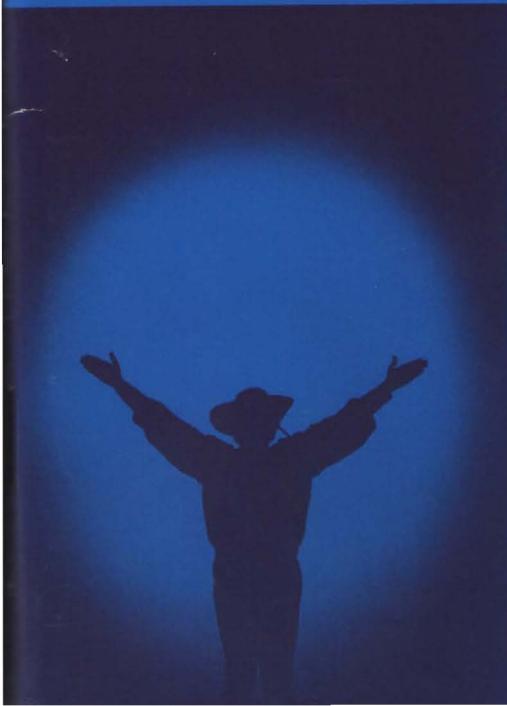




# Fra Djävölet



OPERNHAUS ZÜRICH

[www.terzakis.com](http://www.terzakis.com)

# OPERNHAUS ZÜRICH

Direktion: Christoph Groszer

In deutscher Sprache

## FRA DIAVOLO

Komische Oper in drei Akten  
von Eugène Scribe

Musik von Daniel François Esprit Auber (1782–1871)

Deutsche Fassung von Karlheinz Gutheim

Uraufführung: 28. Januar 1830, Paris



Spielzeit 1989/90

[www.terzakis.com](http://www.terzakis.com)

Musikalische Leitung	Hans Richter
Inszenierung	Markus Weber
Bühnenbild und Kostüme	Toni Businger
Chor	Jürg Häggerli
<b>Fra Diavolo</b>	<b>Zachos Terzakis</b>
Lord Kookburn	Roland Hermann
Pamela	Stefania Kaluza
Lorenzo	Ramon Vargas
Matteo	René Rohr
Zerline	Ulrike Steinsky
Beppo	Peter Keller
Giacomo	Werner Gröschel
Akrobaten	Tibor Nolsøe Fischer/Grégoire Schuwey/Marc Morten Jaeggi/Sascha Majer/Janik Schärer/Sacha Bodmer/Norwin Hirt
Gitarrist	Harry Köhler
Chor des Opernhauses Statistenverein	
Orchester der Oper Zürich	
<b>Musikalische Assistenz und Einstudierung</b>	
Abendspieleleitung	Hervé Mahé
Regieassistenz	Gudrun Hartmann
Inspizientin	Sabine Wendenburg, Ulrich Senn
Souffleuse	Susann Zahler
Ursula Mori	
Technische Leitung	Werner Huber
Lichtgestaltung	Jürgen Hoffmann
Pause nach dem 1. Akt	
Mittwoch, 23. Januar 1990	Mi. Abo. B
Verlag	B. Schott's Söhne, Mainz/ Jecklin & Co., Zürich



**Leiter des Ausstattungswesens  
Bühneneinrichtung  
Bühnenmeister**

Bruno Stucki  
Hans-Jochen Baumgart  
Kurt Gallizzi, Fredy Graf,  
Hans Wiedmer  
Peter Derron  
Jürgen Hoffmann  
Franz Orban, Jan Stupecky  
Ferdinand Frei  
Daniel Reiser, Josef Kaftan  
Kurt Moeller, Ernst Westermann,  
Ulrike Scheiderer, Susann Christeler  
Christina Matthys, Christine Rippmann  
Daniela Beetschen, Heidi Rohner  
Friederike Ehmann, Gisela Wilkenshoff,  
Max Bühler, Hugo Munz  
Ilija Vitolić  
Paul Herger  
Albert Angst  
Peter Gatzka  
Enrico Rossi

**Technische Assistenz  
Beleuchtung  
Beleuchtungs-Stellwerk  
Beleuchtungs-Kapellmeister**

Tontechnik  
Schneiderei

**Kostümbearbeitung  
Modistinnen  
Maskenbildnerei**

Bildhauerei  
Schlosserei  
Schreinerei  
Malerei

**Tapeziererei/Requisiten**

Im Interesse einer ungestörten Vorstellung können zu spät kommende Besucher nur bei Unterbrechungen eingelassen werden.

Das Photographieren sowie Film- und Tonaufnahmen während der Vorstellung sind aus urheberrechtlichen Gründen nicht gestattet.

Wir machen unsere Besucher darauf aufmerksam, dass in diesem Hause eine drahtlose Schwerhörigenanlage besteht.

For our foreign visitors there is a synopsis in English available.  
Please apply to the programme sellers.

Les spectateurs de langue française peuvent demander un résumé de l'action aux vendeurs de programmes.

Das Plakat zu «Fra Diavolo» – Gestaltung K.D. Geissbühler – ist zu Fr. 25.– an der Pforte des Opernhauses (Bühneneingang) erhältlich.

# Fra Diavolo, \_eine Räubergeschichte



*Mylord:* „Ich möchte gern, ich möchte gern,  
bewundert Sie, Mylady, seh'n.“



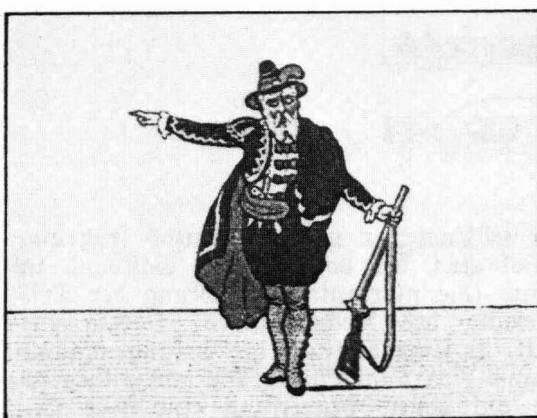
*Zerline:* „Wenn Eine ihn geseh'n, kann sie ihm  
nicht mehr widersteh'n, kehrt gedankenvoll nach  
Haus. Mit ihrer Ruh' ist's aus. Bebet!“



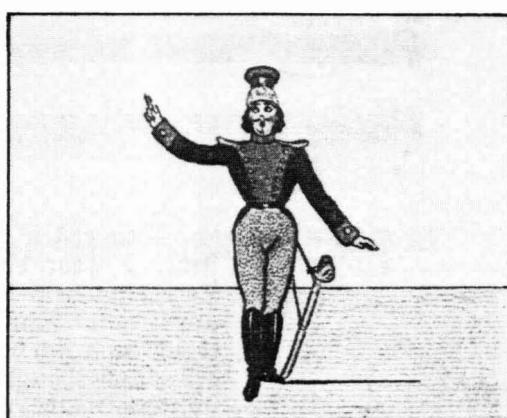
*Zerline:* „Für ein einfach ländliches Mädchen  
bin ich doch fein und zierlich gebaut. In der  
That, mein Wuchs ist nicht übel p.“



*Fra Diavolo* } „Wagt kaum zu athmen, bald ist's  
*Giacomo* } gethan! Bald siegt die Rache,  
*Bepo* } glückt unser Plan!“



*Fra Diavolo:* „Ich habe Gewalt, einem Könige  
gleich, bin eben so mächtig, bin eben so reich!“



*Lorenzo:* „Ewig will ich Dir gehören, also  
sprach ihr falscher Mund; keine Macht soll je  
zerstören meiner Treue festen Bund!“

# D. F. E. Auber: „Fra Diavolo“.

## Inhalt und Musik auf alte Weise erzählt und beschrieben

Die Ouvertüre, ein Constück, das zum eisernen Verstande aller Orchester gehört und namentlich in Unterhaltungskonzerten alljährlich zahllose Male erlingt, erschöpft nach knapper Darstellung, prägnant-lebensvoller Thematik, frisch pulsenden Rythmen und Romantik der ganzen Anlage den Inhalt der Oper insofern restlos, als sie uns ein getreues Bild des Haupthelden, jenes tüchten, unerschrockenen Briganten der italienischen Halbinsel entwirft, den der welsche Volksmythos mit einer Art von Glorie umgeben hat. Mit der Tapferkeit verbindet sich ein ritterlicher Zug. Melodik wie Stabierung lassen überall die Energie in Entschluss und Handeln hervortreten.

Das erste, von Geige und Bratsche intonierte Thema (21a) gilt dem verwegenen Charakter Diabolos. Aber auch die Themen des Hauptaktes lassen sich auf ihn münzen, 21b und 21c auf sein sieggewohntes Vorgehen, seine soldatische Uner schrockenheit, während 21d den Räuber in ihm beleuchtet. Nach der Anordnung in der Oper haben allerdings die beiden leichtgenannten Melodien Bezug auf das militärische Milieu (Dragoner), die jedoch ihrerseits wiederum von Diavolo und seinen tüchten Streichen vollständig beherrscht werden.

21a: Moderato  
Viol. Br.

21b: Allegro.  
Fl. Ob. Klar.

21c

21d: Fl. Ob. Klar.

Den ersten Akt eröffnet der unter Lorenzos Führung stehende Chor der Soldaten, der vor Matteos Gasthaus in Terracina dem Weine (die markante Behandlung der Triangel zur Illustrierung des Becherklanges) fleißig zuspricht und sich damit für seine Mission, die Gefangennahme des Räuberhauptmanns Fra Diavolo, der die ganze Gegend unsicher macht und auf dessen Ergreifung eine hohe Belohnung gesetzt ist, würdig vorbereitet. In die fernigen, an sich nicht zu wertvollen Gesänge mischt sich als ihrisches Element Lorenzos und Berlines (Tochter des Gastwirts Matteo) Liebe, die recht aussichtslos erscheint, da das Mädchen, väterlichem Willen gemäß, morgen dem reichen aber ungeliebten Bäckerssohn angetraut werden soll. Die

Kunde von einer neuen Freveltat Diabolos in nächster Nähe, der Verhaftung Lord Cooleburns und seiner Gattin Pamela auf offener Landstraße, beschleunigt den Aufbruch der Dragoner. Eine neue Belohnung Lord Cooleburns von zehntausend Lire für Wiederbeschaffung des Lady Pamela geraubten, losbaren Schmudes winkt. Die musikalische Nachzeichnung des englischen Ehepaars mit dem thysischen Phlegma ihrer Stasse ist ein Meisterstück Auber'schen Humors; das kontinuierliche Verharren auf einem Ton („weiter reif ich nicht“), die charakteristische Textlandierung vornehmlich in dem Duett, wo der Lord sich durch die Eifersucht auf einen fremden Mitreisenden, den Marquis de San Marco, in etwas aus seiner lethargie aufgerüttelt sieht („Der fashionable soll von fern vor Ihrer Anmut Neizen stehn“), sind von ungemein intimer Wirkung, je weniger aufdringlich und den Effekt anstrebind sie wiedergegeben werden. Die Unbehaglichkeit des Lord sieht sich noch gesteigert, als ein Wagen den gründlich gehafsten Bewunderer von Ladys Schönheit, Marquis von San Marco (hinter dem sich Fra Diavolo in höchsteigener Person versteckt hat), heranbringt. Der auf folgendem Thema:

22. Allegro assai



aufgebaut Ensemble satz lässt die Situation gut hervortreten. Um die Romantik des ganzen Hergangs zu erhöhen, schiebt dann Auber eine Berline in den Mund gelegte Arie von Fra Diavolo ein, die mit ihrem Hauptthema (23a) und dem malerischen Refrain (23b) darum besonders wirkt, weil sie vor dem Gefürchteten gesungen wird, von dessen Anwesenheit natürlich niemand eine Ahnung hat.

23a



23b



In buntem Wechsel löst ein Geschehnis das andere ab: das Auftauchen der Banditen Giacomo und Beppo, dreistomischen Burschen aus Diabolos Bande, die dem „Marquis“, ihrem Chef, vom Ausgang des Überfalls auf Lord und Lady berichten, die Fortspinnung des Bankduetts beim Erscheinen Pamellas, die der Herzbrecher Diavolo mit seiner „unfehlbaren“ Varcarole ansingt, die Rückkehr der Dragoner unter Lorenzo (21c, 21d), die mit Diabolos

Bande zusammengestoßen sind, zwanzig Räuber niedergestreckt und Ladys Schmuck gerettet haben. Damit wird die Prämie an Lorenzo fällig, dieser mit einem Schlage ein wohlhabender Mann und in den Stand gesetzt, nach Berlines Hand zu greifen. Und all diesen Hergängen wohnt der gesuchte Hauptmann Diavolo als „Marquis“ in eigener Person bei, ohne mit der Wimper zu zucken, während Giacomo und Beppo an allen Gliedern zittern. Ein ungemein frischer, wenn auch nicht tiefgehender Finalesatz faßt das alles zusammen; eigentlich neu in ihm ist nur die auf Lorenzo und Berline Bezug nehmende Melodie: „Ach ja, die Hoffnung, sie lächelt wieder!“ —

Und nun findet (zweiter Aufzug) die Handlung in Berlines Schlafzimmer ihren Fortgang: das muntere Ding besingt ihre Liebe zu Lorenzo. Der todmüde Lord erscheint, nur von dem einen Wunsche beseelt:

24.



tonmalerisch sehr wirksam, weil das Gähnen des Schläfrigen im Duett der Melodie überzeugend zur Geltung gelangt. Während Berline das Paar in ihr Zimmer geleitet, tritt Diavolo auf, um mit gewiegtem Blicke die Örtlichkeit auszuspähen, und gibt durch sein (ganz französisch empfundenes) Schelmenlied: „Dorina, jene kleine“, Giacomo und Beppo, seinen Helfershelfern, das Zeichen zum Einsteigen durch das Fenster. Die Drei verstecken sich, Berline kehrt zurück, entkleidet sich und legt sich zu Bett. Ihre schelmische Kostumerie vor dem Spiegel kristallisiert sich in einer Weise (25a), die den lauschenden Banditen später zum Verräter

25a



25b



25c



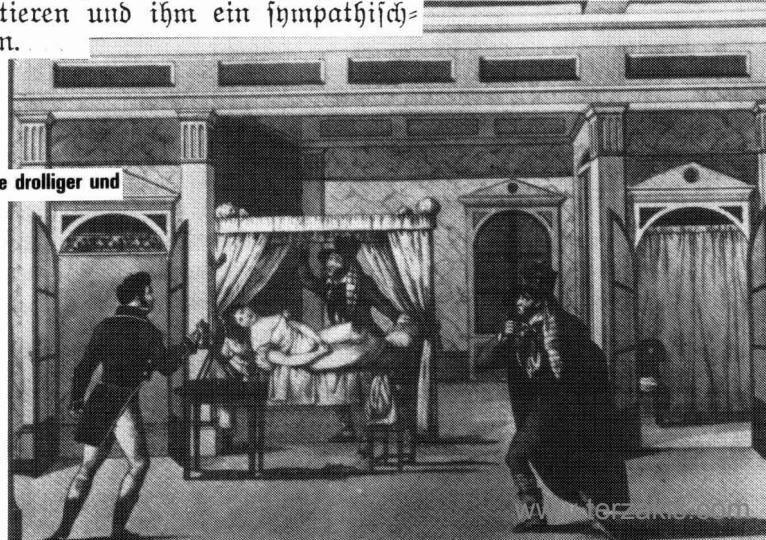
wird, während Berlines schlichtes Nachtgebet bei seiner Wiederholung im Traume vor dem tödlichen Dolchstoss rettet. Der Rückkehr der Dragoner (25b) und Lorenzos folgt die Entdeckung Diavolos (durch ein Geräusch im Nebenzimmer). Noch einmal beweist der Bandenchef seine Kaltblütigkeit, indem er seine Helfershelfer deckt, seine Anwesenheit mit galanten Absichten auf Pamella und Berline rechtfertigt und dadurch die helle Eifersucht bei Lorenzo wie beim Lord entfacht. Musikalisch am bedeutsamsten hebt sich aus diesem Finale das Quintett (25c) heraus.

Die Einleitung zum dritten Akt (Pfingstmorgen vor Matteos Gasthof) deutet durch Verwendung der Themen 23a und 23b darauf hin, daß der Titelheld Diavolo zum Worte kommen soll. Seine Arie, eine ebenso dankbare wie für die Gestaltungskunst des Sängers schwierige Repertoirenummer, mag aus dem Rahmen des Streng-Opernmäßigen heraustreten, ist aber vorzüglich gebaut und gibt dem Zuschauer am Schlusse kurz vor dem Falle des Banditenkönigs noch eine Vorstellung seiner chevaleresken Natur (26a),

gewährt auch ergötzliche Einblicke in den Betrieb seines gefährlichen Handwerks mit psychologisch-feiner Nachzeichnung der Angst seiner Opfer (so des Mädchens in 26b). Eine vor jeder Übertreibung sich hütende Decenz, Humor, ritterliche Gesinnung und virtuose Nachahmungskunst müssen die Träger des Ganzen bilden. Vor diesem Abschnitte treten die bukolisch angehauchten Bauernchöre, das Gebet Matteos für der Tochter Glück, die süßliche Romanze Lorenzos zurück. Erst als sich die beiden Banditen, vom Weine redselig gemacht, durch die Imitation des Berliner-Liedes (25a) verraten, als der Brief Fra Diabolos, der die Dispositionen für den letzten Coup enthält und den gefährlichen Mann in die Hände seiner Verfolger liefert, gewinnt Huber die alte Höhe wieder in Ensemblesägen von intensiver Leuchtkraft der Farben. — Während die Originalpartitur die Gefangennahme und schimpfliche Aufführung Fra Diabolos vorsieht, hat eine spätere Abänderung des Schlusses, die dahin geht, daß Diavolo sich von seinen Häschern losreißt und als flüchtender Freier unter den nachgesichteten Augeln tot zusammenbricht, den Vorzug, das Ritterlich-Heldische im Charakter, wie es die große Arie Diabolos betont, zu respektieren und ihm ein sympathisch ehrenvolles Ende zu sichern.

Reproduziert aus: Max Chop,  
Führer durch die Opernmusik,  
Globus Verlag, Berlin 1912

«Fra Diavolo» aus «Adolf Bäuerle, Gallerie drolliger und interessanter Szenen», Wien 1827



# Fünfsätziges Divertissement über ein vertrautes Thema

## Auch eine Inhaltsangabe

ERSTER AKT

### Der erste Satz geht an Diavolo

Die Carabinieri wollen Fra Diavolo, die Gastwirtstochter Zerline will sich Lorenzo und Vater Matteo sich einen reichen Schwiegersohn fangen.

Der eben aus der Kraft der Sonne geborene Diavolo schlägt die Truppe um Leutnant Lorenzo vernichtend. Gedemütigt kehrt diese nach Terracina zurück.

### Der zweite Satz geht an die Frechheit

Zwei von Diavolo ausgeplünderte englische Touristen erscheinen und winken mit Scheinen. Die Carabinieri scheinen neuen Mut zu schöpfen und ziehen in den Kampf, und die Engländer ziehen im Gasthof ein. Ein Marquis folgt den Engländern auf Schritt und Tritt, diesem folgen zwei vertraute Pilger, und Zerline verfolgt eine unheimliche Ahnung.

### Der dritte Satz geht an den Leutnant

Lorenzo ist es gelungen, Diavolo zu fangen, dem Marquis, ein Medaillon der englischen Lady zu erlangen. Dem Lord gelingt es nicht, seine Eifersucht zu zügeln, Zerline zügelt ihre Gefühle nicht und das Dorf nicht seine Freude über den gefangenen Diavolo.

ZWEITER AKT

### Der vierte Satz geht an den Marquis

Zerline strebt nach mehr Freiheit, der Lord strebt zu Bett, nur die Lady widerstrebt. Der Marquis singt ein Ständchen und hofft auf Beute, Zerline singt von Scheinen und hofft auf noch mehr, Lorenzo singt mit den Soldaten und hofft auf Zerline. Der Lord entdeckt ein Liebespaar und Lorenzo den Marquis im Zimmer der Geliebten und fordert mit dem Lord den Marquis zum Duell. Da die Männer nicht mehr denken, tun dies die Lady und Zerline; beide verstehen die Welt nicht mehr.

DRITTER AKT

### Der fünfte Satz geht an die Liebe

Der Marquis besingt sein Leben in Freiheit und schult die Männer Diavolos. Lorenzo wird das Leben für Zerline geschenkt, der Lord will sich das seine erkaufen und wird zum Marquis. Lorenzo hadert mit dem Leben, die vertrauten Pilger mit dem Schicksal und werden als Räuber entlarvt, der Lord entlarvt sich selbst und findet so zu seiner Gattin. Lorenzo verbeugt sich in Demut, Zerline verliert die ihre, und Diavolo verliert keine Zeit und lockt Zerline mit sich in den Mythos von der Freiheit über den Wolken, während das Dorf wie ein Traum unter ihnen versinkt.

Markus Weber, der Regisseur der Zürcher Inszenierung, zu seiner Konzeption

# «Er komponierte ständig»

## Leben und Werk von D. F. E. Auber

«Auber komponierte ständig. Begegnete man ihm, wenn er die Boulevards entlang schlenderte: er arbeitete. Hatte man im Theater einen Sperrsitz neben ihm, in dem ihn bald der Schlaf überfiel: er arbeitete. Ging man nach Mitternacht die rue St. Georges entlang, war die Strasse auf beiden Seiten dunkel, ausgenommen ein einziges Fenster, durch das das Licht einer bescheidenen Lampe schimmerte: er arbeitete. Klopfe man um sechs Uhr morgens an seine Tür, so dirigierte einen eine Concierge, so hinfällig wie die Fee Urgèle, in den ersten Stock. Eine Haushälterin, alt wie Baucis, wies einen an einen Kammerdiener, alt wie Philemon. Der Kammerdiener führte einen in ein freundliches Wohnzimmer, wo einen bereits die Klänge des Klaviers erreichten: er arbeitete.»

Ein langes Leben durchschritt der französische Opernmeister Daniel François Esprit Auber. Schon fast eine museale Erscheinung, starb der Komponist, hoch geehrt als Mitglied der Akademie und Hofkapellmeister des Kaisers Napoleon, nahezu 90jährig am 12. Mai 1871 in Paris, während draussen die Trompeten der Kommune riefen. Noch als alter Mann hat Auber (der am 29. Januar 1782 in Caen in der Normandie geboren wurde) den Stern Wagners aufgehen sehen; Wagner wiederum hat über den Meister der «Stummen von Portici», seiner einzigen Revolutionsoper, und des heiteren «Fra Diavolo» lesenswerte Erinnerungen geschrieben. Unter dem Vierteldutzend Vornamen Aubers befindet sich auch dieser: Esprit. Und Esprit besitzt seine Musik. Sieht man von der «Stummen» ab, so galt sein Streben der Weiterentwicklung der französischen «opéra comique». Prickelnder Übermut und eine an Rossini geschulte Leichtigkeit in der Verwendung der Formen und Rhythmen haben seinem frühzeitig von Cherubini erkannten und gelenkten Talent eine Reihe grösserer Erfolge eingebracht. Heute ist seine Spur als Opernkomponist ausserhalb Frankreichs nur auf zwei Werke beschränkt. Von Aubers 47 Opern, deren Texte grösstenteils Eugène Scribe schrieb, verdienen Erwähnung:

*Maurer und Schlosser (1825 Paris)*

*Die Stumme von Portici (1828 Paris)*

*Die Braut (1829 Paris)*

*Fra Diavolo (1830 Paris)*

*Robert der Teufel (1831 Paris)*

*Gustav III. oder Der Maskenball (1833 Paris)*

*Das eherne Pferd (1835 Paris), bearbeitet von Humperdinck*

*Der schwarze Domino (1837 Paris), bearbeitet von E. Band*

*Der Feensee (1839 Paris)*

*Die Krondiamanten (1841 Paris)*

*Des Teufels Anteil (1843 Paris)*

*Manon Lescaut (1856 Paris)*

*Liebesträume (1869 Paris)*

## **Fra Diavolo – ein Gentleman-Gangster. Der historische Hintergrund**

Die Gestalt des charmanten Räuberhauptmannes, der mit seinen Schandtaten nur Gutes stiftet, gehört zum Grundinventar des Welttheaters. Man findet ihn in klassischer Prägung bei dem Roque des «Don Quixote» des Cervantes, bei Schillers «Räubern» und vor allem in dem vielgelesenen Roman «Rinaldo Rinaldini» von Vulpius vorgebildet; und seine Spur ist mühelos bis zu Offenbachs «Banditen», Zuckmayers «Schinderhannes» und Weinbergers «Schwanda» mit dem Babinsky zu verfolgen. Zu diesen Vertretern edlen Banditentums, die sich in allen möglichen Ländern als gerechte Rebellen tummeln, gehört auch Aubers Opernheld Fra Diavolo. Dieser Bruder Teufel, strahlender Räuber und Kavalier, soll anfangs des 19. Jahrhunderts die Abruzzen unsicher gemacht haben; originellerweise heisst es, dass er zuerst Mönch war und damals den Namen Fra Angelo (Bruder Engel) trug. Ob sich dahinter der blutige Kalabreser Antonio Gargiulo oder der gegen Napoleon kämpfende, 1806 in Neapel gehenkte Michael Pezza verbirgt, ist nicht mehr zu klären – ein Räubermann mit Herz muss es jedenfalls gewesen sein. Die «banditos», die damals aus Überzeugung gegen die herrschende Klasse ins Gebirge gingen und reiche Reisende überfielen, handelten aus einem verständlichen Protest gegen die bestehende Ordnung, welche die Güter der Erde ungerecht verteilte. Ist es aber verwunderlich, dass ange-sichts des unbeschwerlichen Buffa-Tons alle Zeit- und Gesellschaftskritik an den Zuständen des durch fremde Mächte zerrissenen Mittelitalien in den Grenzen des Heiter-Ironischen bleibt? In der Tat vollziehen sich des Gentleman-Gangsters wild-verwegenes Abenteuer und Gefangen nahme in einem reizend romantischen Umkreis von reisenden Briten, Spiessgesellen und allerlei Landvolk, die ihm in keiner Weise das Wasser reichen können – wenn sich Zerline des Nachts entkleidet, kommt Leben in den Gasthof von Terracina.

## **«Die Räuber in den Abruzzen» – zur Textentstehung**

Der wendige Theatermann Eugène Scribe hat Auber zu dem hübschen Stoff hingeführt. Als Vorlage für das Buch, dem Muster einer verwickelten, ironisch blitzenden komischen Oper mit liebenswürdigen Schurken, dienten ihm zwei, beide «La caverna» benannte Opern von Le Sueur und Méhul, die ihrerseits auf eine Räuberepisode aus dem Schelmenroman «Gil Blas» des Komödiendichters Alain René Lesage zurückgehen. Auch der bereits 1808 erschienene Reisser «Fra Diavolo, chef des brigands dans les Alpes» von Cuvelier und Franconi, der dann 1822 als «Der Räuber in den Abruzzen» in Wien auftauchte, kommt als Anregung für die Oper in Betracht. Das tragende Motiv des «edlen Räubers» klingt übrigens nur in der grossen Arie des dritten Aktes («Ich zähle Freunde unter den Scharen») auf. Bei dem Text soll Victor Hugo, dessen Vater als neapolitanischer General an den Aktionen gegen Pezza beteiligt war, seine Hand im Spiel gehabt haben.

## **Aubers «Diavolo»-Musik: Krone der Opéra comique**

Es ist wohl in erster Linie dem anmutigen musikalischen Geist Aubers zu danken, dass in dem Werk so eindeutig Witz und gute Laune regieren. Die «Fra-Diavolo»-Musik stellt die Krone der «opéra comique» dar. Sie ist mit dem feinen Empfinden des französischen Causeurs geschrieben; was Auber gibt, ist, sich deut-



lich von den romantischen Elementen absetzend, weniger Tiefe des Gefühls als spöttisches Belächeln der Gefühle. (Das deckt sich mit der Äusserung des hochbetagten Meisters: die Musik sei für ihn bis zum 35. Jahre die Geliebte, von da an seine Frau gewesen.) Am kostlichsten ist der parodistische Ton: alles spritzig und zuchtvoll aus der Technik des Couplets und des Tanzes heraus entwickelt und wirklich mit blendendem Witz, wenn die zwei feindlichen Tenöre zugleich mit ihren c" rivalisieren. Formal gliedert sich die prickelnde Partitur in 15 Nummern, die durch gesprochenen Dialog verbunden sind; am Anfang porträtiert eine mit Trommelwirbel beginnende Ouvertüre treffsicher den Helden. Im übrigen wechseln die Ausdrucksbereiche elegant zwischen den von Rossini herbeigeholten zierlichen Koloraturen Zerlines (Kavatine im Schlafgemach, deren kokette Weise später den Banditen zum Verhängnis wird), der ausgesprochen romanisch geprägten, etwas süßlichen Lyrik Lorenzos (Romanze) und den geschickt disponierten, zuweilen mit schlagend ironisierender Musik versehenen Ensembles (Quintett, Terzett). Aubers sichere Charakterisierungsgabe bewährt sich mit besonderem Theaterinstinkt bei der Figur Fra Diavolos. Dessen grosse, mit volkstümlicher Musik bedachte Arie im dritten Akt «Ich zähle Freunde» ist ein tenorales Paradestück, charmant und draufgängerisch zugleich.



François Adrien Boieldieu 1775–1834

## 28. Januar 1830, Uraufführung in Paris. Blick auf die Werkgeschichte

«Fra Diavolo ou L'Hôtellerie de Terracine» (wie der genaue Titel heisst) erlebte seine Uraufführung am 28. Januar 1830 im Théâtre Feydeau in Paris; bereits ein halbes Jahr darauf erschien das Werk in der Übersetzung Carl Ludwig Blums an der Berliner Hofoper. Der junge Richard Wagner dirigierte es in Würzburg, Magdeburg und Riga. Seitdem hat es im internationalen Opernrepertoire seinen Platz behauptet. Im Laufe des 19. Jahrhunderts setzte sich immer mehr die tragische Schlussversion durch, dass Fra Diavolo stirbt. Bei seiner Festnahme versucht er zu fliehen; die Dragoner schießen nach ihm, und der Getroffene sinkt entweder tot zu Boden oder stürzt in den Abgrund. Erst neuerdings lässt man den Räuber wieder häufiger weiterleben. Eine Parodie «Fra Diabolino» wurde 1835 in Paris gegeben.

### Naive Fröhlichkeit

Die ursprünglich heitere Lösung dürfte heute allein der Einstellung zu Haltung und Stil des Werkes entsprechen. Man spielt das Stück so naiv-fröhlich wie es gemeint ist: kein ernsthafter Spass und keine überdrehte Operette – sondern prickelnde «opéra comique».



# Blüte der Opéra comique zwischen Revolutionsoper und Giacomo Meyerbeer

Aus einem Kapitel französischer Operngeschichte im 19. Jahrhundert

... Auch für die Oper gilt das Gesetz von Wirkung und Gegenwirkung. Kaum ruhte die Guillotine, der in der Französischen Revolution viele zum Opfer gefallen waren, da erwachte die Liebe zum Kleinen, Intimen, Verspielten. In den Revolutionsopern war es um Kerker, Freiheit, Mord und Verzweiflung gegangen. Davon wollten die Menschen jetzt nichts mehr wissen. Die Oper sollte den Tanz der vom Leben reich Beschenkten widerspiegeln.

Unter dem Zeichen dieser Wandlungen muss man das Leben von *François-Adrien Boieldieu* (1775–1834) sehen. Obwohl er als Sohn eines erzbischöflichen Sekretärs der Welt der Bühne vermutlich nicht sonderlich nahestand, schrieb er schon mit achtzehn Jahren seine erste Oper. Wie alle, die etwas erreichen wollten, ging der in Rouen Geborene 1796 nach Paris. Dort verkehrte er mit Méhul und Cherubini. Aber seine Chance erblickte er auf anderen Gebieten als sie. Seit 1797 hat er komische Opern geschrieben, 38 insgesamt.

Mit ihnen bestätigte er den alten Typus der Opéra comique. Leichtgewichtiger Dialog verbindet ein Bündel hübscher Musiknummern. Hier wurde das Rezitativ als zu anspruchsvoll über Bord geworfen. In der Musik funkelt gallischer Humor mit spritzigen Rhythmen. Ein freundlicher Eingangschor, reizvolle Arien, ein schmachtendes Duett und ein perlendes Finale, mehr war hier nicht vonnöten. Es wurde also jener Lustspielton entwickelt, der die Franzosen entzückte und Frankreich für die nächsten hundert Jahre einen begehrten Ausfuhrartikel lieferte.

Dreimal traf Boieldieu ins Schwarze: 1800 mit dem *Kalifen von Bagdad*, 1812 mit *Johann von Paris* und 1825 mit der *Weissen Dame*. Während er sich sonst mit magren Textbüchern begnügte, schrieb ihm Eugène Scribe das Libretto zur *Weissen Dame*. Vielleicht ist es deshalb sein erfolgreichstes Werk geworden. Wieder einmal wurden Schottlands Schlösser als Umgebung gewählt. Das zu nächtlicher Stunde traumwandlerisch in ihm herumirrende weibliche Wesen ergab auch diesmal eine lohnende Rolle für die Primadonna.

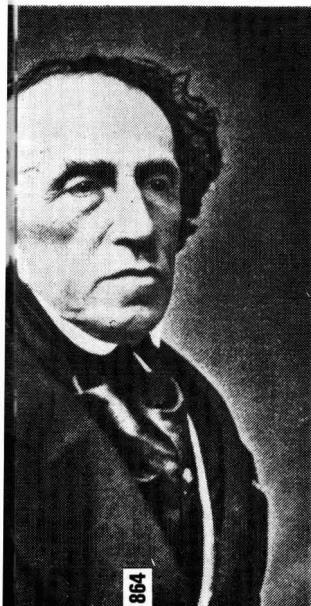
Boieldieu musste sich in Paris gegen den ebenfalls beliebten Malteser *Niccolò Isouard* (1775–1818) zur Wehr setzen, konnte ihn aber an Dauergeltung sicher übertrumpfen.

Mehr Gewicht hatten die Opern von *Daniel François Esprit Auber* (1782–1871). Der in Caen Geborene kam erst nach der Beruhigung der Revolutionsstürme nach Paris und studierte dort bei Cherubini. Als fleißiger Opernkomponist verdiente er sich redlich sein Brot. Erst seine dreizehnte Oper, *Le maçon*, 1825, bei uns *Maurer und Schlosser* genannt, hielt sich auf den Spielplänen.

Drei Jahre später ging eine neue Oper Aubers sogar in die Geschichte ein, und zwar *Die Stumme von Portici*. Mit ihr bahnte sich der Typus der Grossen Oper an. Aber aktueller als dieses Formproblem wirkten sich Aubers rhythmisch anfeuernde Melodien auf die Zeitgeschichte aus, denn das Freiheitslied des Masaniello gab 1830 bei einer Aufführung in Brüssel den Anstoß zu Unruhen, die zur Trennung von Belgien und Holland führten. Selten hat eine Opermelodie so unmittelbar ihre Fortsetzung im Aufruhr auf der Strasse gefunden. Ein Opernsujet von solcher Lebendigkeit sei noch nicht dagewesen, sagte Richard Wagner.

Auber war selber überrascht von der Ausstrahlung seines Werkes. Er fühlte sich keineswegs als Revolutionär. Daher kehrte er schnell zur komischen Oper zurück.

Giacomo Meyerbeer 1791–1864



Eugène Scribe, oder vielmehr seine Dichterwerkstatt, denn er beschäftigte einen ganzen Stab von Mitarbeitern, baute ihm ein lustiges Texbuch mit dem Räuber *Fra Diavolo*, Bruder Teufel, im Mittelpunkt. Die komische Geschichte spielt in Terracina, wo ein reisendes Ehepaar aus England in das Spiel um den charmanten Räuber verwickelt wird. Er war als Typus auf der Bühne übrigens von jeher beliebt, von Macheath in der alten Bettleroper bis zum Gianni Schicchi. Der komische Engländer erschien zum erstenmal in der Oper.

Auch eine französische Pikanterie hatte sich Scribe ausgedacht. Zerline, das brave Kind vom Land, zieht sich auf der Bühne aus, um schlafen zu gehen. Diese immer ungemein züchtig gestaltete Szene wurde damals bestaunt wie heute das wildeste Striptease. Ausserdem war eine Oper mit zwei lyrischen Tenören, Fra Diavolo und Lorenzo, dem Dragoneroffizier, der Zerline schliesslich bekommt, dramaturgisch etwas Neues und Besonderes.

Leider gerieten alle späteren Opern von Auber viel blasser, sowohl *Der Schwarze Domino*, 1837, als auch *Des Teufels Anteil*, 1842. Aber das bisher Geschaffene reichte für eine glänzende Laufbahn. Auber wurde Nachfolger Cherubinis als Direktor des Conservatoire und schliesslich Hofkapellmeister Napoleons III. Als der Neunundachtzigjährige starb, ja noch Jahrzehnte länger, blieb *Fra Diavolo* eine Zierde der Spielpläne.

*Adolphe Adam (1803–1856)*, Auber in manchem ähnlich, begnügte sich mit leichtgewichtigen Silberklängen. Sein *Postillon von Lonjumeau*, 1836, lebte von dem originellen Einfall, einen Kutscher auf die Bühne zu bringen, der später Sänger wird. In Deutschland ereignete sich ein unwahrscheinlicher Glücksfall: Es fanden sich tatsächlich zwei Tenöre, die ehemals Kutscher gewesen waren, Theodor Wachtel und Heinrich Bötel. Sie glänzten zugleich als Meister im Peitschenknallen und machten mit der Partie des Chapelou ihr Glück. Geeignete Tenöre für diese Partie waren nicht leicht zu finden, weil Adam über das berühmte hohe C hinaus auch noch das D verlangte.

Viel hübscher ist Adams Oper *Si j'étais roi, Wenn ich König wär'*, 1852. Ein Fischerjunge darf im Traum 24 Stunden lang König spielen und richtet dabei allerlei Verwirrungen an. Adam stattete das Spielchen mit charmant-melodischer und rhythmisch prickelnder Musik aus. Alles ist leichtgewichtig und will nicht mehr als zwei Stunden lang Vergnügen bereiten. Zu diesem Grundsatz hat sich Adam in aller Offenheit und Bescheidenheit bekannt.

Noch anspruchsloser gab sich *Louis Maillart (1817–1871)*. In seinem Operchen *Les dragons de Villars*, 1856, bei uns als *Das Glöckchen des Eremiten* bekannt, geriet alles Zierliche in die Nähe des Läppischen. Die herzige Glöckchenarie der braven Rose Friquet entzückte einstmais Jung und Alt. Heute schmeckt sie allzusehr nach gestern. Zahlten hier französische Opernkomponisten mit kleiner, blankpolierter Münze, so wuchs die französische Oper andererseits ins Grosse und Weite. Als Balzac in seinen Romanen die neue französische Gesellschaft beschrieb, als Victor Hugo zu dramatischen Ballungen drängte, musste die Oper neue Tragik erstreben. Soviel Glanz in der Gesellschaft verlangte noch nach anderen Sinnbildern als denen der liebenswürdigen Opéra comique. Auch jenseits der Könige auf dem Thron träumte sich Frankreich als Grande Nation, und ihr zu huldigen, wurde Aufgabe der Oper, nachdem sie über die Verklärung einzelner Monarchen hinausgewachsen war. Das tönende Ebenbild der Grande Nation wurde die Grand Opéra, die Grosse Oper.

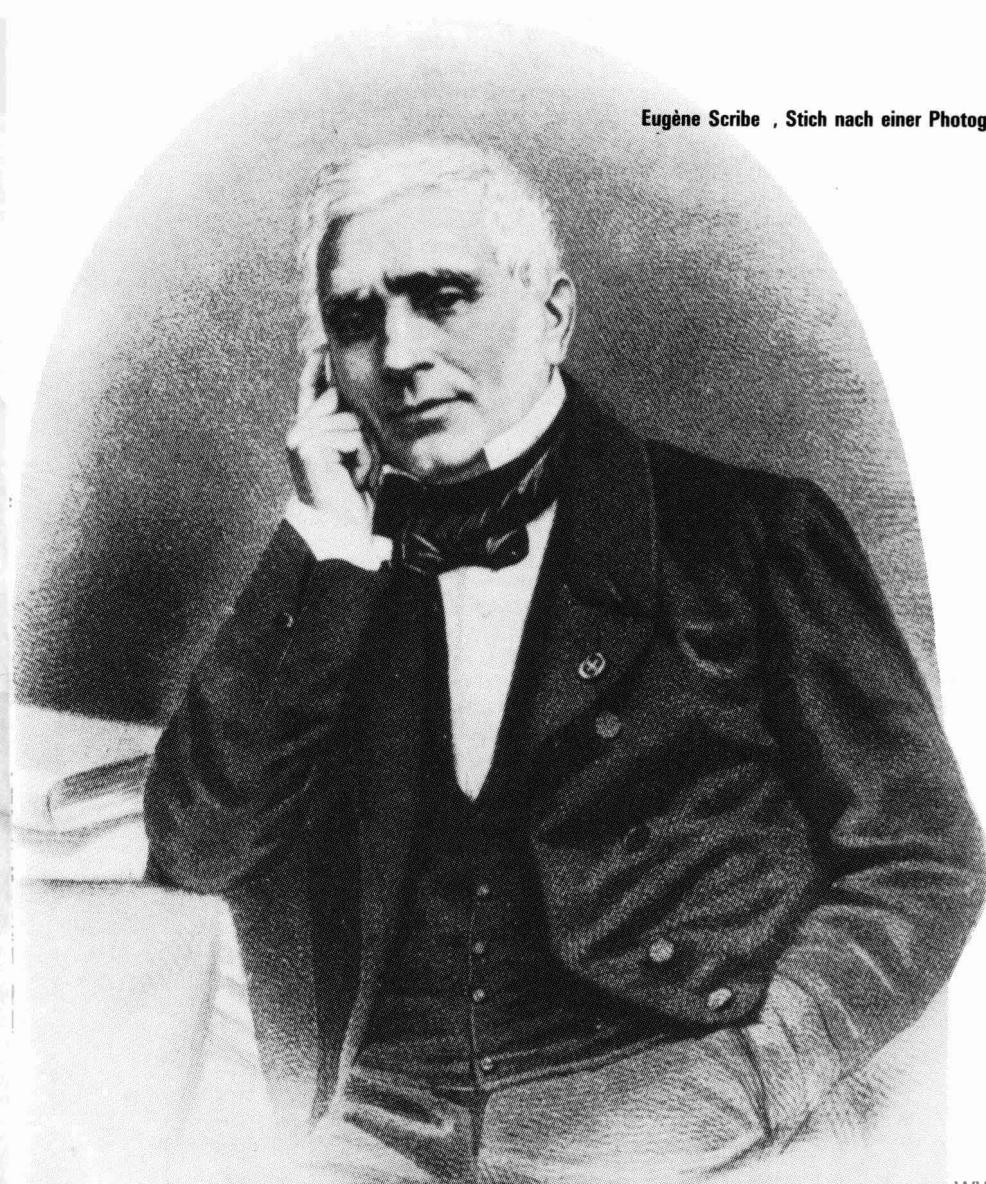
Ansätze zu ihr hatte es schon länger gegeben, bei Spontini, Auber und anderen. Jetzt trat ihr Meister auf: *Giacomo Meyerbeer (1791–1864)*. Merkwürdig genug für die ur-französische Grosse Oper, dass zwei ihrer Hauptmeister keine Franzosen waren: Spontini kam aus Italien, Meyerbeer war geborener Berliner ...

# Scribe: Der Kaiser unter den Librettisten

Paris 24.12.1791 – Paris 20.2.1861

Scribe war einer der einflussreichsten und fruchtbarsten Schriftsteller des 19. Jahrhunderts, äusserst versiert, bei grosser Theaterkenntnis, die seine Libretti zu seiner Zeit ausgesprochen publikumswirksam werden und bis in die neuere Zeit fortwirken liess. Zum Teil bediente er sich einiger Mitarbeiter. Scribe schrieb u.a. 7 Libretti für Adam, 38 für Auber, «La Sonnambula» für Bellini, 4 für Boieldieu, 1 für Cherubini, «Adriana Lecourvreur» für Francesco Cilea, 5 für Donizetti (darunter «La Favorita» und «Elisir d'Amore»), 1 für Gounod, 6 für Halévy (darunter «La Juive»), 5 für Meyerbeer (darunter «L'Africaine», «Les Huguenots», «Le Prophète»), 2 für Offenbach, 2 für Rossini, für Verdi «Les Vêpres Siciliennes» und «Un Ballo in Maschera», 1 für Zandonai.

Eugène Scribe , Stich nach einer Photographie von Nadar



# Der Tenor, der unter die Räuber fiel oder: Die Macht des Gesanges

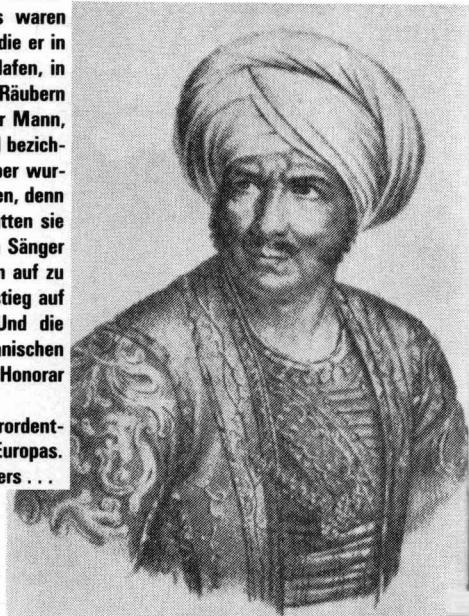
Manuel Garcia war einer der grössten Sänger jener Opernzeit, die als letzte Belcanto-epochen in die Geschichte einging: die ersten Jahrzehnte des 19.Jahrhunderts. Spanier von Geburt, war er frühzeitig nach Italien gegangen und hatte sich als Sänger, Komponist und Organisator von Operntruppen rasch einen Namen geschaffen. Im Jahre 1816 lebte er mit Rossini in einer bescheidenen Behausung in Rom. Rossini arbeitete an seinem «Barbier von Sevilla» und bat seinen Freund einmal, ihm ein echt spanisches Lied vorzusingen. Garcia tat dies gern, und es heisst, Rossini habe diese Melodie in die Ouverture zu seiner neuen Lustspieloper eingebaut, um ihr gleich von Anfang an das Kolorit Andalusiens zu verleihen. Diese Ouverture, zu spät fertig geworden, wurde nie aufgeführt und ging verloren. «Der Barbier von Sevilla» wird bis zum heutigen Tage mit einer Ouverture gespielt, die der Komponist schon in zwei anderen Bühnenwerken verwendet hatte.

Im Jahre 1825 schlug Garcias grösste Stunde: Er stellte ein Ensemble zusammen, mit dem er zum ersten Mal europäische Opernkunst in die Neue Welt bringen wollte. Und so erklang der «Barbier von Sevilla» noch im gleichen Jahre in New York. Der Erfolg war durchschlagend. Nach der Vorstellung betrat ein seltsamer Mann Garcias Garderobe: Lorenzo da Ponte, der vierzig Jahre zuvor Mozarts bester Librettist gewesen war. Auf sein Drängen unternahm es Garcia, nun auch «Don Giovanni» den Amerikanern vorzuspielen. Doch die Unternehmungslust des spanischen Tenors war damit nicht gestillt. Mit einigen Sängern seiner Truppe reiste er südwärts, um das noch recht wilde Mexiko mit italienischem Belcanto zu beglücken. Sie sangen nicht nur in der Hauptstadt, sondern auch in vielen kleineren Orten, darunter solchen, die durch blühenden Silberhandel über Nacht reich geworden waren. Die Gewinne Garcias waren ausserordentlich hoch und überstiegen beträchtlich auch die höchsten Gagen, die er in Europa zu kassieren gewohnt war. Auf der Wagenfahrt nach Veracruz, dem Hafen, in dem sie sich nach New York einzuschiffen gedachten, wurden die Sänger von Räubern überfallen und ihrer gesamten Wertsachen beraubt. Aber Garcia war nicht der Mann, der sich schnell einschüchtern liess. Mit gewaltiger Stimme protestierte er und bezichtigte die Banditen, kulturfeindlich zu sein. Diesem nie gehörten Wort gegenüber wurden die Räuber stutzig. Wer er sei, fragten sie neugierig. Ein Sänger? Sie lachten, denn dass man vom Singen leben und noch dazu so reich werden könne, davon hatten sie nie etwas erfahren. Als Garcia wiederholte, dass sie in ihm den berühmtesten Sänger der Welt zu berauben im Begriffe seien, wuchs ihre Neugier. Sie forderten ihn auf zu zeigen, was er wirklich könne. Garcia liess sich das nicht zweimal sagen: Er stieg auf einen kleinen Hügel und schmetterte einige seiner berühmtesten Arien. Und die Banditen – so las ich es vor langer Zeit in einer längst vergessenen mexikanischen Chronik – gaben ihm die Hälfte des Raubes zurück. Es dürfte das höchste Honorar gewesen sein, das ein Sänger je für einen kurzen Auftritt erhielt.

Einige Jahre später sang Garcia mehrmals die Hauptrolle in der damals ausserordentlich erfolgreichen und populären Oper «Fra Diavolo» an verschiedenen Bühnen Europas. Sicherlich gedachte er bei diesen Gelegenheiten seines mexikanischen Abenteuers . . .

Originalbeitrag von Prof. Kurt Pahlen

Wahre  
Geschichte  
aus  
einer  
mexikanischen  
Chronik



Manuel Garcia del Popolo Vicente Patricio  
als Otello (von Gioacchino Rossini,  
Uraufführung 1816)









Laurel & Hardy («Fra Diavolo» – Metro-Goldwyn-Mayer, 1933)

## Der Charme des Asozialen

Kleine Kulturgeschichte des singenden Räubers





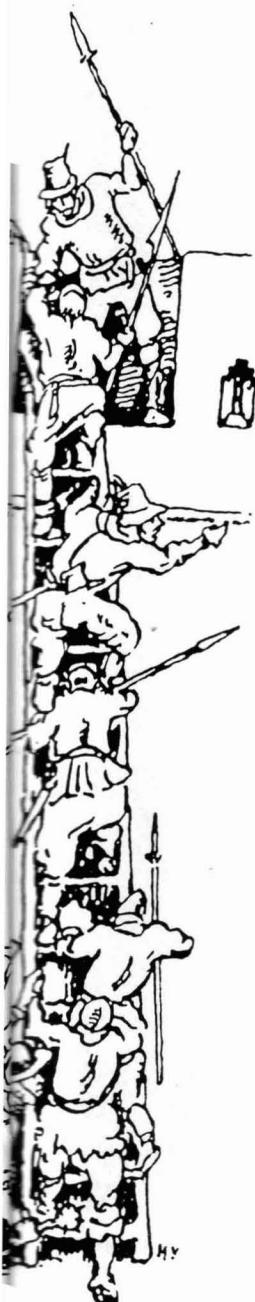
Die singenden Bühnenräuber verdanken ihre liederliche Existenz dem Don Giovanni. Vor 1800 hatte es keine nennenswerten Wegelagerer und Freibeuter auf dem Operntheater gegeben. Don Giovanni machte den Weg frei für zwielichtige Gesellen, unmoralische Helden und fragwürdige Charaktere. Ihm fehlt nicht viel zum Räuber; sein erster Auftritt – der Verlarve überfällt Donna Anna und ersticht deren Vater – trägt alle Zeichen einer stattlichen Straftat. Er tritt mehrmals in Verkleidung auf; Verbergen der Identität gehört zu den Lebensnotwendigkeiten eines Räubers. Er trifft sich mit seinem Kumpan an verrufenem Ort; Banditen bevorzugen abgelegene Plätze, vor denen es ehrlichen Leuten graut, zumindest zur Nachtzeit. Wesentliche Eigenschaften des singenden Räubers finden sich bei Don Giovanni vorgebildet: das unentwegt selbstsichere Auftreten, die Gewandtheit im Umgang mit Damen, die Unerschrockenheit in allen Lebenslagen und schliesslich der Fluch vieler grosser Männer, mit unzureichendem Personal vorliebnehmen zu müssen. Letzteres Malheur wird dem Fra Diavolo sogar zum Verhängnis: Er kommt nicht durch seinen Übermut zu Fall, er stolpert über Ungeschicklichkeit und laxe Berufsauffassung seiner Spiessgesellen. Der Räuber ist derjenige Stand, der schon in dem Augenblick, als er das Rampenlicht erblickte, mit Mangel an vollwertigem Nachwuchs und brauchbaren Hilfskräften geschlagen war. Fra Diavolo, Jahrgang 1830, wurde der Stammvater eines verzweigten Geschlechts von Opern- und Operettenbanditen. Er trat bezeichnenderweise auf dem Boden der opéra comique ins Leben, also in jenem Genre, das sich allein schon durch den Sprechdialog der Nähe zur rauen Wirklichkeit befleissigte. Ein Räuber, der artige Seccorezitative zu Cembalobegleitung singt, hätte sich von vornherein durch übertriebene Stilisierung lächerlich gemacht. Die Zeit war günstig, die Romantik schwärzte für den unbehausten Menschen in sämtlichen Spielarten, als Räuber, Zigeuner, Wilderer und Eremit. Eine sorgfältig reglementierte Welt begeisterte sich für ihr Gegen teil, für den, der da ernret ohne zu säen, wohnt ohne zu bauen und lebt ohne sich zu verdingen. Mit schaudernder Bewunderung genoss man den Charme des Asozialen. Wer sein «Sach» auf nichts gestellt hatte, erfreute sich des Ansehens lockender Fremdartigkeit. Der Räuber wie der Wilderer, die beiden süchtigen Virtuosen der Gefahr, waren umgeben von der Gloriole des Übermenschentums: Aussenseiter in jeglichem Betracht, ungebärdige Raubtiere, Gesetzesbrecher aus Leidenschaft. Die erste nachhaltige Persiflage des Bühnenräuberwesens, Offenbachs Operette «Die Banditen» (1869), demonstrierte dann mit sicherem Griff die romantische Legende vom genialen Wegelagerer: Die Raubgesellen, Hauptmann Falsacappa und Töchterlein Fiorella, sind ein gemütlicher Familienbetrieb; die Kumpane, Pensionäre ihres verwelkten Ruhmes, werden an Rücksichtslosigkeit von jedem biederem Gauner übertrroffen; das ganze Banditenwesen steht unter Naturschutz wie die letzten Indianer in ihren Reservaten.

Rasch entfaltete sich eine Geographie des Räuberwesens. Das Vorkommen von Banditen war an gewisse landschaftliche Voraussetzungen gebunden. Im Flachland, außer in Heidegebieten, gab es keine Räuber; sie wären hier ähnlich fehl am Platze gewesen wie Korsaren auf einem Binnensee.

Der literarisch-musikalisch ergiebige Bandit brauchte ein malerische Kulisse, tunlichst abgelegen, unwirtlich und bizarr. Zwei Landstriche empfahlen sich als Spitzbuben-Dorado: die Abruzzen in Italien und die dichtbewaldeten deutschen Mittelgebirge. Das geographische Betätigungsfeld prägte den Charakter der Räuber. Die drahtig-charmanten Typen vom Schlag des Fra Diavolo oder Rinaldo Rinaldini trieben ihr lichtscheues Gewerbe als verruchten Selbstzweck und erhielten folglich die Felsgebirge im leichtlebigen Süden Europas zugewiesen; die Räuber mit weltanschaulichem Anspruch hingegen, die Racheengel vom Schlag Karl Moors, hausten vornehmlich in wildromantischen Waldgebirgen, in den finsteren Gründen der böhmischen Wälder oder rund um das Wirtshaus im Spessart. Der Gesetzesbrecher im sonnigen Süden handelt aus der munteren Leichtlebigkeit des dort beheimateten Menschenschlags, im deutschen Räuber hingegen rumort Metaphysik, Aufbegehren gegen die Weltordnung, sozialkritisches Pathos. Die Wegelagerer aus den deutschen Wäldern sind moralische Genies in irrgleiteter Ausführung, bis hin zu Zuckmayers «Schinderhannes»; die Banditen in den Abruzzen bersten vor tatenfroher Diesseitigkeit und überlassen den Himmel den Engeln und den Spatzen. Die einen möchten die Welt durch Gewalttat verbessern, die anderen begnügen sich damit, sie auszuplündern. Die einen haben Schillers Jugenddrama gelesen, die anderen weisen literarische Ansprüche von sich und geben sich vollauf zufrieden mit ihrer Herkunft aus dem französisch-spanischen Schelmenroman, der nichts anderes war als Unterhaltungslektüre. Auf die Frage, wie man zum Räuber wird, wissen die verschiedenen Söhne Karl Moors eine erschöpfende Antwort: Die schnöde Welt hat sie verwildern lassen. Den übrigen Schelmen genügen ihr Freiheitsdrang und ihre Geschicklichkeit als Legitimation. Es gibt auch Mischformen: den Räuber auf Zeit, der das lichtscheue Handwerk als Übergangslösung betreibt. Hierher gehört der von Verdi porträtierte Spanier Ernani, der kurz zuvor in Victor Hugos Drama noch «Hernani» hieß. Er ist der Sohn eines verbannten Fürsten und benutzt seine erfolgreiche Karriere als Bandenchef dazu, einen Aufstand gegen den gewalttätigen Landesherrn anzuzetteln. Überdies ist er verliebt, was für einen rechten Räubersmann ein Malheur bedeutet, denn Herzensbindungen verführen zu Nachlässigkeit und tolltreisten Manövern. Ein Räuber mit sentimental Anwandlungen schwebt in erhöhter Gefahr für Leib und Leben, bietet er doch eine Blösse, die von den Häschern leicht ausgenützt werden kann. Der romantische Kult der starken Persönlichkeit erstreckt sich auch auf das Räuberwesen. Seit den Tagen des Gil Blas und des Rinaldo Rinaldini konzentriert sich die Faszination des Raubgesellen auf den Räuberhauptmann, auf den genialischen Anführer und Strategen der Missetat. In der Umgebung von Mitläufern, kriminellen Kleinkrämern und hasenfüssigen Handlangern strahlt das Raubgenie des grossen Hauptmanns. Der Bandenchef kennt Witz, Verstand, Überlegenheit und Charme, ja sogar feine Manieren. Es erscheint zumal Damen geradezu erstrebenswert, ihm in die Hände zu fallen. Hier schlägt das Erbe Don Giovanni durch, die abgefiechte Eleganz des Freibeuters, der Charme des edlen Raubtieres. Der gefürchtete Räuberhauptmann wird zum heimlichen Idol der Weiblichkeit. Lady Pamela ist nicht abgeneigt, sich von Fra Diavolo überfallen zu lassen; in Millökers Operette täuscht Graf Emilio der Angebeteten vor, er sei der verruchte Bandit Gasparone, eine geradezu verwerfliche Nutzanwendung auf den allgemeinen romantischen Räuberkult und auf die Räuber-Psychose, wie sie damals in der wohlhabenden Gesellschaft um sich griff.

Den Räubern wird durchwegs Sangesfreudigkeit zuerkannt. Sie sind, zumindest in ihren Spitzenkräften, musische Menschen. Sie pflegen das standesgemäße Liedgut, sobald sie sich in ihren Schlupfwinkeln unbelauscht wissen. Schillers Räuber, Urbilder der Kriminellen mit metaphysischem Aspekt, verfügen sogar über ein programmatisches Zunftlied: «Ein freies Leben führen wir, ein Leben voller Wonne.» Ihren rau-





hen Kehlen entringt sich das Lob des freien, ungebundenen Lebens, der Preis der total unbürgerlichen Existenz. Froher Sang drängt sich dem Freien, dem Vogelfreien wie von selbst auf die Lippen. Nach getaner Arbeit, wenn im sicheren Felsquartiere die Flasche schmeckt, bricht sich gehobene Stimmung Bahn. Jeder Räuber ist ein trinkfester Geselle; keine Bande hat je einen Abstinenzler mitgeführt. Nächst dem Golde schätzt der Räuber vorab die volle Pulle. Vornehmlich Seeräuber sind auf alkoholische Beute versessen. Trinkfestigkeit und Sangesfreude, zwei Erscheinungsformen gehobener Gemütsstimmung, machen die Wegelagerer menschlich, ja anheimelnd. Solche sympathische Schwächen empfehlen sie als Opern- und Operettenhelden. Es steckt Musik in ihrer ungebrochenen Beziehung zu den irdischen Genüssen. Die Räuber auf der Musikbühne singen Tenor; sie bewegen sich in der Stimmlage der Helden, der positiven Gestalten und Liebhaber. Das ist aufschlussreich; das Auge ihrer Urheber ruhte mit Wohlgefallen auf ihrer kriminellen Existenz. Sie sind durchwegs schmucke Burschen mit luziferischem Glanz, etwas ausserhalb der Legalität, aber Aussenseiter auf einnehmende, mitunter grosszügige Art. Alle singen sie mit heller Stimme, Fra Diavolo, Offenbachs Bandenchef Falsacappa, Verdis Ernani und Karl Moor, der böhmische Räuber Babinsky («Schwanda, der Dudelsackpfeifer»), der vorgebliche Wegelagerer Gasparone und jener verwundete Dick Johnson, der vom «Mädchen aus dem goldenen Westen» vor dem Sheriff versteckt wird.

Auch von den beiden Märchenbuch-Räubern, die unter den decouvrierenden Namen Fangauf und Schnapper in Egks «Zaubergeige» die Wälder unsicher machen, singt einer in der für Banditen obligaten Tenorlage. Tenor mit Leib und Seele ist Puccinis angeschossener, verwundeter Räuberhauptmann, der schliesslich, von Minnies Zuneigung gerührt, in sich geht und Besserung gelobt. Dieser bussfertige Johnson bezeichnet einen Endpunkt der musikalischen Räuberromantik, nicht nur zeitlich – Puccinis Oper wurde 1910 uraufgeführt –, sondern dem weichen, gebrochenen Charakter nach: Er schwört dem «freien Leben» ab und bittet um die Chance der Resozialisierung, eine knieweiche, dekadente Anwandlung, wie sie jeder rechtschaffene romantische Räuber hohnlachend von sich gewiesen hätte. Puccini war auf den erbaulichen Tonfall mancher Wild-West-Geschichten eingeschwungen. Die einzige nennenswerte Oper im Milieu der Sheriffs, Goldgräber und sonstigen Western-Typen erlag der moralisierenden Tendenz der amerikanischen Abenteuergeschichten. Wenig später starb der singende Räuber aus; allenfalls im Musical fand er geringe Betätigungs möglichkeiten. Den Libretti war der Bandit zu gewöhnlich, zuwenig Symbolträger und hochgestochenes Problem. Ein atonaler oder zwölftöniger Räuber wäre auch ein Widerspruch in sich gewesen. Lediglich Giselher Klebe hat 1957 «Die Räuber» auf die Opernbühne gebracht, doch ging es ihm dabei mehr um Schillers Problematik als um den romantischen Reiz der alten Räuberherrlichkeit. Das Ende einer Räubertradition ist zu beklagen, die vom Ausgang des Dreissigjährigen Krieges, von Grimmelshausens «Simplcius Simplicissimus», über den Schelmenroman und die artverwandten Abenteuer Casanovas und Cagliostros, über den «Rinaldo Rinaldini» der Goethezeit und die ganze Romantik bis zum Western alten Schlages gereicht hatte.

Raubzüge und Raubüberfälle sind zwar nach wie vor an der Tagesordnung, doch fehlt ihrer Brutalität jeder Charme. Der Räuber röhmt sich nicht mehr, «ein Leben voller Wonne» zu führen, sondern bemitleidet sich als Opfer der misslichen Verhältnisse, des zerrütteten Familienlebens und der fehlgeleiteten Kindheit. Er ist kein stolzes Naturtalent mehr, sondern ein Produkt der Frustration. Er liesse sich schwerlich auf die Bühne bringen. Es fehlt ihm an Format. Ein in die Psychologie flüchtendes Bündel Komplexe ist nicht abendfüllend.

Karl Schumann



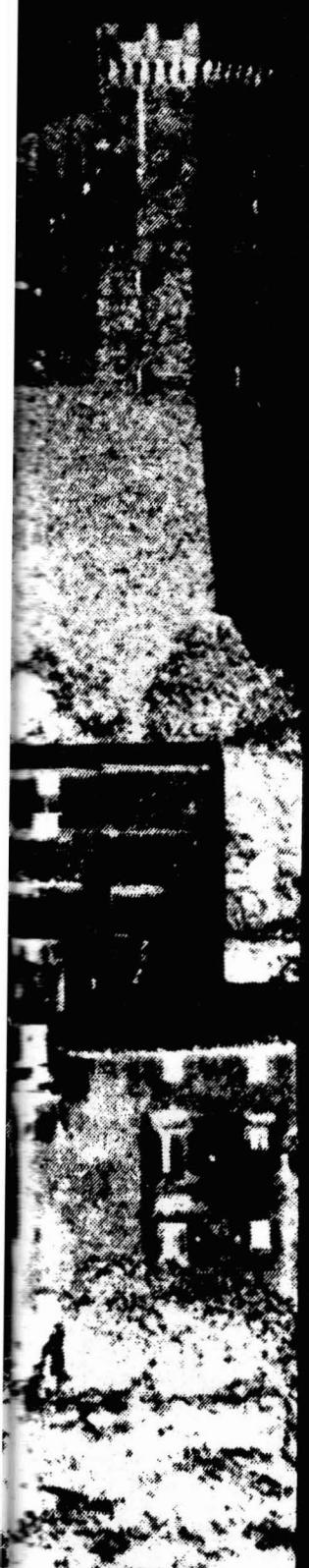
## Fra Diavolo z. B.

**FRA DIAVOLO** (wirklicher Name Michele Pezza) war eine historische Gestalt, deren Taten um 1830 noch in frischer Erinnerung waren, auch in Frankreich: ein Bandit, der um 1800 in Süditalien so berüchtigt war, dass der Volksglaube ihm übernatürliche Kräfte (gleichzeitig die eines Mönchs und die eines Teufels) zuschrieb. Gegen die napoleonische Besetzung Neapels kämpfte er als «Offizier» unter Kardinal Fabrizio Ruffo mit extremer Grausamkeit und beträchtlichem Erfolg, zeitweise auch mit englischer Unterstützung (Admiral William Sidney Smith). Nach der Eroberung Neapels durch die Bourbonen 1799 lebte er im Schutz des Hofs. 1806, nach der Rückeroberung Neapels durch Joseph Bonaparte, wurde er von den Truppen des Generals Joseph Graf Hugo (Vater Victor Hugos) gefangen und hingerichtet. Die romantisierende Populärliteratur nahm sich bald seiner an.



Die Burg von Itri  
Musenhof und Räubernest

# Räuberleben, Räuberherrlichkeit



- Wer wird Bandit?**
- Der «edle» Räuber**
- Die Rächer**
- Was ist Sozialbanditentum?**
- Heiducken**
- Wirtschaft und Politik des Banditentums**
- Banditen und Revolution**
- Die Expropriatoren**
- Der Bandit als Symbol**
- Frauen und Banditentum**

Der Bandit in der klassischen Literatur: Erstausgabe von Schillers «Die Räuber», 1781

Hinrichtung des «Schinderhannes»: die typische traditionelle Pose der «letzten Rede»

Robin Hood, Darstellung um ca. 1700

Banditentum ohne falsche Romantik: Francisco Goya «Banditen überfallen eine Kutsche» (ca. 1792–1800)

Unbill des Brigantenlebens im Hochland: «Monarch of the Glen», Darstellung für die viktorianische Gesellschaft

Kosakenrevolutionär Jemeljan Pugatschow (1726–1775), Anführer der Volksaufstände von 1773–1775, gleicher Heimatort wie Stephan Rasin, Volksliedheld und Anführer der Revolte von 1667–1671.

Frank (1843–1915) und Jesse James (1847–1882), berühmteste Träger der Sozialbanditenrolle in den USA. Gründung einer Bande in Missouri nach dem Bürgerkrieg (1866). Verbreitung ihres Ruhms vor allem durch ihre Gewohnheit, Züge zu überfallen.

Giuseppe Musolino, populärer Bandit Süditaliens, der weit über die Grenzen seiner Heimatprovinz Kalabrien hinaus berühmt war. Geboren 1875 in San Stefano, Aspromonte; verhaftet 1897, zwei Jahre später entkommen, 1901 wiederum gefangen; starb 1956 nach 45jähriger Haft in geistiger Umnachtung.

Modernes korsisches Banditentum: N. Romanetti aus Vizzanova (1884–1926), führender Bandit der Insel

Banditenlandschaft: Barbagia auf Sardinien. Exemplarisches Banditenzentrum für De Setas Film «Banditti ad Orgosolo» (1961), der eine typische Entwicklung zum Briganten rekonstruierte.

Francisco Sabaté «El Quico», Anarchist und Expropriator Kataloniens, im Jahre 1957 in seiner Ausrüstung als Grenzgänger.

Romantisierter Brigant des Pariser Salonmalers Charles-Alphonse-Paul Bellay (1826–1900).

Der berühmteste Bandit der Republik Italien: Salvatore Giuliano (1922–1950).

Die Brüder Frank und Jesse James.

Jesse James als Teil des Wildwest-Mythos. Henry Fonda in Henry Kings Film «Jesse James» (1939).

Lampião (1898?–1938), der grosse Banditenheld Brasiliens.

Der bulgarische Heiduckenrevolutionär Panaiot Hitow (1830–1918), Anführer der nationalen Aufstände 1867–1868.

Der sentimentale Bandit: «Apenninbandit» von Sir Charles Eastlake (1793–1865).

Der statuarische Bandit: Banditenhauptmann von Salvatore Rosa; englischer Stich aus dem 18. Jh.

**Alle Abbildungen der «Banditen»-Collage aus: Eric J. Hobsbawm, Die Banditen, suhrkamp taschenbuch 66, Frankfurt am Main, 1972**





# Angelo Duca – grosser Räuber und kleiner Rebellen

Streiflichter auf einen traditionsreichen Berufsstand

Ein verbürgtes Kapitel italienischer Zeitgeschichte

Um die Wende zum 19. Jahrhundert erschien in Deutschland ein phantastischer Roman, dessen Titel allein schon breiteste Leserschichten anlocken und entzücken musste: «Rinaldo Rinaldini». Sein Verfasser hieß Christian August Vulpius, Goethes vielschreibender Schwager.

Mit feinem Gespür für den literarischen Geschmack seiner Zeit hatte er einem gefühlsseligen Publikum einen köstlichen Schlemmerschinken vorgelegt: Die Geschichte eines liebreizenden Banditen, der am Ende seiner Laufbahn glücklich ins väterliche Prinzenhaus findet und sein abenteuerliches Leben als ein toller Held beschliesst. Ein edler Räuber, ein heldischer Räuber, ein wohltätiger Räuber, kurzum ein artig-ritterliches Räuberchen. So recht geeignet, in den sehnsgütigen Herzen romantischer Damen holde Verwirrung zu stiften und die Männlichkeit in Spenzer und Zylinder bei Rinaldos Heldenataten und galanten Erlebnissen schwer und mutig atmen zu lassen. Rinaldo wurde zum Salonlöwen des romantischen Zeitalters. Der Roman wurde zum grossen Bestseller. Er erschien, vielmals aufgelegt, in fast allen europäischen Sprachen: im hohen Norden und in Ungarn, tief in Russland, in Polen, in Frankreich und in Holland.

Nur Italien druckte ihn nicht, eben das Land, wo Rinaldos Heimat gewesen sein sollte. Und zwar vielleicht aus diesen Gründen: Es hat in der italienischen Geschichte einen Räuber namens Rinaldo Rinaldini nie gegeben. Und doch ist diese ganze Geschichte nicht ohne reales Urbild, auch wenn dieses Urbild mit dem rein literarischen Rinaldo nichts gemein hatte.

In Italien erzählte man damals noch überall vom Leben und Sterben des Räuberhauptmanns Angelo Duca. Angiolillo, Engelchen, wie ihn das Volk liebevoll nannte, Untertan des Königreichs Neapel, hatte wie kein anderer italienischer Räuber die Herzen der Menschen, vor allem der Armen, erobert. Von ihm hatte August Vulpius gehört und gelesen und – erfand seinen Rinaldo Rinaldini. Das ist der einzige Berührungs punkt zwischen Vulpius' geschäftstüchtiger Phantasie und der bitterbösen historischen Wirklichkeit.

Angelo Duca gehörte in keinen Salon; und wenn man in neapolitanischen Rokoko Kreisen von ihm sprach, dann gewiss nur mit Empörung und Hass. Denn dieser Angelo beleidigte die Existenz der Reichen, stand als Drohung vor ihnen: stolz, empfindlich, ein erregbares Gemüt.

Angelus Josephus Duca lebte, bevor er unter die Räuber geriet, als ein einfacher Gebirgsbauer in einem Bergnest der Provinz Salerno: San Gregorio Magno, dort wo er am 1. April 1734 auch geboren worden war. Die Zeit ging hart mit den Menschen um, am bösesten aber mit den abhängigen Bauern, wie Angelo Duca einer war. Neapels politische Wirren, sein unordentlicher wirtschaftlicher Zustand machten die Lage des armen Landvolkes und der heruntergekommenen Lazzaroni, des Lumpenproletariats der Hafenstädte, noch notvoller als anderswo.

Zur Zeit von Angelos Geburt herrschten die Österreicher noch im Lande. Ein Jahr später erkämpfte sich ein spanischer Bourbon den Thron: Karl III. Die Neapolitaner witzelten damals, dass die Krone ihres Landes wie eine neugierige Laus von Kopf zu





Kopf wandern müsse. Der neue König liebte seine Jagden und lag in dauerndem Streit mit dem römischen Papst um überholte Rechte oder Vorrechte. Dafür musste er dem Adel des eigenen Landes mehr Zugeständnisse machen als gut waren, was wiederum zu Lasten des kleinen Mannes ging.

Als König Ferdinand IV. schliesslich, ein Kind noch, die Krone erhielt, stieg die Willkür ins Untragbare. (Ferdinand IV. regierte von 1759 bis 1825; unterbrochen wurde die Regierungszeit von 1798 bis 1799 und 1806 bis 1815, als die Franzosen das Land besetzt hielten.) Angelo war gerade fünfundzwanzig Jahre alt. Barone, Grossgrundbesitzer und geistliche Herren, diese gesamte vom Volk grimmig gehasste «eccellenza» mit ihren Besitztümern von riesigen Ausmassen – sie alle herrschten mit Rechtsbrüchen, Fron und hohen Forderungen an die Bauern. Wer sich gegen sie auflehnte, musste mit Gefängnis, Galeerenstrafen oder gar mit dem Galgen rechnen. Es sei denn, er ging rechtzeitig in die Berge unter die Räuber. Und es gingen viele zu ihnen. Hunderte von Banden gab es zu jener Zeit in ganz Italien; zu ihnen flohen Hungrige und unschuldig Verfolgte, Mörder und rebellische Geister, gemeine Kriminelle und Opfer einer ungerechten Justiz. Es konnte jedermann unversehens in die traurige Lage kommen, aus nichtigen Gründen vor den Behörden fliehen zu müssen.

Räuber zu sein war daher in Angelos Heimat kein unehrenhafter Beruf. Vielmehr brachte das Volk den gejagten Banditen offene oder versteckte Sympathien entgegen. Wenn sich ein Räuber nicht gerade an der Habe der Armen vergriff und nur den Reichen und Unterdrückern den Beutel leerte, dann sahen ihn die Bauern nur zu gern als einen Helden und Volksrächer an.

Die Banden ihrerseits schonten wohlweislich die kleinen Leute, wenn es auch Ausnahmen gab. Sie brauchten die Unterstützung der Bauern, kauften sich bei ihnen Lebensmittel, Kleider, holten sich Nachrichten und schlüpften oft genug bei ihnen unter. Es geschah selten, dass ihnen die Tür gewiesen wurde. Auf brüderliche Hilfe durfte jeder hoffen, denn manchmal waren unter den Räubern die nächsten Verwandten oder gute Bekannte; jedes Dorf hatte mindestens einen «Helden» oben in den Bergen. Als es Angelo zu den Räubern trieb, war er schon ein gereifter Mann. Bis zum 44. Lebensjahr bewirtschaftete er als ein williger Bauer einen kleinen Hof. Da erst traf ihn das Schicksal: Ein Flurwächter des Grundherren verprügelte seinen Hütebuben. Dieser sollte angeblich die Weidegrenze verletzt und die wenigen Stück Vieh auf herrschaftliches Gebiet getrieben haben. Wahrscheinlich lag diesem Vorfall ein alter Streit über Angelos Nutzungsrechte zugrunde; der Grundherr wird ihm solche, wie es so oft geschah, zu beschneiden versucht haben.

Dieser Übergriff jedenfalls musste Angelos empfindliches Gerechtigkeitsgefühl tief verletzen, zumal er wusste, dass ihm vom Grundherren keine Genugtuung gegeben würde. Er konnte die Rechnung nur auf seine Weise begleichen, tat es auch sofort, lauerte dem Bediensteten auf und schoss dessen Pferd zusammen.

Was ihn nun erwartete, darüber musste Angelo Duca keinen Advokaten fragen. Ihm drohten Enteignung, dazu Kerker oder Tod. Er liess alles im Stich, floh in die Berge und suchte den Räuberhauptmann Tomaso Freda auf, der damals eine recht wilde Bande befehligte. Sie war eine von den zahlreichen, die alle Augenblicke entstanden, denn noch hatte sich im Königreich Neapel nichts geändert, waren Not und Hass nur noch grösser geworden.

Immer noch regierte Ferdinand IV.; doch nur zum Schein, denn die Regierungs geschäfte führte die Königin Maria Karolina, Tochter der Kaiserin Maria Theresia von Österreich und ältere Schwester der französischen Königin Marie-Antoinette.

Maria Karolina, vom Volke «furibonda Regina» geheissen, die rasende, die furienhafte Königin, hatte den König beizeiten aus seinen Zuständigkeiten gedrängt. Das war der ränkvolle Frau nicht schwer gefallen, da Ferdinand wenig Neigung für die Regierungsarbeit zeigte. Ein geistig träger, ungebildeter, selbst des Lesens und Schreibens unkundiger Mensch, ging er lieber seinen zügellosen Neigungen nach. Kein Stadt mädchen, berichten die Chronisten, keine Bäuerin sei vor seinen Zudringlichkeiten si

cher gewesen. Maria Karolina hingegen, der die unruhigen Neapolitaner Furcht und Abscheu einflössen, regierte mit harter Hand. Das Volk murte in ohnmächtiger Wut gegen «die verfluchte Fremde, die Österreicherin».

Angelo wusste damals noch nicht, dass sie einmal seine tödliche Gegenspielerin sein würde. Er blieb acht Monate bei Tomaso; dann gründete er mit erprobten Burschen eine eigene Bande, darunter einen nahen Verwandten, auch dieser ein Mann in reiferen Jahren, der jedoch schon lange der Räuberei nachging. Durch ihn, Constantino Rocco, hat Angelo viel Erfahrung gewonnen. Doch den treuesten Freund fand er in einem wilden, grausamen Banditen, Peppe Russo, der ihn niemals enttäuschte, ihm in allen gefährlichen Situationen beistand und dies bis zum Tode so hielt.

Es war keine leichte Aufgabe, den zwanzig Gesellen Bandendisziplin aufzuzwingen. Angelos Gerechtigkeitssinn aber, seine Gewissenhaftigkeit beim Verteilen der Beute, seine persönliche Bescheidenheit und sein draufgängerischer Mut machten, dass in seiner Bande schon bald zuchtvolles Leben herrschte. Er duldet keinen Streit, keinen gemeinen Mord und keine gewöhnlichen Diebereien. Auch als seine Männer an Zahl zunahmen und die Truppe zeitweise sogar Kompaniestärke hatte, blieb deren hervorstechendes Merkmal die unbedingte strenge Zucht.

Unterschlupf fand Angelo mit seinen Leuten im unwegsamen Gebirge, in den zerriesenen Schluchten und – in den Klöstern der Kapuziner. Diese waren zumeist arme Mönche, Bauernsöhne, die mit den Räubern paktierten. Obgleich schon König Karl III. gegen Klöster vorgegangen war, die den Banditen Unterkommen gewährten, öffneten die Mönche ihnen doch immer wieder ihre Pforten. Teils, weil sie Erbarmen mit den Armen und Verfolgten hatten, teils – als Diener des römischen Papstes – weil sie auf diese Weise dem weltlichen Regime, das es wagte, den Herrschaftsanspruch der Kirche zurückzuweisen, Widerstand leisten wollten; endlich aber wohl auch, weil sie selbst von Räubern unbehelligt bleiben und Freunde unter ihnen haben wollten, wenn sie ihre sauer erarbeiteten, erbettelten Abgaben auf unsicheren Wegen zu ihren Oberen bringen mussten.

Denn auch Angelo, wie die meisten anderen Räuber, hatte es mit Vorliebe auf reisende Geistliche abgesehen, auf Prälaten, die fast immer grosse Summen mit sich führten. Er trat diesen Opfern stets mit einer gewissen Ehrerbietung entgegen, wie es einem Christen damals frommte. Er griff auch nur am Tage an und zeigte sich nie als brutaler Wüterich.

Mit solchen Taten stand Angelo bei den Armen bald in dem Ruf, ein gerechter Räuber zu sein, ein Freund des Volkes und ein Beschützer der Frauenehre. Nun spielten in Angelos Leben die Frauen keine massgebende Rolle; aber er war sofort zur Stelle und stand ihnen ritterlich und rächend bei, wenn sie von gewissenlosen Herren missbraucht wurden. Man erzählte sich zum Beispiel von einem reichen jungen Mann, der ein junges Mädchen verführt, sich davongemacht hatte und es der Schande überlassen wollte. Das bekam Angelo zu hören, und es erregte seinen Zorn. Er ging und sprach bei dem jungen Herrn vor, die Pistole in der Hand, und zwang ihn, zu dem Mädchen zurückzukehren und es zu heiraten.

Mag sein, dass vieles schon Legende war, als Angelo noch lebte. Aber die offen gezeigte Verehrung für Angiolillo durch das Volk liess die Herrschenden aufmerksam und misstrauisch werden. Der Obrigkeit bereitete diese Popularität mehr Sorgen als alle Räubereien. Einen Kriminellen zu fassen und zu beseitigen, das geschah bei geschickter Taktik ohne grosse Schwierigkeiten und ohne Aufsehen. Doch ein Volksidol wie Angelo konnte nicht mehr ohne allgemeine Unruhe hinter Kerkermauern verschwinden. So schien er den Mächtigen immer mehr als ein gefährliches Subjekt, das einer sozialen Rebellion Vorschub leistete und die Gedanken daran beim Volk unausrottbar machen konnte.

Also wurde eine halbe Kompanie aufgeboten und schickte sich an, Angelos Bande im Gebirge auf Tod und Leben zu stellen. Es kam zu einem blutigen Gefecht, und das Militär musste sich schliesslich geschlagen zurückziehen. Vier Gefangene blieben in Angelos Händen. Er liess sie laufen mit den drohenden Worten: «Geht heim und kehrt



nicht mehr zurück; die Toten mögen Euch Warnung für immer sein!» Die missglückte militärische Aktion liess die Behörden noch mehr erschrecken. Denn das ganze Land bejubelte Angelos Sieg.

Noch begeisterter wurde der Räuberhauptmann nach einem zweiten Gefecht gefeiert. Eine grössere Truppe Soldaten war in dem Städtchen Calitri zu einem neuen Kriegszug gegen Angelo Duca bereitgestellt worden. Als ihm das Freunde aus der Stadt hinterbrachten, zögerte er nicht lange und wartete den Angriff gar nicht erst ab. Er stürmte mit seinen Leuten nach Calitri hinein und zwang den Soldaten, lauter Scharfschützen, einen schweren und für sie aussichtslosen Strassenkampf auf. Es gab Verwundete und Tote auf beiden Seiten; doch Angelo konnte wiederum als Sieger das Feld verlassen. Nun kannte die Verehrung und Bewunderung für Angiolillo keine Grenzen mehr. In ihrer Einfalt sahen die Menschen in ihm schon den kommenden Volksbefreier und schufen sich ein fast mystisches Bild von ihm. Und er selbst, Angelo Duca, ein Bauer und schlichten Geistes wie sie, wenn auch stolz auf seine Siege über das königliche Militär, liess sich nicht ungern von seinem Volk feiern. Er tat sogar noch einiges, um jenem schimmernden italienischen Helden zu gleichen, den sich seine Landsleute erträumten.

Zunächst liess er sich eine Fahne anfertigen, auf der er in wütendem Kampfe, von gefallenen Feinden umgeben, vom jubelnden Volk umringt, dargestellt war. Dann kleidete er sich und seine Männer in phantastische Uniformen. Er selbst trug als Kommandeur eine breite rote Schärpe, auf der die Buchstaben A. D. R. D. C. zu lesen waren. Von einigen Leuten wurden die Buchstaben so ausgelegt: Angelo Duca, reo d'un cavallo. Was bedeutet: Angelo Duca, angeklagt eines Pferdes wegen. Die Regierung jedoch las es anders: Angelo Duca, re della Campagna, Angelo Duca, König des Landes. Für sie war dies bereits der Umsturz.

Vielleicht fühlte sich Angelo – wenn auch unklar und ohne festes Ziel – wirklich als eine Art Befreier des Landes. Die revolutionären Ideen der Zeit hatten ja auch vor den kleinsten Bergdörfern des Königreichs nicht haltgemacht. Die Stadt Neapel selbst galt längst als ein Zentrum liberaler Geister, deren Gegner eher auf dem Papststuhl in Rom als um den königlichen Thron zu finden waren. Es gab da allerlei geheime Verbindungen und Gesellschaften, die mit den Ideen der französischen Aufklärer liebäugelten und bis ins elende Volk wirkten. Unter den Lazzaroni in Neapel und den Bauern in den Dörfern geisterte die Idee einer zukünftigen Republik umher, auch wenn sie sich darunter nicht viel vorzustellen vermochten. Viel mehr als sie wusste auch Angelo nicht von einer gesellschaftlichen Umwälzung; wie sie war er angewiesen auf einfache Spekulationen; denn alle ungebildeten, des Lesens und Schreibens nicht mächtigen Leute konnten in dieser Zeit den Gedanken der Philosophen nicht folgen. Doch so unklar sich Angelo darüber auch sein mochte: der Obrigkeit genügte es, dass er im Verdacht stand, eine Rebellion anzustreben. Von nun an war Angelo Duca nicht so sehr der verbrecherische Wegelagerer und Räuberhauptmann, sondern in erster Linie ein Hochverräter, Volksaufwiegler und Revolutionär.

Königin Maria Karolina drängte die Justiz zur Eile. Denn schon gingen Gerüchte durchs Land, Angelo praktiziere eine Art Besitzausgleich zwischen Armen und Reichen. Als Beweis diente die Tatsache, dass er von den Besitzenden eine Art Steuer erhob. Zur Hand ging ihm dabei sein «Sekretär» Zuccarino, ein des Schreibens kundiger Bandit, der an wohlhabende Leute Briefe schrieb, regelmässige Geldzahlungen forderte und ihnen im Weigerungsfalle gewalttätige Repressalien androhte. Diese Form von Erpressung, einst «Brandbriefe» genannt, war bei vielen Gaunern und nicht nur in Italien beliebt. Für Angelo Duca nicht mehr als ein Banditentrick, stellten sie ganz gewiss keine Idee von primitiv-revolutionärem «Besitzausgleich» dar. Doch genügten diese Erpressungen, um im Lande und am Königshof die Überzeugung aufkommen zu lassen, ein Gegenkönig masse sich bereits das Recht der Steuererhebung an. Königin Maria Karolina gab eine Reihe von Erlassen heraus, die Person des Aufwieglers Angelo Duca betreffend; unter anderem einen, der ihn zum Vogelfreien erklärt.



**«Wer Angelo Duca in seinem Hause aufnimmt, verfällt der königlichen Ungnade und zahlt zweihundert Scudi Busse.»**

Königliche Ungnade bedeutete damals unter Umständen den Tod; und zweihundert Scudi waren für arme Menschen eine ungeheure Summe und soviel wie der wirtschaftliche Ruin. Dennoch führten alle diese Erlasse zu keinem Erfolg. Nach wie vor hielten die Elenden zu ihrem Angiolillo, fand dieser Unterkommen in manchen Klöstern des Landes. Auf die Mönche der Abtei Sancta Maria in Elce, der Klöster von Muro, Lucera und Monticchio durfte Angelo immer rechnen. Trotzig feierten sie gemeinsam festliche Gelage; bei ihnen empfing er Besucher, Bittsteller und Beschwerdeführer. Von den Klöstern aus konnte er neue Unternehmungen beginnen.

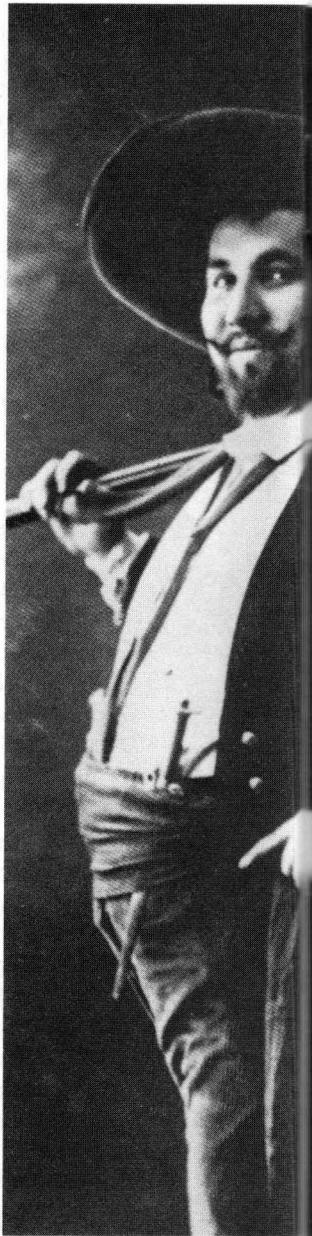
Der Glaube des Volkes an ihn als Rächer allen Unrechts war inzwischen nur noch unerschütterlicher geworden. Die Zahl derer stieg, die mit Klagen über erfahrene Unrechtigkeiten und Übergriffe zu ihm kamen. Er konnte den einzelnen Fällen nicht mehr gesondert nachgehen. Und so hörte der Hof in Neapel mit Entsetzen, dass Angelo Duca in die Ortschaften zog und öffentliche Gerichtstage abhielt. Mit grossem Pomp marschierte er dann jeweils ein und forderte die Bewohner auf, ihm ihre Klagen vorzutragen. Dann sprach er «Recht», entschied, urteilte auf der Stelle und liess auch den Urteilsspruch sofort vollziehen.

Da lief denn das Volk, hatte er einen Gerichtstag angekündigt, von überall zusammen; und die Behörden wagten nichts gegen ihn zu unternehmen. Seine Anwesenheit wurde wie ein grosses Kirchenfest gefeiert. Ganze Wallfahrerzüge kamen ihm entgegen; Männer, Frauen und Kinder empfingen ihn wie einen Boten Gottes. Solch ein Einzug Angelos war erhebend genug, um alle Herzen in der Provinz höher schlagen zu lassen. Voran trug man die Fahne; dann folgte er auf prächtig geschmücktem Pferd in glänzender Uniform; das Gewehr hatte er dekorativ vor sich auf den Sattel gelegt. Seine Räubertruppe marschierte in guter Ordnung hinter ihm. Wenn er vom Pferd absass, sprang ein Bursche herbei und hielt den Steigbügel. Ein strahlender Held, der Angiolillo, und alle eilten jubelnd auf ihn zu, ihm ehrfürchtig zu berühren und seinen Rocksbaum zu küssen. Diesem armseligen, religiös-abergläubischen Volk musste er wie ein Wundertäter erscheinen, dem alle irdische Macht nichts anhaben konnte.

Doch gerade zu dieser Zeit gingen Angelos Gedanken schon in eine ganz andere Richtung. Er unterschied sich darin nicht von anderen Banditen, denen solche Ideen immer dann kamen, wenn sie spürten, dass sie sich in einer bedrohlichen Sackgasse befanden. Fast alle Räuber nämlich sehnten sich in ihrem Innersten nach der bürgerlichen Lebensweise zurück. Sie versuchten manchen Weg, in deren Geborgenheit zurückzukehren. Einige liessen sich beim Militär anwerben, wo man sie mitunter sogar schätzte; sie nahmen dann nach erfüllter Pflicht einen geordneten Abschied in der Hoffnung auf ein braves Leben in Sicherheit. Aber selten genug gelang ihnen die Rückkehr in eine ehrenhafte Existenz; irgendwann fielen sie dann doch der rächenden Obrigkeit in die Hände.

Auch Angelo hatte genug vom gefährlichen Spiel. Also sann er darüber nach, wie er ohne Schaden davonkommen könnte. Er verbiss sich in den törichten Traum, er könne sein Leben als Räuberhauptmann legalisieren. Wirklich reichte er ein Gesuch an den König ein, in dem er ihn bat, ihn und seine Truppe in die Armee zu übernehmen, schlug ferner vor, ihn, Angelo Duca, als ordentlichen Offizier an der Spitze seiner Leute dienen zu lassen. War es nun Einfalt oder Dreistheit, dass er sich zugleich erbot, dem König zu helfen, eine neue und gerechte Ordnung im Lande einzuführen? Er sei, liess er wissen, der Meinung, nicht der König habe schuld am allgemeinen Elend, sondern lediglich dessen ungetreue Berater.

Vielleicht – wäre Angelo Duca nur ein verrufener Räuber gewesen, der sich plötzlich bereit zeigte, sein ohnehin verwirktes Leben für den rechtmässigen Souverän zu opfern – hätte man das Gesuch mit Wohlwollen geprüft. Ein Räuber in der Armee, das war nirgends in Europa sonderlich aufregend. Tatsächlich nahm das neapolitanische Königshaus wenige Jahre später mit wahrer Begeisterung die Hilfe eines sehr be-





rüchtigsten Bandenführers an. Und dieser, ein primitiver Totschläger, gelangte dadurch sogar zu europäischem Ruhm. Sein Name: *Fra Diavolo*. Eine berühmte Oper gleichen Namens trug allerdings wenig später dazu bei, das historische Bild dieses Gesellen zu verfälschen. Denn Michele Pezza, wie sein bürgerlicher Name lautete, war bereits ein gesuchter Meuchelmörder, als er in die Abruzzen floh, um ein Wegelagerer zu werden. Historisch sind zwei Morde und die von einem Gericht dem Geflüchteten zudiskutierte Galeerenstrafe zu belegen. Echte Sympathien hatte *Fra Diavolo* im Volke nie besessen; soweit sich die volkstümliche Literatur mit ihm befasst, tritt er eher als drohende Figur auf.

Aber zurück zu Angelo Duca, der einige Jahre vorher unter den königlichen Fahnen zu dienen begehrte. Er konnte nicht mit der gleichen Begeisterung rechnen, mit der ein königliches Paar später *Fra Diavolo* empfangen würde. Denn Angelo war kein gewöhnlicher Räuber; er galt als etwas viel Schlimmeres: als politischer Verbrecher und Revolutionär, der es gewagt hatte, dem König höchstpersönlich die so gefürchtete Reformidee anzutragen. In höherer militärischer Stellung als ein Offizier für eine neue Ordnung sorgen zu wollen – das letzte ausserdem, wozu Maria Karolina bereit gewesen wäre –, das konnte nur wie eine freche Herausforderung wirken. Jetzt musste der Rebellen fallen.

Fünfhundert Mann, unterstellt dem obersten Kriminalrichter Graf Vincenco Paterno, erhielten den Auftrag, Angelo Duca tot oder lebendig beizubringen. Gleichzeitig wurde ein Kopfgeld von 500 Dukaten ausgesetzt und den Mitgliedern von Angelos Bande Straffreiheit für den Fall angekündigt, dass sie zur Beseitigung ihres Hauptmanns beitragen.

Tatsächlich fand sich ein Verräter unter Angelos Genossen. Es war sein Sekretär Zuccarino, der lange Zeit schon mit Angelo gehabt hatte und sich von ihm zurückgesetzt fühlte. Vermutlich spürte er auch, dass die gute Zeit unter Angelo vorüber und somit die günstigste Gelegenheit gekommen sei, den Kopf aus der Schlinge zu ziehen. Am Karfreitag 1784 führte Zuccarino einen starken Trupp Soldaten zum Kloster in Muro, wo sich Angelo mit seinem kranken, fluchtunfähigen Freund Peppe Russo verborgen hielt.

Das Kloster zu stürmen wagten die Soldaten nicht. Sie zündeten der Einfachheit halber das von Angelo und Peppe bewohnte Gebäude an, um sie auf diese Weise auszuräuchern. Angelo hätte zur Fluchtreichlich Zeit und Gelegenheit gehabt, denn Peppe Russo war bereit, die Soldaten zu täuschen, damit sich Angelo allein weiterhelfen könnte. Duca aber wollte das Opfer des Freuden nicht annehmen. Er blieb bei ihm, wurde mit ihm zusammen verhaftet und nach Salerno in den Kerker gebracht. Peppe Russo, von seiner Krankheit geschwächt, hielt die Kerkerbehandlung nicht aus und starb schon wenige Tage nach der Festnahme.

Angelo Duca wurde am 26. April 1784 gehenkt. Aus Furcht, im Volke Unruhen zu provozieren, hatte man die Hinrichtung streng geheimgehalten; eine Gerichtsverhandlung war ihm von Königin Karolina nicht gegönnt worden. So starb der vom Volke schwärmerisch verehrte Angiolillo einsam im Hofe des Kerkers. Nur der tote Freund Peppe Russo baumelte neben ihm an einem Galgen; aus Rachsucht hatte man noch seine Leiche richten lassen.

Angiolillo Duca lebte in der Erinnerung des Volkes weiter. Das arme Bergnest in der Provinz Salerno, San Gregorio Magno, Geburtsort des berühmten Räuberhauptmanns, benannte nach ihm eine kleine Gasse, die «Via Angelo Duca». Zwar schrieb einmal ein Volkstumsforscher, dass die Völker, wenn sie «rücksichtlose Räuber» verherrlichten und dagegen «erdiente Staatsmänner» der Vergessenheit anheimstellten, «jedes geschichtliche Grössenmass» vermissen liessen. Aber darüber haben die Bewohner von San Gregorio Magno wohl nicht so genau nachgedacht.