



Gaetano Donizetti

LUCIA DI LAMMERMOOR

MUSIKTHEATER NÜRNBERG

Lucia di Lammermoor

Oper in acht Bildern
Libretto von Salvatore Cammarano
nach dem Roman von Walter Scott
Musik von Gaetano Donizetti
(In der Originalsprache)

Musikalische Leitung Reinhard Petersen
Inszenierung Gilbert Deflo
Ausstattung Carlo Tommasi
Chor Udo Mehrpohl
Das Philharmonische Orchester der Stadt Nürnberg
Der Chor des Musiktheaters
Verlagsrechte: Ricordi, München

Pause nach dem 5. Bild

Abendspielleitung Marion Graeber, Technische Leitung Max Grünwald,
Beleuchtung Rudolf Tischer, Tontechnik Werner Lautner, Masken Arno
Häfner, Bühnentechnik Franz Heigemeier, Ausführung der Kostüme Hilde
Goldschmidt und Paul Klein, Bühneninspizienz Heinrich Schumacher,
Souffleuse Monika Krauß, Ausführung der Dekorationen Horst Kernstock
und Sepp Schick

P e r s o n e n

Lord Enrico Ashton	Andreas Förster
Lucia, seine Schwester	Inghild Horysa
Edgardo von Ravenswood	Zachos Terzakis
Lord Arturo Buklaw	Karl-Heinz Thiemann
Raimondo Bidebent	Byung-Un Kang
Alisa	Gail Steiner
Normanno	Wilhelm Teepe
Die stumme Lucia	Ricarda Fey
Die Pflegerin	Ivana Ramundt

VORGESCHICHTE

Die Geschlechter der Ashton und der Ravenswood sind verfehdet. Lord Enrico Ashton hat den Vater Edgardos von Ravenswood getötet und sich bis auf eine alte Burgruine den ganzen Besitz der Ravenswood angeeignet. Edgardos Racheschwur besiegelte die Todfeindschaft der beiden Familien für immer.

Als auf dem Weg zum Grab ihrer Mutter die Schwester Ashtons, Lucia, von einem wilden Stier angegriffen wurde, rettete ihr Edgardo das Leben. Die beiden verliebten sich und treffen sich seitdem heimlich. Normanno, ein Gefolgsmann Enricos, hat sie beobachtet.

1. Bild

Nr. 1 Vorspiel und Eingangsschor
Gefolgsleute Enricos durchstreifen mit ihrem Anführer Normanno das Gelände, um Edgardo gefangenzunehmen.

Nr. 2 Szene und Kavatine

Enrico steht vor dem Ruin. Nur die Verheiratung Lucias mit dem reichen und mächtigen Lord Arturo Buklaw kann Enricos Fall verhindern. Lucia hat sich aber bislang geweigert. Raimondo erklärt dies mit der Trauer Lucias um die tote Mutter. Normanno widerspricht: er verrät Lucias Liebe zu Edgardo. Die zurückkehrenden Männer bestärken den Verdacht; Enrico schwört Rache.

2. Bild

Nr. 3 Szene und Kavatine

Lucia wartet auf Edgardo, die Warnungen ihrer Vertrauten Alisha mißachtend.

Nr. 4 Szene und Duett Finale I

Edgardo ist gekommen, um sich von Lucia zu verabschieden. Eine politische Mission führt ihn ins Ausland. Lucia und Edgardo schwören sich ewige Liebe und Treue.

3. Bild

Nr. 5 Szene

Enrico und Normanno betrügen Lucia. Sie haben Briefe, die ihr Edgardo von seiner Reise zu-

kommen ließ, abgefangen. Enrico schickt Normanno dem Bräutigam Lucias entgegen.

Nr. 6 Duett

Enrico versucht, Lucia zur Heirat mit Arturo zu überreden. Als sie sich eingedenk ihres Edgardo geleisteten Treueschwur weigert, präsentiert ihr Enrico einen gefälschten Brief, der Edgards Untreue „bezeugt“. Festmusik kündigt Arturos Ankunft an.

4. Bild

Nr. 7 Szene und Arie

Lucia findet auch bei Raimondo, der sie zwar gern hat, aber nichts gegen die Intrigen unternimmt, keine Unterstützung. Sie bricht zusammen.

5. Bild

Nr. 8 Finale II –

Chor und Kavatine

Hochzeitsgäste empfangen Arturo, der Enrico volle Unterstützung zusagt.

Nr. 9 Finale II –

Szene und Quartett

Enrico drängt auf rasche Unterzeichnung des Ehevertrags. Lucia unterschreibt, völlig verwirrt. Das Fest wird jäh unterbrochen durch den Auftritt des aus Frankreich zurückgekehrten Geliebten. Edgardo hält sich für

betrogen. Er verflucht Lucia.

Nr. 10 Fortsetzung und Stretta Finale II

Raimondos Versuch, eine kämpferische Auseinandersetzung zu vermeiden, schlägt fehl. Es kommt zu einer Schießerei.

6. Bild

Nr. 12 Chor

Die Hochzeitsfeier ist in vollem Gang. Lucia ersticht Arturo im Brautgemach.

Nr. 13 Große Szene mit Chor
Raimondo tritt mit der Schreckensbotschaft unter die Gäste, Lucia habe in völliger Geistesverwirrung ihren Mann ermordet.

Nr. 14 Szene und Arie

Lucias Auftritt zeigt sie kurz vor dem Zusammenbruch. Sie hat Halluzinationen: Sie redet mit sich, mit Arturo, mit dem Geliebten. Enricos und Raimondos Reue kommen zu spät.

7. Bild

Nr. 15 Schlußarie

An den Gräbern der Ahnen wartet Edgardo auf seinen Todfeind, in der Hoffnung, im Zweikampf getötet zu werden. Heimkehrende Hochzeitsgäste berichten von Lucias nahem Ende. Die Totenglocke läutet. Edgardo ersticht sich.

Gaetano Donizetti

LUCIA DI LAMMERMOOR

Oper in acht Bildern

Libretto von Salvatore Cammarano
nach dem Roman von Walter Scott

Musik von Gaetano Donizetti
(In der Originalsprache)

Premiere: 9. April 1983

Musikalische Leitung: Reinhard Petersen

Inszenierung: Gilbert Deflo

Ausstattung: Carlo Tommasi

Chöre: Udo Mehrpohl



Oh, for the touch of a vanished hand,
Or the sound of a voice that is still.

MR. GEORGE THOMAS WIGATE WRECH,
BORN 4TH JAN 1888, DIED 16TH AUGUST 1902.

„Amore e morte“

„Odi d'un uom che muore
Odi l'estremo suon;
Questo appassito fiore
Ti lascio, Elvira, in don.
Quanto prezioso ei sia,
Tu dei saperlo appien;
Nel dì che fosti mia
Te lo involai da sen.

Simbolo allor d'affetto,
Or pegno di dolor,
Torna a posarti in petto
Quest' appassito fior.
E avrai nel cor scolpito,
Se duro il cor non è.
Come ti fu rapido,
Come ritorna a te.“

G. Donizetti

„Hör den Seufzer eines Sterbenden. Diese verwelkte Blume laß ich dir, Elvira, als Geschenk. Du kannst kaum wissen, wie kostbar sie ist: an dem Tag, als du mein wurdest, nahm ich sie von deinem Busen. Damals ein Zeichen der Liebe, jetzt ein Scherzenspfand leg ich die verwelkte Blume noch einmal an deine Brust. Und du wirst sie in deinem Herzen bewahren, wenn dieses Herz nicht aus Stein ist. Wie ich sie dir nahm und wie sie wieder zu dir zurückkehrt.“

Torquato Tasso

Einst wird der goldne Glanz des Haares tot,
Der Funke tot sein, den dein Auge sendet:
So stumpf, so matt geworden – nicht mehr blendet
Das Spiel der Waffen, meines Herzens Not.

Und bleibt doch meine Wunde blutig rot:
Dein Feuer starb, da meins noch sich verschwendet,
Und wieder sing' ich – Sehnsucht, die nicht endet –
Das Lied zu dir, das Amor mir gebot.

Und wie der Maler, dessen Pinsel sacht
Den Jahren schmeichelt, wird mein Liedermund
Die Reize künden, die dir ewig blühen.

So wisset denn: was stumpf die Waffen macht,
Kann doch nicht heilen, und das Herz bleibt wund.
Wer schlug die Funken einst? Genug – sie glühen . . .



Dante



Die Schmerzensliebe, welche mich getragen
zum Rand des Todes, ach, durch sie, die fern,
die sonst gewesen meines Herzens Freude,
sie hat geraubt und raubt all meinen Tagen
das Licht, das mir gestrahlt von jenem Stern
um den ich nie geahnte Schmerzen leide.
Den Todesstoß, den ich verbarg bis heute,
birgt länger nicht der Qualen Übermaß,
die glühend mich verzehren
und aller Freude wehren,
so daß ich nichts als Leiden mir erahne.
Das Herz, das kaum noch Kraft besitzt zu schlagen,
spricht seufzend bis zum Tod in seinem Grame:
„Für die ich sterb, Beatrice ist ihr Name.“

Der süße Name, der so bitter schneidet,
ins Herz, wo es geschrieben ihn erblickt,
erneuert meinen Schmerz mit jedem Mal.
Mein Leib verzehrt sich, da die Seele leidet,
mein Antlitz ist gezeichnet so von Qual,
daß jeder, der mich sieht, vor mir erschrickt.
Der leichteste Windhauch schon mich so entrückt,
daß ich erkaltend stürze und erbebe,
und sterben wird mein Herz.
Geleit wird sein der Schmerz
der Seele, die von dannen trauernd zieht.
Für immer er vereint sich mit ihr sieht.
Wenn er des süßen Antlitz' Glück beweint,
ein Nichts vor ihm das Paradies erscheint.

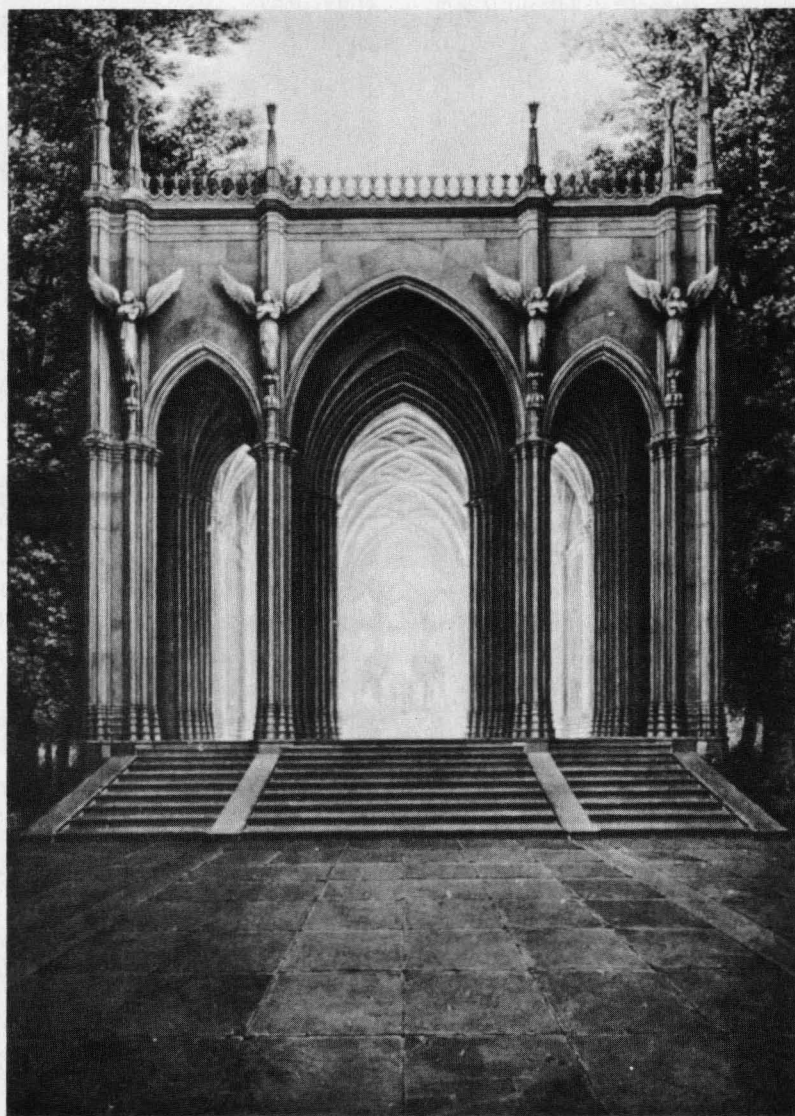
Der Liebe denkend, die ich einst empfunden,
fragt nicht die Seel' nach andrer Seligkeit,
noch achtet sie der Qual, die ihrer harrt.
Denn mit dem Leibe, wenn er hingeschwunden,
geht Liebe auch, um die ich trug solch Leid
mit ihr zu Ihm, dem alles offenbart.
Und wenn für ihre Schuld ihr nicht Vergebung ward,
geht mit der Qual sie fort, verdient als Lohn,
von keiner Furcht erfüllt.
Sie trägt in sich ihr Bild,
um dessentwillen sie der Welt entflohn,
so daß die Qual, die sie erfährt, nichts gilt.
Denn sie, die ich verlor in d i e s e m Leben,
wird Amor mir zurück im a n d e r n geben.

Tod, der die Herrin wird mit Freud' erfüllen,
bevor du mich in Staub lässest vergehen,
geh hin zu ihr und frage:
„Warum ich nimmermehr das Licht darf sehen,
um das gelitten ich so große Qualen?“
Und sollte einem andern es nun strahlen,
laß mich es wissen, ende meine Pein,
und leichter wird mir dann das Sterben sein!

Novalis

Hymne

Wenige wissen
Das Geheimnis der Liebe,
Fühlen Unersättlichkeit
Und ewigen Durst.
Des Abendmahls
Göttliche Bedeutung
Ist den irdischen Sinnen Rätsel;
Aber wer jemals
Von heißen, geliebten Lippen
Atem des Lebens sog,
Wem heilige Glut
In zitternde Wellen das Herz schmolz,
Wem das Auge aufging,
Daß er des Himmels
Unergründliche Tiefe maß,
Wird essen von seinem Leibe
Und trinken von seinem Blute
Ewiglich.
Wer hat des irdischen Leibes
Hohen Sinn erraten?
Wer kann sagen,
Daß er das Blut versteht?
Einst ist alles Leib,
E i n Leib;
In himmlischem Blute
Schwimmt das selige Paar. –
O! daß das Weltmeer
Schon errötete
Und in duftiges Fleisch
Aufquölle der Fels!
Nie endet das süße Mahl,
Nie sättigt die Liebe sich.
Nicht innig, nicht eigen genug
Kann sie haben den Geliebten.
Von immer zärteren Lippen
Verwandelt, wird das Genossene
Inniglicher und näher.
Heißere Wollust
Durchbebt die Seele.
Durstiger und hungriger
Wird das Herz:
Und so währet der Liebe Genuß
Von Ewigkeit zu Ewigkeit.
Hätten die Nüchternen
Einmal gekostet,
Alles verließen sie
Und setzten sich zu uns
An den Tisch der Sehnsucht,
Der nie leer wird.
Sie erkannten der Liebe
Unendliche Fülle
Und priesen die Nahrung
Von Leib und Blut.



Gustave Flaubert Madame Bovary

Eine Menge Menschen umlagerte die Eingänge. Überall an den Ecken der in der Nähe gelegenen Straßen prangten riesige Plakate, die in auffälligen Lettern ausschrien:

LUCIA VON LAMMERMOOR . . . OPER . . .
DONIZETTI . . . GASTSPIEL . . . LAGARDY

Auf der Bühne ward eine Landschaft sichtbar: ein Kreuzweg im Walde, zur Linken eine Quelle, von einer Eiche beschattet. Bauern, Mäntel um die Schultern, sangen im Chor ein Lied. Dann tritt ein Edelmann auf, der die Geister der Hölle mit gen Himmel gereckten Armen um Rache anfleht. Noch einer erscheint. Beide gehen zusammen ab. Der Chor singt von neuem.

Emma sah sich in die Atmosphäre ihrer Mädchenlektüre zurückversetzt, in die Welt Walter Scotts. Es war ihr, als höre sie den Klang schottischer Dudelsäcke über die nebelige Heide hallen. Die Erinnerung an den Roman des Briten erleichterte ihr das Verständnis der Oper. Aufmerksam folgte sie der intriganten Handlung, während eine Flut von Gedanken in ihr aufwallte, um alsbald unter den Wogen der Musik wieder zu verfließen. Sie gab sich diesen schmeichelnden Melodien hin. Sie fühlte, wie ihr die Seele in der Brust mit in Schwingungen geriet, als strichen die Violinenbogen über ihre Nerven. Sie hätte hundert Augen haben mögen, um sich satt sehen zu können an den Dekorationen, Kostümen, Gestalten, an den gemalten und doch zitternden Bäumen, an den Samtbaretten, Rittermänteln und Degen, an allen diesen Trugbildern, in denen eine so seltsame Harmonie wie um Dinge einer ganz anderen Welt lebte . . . Eine junge Dame trat auf, die einem Reitknecht in grünem Rocke eine Börse zuwarf. Dann blieb sie allein, und nun kam ein Flötensolo, zart wie Quellengeflüster und Vogelgezwitscher. Lucia begann ihre Kavatine in G-Dur. Sie sang von unglücklicher Liebe und wünschte sich Flügel. Ach, auch Emma hätte aus diesem Leben fliehen mögen, weit weg in Liebesarme!

Da erschien auf der Szene Lagardy als Edgard. Er besaß eine schöne Stimme, unfehlbare Sicherheit, mehr Temperament als Intelligenz, mehr Pathos als Empfindung. Er war Genie und Scharlatan zugleich, und in seinem Wesen lag ebensoviel von einem Friseur wie von einem Toreador. Sobald er nur auf der Bühne erschien, begeisterte er Emma. Er schloß Lucia in seine Arme, wandte sich weg und kam wieder, sichtlich verzweifelt. Bald loderte sein Haß wild auf, bald klagte er in den zartesten Elegien, und die Töne perlten ihm aus der Kehle, zwischen Tränen und Küssen. Emma beugte sich weit vor, um ihn voll zu sehen, wobei sich ihre Fingernägel in den Plüsch der Logenbrüstung eingruben. Ihr Herz ward voll von diesen wehmütigen Melodien, die, von den Kontrabässen dumpf begleitet, nicht aufhörten, gleich wie die Notschreie von Schiffbrüchigen im Sturmgebräus. Die junge Frau kannte alle diese Verzücktheiten und Herzensängste, die sie unlängst dem Tode so nahegebracht hatten. Die Stimme der Primadonna erschütterte sie wie eine laute Verkündigung ihrer heimlichsten Beichte. Das Scheinbild der Kunst beleuchtete ihr die eigenen Erlebnisse. Aber ach, so wie Lucia war sie doch von niemandem in der Welt geliebt worden! Rudolf hatte nicht um sie geweint, so wie Edgard, am letzten Abend im Mondenschein, als sie

sich Lebewohl sagten . . .

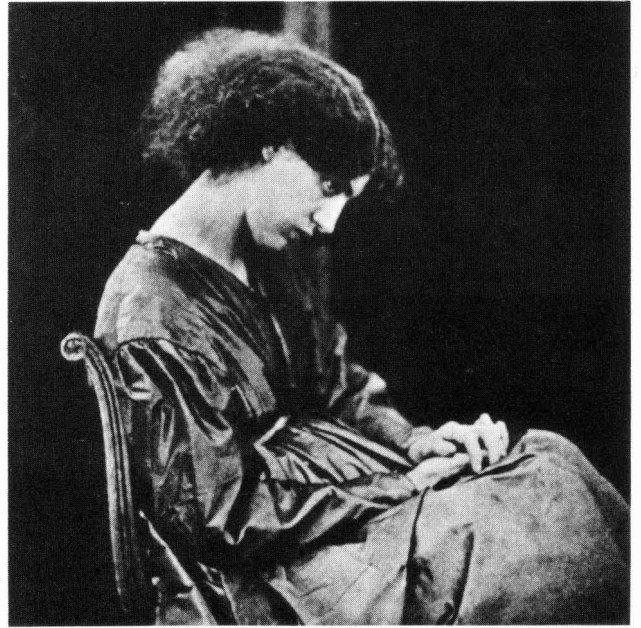
Lucia nahte, von ihren Dienerinnen gestützt, einen Myrtenkranz im Haar, bleicher als der weiße Atlas ihres Kleides . . . Emma gedachte ihres eigenen Hochzeitstages, sie sah sich zwischen den Kornfeldern, auf dem schmalen Fußweg auf dem Gange zur Kirche. Warum hatte sie sich da nicht so widersetzt wie Lucia, unter leidenschaftlichem Flehen? Sie war vielmehr so fröhlich gewesen, ohne im geringsten zu ahnen, welcher Niederung sie zuschritt . . . Ach, hätte sie, jung und frisch und schön, noch nicht besudelt durch die Ehe, noch nicht enttäuscht in ihrem Ehebruch, auf ein festes edles Herz bauen und Tugend, Zärtlichkeit, Sinnenlust und Pflichttreue zusammen fühlen dürfen! Niemals wäre sie von der Höhe solcher Glückseligkeit herabgesunken! „Nein, nein!“ rief sie schmerzlich bei sich aus. „All das große Glück da unten ist doch nur Lug und Trug, erdichtet von sehnstüchtigen oder verzweifelten Phantasten!“ Jetzt erkannte sie, daß die Leidenschaften in der Wirklichkeit armselig sind und nur in der Überschwenglichkeit der Kunst etwas Großes. Sie versuchte sich zur nüchternen Anschauung zu zwingen. Sie wollte in dieser Wiedergabe ihrer eigenen Schmerzen nichts mehr sehen als ein plastisches Phantasiegebilde, nichts mehr und nichts weniger als eine amüsante Augenweide. Und so lächelte sie in Gedanken überlegen-nachsichtig, als im Hintergrunde der Bühne hinter einer Samtportiere ein Mann in einem schwarzen Mantel erschien.

Das Sextett begann. Sänger und Orchester entfalten sich. Edgard rast vor Wut; sein glockenklarer Tenor dominiert, Asthon schleudert ihm in wuchtigen Tönen seine Todesdrohungen entgegen, Lucia klagt in schrillen Schreien, Arthur bleibt im Maße der Nebenrolle, und Raimunds Baß brummt wie Orgelgebräus. Die Frauen des Chores wiederholen die Worte, ein köstliches Echo. Gestikulierend stehen sie alle in einer Reihe. Zorn, Rachgier, Eifersucht, Angst, Mitleid und Erstaunen entströmen gleichzeitig ihren aufgerissenen Mündern. Der wütende Liebhaber schwingt seinen blanken Degen.

„Er muß eine unerschöpfliche Liebe in sich tragen“, dachte Emma, „daß er sie an die Menge so verschwenden kann.“ Ihre Anwandlung von Geringschätzung schwand vor dem Zauber seiner Rolle. Sie fühlte sich zu dem Menschen hingezogen, der sie unter dieser Gestalt berauschte. Sie versuchte, sich sein Leben vorzustellen, sein bewegtes, ungewöhnliches, glänzendes Leben, an dem sie hätte teilnehmen können, wenn es der Zufall gefügt hätte. Warum hatten sie sich nicht kennengelernt und sich ineinander verliebt! Sie wäre mit ihm durch alle Länder Europas gereist, von Hauptstadt zu Hauptstadt, hätte mit ihm Mühen und Erfolge geteilt, die Blumen aufgelesen, die man ihm streute, und seine Bühnenkostüme eigenhändig gestickt. Alle Abende hätte sie, im Dunkel einer Loge, hinter vergoldetem Gitter aufmerksam den Sängen seiner Seele gelauscht, die einzig und allein ihr gewidmet wären. Von der Szene, beim Singen, hätte er zu ihr geschaut . . .

Sie erschrak und ward verwirrt. Der Sänger sah zu ihr hinauf. Kein Zweifel! Sie hätte zu ihm hinstürzen mögen, in seine Arme, in seine Umarmung fliehen, als sei er die Verkörperung der Liebe, und ihm laut zurufen:

„Nimm mich, entführe mich! Komm! Ich gehöre dir, nur dir! Dir gelten alle meine Tränen, mein ganzes heißes Herz!“ Der Vorhang fiel.



„Die isolierten und ausgesperrten Erfahrungen, die unter gegenwärtigen Bedingungen im Wahnsinn verabsolutiert und vom freien Verkehr mit der offiziellen Realität abgeschnitten werden, gerinnen und machen schließlich, wenn einige grundlegende Bedingungen erfüllt sind, die Rückkehr aus dem Wahnsinn unmöglich. Erst dann erhält die herrschende Realität dem Wahnsinnigen gegenüber das Recht, das sie ihm verweigert hat. Demgegenüber wären die archaischen Ekstasetechniken als Mittel anzusehen, jene Erfahrungen, die, trotz aller gesellschaftlicher Diskriminierung und grausamen Verstümmelung, auch heute noch hinter aller Not des Wahnsinnigen zu spüren sind, am Leben zu erhalten – wodurch die primitiven Gesellschaften sich selbst und den „Wahnsinnigen“ das Leben erhielten. Es ist bezeichnend, daß die Verfolgung des Wahnsinns im Zeitalter der Vernunft in erster Linie den Wahnsinn am Ausdruck zu hindern suchte und so zu erheblichem Teil erst jene Qual schuf, die so charakteristisch für den Wahnsinn zu sein scheint. Der emotionale Exzeß, der in den wahnsinnigen Gebärden sich austobt, sollte der Wahrnehmung der Normalen erspart bleiben, deren eingefrorene Mimik und erstarrte Körperhaltung nur zu deutlich darauf verweisen, was im Wahnsinn wiederkehrt und an ihm vernichtet werden soll.“

Erwägungen einiger Aspekte «Lucia di Lammermoor» unter psychiatrischen Gesichtspunkten

Wenn man dem Namen «Lucia di Lammermoor» eine rein phonetische Aufmerksamkeit widmet, so scheint ihr Schicksal und das ihres Geliebten in ihm zu erstarren: auf Französisch hört sich nämlich ihr Name wie «l'amère mort», «der bittere Tod» an. In ihm ist auch das Wort «Moor» enthalten, das Moor, der Treibsand, in dem der Geliebte in dem Roman verschlungen wird, der Treibsand der Verzweiflung, in dem er in der Opernfassung untergeht. In ihrem Namen ist also zunächst ein Kommentar über ihren eigenen Tod und ein bildlicher Hinweis über den Tod von Edgardo von Ravenswood enthalten. Aber das ist nicht alles: entsinnt man sich wieder der französischen Sprache, so taucht auch das Wort «mère» auf, das eine nicht nur phonetisch, sondern auch semantisch zentrale Funktion hat: es ist das Paradigma einer Tonreihenfolge.

Die im Text von Cammarano (im Gegensatz zum Original von Scott) überhaupt nicht auftretende Mutter ist eine dreifache Figur, die in der Form einer Hypostase lebt, nämlich als drohender Schatten, der sich über dem Wasser erhebt:

Sie ist die phallische Mutter, in der der Bruder von Lucia, Enrico, und der abwesende Vater, die abwesendste Figur des Dramas überhaupt sich widerspiegeln und mit der sie sich identifizieren.

Sie liegt im Grab, das Grab ist aber leer: sie ist der Stier, der über Lucia stürzt.

Sie ist die Ausstrahlung («l'émanation») des abwesenden Vaters. In dem Original von Scott ist sie wahrscheinlich das, was der Vater nicht sein konnte, das was er sie übernehmen ließ: sie unterschlug den Brief des Geliebten, war für jenes schmutzige, „politische“ Geschäft verantwortlich, das Enrico in unserer Opernfassung als „exekutive Kraft“ übernehmen muß mit der Hilfe von Normanno.

Sie ist eine Ausstrahlung von Enrico, und Enrico projiziert sich auch in ihr. Wenn er Lucia seinen blutigen Schatten vorschweben läßt, handelt es sich eben für uns um den Ausdruck einer Identifikation:

„Se tradirmi tu potrai
la mia sorta è già compita
tu m'involi onore e vita
tu la scura appresti a me
Ne' tuoi sogni mi vedrai
ombra irritata e minacciosa!
quella scure sanguinosa
starà sempre innanzi a te“

Sein Zorn bricht aus, als er erfährt, daß die „verbotene“ Liebe am Grab der Mutter blüht:

„L'empia fiamma che vi strugge
io col sangue spegnerò . . .“

Ein Blutbad. Der blutige Bach. Der blutige Schatten.
Es sind die roten Fäden, die durch das Geschehene laufen.

Berücksichtigt man, daß die Handlung in «Lucia di Lammermoor» in der Ermordung des Gatten und in der darauf folgenden Wahnsinnsarie gipfelt, daß aber Lucia von Anfang an von Zwangsvorstellungen gefoltert wird, so stellt sich gleich die Frage, ob Lucia schon vorher wahnsinnig war, oder ob sie die ersten Zeichen von Wahnsinnsanfälligkeit in der Szene der Ermordung und der Wahnsinnsarie zeigt. Meines Erachtens deuten viele Elemente darauf hin, daß sie bereits wahnsinnig war: akute depressive Zustände und psychotische Halluzinationen sind an der Tagesordnung.

Der Operntext ist nur ein gähnend weit geöffnetes Fenster, das auf das Geschehen hinausschaut, das seine Wurzel anderswo, tief in den Boden der totalen Isolation geschlagen hat. Ein Geschehen, dessen langwieriger Prozeß uns hier verborgen bleibt, und von dem nur die monströse Blüte des dreifachen Wahnsinns in seinen verschiedenen Stadien wahrzunehmen ist, der in dem Selbstmord von Lucia und Edgardo gipfelt, wobei nicht auszuschließen ist, daß Enrico auch ein Selbstmordkandidat ist.

Ob Lucia bereits wahnsinnig ist, ob Edgardo und Enrico es auch sind, ob zumindest die Äußerungen von Edgardo und die von Enrico darauf hinweisen, daß ein Teil ihrer Persönlichkeit psychotisch ist, so daß bewußte oder eher unbewußte Vergeltungsversuche in ihnen auftauchen können, ob also von diesen interpretativen Voraussetzungen ausgegangen werden kann, könnte für die Regiegestaltung sicherlich wichtig sein, ist aber bei der psychologischen Bestimmung der Figuren unbedeutend, denn die Schlüssel zu einer psycho-psychiatrischen Interpretation des Geschehenen bleiben unverändert. Das heißt: rein psychiatrisch betrachtet ist es unwichtig zu wissen, ob das Gezeigte der Höhepunkt eines bestimmten interpersonalen Prozesses ist, oder ob es um einen werdenden Prozeß geht, da die Motivationen auf der Ebene des Unbewußten zu entziffern bleiben.

Umfassendere soziodynamische Prozesse sind letztendlich entscheidend, um die private Sphäre der zwischenmenschlichen Beziehungen zu erleuchten, und in diesem präzisen Fall, um die Verhältnisse dieser Familienkonstellation zu verstehen, die nur noch auf Vertilgung und Selbstzerstörung hinzielt: die vorhandene Situation ist die einer völligen Autarkie (mit geschlossener Einheit Wald-/Schloß), in der Menschen sich an ihren emotionellen Konflikten aufreiben, wobei das schwächste Kettenglied versagen muß . . .

In dieser geschlossenen Raumeinheit, worüber der Schatten herrscht, ist Edgardo der Einzige, der es vermag, auszubringen, ist Lucia die absolute Gefangene:

«So wurde immer ihr Tag zur Nacht halluziniert, ihr Weiß in Schwarz. Ausgeschlossen aus ihrem System ist sie der Verstoßene, der das Funktionieren des Systems garantiert.» (Hélène Cixous)

„Sie steht im Schatten, in dem Schatten, den er auf sie wirft, in dem Schatten, der sie selber ist.“ – Aus politischen Gründen muß Edgardo Abschied nehmen, ins Ausland ziehen. Dafür hinterläßt er aber ein Siegel («il pegno»), den er auf den Schatten von Lucia aufdrückt.

Sie ist selber Schatten – versiegelter Schatten – und halluziniert den Schatten.

«Ihr eigenes Haus, selbst ihren Körper konnte sie nicht bewohnen. Man kann in der Tat einkerkern, etwas grausam lang hinausziehen, die Rassentrennung zu lange aufrecht erhalten; aber doch nur für eine gewisse Zeit – man kann ihr beibringen, sobald sie zu sprechen beginnt, sobald sie ihren Namen sagen lernt, daß ihre Gegend schwarz ist: weil du Afrika bist, bist du schwarz. Dein Kontinent ist schwarz. Schwarz ist gefährlich. Wo es schwarz ist, siehst du nichts. Du hast Angst. Beweg dich nicht, weil du Gefahr läufst, zu stürzen.» (Cixous)

„Quella fonte ah . . . mai,
Senza tremar, non veggo.“

«Geh vor allem nicht in den Wald! Und den Schauer des Schwarzen, wir haben ihn verinnerlicht.» (Cixous)

Also – weder Schloß noch Wald.

Alisa: „Incauta! A che mi traggi!
avventurarsi, or che il fratel qui venne,
è folle ardir“



«Bin das ich, diese bekleidete Körperlosigkeit, eingehüllt in Schleier, sorgsam entfernt und abseits der Geschichte und der Wandlungen gehalten, ausgelöscht, an den Rand der Ereignisse gedrückt – auf die Seite der Küche oder des Betts?» (Cixous)

Sie steht auf der Schwelle. Sie steht am Rand der Quelle, sie steht am Rand des Abgrunds.

«Liebe bedeutet auf einer Schwelle stehen. Für uns Männer, die dazu geschaffen sind, etwas zu erreichen, auf der gesellschaftlichen Leiter emporzusteigen, ist die Versuchung gut, die uns anregt, uns vorwärts treibt und unseren Ehrgeiz nährt.» (Cixous)

Enrico: „M’odi. Spento è Guglielmo-
ascendere vedremo il trono Maria-
prostrata è nella polvere
la parte ch’io segua-

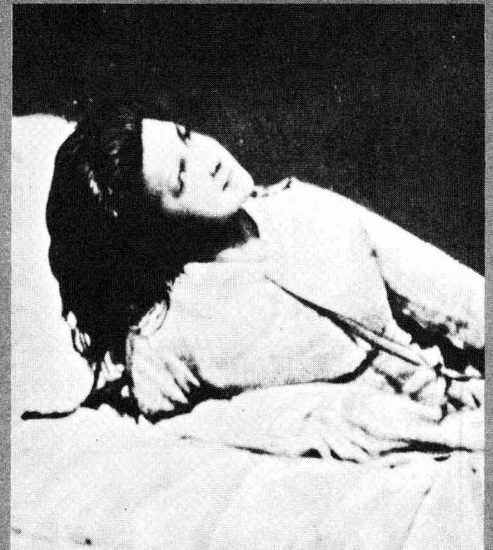
Lucia: Ah, io tremo!
Enrico: Dal precipizio
Arturo può sottrarmi, sol egli-
Lucia: Ed io, ed io?
Enrico: Vieni allo sposo.“

In dieser Situation der Einsamkeit und der Absonderung, in der der Chor zum Teil nur die Funktion des abstrahierenden, verallgemeinernden Kommentators hat, in dieser Situation der extremen interpersonalen Spannungen handelt es sich vielleicht nur darum, nicht als erster in den Abgrund zu stürzen.

Hypothetisch kann man annehmen, daß Enrico das Ableben («l’effacement») der Mutter ersehnt hat, was vermutlich zu einem schweren Schuldgefühl geführt hat, das vielleicht in einer anderen Situation wieder auftaucht:

„Della misera in favore
nel mio petto un grido sorse!“

«Ihr alter Traum: Muttergott sein. Die beste Mutter, die zweite, jene, die dir zum zweiten Mal das Leben schenkt.» (Cixous)



«Es gibt diesen tragischen Traum des Mallarmé, diese Beklagung des Vaters wegen des Geheimnisses der Vaterschaft, der aus dem Dichter die Trauer hervorbrechen läßt, die tiefste Trauer, den Tod des geliebten Sohnes: dieser Traum einer Ehe zwischen Vater und Sohn – ohne Mutter also. Der Traum des Mannes vor dem Tod, der ihn immer anders bedroht als er die Frau bedroht.» (Cixous)

«Eine Verbindung,
eine erhabene Ehe
und das Leben,
das in mir bleibt,
ich benütze es
um . . .
keine Mutter also?

Und der Traum männlicher Abstammung,
der Traum des Vatergottes,
der aus sich selbst kommend

in seinen Sohn eingeht –
ohne Mutter also.»

Seine Identifikation mit der Mutter, mit der phallischen Mutter – es ist bekannt, daß das Scott-Modell eine Frau von tyrannischem Charakter war – bringt ihn dazu, nach blutiger Rache zu schreien, als er erfährt, daß Lucia das Grab der Mutter, das hohle Grab, – das eigene Grab – „besudelt“ hat, indem sie sich dem Sieger des Stiers hingegeben hat . . . Nachdem er sich also nach dem Tod der Mutter unbewußt vielleicht gesehnt hat, sie nun ersetzt, mag er ein doppeltes Frustrationsgefühl empfinden, da er als „leibliche“ Mutter und als vertretende Mutter erleben muß, daß der Sprößling sich nun löst.

Hat sich aber Lucia nicht vielleicht den Tod der Mutter auch unbewußt gewünscht? Trauert sie wirklich am Grab? Wen halluziniert sie in dem Wasser des Bachs – vielleicht mit quälendem Schuldgefühl?

„Spieglein, Spieglein an der Wand,
Wer ist die Schönste im ganzen Land?“

Vielleicht hat sie sich gewünscht, daß der Spiegel der Mut-



ter in Scherben herunterfällt. . .

In dieser möglichen Konstellation, die psychische Zermürbung bedeutet, bringt das Verhältnis Lucia/Edgardo neue Aspekte in dem hypothetischerweise vorhandenen Prozeß der seelischen Erschütterung.

Allgemein läßt sich nämlich sagen, „daß die Einzelperson zum Teil schizophren wird auf Grund des anhaltenden, völlig oder fast völlig unbewußten Bestrebens einer oder mehrerer Personen, diese Einzelpersonen zum Wahnsinn zu treiben.“ (Harold F. Searles)

Die Aussage von Enrico bei der Nachricht des „Verrats“ von Lucia ist aufschlußreich:

„Ah, pria che d’amor si perfido a
me svelarti rea,
se ti colpisce un fulmine, fora men rio
dolor . . .“

In dem Moment, wo Enrico sich bewußt wird, daß die Schwester „ihm nicht mehr gehört“, kann es sein, daß ihr

Vergehen ihm wünschenswert ist. Und wenn er sie zunächst als Köder für Arturo Bucklaw verwenden will, sie ihm opfert, ist es vielleicht nicht auszuschließen, daß er sie überhaupt unbewußt opfern will.

„Jede Art von interpersonaler Aktion, die dazu neigt, die emotionalen Konflikte der anderen Person zu vertiefen, verschiedene Bereiche ihrer Persönlichkeit gegeneinander zu aktivieren, jede Interaktion dieser Tendenz weist auf, die andere Person schizophren zu machen.“ (Searles)
Double-Bind-Mechanismen treten auf.

In dieser Hinsicht scheint der Dialog Lucia/Edgardo sehr beweisführend zu sein.

„Ein Verfahren, das der Stimulation/Frustrationstechnik verwandt ist, besteht darin, daß man mit der anderen Person gleichzeitig auf zwei zueinander unbezogenen Ebenen verkehrt.“ (Searles)

Edgardo erscheint vor der „schmachtenden“ Lucia, nicht um seine Liebe zum Ausdruck zu bringen (hier wäre ein Vergleich mit dem ersten Dialog zwischen Romeo und Julia interessant), sondern um von der Abreise zu berichten.

„Pria che in ciel biancheggi



l’alba novella
dalla patria sponda lunghi sarò“

Gleich darauf kündigt er sein Vorhaben an, die Versöhnung zu ersuchen, um den Liebesknoten enger zu binden.

„ . . . e la tua destra pegno
fra noi di pace chiederò.“

Ein für Lucia unvorstellbarer Versuch, der in ihr die widersprüchlichsten Reaktionen hervorrufen mag.

Dabei ist es auch möglich, daß sie die Abfahrt des Geliebten unbewußt wünscht, um die Spannung der Situation aufzuheben. Möglicherweise gerät sie in die größte psychische Konfusion dadurch, daß sie auf dieser Ebene über sich selbst nicht ins Klare kommen kann, und daß sie sich außerdem von der nächsten Äußerung von Edgardo stark beansprucht fühlt. Auf den Vorschlag von Edgardo folgt aber unmittelbar darauf sein Ausbruch des Hasses:

„M'odi e trema!
Sulla tomba che rinserra
il tradito genitore,
al tuo sangue eterna guerra
io giurai nel mio furor.“

Dieselbe Technik verwendet – bewußt oder unbewußt – Enrico, der Lucia zuerst auf die angebliche Grausamkeit von Edgardo aufmerksam macht, um dann auf die eigene Zerbrechlichkeit die Aufmerksamkeit zu lenken:

„Salvarmi devi . . .“

Aber zurück zu dem symbolhaften Stier.

Der Stier – der Sphinx gleich – ist die zu überwindende Gefahr, die zu der Frau führt . . .

Das Gefühl der absoluten Dankbarkeit, das Lucia Edgardo gegenüber wohl empfinden muß, kann mit einem Schuldgefühl eng verbunden sein, da eine Art zweiter Vernichtung der phallischen Mutter vollbracht worden ist. Edgardo befreit, rettet Lucia nicht nur vor einer konkreten, tödlichen Gefahr sondern überhaupt vor der Gefahr, vor der imma-

Das Treffen zwischen Edgardo und Lucia ist also aufschlußreich, was die Frage der Wechselbeziehung auf mehreren Ebenen anbelangt.

„Ein weiteres Verfahren, das der gleichen Kommunikation auf zwei oder noch mehr völlig verschiedenartigen Ebenen sehr ähnelt, ist das plötzliche Umschalten von einer emotionalen Wellenlänge auf die andere.“

Ferner: „Ein ständiges plötzliches Springen von einem Gesprächsgegenstand zum andern nicht unbedingt begleitet von einer Verlagerung der Gefühlsinhalte stellt ebenfalls einen Modus der interpersonalen Aktion dar, der auf das psychologische Funktionieren der anderen Person stark desintegrierend wirken kann.“ (Searles)

Edgardo verlagert die emotionale Ebene, indem er meint, er müßte seinem Feind die Hand versöhnend reichen. Das veranlaßt Lucia, die emotionell stark beansprucht ist durch diese Aussage, die eine unmögliche Tat ist, von der sie abraten muß, dazu, die ersten Äußerungen über die Abfahrt von Edgardo, die sie am stärksten treffen sollten, zu übersehen, darauf nicht zu reagieren, und gewissermaßen nur Über-ich-Äußerungen freien Lauf zu lassen.

Aber wie bereits erwähnt – inwieweit wünscht sich Lucia



nenten Drohung, die mit verdrängten Angstgefühlen zusammenhängen, die Lucia der Mutter gegenüber wohl empfinden mag. Elemente von widersprüchlicher und doppeldeutiger Natur können wohl in ihr nun keimen: in dem Moment wo sie „gerettet“ wird, wird dieser Prozeß ausgelöst: die verdrängte Angst rückt wieder heran als Schuldgefühl, entwickelt sich parallel zur Entfaltung der Liebe.

Alisa: „ . . . Ah, Lucia,
desisti da un amore così tremendo

Lucia: Egli e la luce dei giorni miei,
e conforto al mio penar.
Quando rapito in estasi
del più cocente ardore,
col favellar del core
mi giura eterna fe,
gli affanni miei dimentico,
gioia diviene il pianto.“

unbewußt die Abfahrt des Geliebten doch nicht?

Insofern als die Abfahrt von Edgardo der Auslöser eines unausweichlichen Prozesses ist, sehnt sich Lucia, deren psychische Landschaft nur noch eine „vallée des larmes“ ist, unbewußt nach dieser Abfahrt, damit das, was geschehen soll, geschieht . . .

Lucia: „Che ascolto? . . . Ah, no . . . rimanga
nel silenzio sepolto per ora l'arcano affetto“

Daraufhin bricht die Wut des Helden aus:

„Intendo!
di mia stirpe il reo persecutor
dei mali miei ancor pago non e!
mi tolse il padre . . .
(dafür nimmt er die Tochter . . .)

Er klagt wegen Verfolgung und gleichzeitig läßt er seiner Aggressivität Lucia gegenüber freien Lauf:

Edgardo: „M'abbore.

Lucia: Calma, o ciel, quell'ira estrema

Edgardo: (. .) M'odi e trema!“

„Höre und bebe!“ Interessant ist dabei, festzustellen, das das veraltete Verb „odire“ sich wie „hassen“ anhört . . .

Es fehlte nur noch ein letztes Glied zu dieser Verkettung von widersprüchlich-verwirrend wirkenden Elementen: ich gehe/aber schwöre mir ewige Treue. (Er geht – der psychologische Keuschheitsgürtel wird vorher noch verriegelt.) Der Kreis ist nun geschlossen: Ich verabschiede mich/ich versöhne mich mit deinem Bruder/er aber haßt mich/schwöre mir ewige Treue, wenn ich auch fern bin/ich könnte mich immer noch rächen.

Der bebenden Lucia („Höre und bebe!“), die am Anfang des Dialogs ihr Über-ich-Verhalten noch gelten lassen konnte, bleibt nur noch übrig, sich von rasend-verzweifelten Liebesgefühlen (Finale I) überschwemmen zu lassen, während Edgardo noch rational-erpresserische Äußerungen von sich gibt:

„Pur quel voto non e infranto

Geliebten als Ersatzbefriedigung unbewußt verlangen. Jedenfall könnten sich dem Jammerzustand von Lucia gegenüber geradezu sadistische Triebe entwickeln . . .

„ . . . Udrai nel mar che mormora
l'eco dei miei lamenti.
Pensando che io di gemiti
mi pasco e di dolor.“

„Ein zweites Motiv, das sich hinter diesem Bestreben verbirgt, besteht in vielen Fällen, in dem Wunsch, einer unerträglich konflikthaften und ungewissen Lage ein Ende zu machen.“ Wenn Edgardo ständig wiederholt, daß er seine Rache noch vollziehen kann und auf den Haß gegen die Familie Lucias hindeutet, ist anzunehmen, daß Lucia eine Lösung dieses ohnehin unvermeidlichen Dilemmas ersehnt, unbeachtet dessen, daß die Folgen für sie zerstörerisch sein könnten – oder aber vielleicht aus diesem Grund.

„Eines der stärksten und häufigsten Motive, besteht in dem Verlangen, ein „seelenverwandtes“ Wesen zu finden, um die eigene unerträgliche Einsamkeit zu lindern.“

„Die eine dürftig integrierte Person ist – das ist typisch für



io potrei, si, potrei compirlo ancor!“

„Separarci ormai conviene . . .“

„Jede dieser Techniken kann das Vertrauen der anderen Person in die Verlässlichkeit ihrer eigenen emotionalen Reaktionen und ihrer eigenen Wahrnehmung der Außenwelt leicht unterminieren.“ (Searles)

Von nun an ist Lucia unfähig, ihrer selbst sicher zu sein, was sie dazu veranlaßt, der Untreue ihres Geliebten zu glauben, wie sie seiner Treue auch geglaubt hatte.

Existiert eine Haß-Liebe-Beziehung zwischen Edgardo und Lucia? „Das Bestreben, die andere Person zum Wahnsinn zu treiben, kann vor allem ein psychologisches Äquivalent für eine Ermordung darstellen.“ (Searles)

Wie Enrico sich den Tod von Lucia unbewußt wünschen kann, weil „sie ihm nicht mehr gehört“, mag vielleicht Edgardo, in den äußersten Zustand von ohnmächtiger Wut der Familie von Lucia gegenüber geraten, den Tod von der

sie – ein sehr einsamer Mensch, der danach hungert, daß jemand seine intimen emotionalen Erfahrungen und seine verzerrte Sicht der Welt teilt.“ (Searles)

Edgardo, der einsame Turmbewohner, findet in der Tochter des Gegners seinen Ausweg. Sie ermöglicht ihm, seine Seele „auszuschütten“. Damit bürdet er ihr auch die Last des Gestandenen auf.

„Es gibt noch die bewußte oder unbewußte Bemühung, die darin besteht, daß man dissoziierte Elemente in der Persönlichkeit des anderen zu aktivieren versucht, aber nicht mit dem Ziel, daß sein Ich durch diese ins Bewußtsein dringenden Elemente überwältigt wird, sondern mit dem Ziel, daß sein Ich diese Elemente integriert.“ (Searles)

Parallel und im Gegensatz dazu kann das Bestreben, den anderen zum Wahnsinn zu treiben auch heißen, seine persönliche Integration zu schwächen, den Bereich seines eigenen Ich einzuengen und den Bereich des dissoziierten Prozesses in seiner Persönlichkeit auszuweiten, wobei die Ich-Kapazität der anderen Person sich nicht immer bestim-

men läßt, was persönlichkeits-desintegrierende Wirkungen zur Folge haben kann.

Im Licht dieser Bemerkungen kann man sich fragen, ob die Äußerungen von Edgardo über eine offizielle Erklärung seiner Liebe (wobei der gemeinte Versuch nach einer Versöhnung mit dem Bruder in dem Fall ein sekundärer Aspekt ist) nicht verfrüht sind. Die Panikexplosion von Lucia ist bezeichnend: sie reagiert nämlich nicht so, daß sie über die Unmöglichkeit einer Versöhnung hindeutet, sondern meint gleich, das Bündnis der Liebe sollte noch im Schatten bleiben (das Schlüsselwort taucht wieder auf): sie soll im Schatten wegen des drohenden Schattens bleiben ...

Was Edgardo angeht, kann es sich um die erstere Motivation handeln, wobei er übersieht, daß der „gutgemeinte“ Versuch, doch die Psyche der anderen Person in Verwirrung bringen kann.

Interessant sind dabei die Worte, die Lucia verwendet, um ihr Verhältnis zu schildern:

„Che ascolto? Ah, no . . . rimanga
nel silenzio sepolto per or l'arcano affetto.“

Das Wort „arcano“, wenn es in der damaligen Sprache des XIX. Jahrhunderts vermutlich nicht besonders auffiel, kommt uns nun voller Bedeutung vor.

Ethymologisch betrachtet hängt dieses Wort sicherlich mit den geheimnisvollen Operationen der Alchimisten zusammen. Es bleibt also nur noch ein kleiner Schritt bis zur Idee der magischen, irreellen Liebe, die ihre Zauberkraft behält, solange sie vor der drohenden Präsenz des Mutter-Schattens verborgen bleibt.

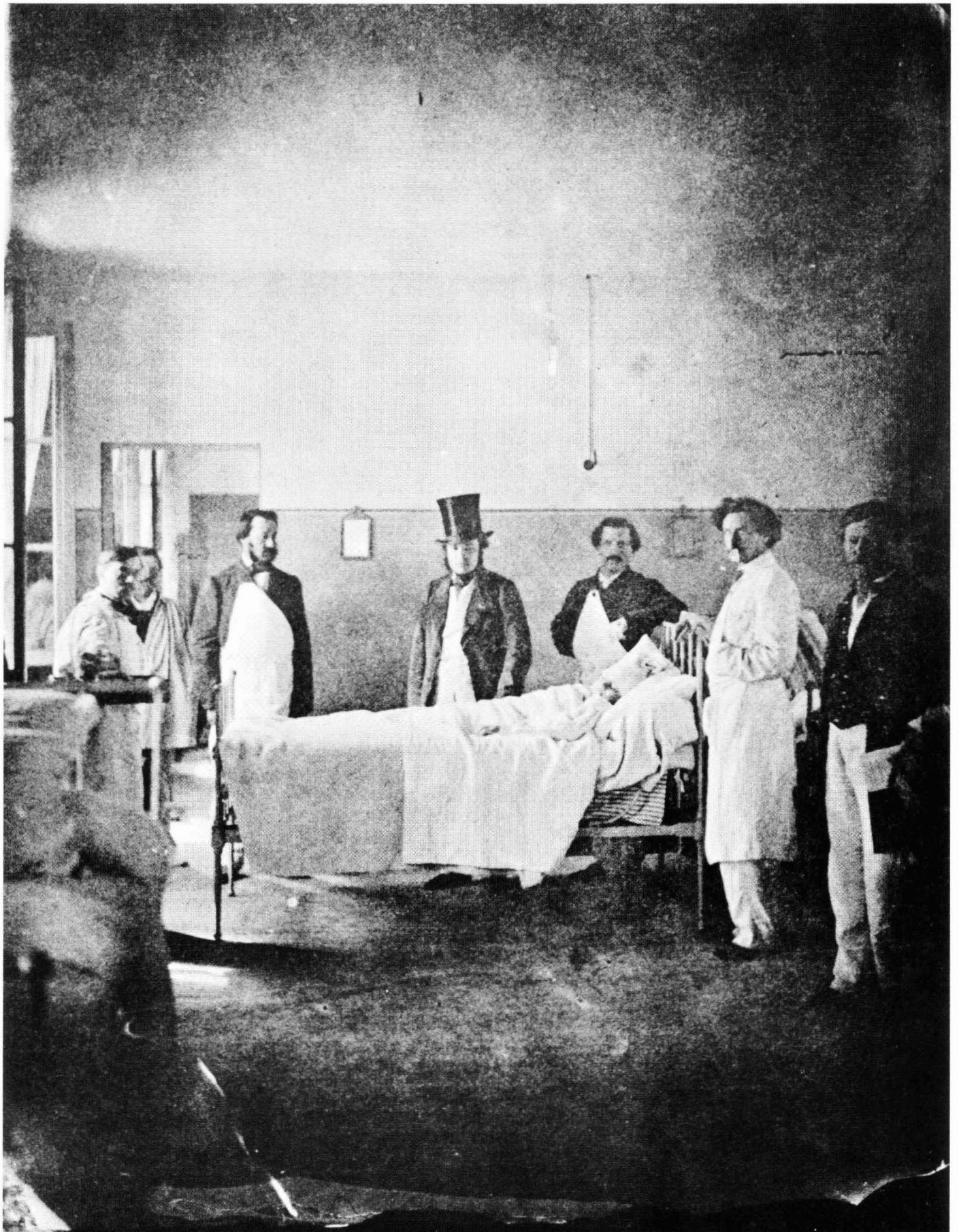
Aber es kann auch sein, daß Edgardo doch Lösungsvorschläge macht, um aus der Sackgassen-Situation zu entkommen, wobei er eine Nicht-Lösung unbewußt ersehnt, inwieweit als der krankhafte Teil seiner Persönlichkeit es ihm verbietet, zu jeglicher Lösung zu kommen, und eher darauf hinzielt, die eigenen psychopathischen Elemente auf ein anderes Wesen zu übertragen.

„Häufiger als man glaubt, basiert das Bestreben, den anderen verrückt zu machen oder sein Verrücktsein zu perpetuieren, primär auf dem unbewußten Wunsch beider Partizipanten nach den Befriedigungen, die der „verrückte“ symbiotische Beziehungsmodus trotz seiner angst- und frustrationserzeugenden Aspekte gewährt.“ (Searles)

Zum Schluß bleibt zu erwägen, daß Lucia innerhalb dieser Konstellation trotz ihrer zerstörten Persönlichkeit, es vermag, sich aufzulehnen, indem sie den auferlegten Gatten in der Hochzeitsnacht ermordet. Innerhalb des Prozesses der psychischen Verwesung, der zunächst Anpassung zu den erdrückenden Ereignissen und überhaupt leidende Passivität bedeutet, konnte sie sich zu einer befreienden Tat zusammenraffen. Auf diese Weise gehört sie zu der Reihe der literarischen Heldinnen, die sich durch ihre aufrührerische Haltung gekennzeichnet haben.

Sie vollbrachte die Tat, die Krimhild nicht imstande gewesen war, zu vollziehen. Und so starb einer, ohne zu ahnen, warum er starb, und zwar, weil er ein Mann war.

(Die Autorin bezieht sich in ihrem Aufsatz auf die Studie «Das Bestreben, die andere Person zum Wahnsinn zu treiben – Ein Bestandteil der Atiologie und Psychotherapie von Schizophrenie» von Harold F. Searles und auf «La jeune née» von Hélène Cixous – Anm. der Redaktion)



„Jeder Krankheitsfall ist die Begegnung zweier geschichtlicher Abläufe: Der Geschichte der Persönlichkeit und der Geschichte der Gesellschaft, in der die betreffende Person lebt.“

Die italienische Liebesoper

Das Streben nach dem Unendlichen, das verzweifelte Streben nach dem Absoluten, sind Elemente, die der italienischen Romantik fehlen. Was bleibt in Italien von dem ursprünglichen Sinn der Romantik? Das Selbstgefühl des Individuums überträgt sich in eine Intensivierung der Gefühle: Die Oper verläßt die gemessene Haltung der rationalistischen Rhetorik des 18. Jahrhunderts und tritt in eine leidenschaftlichere und brennendere Sphäre ein, in der die Denkweise und Erfahrung des einzelnen Menschen zum Gegenstand der Darstellung werden. Alles das, was an der Romantik Auflehnung gegen die Allmacht der Vernunft, alles, was Aufruhr des Herzens ist, hat die italienische Musik des 19. Jahrhunderts enthusiastisch ergriffen. Aber von den vielen Wegen, die die deutsche Romantik erprobt hat, um der Beschränktheit des Individuums zu entfliehen und es in die Gewißheit des Absoluten zu erheben, läßt der Italiener diejenigen unbeschritten, die die Verbindung zur menschlichen Person aufgeben. Besonders scheut er sich davor, das Individuum ins Unendliche der Natur oder ins Unendliche der Religion oder der Metaphysik aufgehen zu lassen. Die italienische Musik des 19. Jahrhunderts öffnet sich selten gegen die Landschaft und kennt nicht die Pan-Stimmung einer Identifizierung mit der Natur, die Enthüllung der geheimen Sprache des Wassers, der Pflanzen, der Felsen, das Rauschen des Waldes, das Schweigen der Dinge; sie offenbart nicht ihr geheimes inneres Leben. Ihr blieben die rauschhaften Bilder von der wilden Natur verschlossen, wie sie von den Waldszenen Schumanns bis zur 2. Szene des «Wozzeck» in der deutschen Musik vielfach zu finden sind. Der religiösen Transzendenz unzugänglich, konzentriert sich die musikalische Romantik in Italien ganz auf das plastische Hervortreten der menschlichen Person.

Von dem ganzen reichhaltigen Motivschatz, den die Romantik durch ihren Kult des Individuums erschlossen hat, ist die Liebe der Gegenstand, auf den die italienische Musik des 19. Jahrhunderts mit großer Bereitwilligkeit eingegangen ist, den sie aber einer realistischen Vereinfachung unterzogen hat. Die Liebe war das A und O der Oper in den

ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts, der einzige Stoff für das Theater einer Gesellschaft, die weder politische noch geistige Freiheit besaß und die kaum in einigen mehr fortschrittlicheren Schichten begann, dafür die Notwendigkeit zu verspüren. Aber die Idee der Liebe, wie sie die italienische Oper beherrscht, kennt die philosophischen Hintergedanken nicht, die, von «Faust» bis «Tristan», einen der Angelpunkte der romantischen Konzeption darstellen und die sie, von der Seite der Natur oder der Religion her, in eine hochgesteigerte individualistische Weltanschauung auflösen. Als Aufgehen des Individuums in ein anderes Lebewesen erscheint in der deutschen Romantik auch die Liebe als eines der Mittel, um das Unendliche zu erreichen, die Grenzen des Individuums zu brechen und in die Verbindung mit dem Kosmos, mit dem Nicht-Ich zu treten.

In der italienischen Oper der Romantik schreitet die Darstellung der Liebe nur zu einer psychologisch und gefühls- haft vertieften Wahrhaftigkeit, Eindringlichkeit und Gewalt fort. Der romantische Aufruhr des Herzens wird von den Italienern zum Schaden der Vernunft als eine Rechtfertigung der Liebe angesehen. Die Liebe ist die einzige Wahrheit des Lebens, das einzige Gut, das einzig Wirkliche; alles, was sie hindert, ist Trug, Lüge, Niedertracht und Gewalttat. Die Opern von Bellini und Donizetti erschöpfen das Krankhafte der unglücklichen Liebe.

Bellini schrieb nur eine Oper mit dem Titel «I Capuleti e i Montecchi», aber in Wirklichkeit ist das ganze Schaffen dieser beiden Opernkomponisten eine unendliche Variation über das Thema «Romeo und Julia». Man liebt anders in diesen Opern als in der Seria-Oper des 18. Jahrhunderts, die in einem hochstilisierten Schematismus verstrickt war. In dieser Verschiedenartigkeit der Liebe, in dieser überhitzten Leidenschaft besteht ihre Romantik. Die ernstesten Opern Donizettis sind eine schmachtende Sammlung von unglücklichen Liebenden: Anne Boleyn, Torquato Tasso, Parisina, Lucrezia Borgia, Maria Stuart, Lucia di Lammermoor, Pia de Tolomei. In den Schicksalen dieser Personen erkannte der Zuschauer die bürgerliche Anspruchslosigkeit der eigenen seelischen Erfahrungen mit weit mehr Anteilnahme wieder, als in dem rhetorisch-tragischen Pathos der Polixenen, Semiramiden und Sophonisben.

Gaetano Donizetti

Domenico Gaetano Maria Donizetti kam am 29. November 1797 in Bergamo zur Welt. Darüber äußert er sich selbst: „Meine Geburt war geheimnisvoll, denn ich bin im Keller von Borgo Canale geboren. Ich habe meinen Flug in die Welt wie eine Nachtule gemacht und habe mir selbst diese traurige und glückliche Vorbedeutung gegeben, nicht ermutigt von meinem Vater (einem kleinen Beamten – Anm.d. Verf.), der mir immer wieder versichert hat, es sei unmöglich, ‘daß du nach Neapel, daß du nach Wien kommst’. Eine entmutigende Voraussage. Ich hatte nur meine eigene moralische Kraft. Eine heimliche Träne diente mir zur Stärkung meines Arbeitswillens. Aber ich kann diese Träne über eine verlorene Arbeit nicht vergießen, wäre es nur, um neue Schwierigkeiten zu überwinden und bessere Gelegenheiten zu finden, so fand ich diese immer, und jetzt muß ich sie nimmer suchen. Ich bin glücklich, geliebt, anerkannt. Was will man mehr?“

Donizetti wurde zunächst zu dem Komponisten Simon Mayr in die Lehre geschickt. Der Unterricht in Gesang, Cembalo- und Violinspiel wurde ergänzt durch Kontrapunktstudien in Bologna. Bereits mit 14 Jahren sang, reziitierte und improvisierte er in einer Farce von Mayr, und ab 1814 trat er als Baßbuffo auf. Durch die Bekanntschaft mit dem Librettisten Merelli wurde sein Interesse – nachdem er bereits Streichquartette, Symphonien und Kirchenmusik komponiert hatte – endgültig auf die Oper gelenkt. (1. Oper 1818 «Enrico di Borgogna»). Donizetti produzierte schnell und leicht: im Zeitraum von 25 Jahren entstanden 70 Opern, die er selbst einstudierte und dirigierte. Nach der Hochzeit 1829 mit einer römischen Juristentochter ließ er sich in Neapel nieder. Dort wirkte er ab 1829 als Musikdirektor an den Königlichen Theatern und von 1834 bis 1838 zusätzlich als Lehrer für Komposition und Kontrapunkt am Real Collegio di musica.

Mit der Zeit dringt sein Ruhm auch über die Alpen: wie vor ihm Spontini, Cherubini, Rossini und Bellini wird er 1835 ans Théâtre Italien in Paris verpflichtet. Der große Erfolg, den er dort mit seinem «Marin Faliero» erzielt, wird ihm durch Bellinis Tod drei Tage vor der Premiere von «Lucia di Lammermoor» vergällt. Seine Trauer darüber bringt er mit einer «Messa da Requiem» und einer Sinfonie über Bellini-Themen zum Ausdruck.

Verärgert über die Tatsache, daß man ihn bei der Wahl zum Direktor des Real Collegio di musica übergangen hatte, und wegen der Schikanen der Zensur in Neapel (die später auch Verdi zu spüren bekam) siedelt Donizetti 1838 nach Paris über. Die Zusammenarbeit mit dem Dichter Eugène Scribe beginnt. Der Aufenthalt in Frankreich wird durch Reisen nach Italien und Österreich unterbrochen. In Wien errang er mit seiner «Linda di Chamounix» derartige Begei-

sterung, daß er vom Kaiser zum k. und k. Hofkompositeur ernannt wurde.

1845 machen sich bei Donizetti die ersten Anzeichen einer Geistesgestörtheit bemerkbar. Im Februar 1846 wird er in eine Anstalt bei Paris eingeliefert. Im September 1847 überführt man den kranken Komponisten nach Bergamo, wo er am 8. April 1848 stirbt.

Donizetti hat nicht nur Opern geschrieben: neben 115 Kirchenkompositionen führt sein Werkverzeichnis Oratorien, Kantaten, Hymnen, Gesänge mit Klavier, Streichquartette, Symphonien an. Dennoch bleibt für uns der Opernkomponist von größerer Bedeutung: «Lucia di Lammermoor», «Der Liebestrank» und «Don Pasquale» zählen zu den Repertoirestücken des Musiktheaters. „Auch Donizetti ließ sich, wie alle italienischen Opernkomponisten vom Anfang des 19. Jahrhunderts, durch das Gestirn Rossinis, des «Giovane della Musica», blenden. Intuition und Ausdruck fallen in Donizetti beim schöpferischen Vorgang sehr häufig zusammen. Man muß jedoch in seinem umfangreichen Schaffen unterscheiden zwischen bloßen Ergebnissen des der Mode unterworfenen raffinierten Handwerks und wahren Äußerungen des Genies. Von seinen 70 Opern gehören nur wenige zu den letzteren; diese wenigen aber genügen, um ihm einen bedeutenden Platz innerhalb der Geschichte der romantischen Oper zu sichern. Wenn die Romantik in Rossini alle Formen der neapolitanischen Oper erneuerte und alle Opernbesucher mitriß, wenn sie sich bei Bellini in ein zwar erregtes, aber aristokratisches, lyrisches Pathos löste, so wirkte das vulkanische Ungestüm von Donizettis romantischem Temperament durch eine außergewöhnliche Fähigkeit, das Ergreifende auszudrücken. Jedoch beherrschte er dabei die musikalische Technik mit absoluter Sicherheit und besaß einen untrüglichen Theaterinstinkt. So ergab sich bei Donizetti ein dramatisch-psychologisches System, innerhalb dessen er sich mit seinen Operngestalten eins fühlte. Auf Grund eines solchen Aktes künstlerischer menschlicher Hingabe ist leicht zu verstehen, wie die Gestalten der Lucia, der Leonora («Die Favoritin»), des Nemorino («Der Liebestrank») und des Don Pasquale sofort allgemein ‘populär’ werden konnten und dies auch nach mehr als einem Jahrhundert geblieben sind. In der Melodiebildung wie in der Wiedergabe der Empfindungen der verschiedenen Personen kamen ihm nur wenige gleich. In geschmackvoller Weise strebte Donizetti ferner danach, die Grenzen zwischen opera buffa und opera seria zu verwischen, indem er auch solche Situationen romantisch ausdeutete, die vor ihm rein komisch aufgefaßt worden waren. Auch sein religiöser Ausdruck neigt immer zum Pathetischen. So löst sich Donizettis künstlerische Persönlichkeit endgültig von Rossini los, um den neuen Weg zur dramatischen Kraft Giuseppe Verdis einzuschlagen.“ (Barblan) A.W.



Donizetti ist zerbrochen, der Wahnsinn, den er in seinen Opern so oft und echt darstellte, hat von ihm Besitz ergriffen. Sein Neffe Andrea, ein junger Advokat, ist von Konstantinopel nach Paris gereist, um den Kranken vor dem Zugriff falscher Freunde zu bewahren. Wie tief bei aller romantischen Freidenkerei der Katholizismus in Donizetti verankert war, zeigt dieser am Schreibtisch des Irrenhauses verfaßte Hilfescrei an die Jungfrau Maria, von der er sich Befreiung aus der Wahnsinnsnacht erhofft. Sich selber fordert er heroisch auf, mutig zu sein («cuore!»).



Immagine di forte.

*Cuore si può di più di più! (con sp.)
i cuori solo... madama, o Madama
i cuori.*

Carl Dahlhaus Zur Form bei Donizetti

Die bis zum Exzeß getriebene Erhitzung der Affekte – im Gegensatz zur Distanz, wie sie Rossini zu einem Pathos hielt, das gleichsam zitiert erscheint – stellt das gemeinsame Merkmal der Komponisten dar, von denen die Opera seria getragen wurde: Bellini und Donizetti, Pacini und Mercadante und schließlich Verdi. Es ist darum, wie Friedrich Lippmann zeigte („Vincenzo Bellini und die italienische Opera seria seiner Zeit“, 1969), irreführend oder mindestens schief, in Bellini – der allerdings einmal von seiner «melancolica musa» – einseitig den nobel-elegischen, in Donizetti dagegen den effektsüchtig-pathetischen Komponisten zu sehen. Ausbrüche ins Agitato waren Bellini keineswegs fremd, und umgekehrt gelang es Donizetti durchaus, den melancholischen Ton zu treffen.

Donizetti war, obwohl er rastlos und – im Unterschied zu Bellini – scheinbar mühelos produzierte, keineswegs, wie der junge Verdi, ein Mann des unbekümmerten, rohen Zugriffs. Die Arien, mit denen «Lucia di Lammermoor» (1835) schließt, Lucias Wahnsinnsszene und Edgards Sterbeszene, sind vielmehr Zeugnisse eines kompositorischen Kalküls, dem es glückte, die „Solonummer“ zur „großen Form“ zu erheben, in der sich Monumentalität des Umrisses und Differenzierung des inneren Zusammenhangs durchdringen und gegenseitig stützen.

Das formale Gerüst von Lucias Scena ed Aria bildet die Gliederung in ein Cantabile (Larghetto: «Alfin son tua») und eine Cabaletta (Moderato: «Spargi d'amaro pianto»). Die einleitende Scena besteht jedoch – ebenso wie das ausgedehnte Zwischenstück zwischen Cantabile und Cabaletta – aus einer Kette von Ariosi, deren Stil sämtliche Übergangsstufen zwischen Rezitativ und „eigentlicher“ Arie umfaßt. Das erste Andante der Scena («Il dolce suono») ist ein Orchester-Cantabile, an dem die Singstimme partipiziert oder von dem sie sich rezitativisch abhebt, das Allegro vivace («Ohimè») – nach dem Zitat aus dem Duett-Finale des ersten Aktes (Allegretto) – ein Ausbruch in extremes Pathos, das in einer Arie ebenso am Platze wäre wie in einem Recitativo accompagnato, das zweite Andante («Ah! l'inno suona») eine zwischen Rezitativ und Koloratur wechselnde Gesangspartie mit einem eindringlich expressiven Orchestermotiv, das Allegro nach dem Cantabile («S'avanza Enrico») ein Stück motivische Arbeit in periodischer Gliederung und das Allegro mosso («Ma ogor») eine Agitato-Melodie in geschlossener Form, die sich von einer regulären Cabaletta einzig dadurch unterscheidet, daß sie rasch abbricht und sich in eine – wiederum auf motivischer Arbeit beruhende – Überleitung zur „eigentlichen“ Cabaletta auflöst.

Nimmt demnach das Rezitativ der Scena die Gestalt eines Arioso an, so wird andererseits die Grenze zum Cantabile dadurch halb verdeckt, daß sich eine Vorausnahme der Larghetto-Melodie im Orchester und ein Rezitativrest in der Gesangsstimme überlagern. Nicht, daß die Gliederung in Scena, Cantabile und Cabaletta unkenntlich würde; aber man muß das Schema als Erwartungsmuster mitbringen, um es in den Veränderungen, denen es bei Donizetti unterworfen ist, wiederzuentdecken.

Das die «Scena» durch Aneignung des Arioso-Stils in die

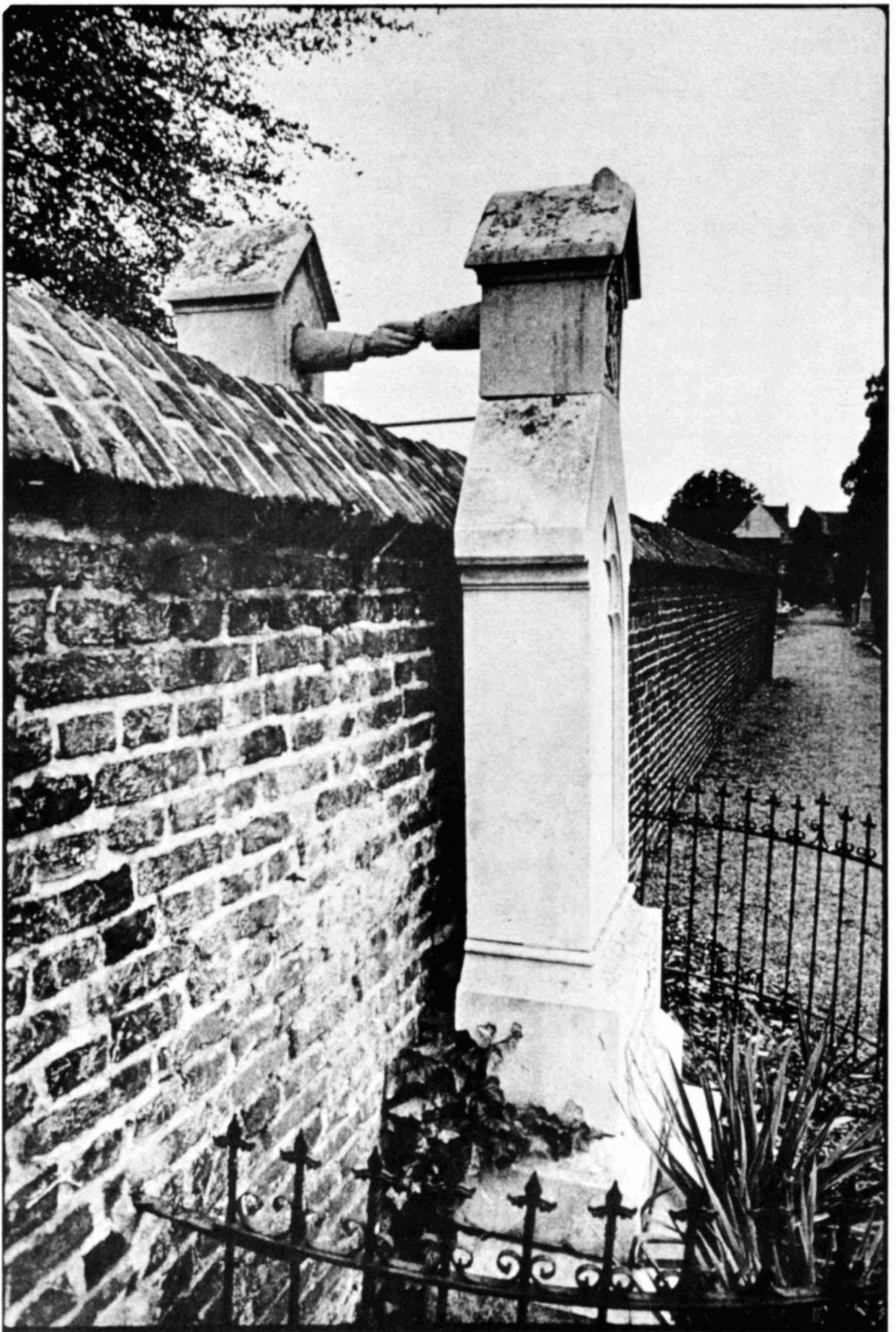
Nähe der musikalisch-dramatischen «Szene» geriet, die sich in der deutschen romantischen Oper dieser Jahre herausbildete, ist ebenso unverkennbar, wie es verfehlt wäre, die geschichtliche Entwicklung der italienischen Opera seria am Wagnerschen Musikdrama und seinen Vorformen zu messen, also die Grenzverwischung zwischen Rezitativ und Arie umstandslos als „Fortschritt“ in Richtung der „unendlichen Melodie“ zu rühmen. Formgeschichtlich entscheidend ist nicht allein die Tatsache, daß aufgrund der Tendenz zu differenzierterer dramatischer Charakteristik die Teilung in Rezitativ und Arie auch in der italienischen Oper allmählich aufgegeben wurde oder mindestens an Schroffheit verlor, sondern auch der gewissermaßen komplementäre Sachverhalt, daß es Donizetti dennoch gelang, eine Scena ed Aria von innen heraus als große, in sich geschlossene Form zu begründen. Und man sollte trotz der unwillkürlichen Neigung, Abweichungen vom Schema als geschichtliche Ereignisse aufzufassen (als Glieder in einer als Kette von Innovationen begriffenen Geschichte), nicht verkennen, daß sich in Lucias Wahnsinnsszene das Gerüst von Cantabile und Cabaletta, obwohl halb überschattet, dennoch hinreichend abzeichnet, um bei einer Rezeption, die von der Kenntnis des Modells ausgeht, formästhetisch tragfähig zu sein. Andererseits sind die verschiedenen Ariosi in einen Zusammenhang gebracht, dessen Prinzip bereits von den Temporelationen – Langsam/Schnell/Langsam in der Scena und Schnell/Langsam/Schneller nach dem Cantabile – ablesbar ist: Donizetti begriff musikalische Form als Gleichgewicht der Teile, aus denen sie sich zusammensetzt. Und wenn die Wagnersche „Szene“ ihren inneren Konnex einem Netzwerk von Leitmotiven verdankt, in das sie eingesponnen ist, so resultiert die Einheit der Donizettischen „Scena“ aus einem Formgefühl, das die Tempi und die rhythmischen Charaktere, die sich in ihnen ausdragen, in einer schwebenden Balance hält.

Die Arie des Edgardo, die das Finale der Oper bildet, weicht dadurch von der Konvention ab, daß der zweite Teil, das zum Primo Tempo (Larghetto) kontrastierende Secondo Tempo, gleichsam gespalten ist: Einem ersten Moderato («Fur le nozze») steht ein zweites gegenüber («Tu che a Dio»), das sich vom ersten sowohl tonal als auch in der Besetzung unterscheidet, aber im Tempo und im rhythmischen Muster mit ihm übereinstimmt. Das erste Moderato, dramaturgisch begründet als Erzählung von Lucias Wahnsinn, ist ein Chor mit Solo-Einwürfen, das zweite, ausgelöst durch die Nachricht von Lucias Tod, umgekehrt ein Solo, das vom Chor unterstützt wird. (Beiden Moderato-Partien gehen Ariosi voraus.)

Um zu verhindern, daß aus der Dehnung der Arie durch Verdoppelung der Cabaletta – einer Dehnung, die mit der exponierten Stellung am Schluß der Oper zusammenhängt – ein Formzerfall resultierte, griff Donizetti auf Mittel der „musikalischen Logik“ zurück, die man eher in einer Symphonie als in einer Opera seria erwarten würde. Das zweite Moderato, die „eigentliche“, solistische Cabaletta, entspringt gewissermaßen einer kompositorischen Dialektik: Einerseits ist es harmonisch – mit der Modulation von D-Dur zu einer fis-moll-Kadenz und der Rückmodulation nach der Formel D-Dur: (V⁷)-II-V⁴I – ein Reflex des Larghetto. Andererseits stammt das rhythmische Muster aus dem ersten Moderato. Allerdings erscheint dort der Rhyth-

Die Differenzierung, die Donizetti in der Arie der Lucia und in der des Edgardo erreichte, als Regelfall hinzustellen, von dem das generelle Formniveau der Opera seria in den

www.terzakis.com



Impressum

Städtische Bühnen Nürnberg

Musiktheater

Redaktion: Anja Weigmann

Mitarbeit: Robert Lehmeier

Herstellung, Druck und Verlag:

3W Druck und Verlag J. Schoierer KG.

Sperberstraße 77 · 8500 Nürnberg 40

Telefon 0911 / 44 99 95

Text- und Bildnachweis:

Gaetano Donizetti, «Amore e morte», in: John Allitt, Donizetti and the tradition of romantic love; Oxford 1975. Gustave Flaubert, Madame Bovary, Insel-Taschenbuch Frankfurt/Mai 1978. Bernd Nitzschke, Zitat «Die isolierten und ausgesperrten Erfahrungen . . .», in: Die Zerstörung der Sinnlichkeit, München 1974. Anne-Marie Chate-lier, Originalbeitrag für dieses Heft, Zitat «Jeder Krankheitsfall . . .» in: Dirk Blasius, Der verwaltete Wahnsinn, Frankfurt/Mai 1980. Massimo Mila, Die italienische Liebesoper, in: MGG Band 6, Kassel 1957. Carl Dahlhaus, Zur Form bei Donizetti, in: Neues Handbuch der Musikwissenschaft Band 8 Athenaion Wiesbaden 1983. Übersetzung des Librettos, in: Textbeilage der Schallplatte-nsamtaufnahme 6703 080 mit Genehmigung der Phonogram GmbH Int..

Michael Ruetz, Nekropolis, München 1978. Roloff Beny, Die italienische Reise, London 1974. Eckart Klessmann, Die deutsche Romantik, Köln 1979. Erika Billeter, Malerei und Photographie im Dialog, Zürich/Bern 1977. Georges Didi-Huberman, Invention de L'Hystérie, Paris 1982. French Primitive Photography, Baskerville 1969. Robert Steiner-Isenmann, Gaetano Donizetti, Hallwag Bern 1982. Archivmaterial.

