

GESPRÄCH MIT DEM REGISSEUR JOCHEN BIGANZOLI

Frage: Schillers „Kabale und Liebe“ trifft auf Verdis „Luisa Miller“. Sie nennen die Oper nun „Luisa Millerin“. Ist ein neues Stück entstanden?

Biganzoli: Kein neues Stück, aber fast. Meines Erachtens fehlte der Oper etwas vom Theaterstück. Verdi unterwarf sich seinem Librettisten – später hat er das nicht mehr gemacht – und akzeptiert die Gepflogenheiten der italienischen Nummernoper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Im Rezitativ wird knapp das Notwendigste zur Handlung erzählt und in Arie und Duett entfaltet sich die Emotion. Seine Vorstellung von dramatisch-psychologischer Oper wird er in seinen folgenden Werken immer klarer realisieren. Er akzeptierte zum Beispiel die Konvention, keine zweite weibliche Hauptrolle zuzulassen. Daher verschwindet die Gestalt der Lady Milford nahezu komplett und er verlegt die Geschichte in ein Tiroler Bergdorf, damit die Zensur das Libretto genehmigt.

Frage: Kann man das Stück aus dieser „In-die-Ferne-Rückung“ denn zurückholen und für heute relevant machen? Standesprobleme kennen wir doch heute so nicht mehr.

Biganzoli: Die zensurbedingte Verlegung in die Alpen wird bei mir einerseits zurück in eine heutige Welt verlegt und andererseits ist die Sache mit der klassenlosen Gesellschaft bis heute nicht wirklich erreicht. Es gibt Standesunterschiede. Der Sohn eines Wirtschaftsbosses kann auch heute kaum die Tochter eines Bauarbeiters heiraten. So liberal ist unsere Gesellschaft nur auf dem Papier.

Frage: Sie verbinden Verdi nun mit Schiller. Was kommt dabei heraus?

Biganzoli: Ich wollte nicht Verdi mit Schiller anreichern oder andersherum, sondern beides möglichst gleichwertig behandeln und so zu einer Symbiose kommen. Im Schauspiel reflektieren die beiden Hauptrollen, Luise und Ferdinand, von der ersten Szene an ihre Situation, erkennen die gesellschaftlichen Umstände und versuchen, sie zu überwinden. In der Oper sind beide ein zuerst glückliches, dann unglückliches Liebespaar, die durch äußere Einflüsse – ihre Väter und die rigiden gesellschaftlichen Umstände – in denen sie leben in die Katastrophe getrieben werden. Sie reagieren auf die Umstände.

Schiller dagegen zeigt die beiden nicht als Opfer. Insbesondere Ferdinand will die absolute Liebe. Als er sie am Ende nicht bekommen kann, verhält er sich wieder wie ein absoluter Herrscher und tötet das Wesen, das er liebt und sich dazu. In dieser Fassung kann ich zeigen, dass der eigentliche Grund der Katastrophe in der Liebe Ferdinands liegt, nicht in der Gesellschaft. Auch habe ich nur Schillertexte verwendet, die nicht bei Verdi auftauchen. Es gibt also keine Doppelung oder Wiederholung, nur Szenen, die sich gegenseitig ergänzen.

Frage: In dieser Fassung hätten die Schillertexte auch von den Sängern gespielt werden können. Sie nehmen aber Schauspieler dazu. Befürchten Sie keine Verwirrung beim Zuschauer?

Biganzoli: Als ich mit der Fassung begonnen hatte, gab es nur eine Idee in meinem Kopf, die sich als unsinnig hätte herausstellen können. Es erwies sich in den Proben allerdings, dass die Schauspieler innere Konflikte zeigen konnten, die in der Oper nicht zur Sprache kommen, verdeckte Gefühle äußern und die Oper in ein ganz neues Spannungsfeld führen. Sie können parallel zum Sänger seelische Zustände verkörpern, die die Sänger in Musik fassen. Es entsteht ein Dialog, der für mich vieles klarer und deutlicher macht, gerade nicht verwirrt.

Verdis Version ist eine zugkräftige Zusammenfassung des Schillerstückes. An machen Stellen sogar sinniger als Schiller. Bei Verdi hat man die Zustände der Figuren in atemberaubender Musik, bei Schiller ihre Gedanken. Gemeinsam ist beiden die daraus resultierende rauschhafte und ekstatische, am Ende zerstörerische Gefühlswelt. Auch wenn das Libretto bei Verdi nicht mehr dem Schillertext entspricht, ist der Geist von Schiller die Antriebs- und Inspirationsenergie für Verdi gewesen. Das will ich zeigen.



Monika Dehler



Sabina Martin



Nadja Stefanoff



Vera Teltz



Jan Baake



Roland Hartmann



Enrico Lee



Jürgen Orelly



Grzegorz Różycki



Tetsuro Ban



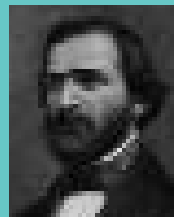
Jochen Biganzoli



Andreas Wilkens



Michael S. Kraus



Giuseppe Verdi



Friedrich Schiller

Textnachweis

Rüdiger Safranski, *Schiller oder die Erfindung des Idealismus*, München Wien, 2004

Leo Karl Gerhartz, *Die Auseinandersetzungen des jungen Giuseppe Verdi mit dem literarischen Drama*, Berliner Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 15, Berlin, 1968

Impressum

LANDESTHEATER EISENACH GmbH

Intendant: Dr. Michael W. Schlicht, Geschäftsführer: Hans-Jürgen Firnkorn

Spielzeit 2005/2006

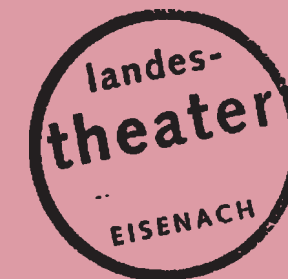
Premiere am 15. Oktober 2005

Redaktion: Stefan Bausch

Technische Herstellung: Thüringer Druckhaus Gast & Frisch GmbH

LUISA MILLERIN

Oper von Giuseppe Verdi



Zur Entstehung des Dramas KABALE UND LIEBE

Am 7. Dezember 1782 trifft Schiller in Bauerbach, einige Kilometer von Meiningen entfernt, ein. Auf der Flucht vor dem Herzog Carl Eugen von Württemberg hatte ihm seine Gönnerin Henriette von Wolzogen einen einsamen Bauernhof als Zuflucht angeboten und Schiller findet hier die Ruhe, sich in aller Abgeschiedenheit einem neuen Dramenstoff zu widmen: „Luise Millerin“. Später wird er das Stück in „Kabale und Liebe“ umbenennen.

Schiller hatte in seinem Leben bis dahin viel mit aristokratischer Anmaßung und fürstlicher Willkür zu tun, und es ist nicht verwunderlich, dass die diesbezüglichen Erfahrungen in dem Stück eine wichtige Rolle spielen. Und doch bestimmen sie nicht seinen eigentlichen Gehalt. Sie gehören zur Kulisse, zu den gesellschaftlichen Rahmenbedingungen. Das Stück zeigt gesellschaftspolitisches Lokalkolorit – Anprangerung, Anklage, Entlarvung – doch der persönlich gefärbte Zorn über die herzogliche Gewalt war inzwischen abgekühlt, und andere Gesichtspunkte waren in den Vordergrund gerückt. Das Schauspiel „Der deutsche Hausvater“ des Reichsfreiherrn von Gemmingen war in Mannheim ein großer Erfolg gewesen, und Schiller hatte es in einem Brief an Dalberg ausdrücklich gelobt, ein Stück, das zum Muster für zahllose ähnliche Machwerke wurde, die damals die Bühnen in Deutschland überschwemmten. Standeskonflikte spielten zwar auch in diese heile Kammerspielwelt hinein, und adelige Schurken kommen ebenfalls vor, aber es triumphiert schließlich doch die Ordnung der Familie und die Gerechtigkeit der ständischen Welt.

Die Orientierung am Familienrührstück konnte sich ein größeres Vorbild als das des „Deutschen Hausvaters“ wählen. Lessings „Emilia Galotti“ hatte ein Jahrzehnt zuvor die deutschen Bühnen erobert. Aus beiden Stücken hat Schiller Anregungen empfangen, aber er hat etwas sehr eigenes daraus gemacht. Schillers Stück bringt ein grausames Experiment mit der Liebe zur Darstellung: es soll herausgefunden werden, wie weit man es mit ihr treiben kann und in welche inneren (und nicht nur äußeren) Widersprüche sie dabei gerät. Sind es nur die äußeren Widerstände und Hemmnisse, die ihr zu schaffen machen, oder ist sie nicht auch durch sich selbst, durch ihren Absolutheitsanspruch gefährdet – das ist die leitende Frage bei der Aufdeckung der Anatomie einer Leidenschaft. Schiller hat in diesem Stück seine eigene Liebesphilosophie auf den Prüfstand gestellt. Macht und Ohnmacht der Liebe ist das eigentliche Thema. Die Frage ist nicht nur, ob eine korrupte Welt die Liebe zerstören kann, sondern auch, ob nicht die Liebe selbst beiträgt zur Korruption der Welt, indem sie ein ausschließliches Eigentum am Anderen fordert.

Ferdinand also liebt. Liebe ist für ihn das metaphysische Prinzip schlechthin. Sie verbindet ihn mit der Schöpfung. Da ist sie wieder – die „große Kette der Wesen“. Die Verbindung zur geliebten Person bewirkt, dass die ganze Kette hält; reißt sie an diesem Punkt, ist die ganze Kette gerissen. Man kann nicht das Ganze lieben, sondern nur das Einzelne, aber in diesem Einzelnen liebt man dann das Ganze. Wenn die Liebe zum Einzelnen zerstört wird, verschwindet das Medium, worin man das Ganze als etwas Liebenswertes hat erfahren können. Die einzelne Liebe muss total sein, damit sie sich totalisieren kann.

Ferdinand fordert, dass beide füreinander alles sind. Das bedeutet erstens: vollkommene Transparenz. *Ich schaue durch deine Seele*, sagt Ferdinand, *wie durch das klare Wasser… Kein Gedanke tritt in dies Angesicht, der mir entwichte*. Die vollkommene Transparenz, wie sie Ferdinand von Luise begehrt, lässt beim anderen das beunruhigende Geheimnis verschwinden. Aber ist es Liebe, wenn der Geliebte für keine Überraschung mehr gut ist? Ferdinand jedenfalls will für seine Liebe das vollkommen transparente „Du“. Ein solches transparentes Gegenüber aber hört auf, ein „Du“ zu sein. Denn jedes „Du“ ist eine herausfordernd andere Welt, mit der es keine grenzenlose Einheit geben kann. So kommt es zu jenem qualvollen Hin und Her zwischen der großen Kommunion und heftiger Verfeindung, zwischen euphorischem Einheitsgefühl und grenzenlosem Misstrauen. Die von Ferdinand erträumte Liebe ist sich selbst genug und darum weltlos: sie kann auf die übrige Welt verzichten. Für Ferdinand ist die Liebe ein innerweltliches Jenseits, eine innerweltliche Weltlosigkeit. Für Luise ist die Liebe zu Ferdinand auch überschwänglich, aber doch so, dass sie angesichts der gesellschaftlichen Schwierigkeiten die wahrhafte Erfüllung dieser Liebe im außerweltlichen, im religiösen Jenseits erträumt und erwartet.

So kommt es an den Tag, dass Ferdinand Luise liebt, aber nicht kennt. Seine Liebe, die sich selbst genügen will, genügt nicht den Anforderungen der Wirklichkeit, er kann sich mit ihr nicht mehr zu recht finden im Gestrüpp der Wirklichkeit.

Doch auf Äußerste treibts nur die Liebe, hatte Ferdinand erklärt. Tatsächlich hat er es mit der Geliebten aufs Äußerste getrieben, zuerst wollte er sie ganz besitzen und mit ihr über die gewöhnliche Wirklichkeit hinausschweben, und dann trieb es ihn hinunter; wenn er nicht ihr Engel sein kann, will er ihr Teufel werden.

Luise treibt ihre Theologie der Liebe nicht so weit wie Ferdinand. Für sie gibt es auch noch einen Gott der bürgerlichen Pflichten und der Familie. Zu ihrem Realismus gehört, dass sie sich fest verankert fühlt in einer *allgemeinen ewigen Ordnung*; eine Liebe, die sie in Widerspruch zu dieser Ordnung bringt, eine Liebe, die zur Folge hätte, dass diese Ordnung in ihr zusammenbricht, würde ihr jede innere Freiheit nehmen und damit die Fähigkeit zur Liebe. So ist ihre Weigerung nicht nur eine Unterwerfung unter äußere Verpflichtungen, sondern dient als Selbsterhaltung der Person.

Das ganze endet als tragische Parodie auf die große durch Liebe verknüpfte Kette der Wesen: alle sind verkettet in einem Schuldzusammenhang, und das letzte Glied ist Wurm, der *gräblich* zu lachen anfängt: *Ich will Geheimnisse aufdecken, daß denen, die sie hören, die Haut schauern soll*. Damit kann auf den Brettern, die die Welt bedeuten, offenbar werden, dass diese Welt aus den Fugen ist, dass die Liebe zum Spielball wird in den Spielen der Macht.

Rüdiger Safranski

Gesprochene Tragödie – Gesungenes Bühnenspiel

Über die Metamorphose des problemgeladenen Schillerdramas in eine „unkomplizierte“ Oper

Schiller findet in Italien in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nur geringes Verständnis. Shakespeares Größe und spezifischer Rang sind, da Verdi seinen „Macbeth“ komponiert, nahezu selbstverständlich. Erst recht werden die Spiele Hugos in dem ihnen Wesentlichen geliebt und begriffen. Der strenge, meridionalen Kunstanschauungen diametral entgegengesetzte Charakter der Dramen Schillers bleibt jedoch praktisch unerkannt. Tatsächlich ist das Verhältnis Italiens zu den Werken des deutschen Dichters in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts rein stofflicher Natur. Man fühlt sich von den Leiden der Luise Miller oder der Maria Stuart ergriffen; man bewundert die eindrucksvollen Theaterszenen der „Räuber“ und der „Jungfrau von Orléans“; die alle Details zum Kunstwerk integrierenden dramatischen Strukturen dagegen kaum…

Der Plan zu einer „Luisa Miller“ taucht Ende 1847 auf. Im Hinblick auf eine zweite Oper für das Neapolitaner Teatro San Carlo macht Verdi seinem Liberettisten Salvatore Cammarano erstmals auf das deutsche Trauerspiel und dessen vermeintliche Tauglichkeit für die eigene Gattung aufmerksam. Die Gründe, die ihn dann aber im Sommer 1848 bewegen, das Drama Schillers allen anderen Stoffen vorzuziehen, sind eher äußerlicher Natur. In Neapel herrscht die Zensur besonders nachgiebig. Das einzige Projekt, das Verdi unter diesen Umständen realisierbar erscheint, ist die Übertragung von „Kabale und Liebe“.

Mit dem vorläufigen Verzicht auf die Oper für Neapel verliert der Komponist sein Vorhaben dann auch wieder aus den Augen. Verdi plant einmal mehr ein patriotisches Werk und schickt Cammarano die Szenenskizze zu „Assedio di Firenze“ („Die Belagerung von Florenz“). Erst nach dem Verbot dieses Stoffes erinnert er sich an Schillers „Kabale und Liebe“.

Obwohl „Luisa Miller“ damit fraglos zunächst nur geschrieben wird, weil die Polizei den „Assedio di Firenze“ nicht erlaubt, beginnt doch mit der konkreten Verwirklichung dieser Oper in den Beziehungen Verdis zu Schiller eine neue Phase. Denn nicht nur wird die Komposition der „Luisa Miller“ in ganz anderem Ausmaße als die der „Giovanna d’Arco“ („Die Jungfrau von Orléans“) und die der „Masnadieri“ („Die Räuber“) von einem sorgfältigen Quellenstudium des Musikers begleitet, sie ist auch die erste Auseinandersetzung Verdis mit einem Drama Schillers, die für die Evolution seiner Theaterkunst von entscheidender Bedeutung ist. Weder „Giovanna d’Arco“ noch „I Masnadieri“

haben wesentlichen Anteil an der Entwicklung, die von „Nabucco“ zu „Rigoletto“ führt; „Luisa Miller“ jedoch ist deren letzte wichtige Station.

Unstreitig entsteht „Luisa Miller“ in gleich enger Berührung mit ihrer Vorlage wie „Macbeth“. Dennoch erzwingen die Interessen der Oper bei der zweiten wesentlichen Dramenbearbeitung des jungen Verdi eine noch weitaus grundsätzlichere Umgestaltung. Im „Macbeth“ war es immerhin möglich, dem äußeren Handlungsverlauf der shakespeareschen Tragödie ziemlich genau zu folgen. In der „Luisa Miller“ werden indes so umfangreiche Änderungen erforderlich, dass die fertige Oper auch in ihrem szenischen Hergang nur noch wenig mit ihrem literarischen Modell gemeinsam hat. Das Verdienst jedoch, im Rahmen des Umschmelzungsprozesses die Notwendigkeit einer totalen Umformung erkannt und nachdrücklich vertreten zu haben, muss zweifelsohne dem Neapolitaner Librettisten und Theatermann Salvatore Cammarano zugesprochen werden. Wie schon bei der Übertragung von Shakespeares „Macbeth“ beabsichtigt Verdi zunächst auch bei der szenischen Organisation der „Luisa Miller“, sich trotz aller ihm selbstverständlichen Abweichungen so exakt wie nur eben denkbar an dem Drama Schillers zu orientieren. Diesmal aber stoßen seine Pläne auf energischen Widerspruch.

Im Gegensatz zu dem zur Zeit des „Ernani“ noch ganz unerfahrenen Piave ist Salvatore Cammarano, als der junge Verdi ihn trifft, der Repräsentant einer fruchtbaren Neapolitaner Opernkunst.

Es ist daher auch nur natürlich, dass Cammarano bei aller Bereitschaft, Verdi entgegenzukommen, keineswegs gewillt ist, dessen ursprüngliche Intentionen wörtlich und ohne Einschränkungen zu verwirklichen, sondern vielmehr sich darum bemüht, den Komponisten von der strukturellen Zweckmäßigkeit seiner eigenen Vorstellungen, die auf eine bedingungslose Angleichung der Vorlage an die Formenwelt der Oper zielen, zu überzeugen.

Das Cammarano bei der Erörterung der einzuschlagenden Übertragungsmethode den Musiker weitgehend zu seinen Ansichten zu bekehren vermag, ist sicherlich die entscheidende Ursache, weshalb die Metamorphose der problembeladenen Tragödie Schillers in ein unkompliziertes Bühnenspiel gelingt, wie keine Dramenbearbeitung Verdis zuvor. In der „Luisa Miller“ kann der Komponist dank der Hilfe seines Librettisten zum erstenmal der Diskrepanz zwischen den melodischen Tendenzen der Oper und den unmelodischen Bedürfnissen des Dramas, die allen seinen bisherigen Werken nach Vorlagen Shakespeares oder Schillers mehr oder weniger latent ist, erfolgreich aus dem Wege gehen. Der Widerstand, den auch „Kabale und Liebe“ seiner Verwandlung zur Oper entgegensetzt, spiegelt sich daher auch kaum noch in der ausgeführten Partitur, umso mehr dafür aber in der Genese ihres Textes…

In „Kabale und Liebe“ sind die Ursachen, die eine Störung der Bindung zwischen Ferdinand und Luise ermöglichen, vom ersten Augenblick an erkennbar; in „Luisa Miller“ erscheinen diese Ursachen dagegen erst in den Affekten, die die Kabale auslöst. Das, was im Drama Voraussetzung für das Gelingen der Intrige ist, mutiert in der Oper zu deren Resultat.

Damit fällt Luisa und Rodolfo die Katastrophe in ungleich stärkerem Maße als ihren literarischen Modellen von außen zu. Ferdinand und Luise scheitern nicht zuletzt auch an sich selbst; die von ihnen abgeleiteten Opernfiguren wirken indes eher als Opfer jenseits ihrer eigenen Person liegenden Mächte, denen sie sich willenlos und ohne Fähigkeit zu selbstständigem Denken überlassen.

Leo Karl Gerhartz

Strychnin

Strychninvergiftungen beginnen mit allgemeiner Erregtheit, mit Bangigkeit und Angst, Steigerung der Sinnesfunktionen, dann kommt es zu minutenlang anhaltend Krämpfen der Muskulatur, die sich bis ins Zwerchfell ausdehnen. Blutdruckerhöhung und Pulsverlangsamung treten auf und das Atemzentrum ist gereizt. Verstärkte Atmung, Verkrampfung der Atemmuskulatur und kurzzeitiges Aussetzen der Atmung führt zu Atemnot und Sauerstoffmangel. Das Sehvermögen kann beeinträchtigt werden bis hin zur Erblindung. Der Tod kann bereits nach 3-5 Krampfepisoden durch Ersticken oder durch große Erschöpfung infolge von Herz-Kreislaufversagen eintreten.