

Tragisches Theater und Oper : Manzoni, Donizetti und Schillers Maria Stuart

Autor(en): **Zoppelli, Luca**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia**

Band (Jahr): **22 (2002)**

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835146>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Tragisches Theater und Oper: Manzoni, Donizetti und Schillers *Maria Stuart*

Luca Zoppelli

Im Frühjahr 1834 kehrte Gaetano Donizetti nach siebzehnmonatiger Abwesenheit in seinen Wohnort Neapel zurück. Seine lange Reise hatte ihn nach Rom, Florenz, Mailand und in andere Städte geführt, um dort neu komponierte Opern aufzuführen; und einige dieser Titel wie *Parisina*, *Torquato Tasso* und *Lucrezia Borgia* waren entscheidende Schritte in Richtung der Erfindung einer neuen, ganz romantischen Dramaturgie im Bereich des italienischen Musiktheaters gewesen. Wichtig scheint uns heute in diesen Werken insbesondere das Mass der Gattungsvermischung, die Überschreitung der Grenzen zwischen dramatischen Typologien, die in der italienischen Opernkultur, trotz des Einflusses romantischer Elemente, immer wieder respektiert worden waren. Das hat auch mit der Wahl der literarischen Vorlage zu tun: von Victor Hugo, Byron und teilweise auch von Goethe hatten Donizetti und seine Librettisten die Stoffe übernommen, und zwar mit der Absicht, die Vorlage nicht als blossen Vorwand zu benutzen, sondern ihr gerecht zu werden.

Es ist trotzdem erstaunlich, dass Donizetti für die bevorstehende Herbstsaison in Neapel eine Quelle wie Friedrich Schillers Tragödie *Maria Stuart* wählte. Nachdem sein bevorzugter Librettist Felice Romani ihn im Stich gelassen hatte, bestimmte Donizetti nicht nur dieses Sujet selbständig; ungewöhnlich war auch die Art der Bearbeitung. Der Komponist hat als Quelle nicht, wie es üblich war, ein französisches Arrangement für ein populäres Publikum genommen, sondern direkt Schillers Text in der italienischen Übersetzung von Andrea Maffei; er hat schliesslich den Plan der Oper in jedem Detail formuliert, so dass dem Librettisten (einem gewissen Giuseppe Bardari, einem achtzehnjährigen Studenten der Rechte, der noch nie eine solche Arbeit durchgeführt hatte) nur die Aufgabe blieb, diesen Plan in Versform zu bringen. Die Oper war im Sommer geschrieben, die ersten Proben fanden im September statt, aber schliesslich wurde *Maria Stuarda* von der Zensur verboten: Offensichtlich war das politische Moment in ihr noch zu stark. Erst 1835 war *Maria Stuarda* zu hören, allerdings nicht in Neapel, sondern in Mailand.

Mit dieser Oper wagt Donizetti die Bearbeitung einer modernen literarischen Quelle von höchster Bedeutung, vieldiskutiert auch im theoretischen Rahmen. Schillers Tragödie war als eines der bedeutendsten literarischen

Werke der Neuzeit gewertet worden, z.B. in den *Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur* von August Wilhelm Schlegel, von denen es seit 1819 auch eine italienische Übersetzung gab, und vor allem im Buch *De l'Allemagne* von Madame de Staël, gewiss nicht ein Meisterwerk der literarischen Kritik, aber sicher das wichtigste Buch im Prozess der Verbreitung der Romantik in den romanischen Ländern. («*Marie Stuart* est, ce me semble, de toutes les tragédies allemandes, la plus pathétique et la mieux conçue»). Es gab auch, ganz ungewöhnlich für Italiens Theaterkultur, eine gewisse Aufführungstradition, teilweise auf Übersetzungen von französischen Arrangements gestützt, teilweise nicht: *Maria Stuart* war z.B. im Repertoire der von Gustavo Modena – gewiss der wichtigste italienische Schauspieler seiner Zeit – geleiteten Truppe.¹

Im Vergleich von Schillers und Donizettis dramatischen Strukturen² fallen natürlich einige Unterschiede auf: Erstens fehlt in der Oper die Person Mortimers, des jungen Katholiken, der in Marie verliebt ist; so fehlt auch der wichtige Moment, in dem Marie entscheiden muss, ob sie sein Liebesangebot, und damit seine Hilfe zur Flucht, annehmen will, oder ob sie ein ethisches Verhalten vorziehen und in Gefangenschaft bleiben soll, vermutlich bis zur baldigen Hinrichtung. Dass Marie diese zweite Lösung wählt, ist zwar eine unerwartete Lösung für eine dramatis persona, deren Schuld vor allem ein unsittliches sexuelles Betragen war, akzentuiert aber genau den offensichtlich klassizistischen Zug in Schillers Text: Die Handlung bleibt damit offen und die Protagonistin erhebt sich zur tragischen Erhabenheit dank ihrer freien Wahl; somit kann sie – auf der Ebene der Moral – dieselbe Würde wiederfinden, die sie gleichzeitig – als entthronisierte und schliesslich hingerichtete Königin – auf der Ebene der Politik verlieren wird. Ebenfalls weggelassen sind in Donizettis Oper einige Szenen, in denen eine scharfe Analyse der Machtmechanismen realisiert ist, z.B. wenn Elisabeth die Hinrichtung von Marie befiehlt, freilich in einer zweideutigen Weise, damit am Ende die Schuld anderen gegeben werden kann.

- 1 Vgl Paolo Cecchi, «Per rendere il soggetto musicabile»: il percorso fonte – libretto – partitura in *Maria Stuarda* e in *Marino Faliero*», in: *L'opera teatrale di Gaetano Donizetti. Atti del Convegno Internazionale di Studio 1992*, a cura di Francesco Bellotto, Bergamo, Comune di Bergamo/Assessorato allo spettacolo, 1993, S. 229–74: 232–34.
- 2 Für einen detaillierten Vergleich siehe Cecchi, ebd. Ein neuer Aufsatz von Helga Lühning, «Wenn *Maria Stuart* in die Opera geht. Von Schillers Drama zum Libretto für Donizetti», in: *Edition und Übersetzung. Zur wissenschaftlichen Dokumentation des interkulturellen Texttransfers. Beiträge der Internationalen Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für Germanistische Edition, 8.–12. März 2000*, hrsg. von B. Plachta u. W. Woesler, Tübingen 2002, S. 419–33, ist leider methodologisch problematisch und zudem manchmal fehlerhaft.

Die Änderungen im Libretto entsprechen somit einerseits praktischen Notwendigkeiten (Verminderung der Anzahl von Figuren, Beschränkung der Aufführungsdauer), andererseits der typischen Tendenz des Musiktheaters – nach Carl Dahlhaus –, als Grundkategorie den Affekt in den Vordergrund zu stellen. Die Handlung als Abfolge von Scheidewegen ist damit geschwächt; die zwischenmenschlichen Beziehungen sind schon am Anfang fixiert und haben keinen echten Einfluss auf den obligaten Verlauf der Handlung; so bliebe denn – als Substanz des Werkes – allein eine Studie der Affekte der beteiligten Personen.

Dahlhaus hat freilich recht, die Dramaturgie des Affekts als phänomenologische Eigenart des Musiktheaters hervorzuheben; ich glaube aber, dass hier eine andere Perspektive vorzuziehen wäre. Denn nicht nur die Möglichkeit, eine Tragödie als Oper zu bearbeiten, sondern auch die Möglichkeit, überhaupt eine romantische Tragödie zu schreiben – sei es mit Musik oder nicht – steht hier auf dem Spiel. Genau in den Jahrzehnten, die zwischen Schillers *Maria Stuart* und Donizettis *Maria Stuarda* liegen, hat die europäische Literaturtheorie sich mit dem Problem beschäftigt, eine echte Bestimmung der tragischen Dramaturgie im klassischen Sinn zu erreichen, und das genau mit der Absicht, diese klassische Dramaturgie des Tragischen von der neuen Dramaturgie des romantischen Dramas zu unterscheiden.

Diese Reflexion war – wie von dem Literaturhistoriker Peter Szondi in seinem *Versuch über das Tragische* gezeigt – in der deutschen Kultur des Idealismus – wo sie auf das Niveau einer echten Philosophie des Tragischen gehoben wurde – besonders lebhaft; aber wenngleich die Teilnehmer nicht die Statur von Schiller, der beiden Schlegel, von Schelling und Hegel hatten, war in Frankreich und Italien die Debatte nicht weniger heftig. Nach Szondi «stellt das Moment des Dialektischen [...] den gemeinsamen Nenner der verschiedenen idealistischen und nachidealistischen Bestimmungen des Tragischen dar».³ Das hat, dramaturgisch gesehen, eine doppelte Bedeutung. Einerseits ist die Handlung prinzipiell eine Kollision zwischen verschiedenen Repräsentanten der Sittlichkeit, in jeder Person steht aber ein innerer Widerspruch; der tragische Untergang folgt schliesslich aus der Einheit der Gegensätze, aus dem Umschlag des einen in sein Gegenteil, aus der Selbstentzweiung. Andererseits sind die zwischenmenschlichen Beziehungen weder von einer willkürlichen Macht bestimmt noch von einer äusseren Not, sondern von verschiedenen freien Stellungnahmen: Deshalb bilden sie, wie vor einem Gericht, ein Rededuell, eine dialogische und offene Konstellation. (Es gibt denn auch in der Tragödie keinen echten, absoluten Bösewicht,

3 Peter Szondi, *Versuch über das Tragische* (Erste Auflage 1961). Zitiert nach: Szondi, *Schriften I*, Frankfurt a. M. 1978, S. 149–260: 205.

der das Übel verursacht, sondern nur logische und ethische Widersprüche: «Ein Dichter [...] wird das Unglück nicht durch einen bösen Willen, der Unglück beabsichtigt [...], herbeiführen.»⁴) Die Machtverhältnisse sind am Anfang der Tragödie nicht stark bestimmt, und deshalb ist keine Lösung vorprogrammiert: Sie entwickelt sich dem Intrigenprinzip folgend, mittels eines Netzes von Dialogen, bis die Lösung als Resultat der sprachlichen Konfrontation zwischen Individuen eintritt. Das hat sicher etwas mit dem gesellschaftlichen Kontext des modernen tragischen Theaters zu tun, wo Ideen, Werte und Strukturen eines engen und homogenen aristokratischen Kreises ihre Darstellungen finden.

Für die Dramaturgie des romantischen Dramas hingegen scheint gerade die Darstellung der sozialen Unterschiede, der zwischenmenschlichen Beziehungen als Gewalt das tragende Prinzip zu sein. Die Person des Dramas ist hier nie und keineswegs frei: Sie wird schon von Anfang an als Resultat von sozialen, ethnischen und gesellschaftlichen Bedingungen dargestellt (Zeit und Raum sind selber wichtige Wirkungsmächte)⁵; sie hat nie die Möglichkeit, den Verlauf der Handlung zu modifizieren, sondern ist als passives Objekt von der Gewalt eines Schicksals bestimmt, das manchmal als eine soziale Bedingung oder ein politisches, geschichtliches Ereignis, bisweilen als echtes Schicksal im metaphysischen Sinne determiniert ist. Hier, im bürgerlichen Drama, ist freilich die Darstellung eines absoluten Bösewichts als Inhabers der Macht gestattet; es entsteht eine dramatische Struktur, wo kein echter Dialog möglich ist und wo die Lösung schon am Anfang vorbereitet wird. Natürlich kann es auch anders ausgehen, aber immer entwickeln sich die dramatischen Ereignisse als Folge eines äusserlichen Geschehens, nicht als Konsequenz der innerdramatischen Dialektik. Dementsprechend können Personen nur als Affekträger, als Objekte einer Studie der Leidenschaften, der Charaktere oder ihrer Psychologie dargestellt werden.

Von einem theoretischen Gesichtspunkt aus betrachtet war keine Beziehung zwischen diesen zwei Typen möglich, zwischen tragischer Höhe und anderen Formen der Dichtung, denn – ich zitiere aus Hegels *Vorlesungen über die Aesthetik* – «die Figuren aus untergeordneten Ständen [...] sind in der Tat nach allen Seiten hin abhängig, eingeengt und kommen mit ihren Leidenschaften und Interessen durchweg ins Gedränge und in die Not der ihnen äusseren Notwendigkeit, da hinter ihnen gleich die unüberwindliche Macht der bürgerlichen Ordnung steht, gegen welche sie nicht

4 Friedrich Schiller, *Über die Tragische Kunst* (1792). Zitiert nach: Schiller, *Vom Pathetischen und Erhabenen*, Stuttgart 1984, S. 30–54: 38.

5 Vgl. im Allgemeinen: Volker Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*, München 1969.

ankommen können [...]. An dieser Beschränkung durch bestehende Verhältnisse wird alle Unabhängigkeit zuschanden. Deshalb sind die Zustände und Charaktere aus diesen Kreisen geeigneter für das Lustspiel und das Komische überhaupt». ⁶ Derselbe Hegel aber weiss sehr genau, dass im Kontext einer modernen Gesellschaft und ihrer veränderten Anthropologie es nicht einmal in einem hohen sozialen Stand möglich ist, völlig selbständige und freie Individuen zu finden: «In unserem gegenwärtigen Weltzustande kann das Subjekt allerdings nach dieser oder jener Seite hin aus sich selber handeln, aber jeder Einzelne gehört doch, wie er sich wenden und drehen möge, einer bestehenden Ordnung der Gesellschaft an und erscheint nicht als die selbständige, totale und zugleich individuell lebendige Gestalt dieser Gesellschaft selber, sondern nur als ein beschränktes Glied derselben». ⁷ Das ist ein sehr wichtiges Zugeständnis: Nach Peter Szondis Meinung «liesse sich, aus dieser Kennzeichnung der bürgerlichen Epoche, die Formenwelt der modernen Dichtung ableiten: der Roman und das zum epischen strebende Drama der Gegenwart im Gegensatz zum Epos und zur Tragödie der Antike». ⁸ Es ist auch die Kennzeichnung, würde ich hinzufügen, der Möglichkeit einer undialektischen und undialogischen Tragödie; einer Tragödie, die fast als eine psychologische Studie, als Darstellung des Leidens und des Erreichens einer wahrhaften, inneren moralischen Freiheit konzipiert ist.

Wenden wir nun den Blick von Deutschland nach Italien. Alessandro Manzonis Tragödien, *Il conte di Carmagnola* und *Adelchi*, zwischen 1816 und 1822 geschrieben, boten die Gelegenheit, die Frage der dramatischen Struktur der Tragödie im Rahmen der italienischen *querelle* zwischen Klassikern und Romantikern zu erörtern (dieser Streit hat bekanntlich die Aufmerksamkeit sowohl von Stendhal wie von Goethe geweckt: wenn auch ein wenig verspätet, war er heftiger als alle anderen derartigen Auseinandersetzungen in Europa und hat unzählige Teilnehmer verwickelt). Manzoni hat in diesem Zusammenhang auch einige berühmte literaturtheoretische Texte geschrieben, vor allem sein Vorwort zu eben diesem *Carmagnola*; einer dieser Texte aber, der für uns heute von grossem Interesse ist, blieb unveröffentlicht und ist erst nach Manzonis Tod in seinem Nachlass gefunden worden. ⁹ Es

6 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik*, Frankfurt a. M 1986, S. 251-2.

7 Ebd., S. 254-5.

8 Peter Szondi, *Hegels Lehre von der Dichtung*, in: *Poetik und Geschichtsphilosophie I. Studienausgabe der Vorlesungen*, Band 2, Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag 1974, S. 267-511: 414.

9 Die Abhandlung ist ein Teil der sogenannten «Materiali estetici», vermutlich 1816-17 entstanden; zitiert nach Alessandro Manzoni, *Tutte le opere*, a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti, vol v, t. III (*Scritti letterari*), Milano 1991, S. 3-51.

handelt sich um eine Analyse und Verteidigung von Schillers *Maria Stuart*, wobei wir – wie immer, wenn der Kritiker selber ein grosser Dichter ist – weniger über Schillers Text an sich erfahren als über die radikale romantische Perspektive, die Manzoni's Lektüre zugrundeliegt. Dialektische Elemente, die ebenfalls in Schillers Tragödie vorhanden sind – das Moment der Wahl zwischen Schande und Tod, die politische Problematik der *Raison d'état* – werden ausser acht gelassen, um den Text nur als psychologische Studie lesen zu können.

Wenn jemand sagen würde: Der Zuschauer hat keinen Zweifel, ob Elisabeth oder Marie das Opfer sein wird, deshalb kann sein Interesse nicht geweckt werden; wäre dieser dann nicht im Irrtum? [...] Denn jener Teil der Rührung, der eben aus der Sicherheit des Zuschauers erwächst, dass diese grossmütige und interessante Person in ihr Unglück geht, konnte nicht mit der Unsicherheit über ihr Geschick verknüpft werden. [...] Aristoteles hat etwas gesagt, das allüberall und immer wieder wiederholt worden ist, dass nämlich die Tötung eines Charakters durch den Willen seines Feindes einer Tragödie am wenigsten angemessen ist. [...] Wenn aber Schiller sich eben dieser Feindschaft zwischen Elisabeth und Marie hätte bedienen wollen, um das Schicksal einer Person darzustellen, die in die Hand eines mächtigen, listenreichen und rachsüchtigen Feindes fällt, wenn er den Gemütszustand einer Person hätte darstellen wollen, die ein solches Schicksal erleidet, zusammen mit dem Gegensatz zwischen den alten Leidenschaften Abneigung und Groll und der Niedergeschlagenheit, die das Unglück bewirkt; wenn dem, zwischen dem Wunsch, den Feind zu demütigen, und jenem, ihn zu besänftigen, so wäre, [...] dann gäbe es einen guten Grund, Schiller die aristotelische Maxime entgegenzuhalten und ihm zu sagen: Dies ist ein Sujet ohne Interesse. Freilich müsste man zunächst prüfen, ob alle diese Mittel und andere, die ich nicht genannt habe, Mittel der Rührung oder aber der moralischen Erziehung sind.¹⁰

10 «Chi dicesse: lo spettatore non è incerto tra la morte di Elisabetta e di Maria, dunque non può essere interessato, non avrebbe egli il torto? [...] Ora quella parte di commozione che nasce appunto dalla certezza che lo spettatore ha che questo carattere grandioso, e interessante, va alla sua ruina non era combinabile colla incertezza del suo destino. – [...] Aristotele ha detto una cosa che è stata ripetuta universalmente e costantemente: che l'uccisione di un personaggio per volontà del suo nemico è la meno tragica [...] Ma se Schiller avesse voluto servirsi appunto della inimicizia di Elisabetta e di Maria per rappresentare la sorte di chi cade in mano di un nemico potente, artificioso, e vendicativo, se avesse voluto rappresentare lo stato d'animo di chi prova questa sorte, il contrasto tra le antiche passioni di avversione e di rancore, e l'abbattimento della sventura, tra il desiderio di deprimere il nemico, e quello di placarlo [...] si avrebbe ragione di piantargli in faccia la sentenza d'Aristotele, e di dirgli: il vostro soggetto non è interessante. Ma si dovrebbe prima esaminare se tutti questi mezzi ed altri ch'io taccio sieno mezzi di commozione, e d'istruzione morale.» (ebd., S. 8–9).

Die Lektüre Manzonis ist, wie gesagt, zu radikal: Ein gewisses dialektisches Moment fehlt in *Maria Stuart* keineswegs, und auch im theoretischen Bereich scheint Schiller sich gewissermassen auf halbem Weg zwischen klassischer und romantischer Theaterästhetik zu positionieren. Schiller sagt tatsächlich: «Nicht bloss die Empfindungen und Affekte der tragischen Personen, sondern die Begebenheiten, aus denen sie entsprangen [...], stellt (die Tragödie) nachahmend dar»¹¹, auch wenn er einräumt, dass sie «Nachahmung einer Handlung, welche uns Menschen im Zustand des Leidens zeigt» sei.¹² Schiller selbst war offenbar nicht sicher, ob ein Stoff wie *Maria Stuart* für eine Tragödie geeignet sei: «Ich fange schon jetzt an» – schrieb er Goethe während seiner Arbeit – «mich von der eigentlich tragischen Qualität meines Stoffs immer mehr zu überzeugen, und darunter gehört besonders, dass man die Katastrophe gleich in den ersten Szenen sieht und, indem die Handlung des Stücks sich davon wegzubewegen scheint, ihr immer näher und näher geführt wird. An der Furcht des Aristoteles fehlt es also nicht, und das Mitleiden wird sich auch schon finden».¹³

Für Manzoni ist offensichtlich nur dieser letzte Aspekt von Bedeutung. Er will nämlich sein Recht beanspruchen, eine Dramaturgie zu wählen, bei der die Intrige fast statisch ist und wo alle Ereignisse schon von Anfang an vorbestimmt sind, der Zuschauer könnte dann aber Rührung und Erbauung gewinnen. Die tragische Höhe von Marie besteht am Ende (und mindestens das entspricht ohne Zweifel Schillers Konzeption des Erhabenen) darin, dass sie aus freien Stücken ihr Schicksal annimmt, das im politischen Bereich eigentlich das Resultat purer Gewalt ist; in ihrem Inneren dagegen entwickelt sie sich in Richtung einer erhabenen Selbstüberwindung.

Manzonis Deutung von *Maria Stuart* ist denn ein kühnes Beispiel für die romantische Rezeption dieser Tragödie, deshalb kann sie eine gute Hilfe darstellen, auch Donizettis musikalische Bearbeitung richtig zu verstehen. Es ist freilich unmöglich, dass Donizetti diesen unveröffentlichten Text von Manzoni gelesen haben könnte; und es ist ziemlich unwahrscheinlich, dass ein, wenn auch keineswegs ungebildeter, italienischer Komponist dieser Epoche, sich mit anspruchsvollen literaturtheoretischen Texten hätte beschäftigen können. Die von Manzoni formulierte neue dramaturgische Haltung blieb aber wahrscheinlich nicht auf den Kreis der Literaturtheoretiker beschränkt; und das gesamte musikdramatische Werk von Donizetti können

11 Schiller, *Über die Tragische Kunst*, S. 48.

12 Ebd., S. 51.

13 Zitiert nach: Dietrich Bode, «Zur Entstehung von *Maria Stuart*», in: Friedrich Schiller, *Maria Stuart. Ein Trauerspiel*, Stuttgart 2001, S. 162-8: 165.

wir als Versuch sehen, Aspekte und Techniken der komischen Oper und der *opera semiseria* (das musikdramatische Pendant des Drame im Sinne von Diderot) in den tragischen Bereich zu überführen (und gelegentlich auch das Gegenteil).

Mangel an dialogischer Struktur, eine gewisse Statik der Handlung sind denn nicht nur als charakteristische Aspekte der musikalischen Dramaturgie zu verstehen, vielmehr als Arten der Verwirklichung dieser neuen anthropologischen Perspektive. Gerade weil er der dramatischen Gestaltung der Vorlage gerecht werden will, muss Donizetti die typische formale Struktur der italienischen Oper verändern, und zwar nicht immer, wie man erwarten könnte, in dynamischer, sondern teilweise in statischer, nicht-dialogischer Richtung.

Das erste Finale von *Maria Stuarda* entspricht der berühmten Szene bei Schiller (3. Aufzug, 4. Auftritt), in der sich die beiden Königinnen im Park von Fotheringhay begegnen. Die standardisierte Disposition der Struktur eines Finales des mittleren Aktes in der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts, heute in Anlehnung an Harold Powers stets als «la solita forma» («gewohnte Form») bezeichnet, sieht vor, dass diese Nummer nach einem vorbereitenden Rezitativteil – in den oftmals Chöre oder Bühnenmusik eingebaut sind – eine kinetische Zwiesprache exponiert, die im Anfangsteil oft zu textlich und musikalisch symmetrischen Strophen gerinnt; dieser dialogische Abschnitt wird als «tempo d'attacco» bezeichnet. Mit ihm entwickelt sich die Aktion bis zu einem Moment äusserster dramatischer Spannung, die in einem «colpo di scena» («coup de théâtre»), oftmals bildhaft verdeutlicht mittels eines plastischen Wortes, das Verdi «parola scenica» nannte, eine überraschende Wendung nimmt. Darauf folgt auf die allgemeine Überraschung, den Schreck oder die erwartungsvolle Stimmung ein statischer, kontemplativer Abschnitt in gemässigtem Tempo, in dem jede Person für sich spricht, das «pezzo concertato». Ein darauffolgender vorwärtsdrängender Abschnitt («tempo di mezzo», «Mittelsatz») bringt die Handlung wieder in Bewegung, um die abschliessende Stretta vorzubereiten. Eine sehr ähnliche Form ist auch für Duette, Terzette usw. vorgesehen.

Im ersten Finale von *Maria Stuarda* wird diese Struktur völlig umgestossen. Am Ende des Rezitativteils stehen sich Elisabeth und Marie einander gegenüber. Nach Schillers Vorlage müsste hier ein langes Schweigen folgen. Donizetti verzichtet deshalb auf ein dialogisches «tempo d'attacco», und dehnt dieses dramatische Tableau, diesen Moment des Schweigens in ein *Largo concertato* aus. So ist die Unverträglichkeit zwischen den beiden Königinnen strukturell verwirklicht: Das lange Schweigen ist nicht als Resultat einer dialogischen Handlung dargestellt, sondern als ein Gegebenes, das aus einer bestimmten und unverwechselbaren Machtbeziehung entsteht.

In den folgenden Jahren wird Donizetti nochmals diese strukturelle Unregelmässigkeit verwenden, und zwar immer dort, wo seine Absicht darin besteht, die Unaufhaltsamkeit des Geschehens, die Macht eines vorbestimmten Schicksals (wie im ersten Finale von *Maria di Rohan*, 1842) zu unterstreichen. Eine ähnliche Struktur findet sich z.B. im Duett zwischen Senta und dem Holländer «Wie aus der Ferne längst vergang'ner Zeiten» in Wagners *Fliegendem Holländer*, ebenfalls 1842 geschrieben: und dort gleichermassen mit der Absicht, die Handlung als «fremdbestimmte» darzustellen, als von einer Macht geleitet, die von aussen wirkt¹⁴; von einem Schicksal, dessen metaphysische Züge in Wagners Fall unverkennbar sind. Diese formale Übereinstimmung zwischen Donizettis und Wagners Oper muss gewiss als Symptom einer gemeinsamen anthropologischen Konzeption im Sinne des romantischen Dramas gesehen werden.

Auf die erwähnte Szene folgt ein Abschnitt, der zwar die Stellung und teilweise die Funktion einer Überleitung, eines «tempo di mezzo» hat, aber formal und musikalisch ganz und gar einem «tempo d'attacco» entspricht: eine lange kinetische Zwiesprache, mit symmetrischen Strophen im Anfangsteil, zum Teil als ein «parlante melodico», als eine Deklamation über einen autonomen orchestralen Diskurs konzipiert (vgl. Notenbeispiel 1 nächste Seite). In dieser Schreibart könnte man am Anfang fast komische Züge spüren: dies ist nicht zufällig, weil gerade eine gewisse «Mechanizität» der Struktur die Abhängigkeit, den Mangel an Freiheit darstellen will; denn – wie Hegel sagt – abhängige Individuen haben immer etwas Komisches; wenn wir aber – nochmals mit Hegel – die Notwendigkeit der Unfreiheit in den «gegenwärtigen prosaischen Zuständen» erkennen, wird unsere *Condition humaine* immer etwas Komisches auch in der tieferen Tragik haben. Als die Konfrontation sich zuspitzt, wird sie sehr hart und wenig regelmässig entwickelt; Elisabeth verwendet eine quasi rezitativische Deklamation, um Maria ihre Vergangenheit als femme fatale vorzuhalten; und der Dialog führt schliesslich zum «colpo di scena», zur «parola scenica», die dem Moment entspricht, wo Marie ihre Feindin mit einer feierlichen Phrase über einer grossartigen Kadenzstruktur in a-Moll, «bastarda» nennt (vgl. Notenbeispiel 2 nächste Seite). Dass hier die vokale Autonomie den Vorrang wiederfindet, ist natürlich als Darstellung einer wiedergefundenen, tragischen Würde, und zwar im klassischen Sinn, gemeint. So ist die kurze und harte Konfrontation einerseits als Resultat der vorher bestehenden Leidenschaften, andererseits als Katastrophe dargestellt: nach diesen Worten ist nur eine wütende Stretta möglich.

14 Vgl. Luca Zoppelli, «Un olandese a Parigi. Struttura francese e morfologia fiabesca nell'*Olandese volante* di Richard Wagner», *NRMI* 34 (2000), S. 455–69: 466–7.

Beispiel 1:

Maria (va ad inginocchiarsi ai piedi di Elisabetta)
 Mary (goes and kneels at Elizabeth's feet)

Mar.

Mor - - - ta al
 Caged and

Mar.

mon - - do, mor - - ta al mon - do, e mor - ta al
 cloi - - stered, I have re - lin - quished all am -

Mar.

tro - - no, al tuo
 - bi - - tion. Dead to the

Mar.

piè, al tuo piè son io pro -
 world and the throne, I kneel be -

Beispiel 2:

rall. a piacere a tempo

Mar. *Fi - glia im - pu - ra di Bo - le - na*
Tain - ted daugh - ter of Nan Bu - len,

Tal. *Oh Di - o...
 Oh Hea - ven...*

rall. a tempo

Mar. *par - li tu di di - so - no - re? Me - re - tri - ce in - de - gna o -*
dare you talk a - bout dis - ho - nor? You ig - no - ble u - sur - per, you

rall. a tempo rall.

Mar. *- sce - - na, in te ca - da il mio ros - so - re...
 har - - lot, on your head my shame has fal - len!*

[a tempo] [a piacere] a tempo

Mar. *pro - fa - na - to è il so - glio in - gle - se,
 Eng - land's proud throne too long has been pro - faned.*

[a tempo] [col canto] a tempo

Mar. *vil ba - star - da, dal tuo piè.
 Tu - dor ba - stard, by your feet!*

Più allegro

Più allegro

Für Manzoni ist die Studie der Affekte, die Darstellung einer inneren Entwicklung das echte Prinzip einer modernen Tragödie: Im Fall von Marie richtet sich diese Entwicklung auf die freie Annahme des Schicksals, auf das Verzeihen, auf eine erhabene christliche Resignation (in der Geschichte der europäischen Kultur wurde die historische Figur Marie Stuarts oftmals als Emblem des unterdrückten Katholizismus gebraucht; auch in Manzonis Lektüre, und vielleicht in Donizettis Oper, wird am Ende eine gewisse Tradition spürbar, diese Figur als Märtyrerin darzustellen). Um diese Entwicklung zu beschreiben, wird das Gewicht der Oper fast ausschliesslich auf die Protagonistin gelegt: Der Tenor, Leicester, hat nicht einmal eine Arie für sich, und auch die anderen Charaktere nicht.

Maria wird uns zunächst dargestellt wie am Anfang des dritten Aktes von Schiller: Sie «tritt in schnellem Lauf hinter Bäumen hervor»: Die Möglichkeit, freie Luft zu atmen, die Natur zu geniessen, wenngleich zwischen den Mauern eines Parks, macht sie fröhlich wie ein Kind. Diese lebensfrohe Stimmung wird von Donizettis Orchestereinleitung in C-Dur unterstrichen, dann folgt als erster Satz der cavatina ein *Larghetto* in Des-Dur und im 3/8-Takt, wobei die Erinnerungen an die glücklichen Tage der Jugendzeit mit einem pastoralen Stil, ganz in der Art eines *mezzo carattere* – einer unschuldigen und spontanen Figur von niedrigem sozialem Niveau – ausgedrückt werden. Maria erscheint somit am Anfang nicht als eine Figur von tragischer Höhe: ihre Lebensbezogenheit, ihr Wille zur Freiheit sind durch eine Reihe «bürgerlicher» Stilmittel dargestellt. Dies freilich mit der Absicht, die Schwierigkeit, eine solche Stimmung in höchsten Seelenadel und Resignation zu sublimieren, darzustellen. Die Vollendung ihrer Entwicklung findet, sehr breit ausgeführt, in den letzten Szenen der Oper statt: Marie singt dort ein Duett mit Talbot, das eigentlich eine «Aria con pertichino» ist (es fehlt nämlich ein «tempo d'attacco»), dann eine enorme Finalszene mit zwei langsamen Sätzen und abschliessender *cabaletta*. Diese Form des erweiterten Rondo finale war in sich nicht ganz neu (Donizetti hatte sie schon für die Hinrichtung einer anderen englischen Königin, für Anna Bolena, verwendet), aber hier, mit dem Duett, haben wir eine ganz ungewöhnliche Schlusszene in nicht weniger als fünf Teilen, wobei die Überleitungen noch gar nicht als eigene Teile gezählt sind.

Das Duett mit Talbot ist als solches geschrieben, weil es den Moment der Reue darstellt, wo Maria die Irrtümer ihres Lebens anerkennt, und dies mittels einer echten Beichte, die natürlich die Anwesenheit eines Beichtvaters erfordert. So ist die Form dieser Nummer aussergewöhnlich: ein langsamer Teil in g-moll, fast ausschliesslich von Maria gesungen (Talbot trifft erst bei den Schlusskadenzen ein); ein *tempo di mezzo*, in dem Maria den Himmel um Verzeihung bittet und das mittels einer «falschen» *caba-*

letta in B-Dur weiter geführt wird, deren Charakter noch zu erregt ist, um eine echte Erlösung des inneren Konflikts darzustellen; und schliesslich die «echte» cabaletta in Form eines langsamen Satzes in G-Dur, an der Talbot tatsächlich als vollgültiger Partner beteiligt ist; das bedeutet nicht nur das Erreichen eines inneren Friedens, sondern auch eine neugefundene, feste Verbindung mit der von Talbot representierten kirchlichen Gemeinschaft.

Die Absicht des Rondò finale ist, die tragische Würde der Protagonistin in ihren letzten Stunden abzubilden. Wenn auch dramatische Situation und Form hier *Anna Bolena* sehr ähnlich sind, ist es doch auffällig, in welchem Mass Donizetti einen ganz anderen «Ton» finden konnte. Die letzten Augenblicke Anna Bolenas waren von einer sehnsüchtigen Stimmung, von einer Regression zur Kindheit, teilweise von Wahn dominiert; die Protagonistin war dort als eine unschuldige, fast nicht dem höheren Stand angehörige Frau dargestellt (was teilweise auch mit den historischen Fakten übereinstimmt), und dies dank stilistischer Mittel, die eher der Tradition der opera semiseria entstammen (Anna Bolena scheint etwas mit Amina, der unschuldigen Protagonistin von Bellinis *La sonnambula* gemein zu haben: eine Rolle, die überdies für dieselbe Sängerin, Giuditta Pasta, in derselben Saison geschrieben worden war). Auch im Falle von *Maria Stuarda* war, wie schon gesagt, dieses Moment, diese Tendenz der Regression gegenwärtig, aber nur als Anfang eines Prozesses des Wiederfindens der echten tragischen Natur.

Zu Beginn der Schlussnummer verfolgt der Chor erschreckt, mit düsteren, aber feierlichen Farben die Vorbereitungen der Hinrichtung; dann tritt Maria ein, um ein Gebet von einfachem hymnischen Charakter («Deh! tu di un'umile») in Es-Dur zusammen mit allen Anwesenden zu singen. Wenn auch Gebete, gerade in diesem «kollektiven» Ton geschrieben, in der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts nicht selten zu finden sind, haben sie dort stets die vorbereitende Funktion einer Bühnenmusik, aus der vor allem eine bestimmte couleur locale entstehen muss. An dieser Stelle, als Teil eines Rondò finale, kann das Gebet dagegen gerade das politisch-religiöse Moment unterstreichen: Maria ist jetzt, am Ende ihrer Entwicklung, nicht nur ein Individuum, vielmehr schon das Emblem einer Konfession. Der zweite langsame Teil («D'un cor che more») bezeichnet den Moment der Verzeihung für die Antagonistin: er beginnt in F-moll, um schliesslich F-Dur zu erreichen. Der Übergang von Moll zu Dur ist selbstverständlich als Chiffre der Verklärung gemeint; wir können diesem Schritt bereits im Duett mit Talbot begegnen; jetzt kehrt nach einem «tempo di mezzo», in dem Leicester mit einigen pathetischen Phrasen auftritt, diese Struktur auch in der Schlusscabaletta wieder.

Bei der cabaletta des letzten Finales haben wir es mit einem szenischen Baustein zu tun, der in der italienischen Opernästhetik der Zeit stark unter Druck geraten war. Eine cabaletta war in den zwanziger und dreissiger Jahren des 19. Jahrhunderts fast immer als statische Reaktion auf die Katastrophe der Handlung konzipiert; nicht selten fühlte man hier einen Widerspruch zwischen der notwendigen Tendenz zu einer gewissen vokalen Virtuosität und der traurigen Stimmung, die aus der unglücklichen Auflösung der Handlung (dem neuen romantischen Geschmack folgend) resultierte. Man experimentierte mit Veränderungen der Morphologie des Rondos, mit seiner Verdrängung durch ein statisches Abschiedsensemble nach der Vollendung der Katastrophe, oder durch ein kinetisches, handlungsbetontes Ensemble vor dem Abschluss der Katastrophe.

Für *Maria Stuarda*, ein für das konservative neapolitanische Milieu bestimmtes Werk, hat Donizetti eine scheinbar konventionellere, tatsächlich aber höchst raffiniert konzipierte Lösung gefunden: Das Rondò finale bewahrt zwar seine übliche Form mit Schlusscabaletta, die konventionelle Wiederholungsstruktur der cabaletta (mit wörtlicher Reprise) ist aber verformt: Marias cabaletta beginnt in H-moll und in langsamer Bewegung, oszilliert zwischen H-moll und D-Dur, dann wird sie – fast am Ende – schneller und stabilisiert sich über der Tonikaparallele D-Dur. In der Reprise beginnt das Solo, um eine mechanische Wiederholung derselben psychologischen Entwicklung zu vermeiden, dagegen direkt in H-Dur, um dann nach D-Dur, H-moll und schliesslich nochmals nach D-dur zu modulieren (vgl. Beispiel 3).

Beispiel 3:

Mar. *rall.* *Primo tempo*

- di - o... Ah! se un gior - no da que - ste ri -
 keep you. Ah, the arm that in - ten - ded to

Mar. *rall.* *Primo tempo*

- tor - - te il tuo brac - cio in - vo - lar - mi do - ve - a. or mi
 free me lends sup - port on my way to the scaf - fold. As I

Mar. *f*

gui - dia mori - re da for - - te per e - stre - mo confor - to d'a -
 face e - xecu - tion, the strength of all your love be my staff and my

Mar. *p*

- mor. E il mio san - gue in - no - cen - te ver - sa - to pla - chi
 rod. May my in - no - cent blood serve to so - ften the un -

Mar.

l'i - ra del Cie - lo sde - gna - - to, non ri - chiami sull'Anglia sper -
 - li - mi - ted fu - ry of Hea - - ven. May it not bring u - pon per - jured

Beispiel 3 (Forts):

Mar. *f* *P*

- giu - ra il fla - gel - lo d'un Dio pu - ni - tor. non ri -
 Eng - land re - tri - bu - tion by al - mighty God. May it

affrettando

Mar.

- chiami sull'Anglia sper - giu - - ra il fla - gel - lo d'un Di - o pu - ni -
 not bring up - on per - jured Eng - - land re - tri - bution by al - mighty

f (2)

Mar. *P* *cresc.*

- tor. _____ il fla - gel - lo d'un Dio pu - ni - tor. _____ il fla -
 God. _____ re - tri - bu - tion by al - mighty God. _____ re - tri -

cresc.

Mar.

- gel - lo d'un Dio pu - ni - tor. _____ il fla - gel _____
 - bu - tion by al - mighty God. _____ by al - migh - -

f

Mar. *Più allegro*

_____ pu - ni - tor,
 _____ ry God,

Più allegro

f

Die Absicht Donizettis ist hier offensichtlich, Marias innere Entwicklung nicht mit starren Wiederholungsformeln abzuschliessen, sondern sie als einen offenen und schwierigen Prozess darzustellen, als eine seismographische Wiedergabe ihrer Schicksalsergebenheit, ihrer Verklärung.

Man könnte nochmals zu Manzonis Analyse von *Maria Stuart*, in der die sentimental Qualitäten von Schillers Drama akzentuiert sind, zurückkehren. Nach Manzonis Deutung war Schillers Absicht:

Der Anblick einer Frau, die den höchsten Wohlstand der Welt genossen hat, einer Frau, die in die Macht ihrer Feindin gefallen ist, einer Frau, die man getäuscht hat mit der Hoffnung, dem Tode zu entkommen, die aber im selben Augenblick, in dem sie diesen Tod als unvermeidlich erkennt, sich mit ihrem Schicksal abfindet; eingedenk ihrer Verfehlungen, Reue empfindend; von ihrem Glauben und von den christlichen Sakramenten getröstet; kurz, dass der Anblick dieser Frau, die wir Schritt für Schritt sich ihrem sicheren Tod nähern sehen, so rührend wie möglich ist.¹⁵

Es gibt gute Gründe zu bezweifeln, dass Schiller wirklich so gedacht hat. Es ist aber sehr wahrscheinlich, dass diese romantische Rezeption der tragischen Dramaturgie Donizettis genau entsprochen hat. Nicht die Operngattung als solche, sondern nur eine ganz neue anthropologische Perspektive kann die Art der Ausarbeitung vollständig erklären, die Donizetti in seiner Oper von 1834 verwirklicht hat.

Musikbeispiele: Mit freundlicher Genehmigung des Verlags RICORDI, Mailand – BMG RICORDI, © 1989 / 1997. ALL RIGHTS RESERVED.

15 «[...] lo spettacolo di una donna che ha gustate le più alte prosperità del mondo, di una donna caduta nella forza della sua nemica, di una donna lusingata da speranze di essere tolta alla morte, rassegnata nello stesso tempo quando la vede inevitabile, memore de' suoi falli, pentita, consolata dai sentimenti e dai soccorsi della religione; che lo spettacolo di questa donna che vediamo avvicinarsi di momento in momento ad una morte certa, ecc., sia commoventissimo». (Manzoni, «Materiali», S. 8).

