunikativen Zusammenhängen Trost spenden zu können.

27 Vgl. E. Senici, *Landscape and Gender in Italian Opera* (wie Anm. 10), S. 166–174.

28 Über die Funktion und die Bedeutung des Gebets in Verdis Oper siehe auch Francesco Izzo, »Verdi, the Virgin, and the Censor: The Politics of the Cult of Mary in *I Lombardi alla prima crociata* and *Giovanna d'Arco*«, in: *Journal of the American Musicological Society* 60 (2007), S. 557–598, und das Kapitel »Prayer« in Susan Rutherford, *Verdi, Opera, Woman*, Cambridge 2000, S. 67–92.

Die Tragödie der Rettung

Wie wir bereits vorher bemerkt haben, wird auch die letzte Nummer, die die Oper abschließt, mit einem Gebet eröffnet. Spiegelbildlich zum Beginn des ersten Aktes schließt Verdi ein Duett zwischen Luisa und Rodolfo an, in das sich (genau wie im ersten Akt) Miller einfügt. Die einzelnen formalen Abschnitte (Duett und Terzett) folgen ohne Unterbrechung aufeinander, woraus ein äußerst komplexer Organismus entsteht. Es handelt sich eben um den ersten und einzigen Moment innerhalb der ganzen Oper, in dem sich die beiden Liebenden tatsächlich gegenüberstehen.

Auch hier helfen Müller-Seidels Beobachtungen, um zu verstehen, wie die Schwierigkeiten der Protagonistin, einen verbalen Ausdruck für ihre Gefühle zu finden, während der letzten Begegnung mit Ferdinand zu einem dramatischen Höhepunkt geführt werden:

»In fast schauerlicher Weise steigert sich die Sprachnot der Luise Millerin am Ende des Stückes. Es ist die letzte Stufe des stummen Dramas, das sie durchleidet. Ihr Schweigen hat etwas Quälendes, und Schiller mutet seinen Zuschauern nicht wenig zu. Ihr Schweigen folgt aus dem Eid, der ihr abgelistet wurde. Sie fühlt sich an ihn gebunden. Die zahlreichen Pausen sind hier fast so wichtig wie der Dialog selbst. [...] Alles was gesagt wird, gewinnt seine furchtbare Dramatik aus dem, was Luise verschweigt.«²⁹

29 W. Müller-Seidel, »Das stumme Drama der Luise Millerin« (wie Anm. 19), S. 98–99.

30 In der 7. Szene des 5. Akts von Schillers Drama sagt Luise tatsächlich: »Weinen Sie, weinen Sie, Walter. Ihre Wehmut wird gerechter gegen mich sein als Ihre Entrüstung.«

Die dramatische Spannung entsteht demnach aus dem Aufbau eines »künstlichen« Stillschweigens. Sowohl im Trauerspiel wie in der Oper schweigt die Protagonistin aus zwei Gründen: um den Schwur zu befolgen und zugleich im Versuch, so wenig wie nur möglich zu lügen, um sich gegenüber dem Geliebten nicht noch schuldiger zu machen. Dieses »Schachspiel« zwischen gesprochenen und unausgesprochenen Reaktionsmöglichkeiten (bedeutungsvoll schlägt Luise Ferdinand eine Revanche vor: »Sie sind mir auch noch Revanche auf dem Schachbrett schuldig. Wollen wir eine Partie, Herr von Walter?«) wird in Schiller zur Grundlage des starken, psychologischen Drucks im ungestümen Dialog zwischen Luise und Ferdinand, kommt jedoch in der Oper nicht vor.

Verdi und Cammarano dehnen hingegen den dramatischen Höhepunkt fast ins Unendliche aus. Das ist für den Zuhörer potentiell sehr aufreibend, doch die eigentliche Spannung entsteht an einer anderen Stelle. Der Höhepunkt in Schillers Dialog ist die Aussage, die dem Cantabile im Duett zwischen Luisa und Rodolfo entspricht. Cammaranos Text nimmt hier plötzlich eine andere Richtung. Ferdinands rhetorisch klar gegliederte Invektive gegen Luise in Schillers Vorlage wird hier in einen verzweiferten Hilferuf Rodolfos verwandelt (»Dio mi lascia in abbandono« [verlässt mich Gott]), der musikalisch und verbal Luisas Flehen im zweiten Akt nachahmt (»Non lasciarmi in abbandono« [überlass mich nicht]), was jegliche dialogische Qualität zerstört. Andererseits ahmt auch Luisas Text nur im ersten Viertakter Schillers Verse nach (Piangi, piangi... il tuo dolore / più dell'ira é giusto, ah! quanto!³⁰), während im zweiten Teil die Verse eine Antwort auf das Flehen des Geliebten sind: Sie wird sich durch ihr Gebet für Rodolfos Seelenheil einsetzen (Beispiel 6, S. 246/247).

Luisa
pp
S'è con - ces - so al pre - go mi - o d'in - nal -
zar - si fi - no a Di - o, ot - ter -
rò che men - fu - ne - sto de' tuoi

VI.II/Va. *VI.I*
pp
Vc./Cb. *Fg./Vc./Cb.*

Fl./Ob.

Beispiel 6: III. Akt, n. 14 »Scena, Duetto e Terzetto Finale«, T. 177–188.

ma - li si - a l'or -ror,
Dio mi la - scia in ab-ban-
Pian - gi pian - gi!
don... Dio mi la - scia in ab - ban - don... Dio mi la - scia in ab - ban -
pian - gi! pian - gi!
don... Dio mi la - scia, Dio mi

Rodolfo
CL/VI.I *VI.II/Va.* *p*
Cor.
Fg./Vc./Cb.

Ob. *Fl.*

Tutti

Die Vertonung des Cantabile scheint dieser beinahe »liturgischen Dynamik« zwischen Bittsteller und Zelebranten (als Vermittler des Göttlichen) entsprechen zu wollen. Rodolfos harmonisch instabilem Auftreten, das zwischen g-Moll und B-Dur oszilliert (Tonarten, die von e-Moll, der eigentlichen Grundtonart des Duetts weit entfernt sind), und der Zergliederung der obsessiv wiederholten Verse setzt Luisa einen äußerst regelmäßigen, melodischen Bogen aus vier plus vier Takten entgegen, der harmonisch stabil ist, so als könnte sie die Unruhe des Tenors semantisch und musikalisch beruhigen.

Wie Emanuele d'Angelo dargelegt hat, häufen sich in der gesamten Oper und besonders im Finale religiöse Symbole³¹; was ich jedoch besonders betonen möchte, ist die Tatsache, dass dieselbe Dynamik zwischen Rodolfo und Luisa (im Gegensatz zu Schiller) sich in eine Art »Traueritual« verwandelt, was weniger zu tun hat mit der Liebe und weit mehr mit Ideen von Sühne und Buße.

Was passiert nämlich, als Luisa sich bewusst wird, dass sie vergiftet wurde, dass der Tod naht und dass sie demnach von ihrem Schwur befreit worden ist? Ihre Sorge ist nun nicht mehr, nicht beweisen zu können, dass sie Rodolfo stets treu geblieben ist, oder beweisen zu können, dass sie ihn immer geliebt hat, sondern dass sie ihre eigene Seele zu retten hat. »Moro innocente / Ich sterbe unschuldig« ist die Reaktion beider junger Frauen. Schillers Luise stirbt kurz nachdem sie sich von Ferdinand hat versprechen lassen, dass ihrem Vater vergeben werden wird.

In der Nummernfolge der Oper bleibt dagegen noch Raum für die *stretta* des Duetts, in dem jedoch kein Wort über die Liebe fällt: Rodolfo beginnt wild zu fluchen und Luisas Aufgabe ist nun, den Geliebten zu »bekehren« und dessen Seele neben ihrer eigenen zu retten. Ihr letztes Gebet nimmt bedeutungsvoll wieder eine Variante des Kopfmotivs der Ouvertüre auf, um sich danach Rodolfos Gesang anzuschließen, in einem letzten verzweifelten Versuch, ihn zu überzeugen. Gegen jede Konvention bleibt die *stretta* in g-Moll ohne Wiederholung, und die Kadenz, die durch Millers Auftritt unmöglich wurde, unterbricht ruckartig das Duett zwischen den beiden. Ihr Dialog wird (zumindest in ihrem Erdenleben) nie wieder aufgenommen werden können.

Jenseits des Fensters...

In meiner Argumentation habe ich versucht, einige dramaturgische und musikalische Strategien zu umreißen, die Verdi und Cammarano in der Oper *Luisa Miller* angewandt haben. Selbstverständlich stellen ein Libretto und dessen Vertonung schlechthin immer eine stark modifizierte Vermittlung der literarischen Vorlage dar und die Frage, wieviel von Schiller in Cammaranos und Verdis Bearbeitung erhalten geblieben sei, ist sicherlich legitim, obwohl sie dem andersgearteten medialen Charakter einer Oper nicht wirklich gerecht wird. Es ist so, als ob die beiden Schillers Drama einer Analyse unterziehen wollen und dabei eine ganz besondere Perspektive auf die Erzählung auswählen, in der Milieu, Kon-

31 E. d'Angelo, »Luisa Miller e gli specchiamenti di una drammaturgia pasquale« (wie Anm. 14).

trast und Wirkung durch den Bühnenraum wesentliche Faktoren darstellen.

Zu Beginn meines Beitrags habe ich die zentrale Bedeutung hervorgehoben, die dem Briefwechsel zwischen Verdi und Cammarano zukommt, um die Genese und einige gezielte Entscheidungen beider Autoren rekonstruieren zu können.

Vor kurzem hat die italienische Regierung einen Corpus von 36 Briefen (die ursprünglich am 26. Oktober 2017 bei Sotheby's hätten versteigert werden sollen) erworben, die Verdi an Salvatore Cammarano geschrieben hatte (zahlreiche darunter waren bis dahin unbekannt). Diese Briefe dürften mit einiger Wahrscheinlichkeit zusätzliches Licht auf die Beziehung zwischen Komponisten und Librettisten, ja überhaupt auf die Entstehung der gemeinsam konzipierten Opern werfen.

In der kurzen Beschreibung der Briefe wie auch in einigen im Katalog des Versteigerungshauses publizierten Auszügen ist mir ein Passus von Verdi in die Augen gesprungen. In einem Schreiben vom 15. Oktober 1849, als der Komponist wegen der Cholera in Quarantäne in Rom zurückgehalten wurde und deshalb nicht für die Opernproben nach Neapel weiterreisen konnte, bat Verdi Cammarano, an seiner Stelle die Sänger auf die Oper vorzubereiten:

»Ich habe keineswegs mit Musik und Noten geprunkt: Ich habe allein gesucht, das Wort und noch mehr den Gedanken auszudrücken und sämtlichen Rollen einen besonderen Farbton zu verleihen, den die Künstler zu finden vermögen, und vielleicht, vielleicht wird sich manche Wirkung finden. Ich empfehle somit wärmstens allen: Wort und Handlung: weder kühle Zurückhaltung noch Übertreibung.«³²

Vielleicht wird mit diesen Worten Verdis die Charakterisierung von Luisa noch deutlicher. Die geschlossene Bühnenausstattung in den Bergen, eine abgelegene Gemeinschaft, innerhalb derer die Beziehungen klastrophobisch sind, machen eine junge Frau unfähig, sich auszudrücken. Nur die Musik gibt Luisa eine Stimme und interpretiert ihre innersten Gedanken.

Ist Schillers *Kabale und Liebe* eine »Tragödie menschlichen Handelns«, so scheint *Luisa Miller* von Verdi und Cammarano die Idee zu verstärken, dass die Protagonisten selbst sich allmählich dessen bewusst werden, dass ihnen »jedes Handeln verwehrt wird«, so dass das Kommunizieren selbst, das an und für sich bereits gefährdet ist, sich allmählich in einem Ritual von Gebärden und Symbolen verliert. Das religiöse Element wie übrigens auch das Gebet oder das Bedürfnis einer Buße gelten nicht als absolute Anhaltspunkte, sondern eher als eine Möglichkeit, der verbalen und räumlichen Absonderung zu entkommen, in der besonders Luisa gefangen zu sein scheint. Erst der bevorstehende Tod nimmt ihr die Sprachnot und verleiht ihr die Kraft, um für sich selbst wie auch für den Geliebten für die Rettung zu kämpfen – eine symbolische Rettung, die freilich immer noch die Hoffnung in sich birgt, jenseits des ominösen Fensters gelangen zu können.

32 »Io non ho fatto pompa di musica e di note: ho cercato solo di esprimere la parola, e più della parola il pensiero, e dare una tinta particolare a tutti i caratteri, che li artisti la sappiano cogliere, e forse forse qualche effetto si troverà. Raccomando adunque caldamente a tutti: parola e azione: né freddezza né esagerazione.«

Summary

This essay examines not only the transformative process from the literary source (*Kabale und Liebe*) to the operatic realization (*Luisa Miller*), but also the compositional and dramaturgical strategies that reveal a new aesthetic perspective in Verdi's opera. In the first part, the role and function of «offstage music» is analysed with particular attention to its «spatial» implications. In the second part, it is argued that Luisa's prayers in the most crucial moments of the opera as well as her gestural and mimetic reactions can be interpreted as a kind of inability or difficulty of verbal expression: this is a sign of the social stratification of the characters of the drama, but also reflects Luisa's attitude towards life and thus, in essence, the inevitability of the tragedy.

Finally, this essay aims to demonstrate that the musical and aesthetic solutions developed by Verdi and Cammarano were used to define an intense and claustrophobic dramaturgy that explores Luisa's psychology, blurring the boundaries between onstage, visual, verbal, and musical aspects.

Von Dom Karlos zu Don Karlos, Don Carlos und Don Carlo Schiller und der späte Verdi

Iso Camartin

Nicht alles gelingt auf Anhieb. Zwar zeigt die Erstfassung, der »erste Wurf« eines bedeutenden Werkes, oft Züge und Zeichen genialer Kühnheit und frecher Provokation. Doch bis die definitive Gestalt eines Theaterstücks oder einer Oper gefunden ist, können Jahre, ja Jahrzehnte ins Land gehen. Lässt ein »Stoff« einen Dichter oder einen Komponisten nicht mehr los, kann man von einem »work in progress« sprechen. Das wäre demnach ein Gebilde, das der Nachwelt nicht nur in einer, sondern in mehrfach gültiger Gestalt zur Verfügung steht.

Schiller begann um 1783 – vermutlich angeregt durch den Mannheimer Theaterintendanten von Dalberg – sich mit dem Don-Carlos-Stoff zu befassen. Bis zur Uraufführung von 1787 in Hamburg erschienen Teile einzelner Akte – mit Zusammenfassungen des Inhalts – in der Zeitschrift *Rheinische Thalia*. Die Buchausgabe von 1787 entspricht nicht genau der Theaterfassung der Uraufführung. Schiller hat bis zu seinem Tod 1805 verschiedene Kürzungen und Veränderungen am Text vorgenommen für jeweils geplante Theaterproduktionen. 1801 änderte er den Titel »Dom Karlos, Infant von Spanien« in »Don Karlos«. 1805 fügte er dem Titel der letzten Ausgabe zu Lebzeiten hinzu: »Ein dramatisches Gedicht«.

Der Germanist Helmut Koopmann hat in seiner Interpretation von Schillers »Don Carlos« nachgewiesen, wie nicht nur Schillers Umgang mit den historischen Quellen, sondern auch seine eigene denkerische und dichterische Entwicklung es mit sich brachten, dass aus der Familiengeschichte eines Herrscherhauses immer mehr ein Ideendrama wurde, in welchem es um die Realisierung einer politischen Idee von Freiheit in einer nachrevolutionären bürgerlichen Gesellschaft ging. In einem Brief an Herder schreibt Schiller, es habe sich in der langen Zeit der Beschäftigung mit dem »Don Karlos« in ihm selbst viel verändert, in seiner »Art zu denken und zu empfinden«, was selbstverständlich Auswirkungen habe auf die Art und Weise, wie er mit seinem Stoff umgehe. Der historische Carlos spielt immer weniger eine Rolle, der nicht historische erfundene »Abgesandte der Menschheit« Marquis Posa die immer größere. So haben wir bereits bei Schiller im Entstehungsgang dieses Dramas ein Ringen um jeweils jene Gestalt, die der Entwicklung des Denkens und der dichterischen Empfindung des Autors am genauesten entspricht. Die Druckfassung von 1805 stellt somit eine Art Gesamtkonvolut an »Karlos-Materialien« dar, das Schiller aus pragmatischen Theaterüberlegungen immer wieder zu kürzen bereit gewesen ist – manchmal bis zu einem Viertel seines Gesamtumfangs. Rüdiger Safranski hat im 12. Kapitel seines großen Schiller-Buchs wunderbar nachgezeichnet, wie man sich diesen Ent-