



WIENER STAATSOPER

---

Gaetano Donizetti

# LUCIA DI LAMMERMOOR



DEUTSCH

---

IT'S IMAGINATION THAT  
TRANSFORMS ORDINARY,  
INTO EXTRAORDINARY.

---

Discover more about the Lexus Hoverboard, Lexus Sport Yacht  
concept and Lexus LC at [lexus-int.com](http://lexus-int.com)





WIENER STAATSOPER

---

Gaetano Donizetti

# LUCIA DI LAMMERMOOR

[www.wiener-staatsoper.at](http://www.wiener-staatsoper.at)

GENERALSPONSOREN DER WIENER STAATSOOPER





Inhalt	4
<i>Lucia di Lammermoor</i> ; Drama tragico in drei Akten	8
Über den heutigen Abend	12
Gaetano Donizetti   Biografie	14
Gaetano Donizetti   Musikdramatisches Schaffen	18
Im Strom des Erzählens   Oliver Láng	26
Von Anfang an populär   Andreas Láng	36
Briefe	42
Zwischen Ekstase und Psychose   Oswald Panagl	48
Die erste Staatsopern-Lucia	56
Ekstase des romantischen Belcanto   Arnold Jacobshagen	60
Die Flucht in den Wahnsinn   Erwin Ringel	66
Lucia/Lucy: Opfer, Märtyrerin oder Heroine   Manfred Gabriel	72
„Gefühle auf der Bühne, keine Schlachten“   Uwe Schweikert	80
Gesangsstimmen in <i>Lucia di Lammermoor</i>   Erich Seitter	98
Interview Laurent Pelly   Andreas Láng	144
Evelino Pidò als Premierendirektor   Oliver Láng	150



Olga Peretyatko als Lucia, Wiener Staatsoper, 2019



## INHALT

Lord Enrico Ashton hat einst der Familie Ravenswood die Herrschaft entrissen und das Familienoberhaupt – Edgardos Vater – getötet. Nach einem Thronwechsel gehört Enrico allerdings mit einem Male der politisch verfolgten Seite an und muss um sein Leben fürchten. Um sich zu retten, gedenkt er, seine Schwester Lucia, die er stets von der Außenwelt abgeschirmt hat, mit dem einflussreichen Lord Arturo Bucklaw zu verheiraten. Als er dieses Vorhaben seinem näheren Umkreis mitteilt, weist Raimondo, der Erzieher Lucias, darauf hin, wie sehr Lucia noch um ihre kürzlich verstorbene Mutter, und daher an eine Hochzeit nicht einmal zu denken imstande sei. Zu seinem großen Entsetzen erfährt Enrico daraufhin von seinem Hauptmann Normanno, dass Lucia trotz des Verlustes mittlerweile sehr wohl unsterblich verliebt wäre, und zwar in einen ihr Unbekannten, der sie heldenmütig vor dem plötzlichen Angriff eines wilden Stieres beschützte hatte und dass es sich bei diesem Unbekannten offenbar um niemand Geringeren handelte, als um Enricos Todfeind Edgardo. Zornentbrannt schwört Enrico blutige Rache.

Während die psychisch auffällige Lucia auf ein Zusammentreffen mit Edgardo wartet, erzählt sie ihrer Betreuerin Alisa von einer beängstigenden Vision, in der Lucia den Geist jener Frau gesehen zu haben meint, die von einem Ravenswood in einem eifersüchtigen Anfall ermordet und dann in einen Brunnen geworfen worden war. Doch die Liebe zu Edgardo und die Aussicht auf sein baldiges Kommen heitert ihre Laune sehr bald wieder auf. Allerdings eilt Edgardo kurz darauf nur herbei, um sich von Lucia vor einer längeren Reise nach Frankreich zu verabschieden. Seinem Plan, zuvor noch einen Versuch zur Versöhnung mit Enrico zu unternehmen, lehnt Lucia voller Furcht ab – ihre Liebe möge geheim bleiben. Zum Abschied wechseln die beiden rasch die Ringe zum Zeichen ihres Liebeseides.

Während der langen Abwesenheit Edgardos werden all seine Briefe an Lucia von Enrico und Normanno abgefangen und durch einen gefälschten ersetzt: Lucia soll auf diese Weise von der Untreue Edgardos überzeugt



und für die Hochzeit mit Arturo gefügig gemacht werden. Da Lucia trotz allem Edgardo treu bleiben möchte, führt Enrico seiner Schwester vor Augen, dass ihre Weigerung Arturo zu heiraten, den Untergang ihrer Familie bedeuten würde. Als schließlich Raimondo auch noch an den Seelenfrieden der toten Mutter gemahnt, willigt Lucia verzweifelt ein, ersehnt aber zugleich den Tod.

Im Rahmen der Hochzeitsfeierlichkeiten mit Arturo wird die ihrer Sinne nur mehr bedingt mächtige Lucia zur Unterzeichnung des Ehevertrages genötigt. Kaum ist dies geschehen, betritt Edgardo unerwartet den Raum, um seine Rechte auf Lucia einzufordern. Als er jedoch erfährt, dass die junge Frau die Ehe mit Arturo bereits mit ihrer Unterschrift beglaubigt hat, gibt der Verzweifelte Lucia den Ring zurück und flieht auf sein Gut nach Wolferag. Ein Gewitter zieht auf. Zornentbrannt verlässt Enrico die Hochzeit und sucht mitten in der Nacht seinen Kontrahenten in dessen Turm in Wolferag auf – von Hass, Rachegeleüsten und Eifersucht getrieben, verabreden sich die beiden zu einem Duell im Morgengrauen bei den Gräbern der Ravenswood.

Währenddessen hat Lucia im Brautgemach in einem Anfall von Irrsinn Arturo erstochen. In vollständiger geistiger Verwirrung betritt sie den nach wie vor mit Gästen gefüllten Festsaal, wo sie sich in einer Vision zunächst auf ihrer Hochzeit mit Edgardo wähnt und dann den nicht anwesenden Geliebten beschwört, ihr zu verzeihen und an ihrem Grab zu trauern. Den Wahnsinn seiner Schwester vor Augen, erkennt der zurückgekehrte Enrico nun viel zu spät seine Schuld.

Bei den Gräbern der Ravenswood wartet Edgardo auf das Duell mit Enrico. Von einigen Vorbeigehenden erfährt er, dass Lucia den Verstand verloren habe, im Sterben liege und klagend nach ihm verlange. Sofort will sich Edgardo aufmachen, um die Geliebte ein letztes Mal zu sehen, doch da tritt ihm Raimondo entgegen und bestätigt ihren Tod, den zuvor schon das Läuten der Totenglocken verkündet hat. In der Hoffnung, wenigstens im Jenseits mit Lucia verbunden zu sein, ersticht sich Edgardo.



Olga Peretyatko als Lucia, Wiener Staatsoper, 2019



Personen der Handlung

Lord Enrico Ashton  
(Bariton)

Lucia,  
seine Schwester  
(Sopran)

Sir Edgardo Ravenswood  
(Tenor)

Lord Arturo Bucklaw  
(Tenor)

Raimondo Bidebent  
(Bass)

Alisa,  
Lucias Betreuerin  
(Mezzosopran)

Normanno, Hauptmann  
(Tenor)

Damen, Edelleute,  
Verbündete Ashtons,  
Bewohner von Lammer-  
moor, Pagen, Soldaten,  
Bedienstete Ashtons  
(Chor, Statisterie)

## LUCIA DI LAMMERMOOR

Dramma tragico in drei Akten

### Vorlagen

*The Bride of Lammermoor* (1819), Roman von Sir Walter Scott

### Weitere Vertonungen des Stoffes

*Le nozze di Lammermoor* (Michele Carafa und Giuseppe Luigi Baloco), 1829

*La fidanzata di Lammermoor* (Luigi Rieschi und Calisto Bassi), 1831

*Bruden fra Lammermoor*

(Ivar Fredrik Bredal und Hans Christian Andersen), 1832

*Ida* (Giuseppe Bornaccini und Calisto Bassi), 1833

*La fidanzata di Lammermoor* (Alberto Mazzucato und Pietro Beltrame), 1834

### Autoren der Oper

Musik: Gaetano Donizetti

Libretto: Salvatore Cammarano

### Originalsprache

Italienisch

### Schauplatz der Handlung

Schottland, Schloss Ravenswood, Schloss Wolferag

### Zeit der Handlung

Ende des 16. Jahrhunderts;

aktuelle Produktion: 19. Jahrhundert

### Orchesterbesetzung

Piccolo, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner,

2 Trompeten, 3 Posaunen, Schlagwerk, Glocke, Harfe, Glasharmonika,

Violine I, Violine II, Viola, Violoncello, Kontrabass;

Bühnenmusik: Banda



### Spieldauer

ca. 2,5 Stunden

### Uraufführung und erste Folgeproduktionen

*Lucia di Lammermoor*; die erste Gemeinschaftsarbeit von Donizetti und Cammarano, wurde 1835 mit großem Erfolg am Teatro San Carlo in Neapel uraufgeführt und schon nach kurzer Zeit von anderen Häusern in Italien nachgespielt. Die erste Aufführung außerhalb des heutigen Italiens fand 1837 am Wiener Kärntnertortheater statt, es folgten u.a. Aufführungen in Paris, London, New York, New Orleans.

### Autograph

Museo Teatrale alla Scala, Mailand

### Uraufführung

26. September 1835, Teatro San Carlo in Neapel (ital. Fassung)

6. August 1839, Théâtre de la Renaissance in Paris

(franz. Fassung als *Lucie de Lammermoor*)

### Wichtige österreichische Aufführungstermine

Österreichische Erstaufführung: 13. April 1837 (Kärntnertortheater)

Erstaufführung in deutscher Sprache: 1843 (Kärntnertortheater)

Erstaufführung in der heutigen Wiener Staatsoper: 3. Jänner 1870

1. *Lucia di Lammermoor*-Gastspiel der Mailänder Scala an der

Wiener Staatsoper: 19. Mai 1929

2. *Lucia di Lammermoor*-Gastspiel der Mailänder Scala an der

Wiener Staatsoper: 12., 14. und 16. Juni 1956

Neuproduktion an der Wiener Staatsoper: 23. März 1978

Neuproduktion der aktuellen Inszenierung an der Wiener Staatsoper:

9. Februar 2019



**Besetzung der Uraufführung**

Enrico: Domenico Cosselli  
Lucia: Fanny Tacchinardi-Persiani  
Edgardo: Gilbert Duprez  
Arturo: Balestrieri  
Raimondo: Carlo Ottolini Porto  
Alisa: Teresa Zappucci  
Normanno: Anafesto Rossi

**Besetzung der Erstaufführung an der Wiener Staatsoper**

Enrico: Louis von Bignio  
Lucia: Ilma von Murska  
Edgardo: Georg Müller  
Arturo: Karl Lucca  
Raimondo: Karl Mayerhofer  
Alisa: Anna Hauser  
Normanno: Julius Campe

**Weitere gemeinsame Werke von Gaetano Donizetti und Salvatore Cammarano**

*Belisario, L'assedio di Calais, Roberto Devereux, Maria de Rudenz,  
Poliuto, Maria di Roban*



Juan Diego Flórez als Edgardo, Wiener Staatsoper, 2019



### ÜBER DEN HEUTIGEN ABEND

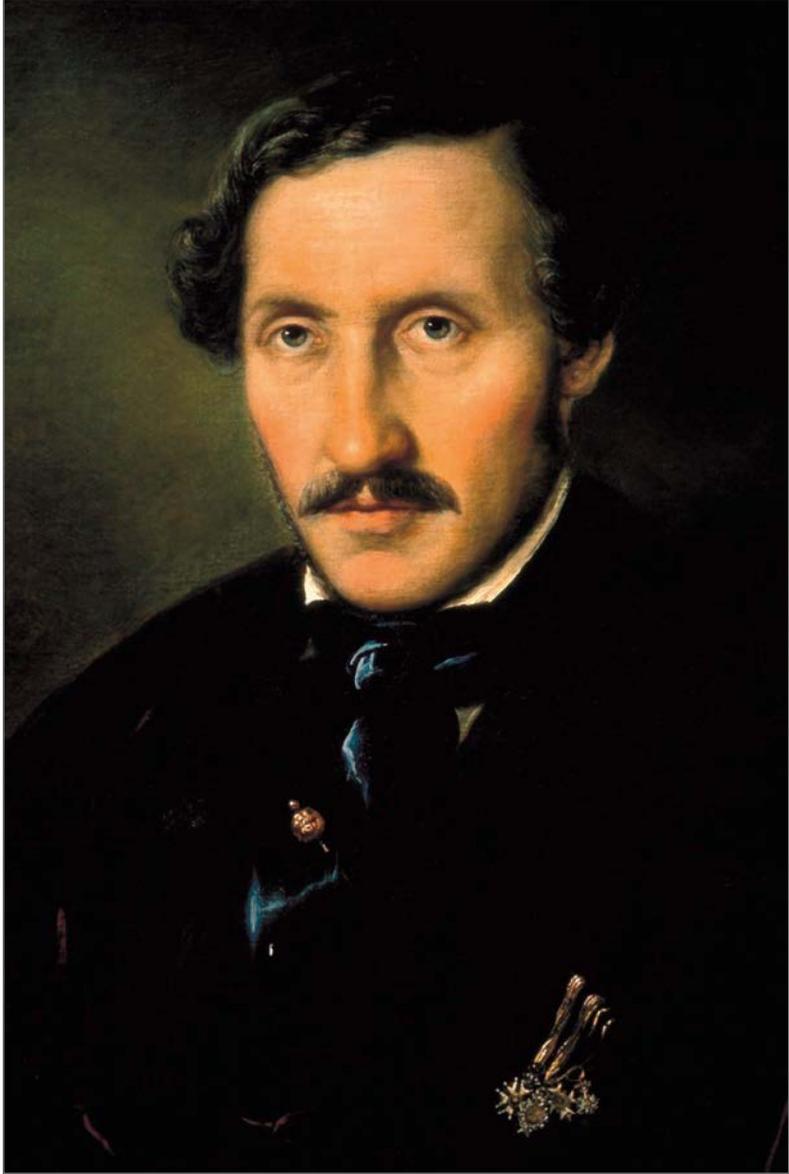
Quasi als Schlusspunkt einer ganzen Vertonungsserie von Sir Walter Scotts Roman *The Bride of Lammermoor* schufen Gaetano Donizetti und der Librettist Salvatore Cammarano mit ihrer ersten Zusammenarbeit innerhalb weniger Wochen die dreiaktige *Lucia di Lammermoor*. Da das für die Uraufführung vorgesehene Teatro San Carlo in Neapel in ein finanzielles Desaster geschlittert war, verzögerte sich der Premierentermin um mehrere Monate, bis das Werk am 26. September 1835 mit großem Erfolg aus der Taufe gehoben wurde und den Siegeszug um die Welt antrat. Dieses Schlüsselwerk der italienischen romantischen Oper lebt einerseits vom melodischen Reichtum und einer beeindruckenden musikpsychologischen Durchgestaltung der Charaktere, zugleich weichten Donizetti und Cammarano gekonnt das vorgeschriebene Formenschema der Belcanto-Oper auf und betteten die zentralen Charaktere Lucia-Edgardo-Enrico in das Gefühlsdreieck von Liebe, Hass und Leidenschaft. An der Wiener Staatsoper wurde das Werk kurz nach der Eröffnung des Hauses bereits 1870 in den Spielplan genommen und bis 1926 regelmäßig aufgeführt. Nach zwei *Lucia*-Gastspielen der Mailänder Scala (1929, 1956) kam das Stück 1978 wieder dauerhaft zurück ins Repertoire.

Für die Regie der aktuellen Produktion zeichnete Laurent Pelly verantwortlich, der die psychisch labile Lucia als Opfer der sie umgebenden Männerwelt sieht, durch die die junge Frau immer wieder zur Erreichung privater Ziele instrumentalisiert wird.

Die Premiere am 9. Februar 2019 leitete der italienische Belcanto-Spezialist Evelino Pidò. Unter seiner Leitung sangen Olga Peretyatko (Lucia), KS Juan Diego Flórez (Edgardo), George Petean (Enrico), Jongmin Park (Raimondo), Lukhanyo Moyake (Arturo), Virginie Verrez (Alisa) und Leonardo Navarro (Normanno).



Olga Peretyatko als Lucia und Juan Diego Flórez als Edgardo, Wiener Staatsoper, 2019



Gaetano Donizetti



## GAETANO DONIZETTI | *Biografie*

- 1797** Domenico Gaetano Maria Donizetti wird am 29. November in einem Elendsquartier in Bergamo als fünftes von insgesamt sechs Kindern des Ehepaares Andrea und Domenica geboren.
- 1806** Aufnahme in die *Lezione caritatevoli di musica* in Bergamo. Hier erhält er Gesangs-, Cembalo- und Geigenunterricht. Später wird er vom Komponisten Simon Mayr auch in der Harmonielehre und der Kontrapunktik unterwiesen.
- 1815 – 1817** Kompositionsstudien bei Padre Stanislao Mattei in Bologna. In dieser Zeit entsteht unter anderem seine erste Oper *Il Pigmalione*.
- 1822** Papst Pius VII. ernennt ihn am 27. November zum Ritter des Goldenen Sporns. Erste Zusammenarbeit mit dem Librettisten Felice Romani (*Chiara e serafina*; Uraufführung an der Mailänder Scala 1822).
- 1825** Donizetti ist Musikdirektor am Teatro Carolino in Palermo. Zu seinen Aufgaben an diesem Theater gehört auch die Tätigkeit eines Lehrers am dortigen *Conservatorio del Buon Pastore*.
- 1828** Heirat mit Virginia Vasselli in Rom.
- 1829** Der Impresario Domenico Barbaja bietet Donizetti die Stelle des Musikdirektors der Königlichen Theater in Neapel an. Nach längerem Zögern nimmt er diese Position an und behält sie (wahrscheinlich) bis 1838. Schwere Erkrankung Donizettis – möglicherweise ein erstes Anzeichen seines späteren Leidens. Der erste Sohn wird geboren, stirbt aber bereits nach 12 Tagen.



- 1830 Mit der Uraufführung von *Anna Bolena* am Mailänder Teatro Carcano am 26. Dezember gelingt Donizetti der Durchbruch.
- 1832 Österreichische Erstaufführung von *Anna Bolena* am Grazer Ständischen Theater am 27. April.
- 1834 Der Prinz von Salerno ernennt Donizetti zum *Maestro di camera* in Neapel. Rossini lädt ihn ein, für das Théâtre-Italien in Paris eine Oper zu komponieren. König Ferdinand II. bietet ihm die Professur am Königlichen Konservatorium an. Vertrag über drei Opern mit dem königlichen Teatro San Carlo in Neapel. Die erste dieser Werke wird *Lucia di Lammermoor* sein.
- 1835 Donizetti in Paris. Am 12. März kommt es zur triumphalen Uraufführung seines *Marino Faliero* am Théâtre-Italien in Paris. Am 9. Dezember stirbt Donizettis Vater Andrea an einem tuberkulösen Leiden.
- 1836 Der französische König Louis-Philippe ernennt Donizetti zum Ritter der Ehrenlegion. Donizettis Mutter stirbt am 10. Februar in Bergamo. Donizettis und Virginias Tochter wird tot zur Welt gebracht.
- 1837 Donizetti wird Ehrenmitglied der *Società Filarmonica di Santa Cecilia di Venezia* sowie Direktor des Konservatoriums in Neapel. Geburt des zweiten Sohnes, der gleich nach der Geburt starb. Seine Frau Virginia stirbt. Der Tod von Donizettis erst neunundzwanzigjährigen Ehefrau Virginia am 30. Juli stürzt den Komponisten in tiefe Verzweiflung. Erstaufführung von *Lucia di Lammermoor* außerhalb Italiens am Wiener Kärntnertortheater am 13. April.



- 1838 Die Zensur in Neapel verbietet die Aufführung von Donizettis *Poliuto*. Er verlässt Neapel und geht wieder nach Paris.
- 1841 Donizetti wird vom Sultan Abdul Madjid mit dem Orden von Nicham-Ifihar ausgezeichnet. Papst Gregor VI. ernennt ihn zum Ritter des Ordens von San Silvestro.
- 1842 Donizetti kommt nach Wien. *Linda di Chamounix* wird am Kärntnertheater in Wien unter der Leitung des Komponisten uraufgeführt. Kaiser Ferdinand ernennt ihn am 3. Juli zum *Maestro di Capella e di Camera e Compositore di Corte*.
- 1843 *Don Pasquale* und *Dom Sébastien* werden in Paris, *Maria di Roban* in Wien uraufgeführt. Es kommt zu ersten Anzeichen des geistigen Verfalls von Donizetti.  
Erstaufführung von *Don Pasquale* in Wien.
- 1846 Donizettis geistiger Zustand verschlimmert sich dermaßen, dass er im Februar 1846 in die Nervenheilanstalt Ivry in der Nähe von Paris eingewiesen wird.
- 1847 Donizetti wird nach Bergamo gebracht.
- 1848 Donizetti stirbt am 8. April in vollkommener geistiger Umnachtung in Bergamo und wird in der Kapelle der adeligen Familie Pezzoli am Friedhof von Valtessa in Bergamo begraben.
- 1870 Erstauaufführung von *Lucia di Lammermoor* im Haus am Ring am 3. Jänner.



Gaetano Donizetti (Donizetti-Salon in der Wiener Staatsoper)



## GAETANO DONIZETTI | *Musikdramatisches Schaffen*

IL PIGMALIONE, 1816; Uraufführung: Teatro Donizetti in Bergamo 1960

L'IRA D'ACHILLE, 1817; niemals aufgeführt

L'OLIMPIADE, 1817; niemals aufgeführt

ENRICO DI BORGOGNA, 1818; Uraufführung: Teatro San Luca, Venedig 1818

UNA FOLLIA, 1818; Uraufführung: Teatro San Luca, Venedig 1818

PICCIOLI VIRTUOSI AMBULANTI, 1819; Uraufführung: Bergamo 1819

LE NOZZE IN VILLA, 1819; Uraufführung: Teatro Vecchio, Mantua 1820-1821

IL FALEGNAME DI LIVONIA, 1819;  
Uraufführung: Teatro San Samuele, Venedig 1819

ZORAÏDA DI GRANATA, 1822; Uraufführung: Teatro Argentina, Rom 1822

LA ZINGARA, 1822; Uraufführung: Teatro Nuovo, Neapel 1822

LA LETTERA ANONIMA, 1822; Uraufführung: Teatro del Fondo, Neapel 1822

CHIARA E SERAFINA, 1822; Uraufführung: Teatro alla Scala, Mailand 1822

ALFREDO IL GRANDE, 1823; Uraufführung: Teatro San Carlo, Neapel 1823

IL FORTUNATO INGANNO, 1823;  
Uraufführung: Teatro Nuovo, Neapel 1823

L'AJO NELL'IMBARAZZO, 1823-1824;  
Uraufführung: Teatro Valle, Rom 1824



EMILIA DI LIVERPOOL, 1824; Uraufführung: Teatro Nuovo, Neapel 1824

ALAHOR DI GRANATA, 1826; Uraufführung: Teatro Carolino, Palermo 1826

IL CASTELLO DEGLI INVALIDI, verschollen (nicht sicher, ob diese Oper überhaupt existiert hat)

ELVIDA, 1826; Uraufführung: Teatro San Carlo, Neapel 1826

GABRIELLA DI VERGY, 1826; Uraufführung: Teatro San Carlo, Neapel 1869

LA BELLA PRIGIONERA, 1826; niemals aufgeführt

OLIVO E PASQUALE, 1826; Uraufführung: Teatro Valle, Rom 1827

OTTO MESI IN DUE ORE, 1827;  
Uraufführung: Teatro Nuovo, Neapel 1827

IL BORGOMASTRO DI SAARDAM, 1827;  
Uraufführung: Teatro Nuovo, Neapel 1827

LE CONVENIENZE ED INCONVENIENZE TEATRALI, 1827;  
Uraufführung: Teatro Nuovo, Neapel 1827

L'ESULA DI ROMA, 1827;  
Uraufführung: Teatro San Carlo, Neapel 1828

ALINA, REGINA DI GOLCONDA, 1828;  
Uraufführung: Teatro Carlo Felice, Genua 1828

GIANNI DI CALAIS, 1828; Uraufführung: Teatro del Fondo, Neapel 1828

IL GIOVEDÌ GRASSO, 1828;  
Uraufführung: Teatro del Fondo, Neapel 1829



IL PARIÀ, 1828; Uraufführung: Teatro San Carlo, Neapel 1829

ELISABETTA AL CASTELLO DI KENILWORTH, 1829;  
Uraufführung: Teatro San Carlo, Neapel 1829

I PAZZI PER PROGETTO, 1830; Uraufführung: Teatro del Fondo, Neapel 1830

IL DILUVIO UNIVERSALE, 1830; Uraufführung: Teatro San Carlo, Neapel 1830

IMELDA DE' LAMBERTAZZI, 1830;  
Uraufführung: Teatro San Carlo, Neapel 1830

ANNA BOLENA, 1830; Uraufführung: Teatro Carcano, Mailand 1830

FRANCESCA DI FOIX, 1831 (?); Uraufführung: Teatro San Carlo, Neapel 1831

LA ROMANZIERA E L'UOMO NERO, 1831;  
Uraufführung: Teatro del Fondo, Neapel 1831

GIANNI DI PARIGI, 1831; Uraufführung: Teatro alla Scala, Mailand 1839

FAUSTA, 1831; Uraufführung: Teatro San Carlo, Neapel 1832

UGO, CONTE DI PARIGI, 1832; Uraufführung: Teatro alla Scala, Mailand 1832

L'ELISIR D'AMORE, 1832;  
Uraufführung: Teatro della Canobbiana, Mailand 1832

SANCIA DI CASTIGLIA, 1832; Uraufführung: Teatro San Carlo, Neapel 1832

IL FURIOSO ALL'ISOLA DI SAN DOMINGO, 1832;  
Uraufführung: Teatro Valle, Rom 1833

PARISINA, 1833; Uraufführung: Teatro della Pergola, Florenz 1833



TORQUATO TASSO, 1833; Uraufführung: Teatro Valle, Rom 1833

LUCREZIA BORGIA, 1833; Uraufführung: Teatro alla Scala, Mailand 1833

ROSMONDO D'INGHILTERRA, 1834;  
Uraufführung: Teatro della Pergola, Florenz 1834

MARIA STUARDA, 1834; Uraufführung der Originalfassung: Teatro alla Scala, Mailand 1835. Uraufführung der zweiten Version unter dem Titel BUONDEL-MONTE: Teatro San Carlo, Neapel 1834

GEMMA DI VERGY, 1834; Uraufführung: Teatro alla Scala, Mailand 1834

ADELAIDE, unvollendet.

MARINO FALIERO, 1835; Uraufführung: Théâtre-Italien, Paris 1835

LUCIA DI LAMMERMOOR, 1835;  
Uraufführung: Teatro San Carlo, Neapel 1835

BELISARIO, 1835-1836; Uraufführung: Teatro La Fenice, Venedig 1836

IL CAMPANELLO DI NOTTE, 1836; Uraufführung: Teatro Nuovo, Neapel 1836

BETLY, OSSIA LA CAPANNA SVIZZERA, 1836;  
Uraufführung: Teatro Nuovo, Neapel 1836

L'ASSEDIO DI CALAIS, 1836; Uraufführung: Teatro San Carlo, Neapel 1836

PIA DE' TOLOMEI, 1836-37; Uraufführung: Teatro Apollo, Venedig 1837

ROBERTO DEVEREUX, 1837; Uraufführung: Teatro San Carlo, Neapel 1837

MARIA DI RUDENZ, 1837; Uraufführung: Teatro La Fenice, Venedig 1838



POLIUTO, 1839; Uraufführung: Teatro do San Carlo, Neapel 1848;  
später umgearbeitet in LES MARTYRS

L'ANGE DE NISIDA, unvollendet; in LA FAVORITE umgewandelt

LE DUC D'ALBE, 1839, unvollendet;  
Uraufführung: Teatro Apollo, Rom 1882

LA FILLE DU RÉGIMENT, 1839-1840; Uraufführung: Opéra Comique, Paris 1840

LES MARTYRS, Umarbeitung von POLIUTO in LES MARTYRS 1840;  
Uraufführung: Opéra, Paris 1840

LA FAVORITE, von L'ANGE DE NISIDA umgearbeitet und komponiert 1840;  
Uraufführung: Opéra, Paris 1840

ADELIA, O LA FIGLIA DELL'ARCHIERE, 1840-1841;  
Uraufführung: Teatro Apollo, Rom 1841

RITA, OU LE MARI BATTU, 1841; Uraufführung: Opéra Comique, Paris 1860

MARIA PADILLA, 1841; Uraufführung: Teatro alla Scala, Mailand 1841

LINDA DI CHAMOUNIX, 1842;  
Uraufführung: Kärntnertortheater, Wien 1842

CATERINA CORNARO, 1842-1843;  
Uraufführung: Teatro San Carlo, Neapel 1844

DON PASQUALE, 1842; Uraufführung: Théâtre-Italien, Paris 1843

MARIA DI ROHAN, 1843; Uraufführung: Kärntnertortheater, Wien 1843

DOM SÉBASTIEN, ROI DE PORTUGAL, 1843; Uraufführung: Opéra, Paris 1843







George Petean als Enrico, Wiener Staatsoper, 2019



## IM STROM DES ERZÄHLENS

### Sir Walter Scott als literarisches Bergwerk

Keine Geschichte ohne Vorgeschichte.

Das gilt auch für Sir Walter Scott, den schottischen Dichter, Romanautor, Schlossherrn, Juristen, Sammler, Sheriff, Bankrotteur, Verleger, Jäger, Familienvater. Und es gilt für ihn gleich in mehrfacher Weise: Sein überbordendes literarisches Schaffen ist in der persönlichen Erfahrung verankert, in der alten Familiengeschichte, der Landesgeschichte des Heimatliebenden, im Regionalen wie Nationalen, aber auch in der englischen, französischen, deutschen, der europäischen Literatur. Die Quellen seines Schaffens liegen in vielen Schichten übereinander, nebeneinander, sind verzahnt, miteinander verbunden: ein Konglomerat wechselnder Materialien unterschiedlichster Provenienz, aus dem er etwas Neues und Vorwärtsblickendes schuf und – ohne es zu wollen, planen oder vielleicht sogar zu wissen – einen Eckstein der Literaturgeschichte.

Walter Scott, 1771 als Sohn eines Anwalts geboren, verbrachte seine jungen Jahre unter anderem mit dem Durchwandern der ihm heimischen schottischen Landschaft. Kein beeinträchtigtes Bein konnte ihn daran hindern, in langen Märschen die Natur zu erfahren und seine mehrfach labile Gesundheit erwies sich insofern als glücklich, als sie seine Eltern veranlasste, ihn als Kind aus Edinburgh aufs Land zu schicken. Dort wurde er nicht nur mit kräftiger Lowland-Luft, sondern von allerlei Verwandten mit dem Familienschatz an Legenden und Geschichten versorgt: Begebenheiten aus der schottischen wie der alten Familien-Historie der Scotts, Heldengeschichten und Schlachtgemälde, aber auch Märchen aus der Vergangenheit. Was er nicht hörte, das las er sich zusammen und auf den langen Wanderungen erlag Scott nicht nur dem Zauber der Naturschönheit seiner Heimat, sondern hörte sich auch, in Schenken, Fischerhütten und Gemeindegäusern, ausgiebig um. Was wurde ihm zugetragen? Geschichten, Menschengeschichten, Lebensgeschichten, die Bekenntnisse der Bewohner des Scottish Border, also des Grenzgebiets zwischen England und Schottland. Dort fühlte er sich in die Verwobenheit



von Landschaft und Erzählung, von Mythen und historischen Figuren ein und begann, Balladen und Gedichte seiner Heimat zu sammeln.

Später sollte er, seinem Vater nach, Rechtswissenschaften studieren und den Weg des Juristen einschlagen. Und er sollte sein Leben lang Jurist bleiben.

Parallel dazu spinnst sich Scotts literarisches Leben. Mit 15 tritt er an den schottischen Nationaldichter Robert Burns heran, konsumiert das übliche bürgerliche Literaturpaket, das sich zwischen Shakespeare, Fielding, Ariost, Cervantes und Dante aufspannt. Er entzündet sich an der deutschen Literatur, liest und übersetzt Goethe, Schiller wie Gottfried August Bürger, lässt sich von der Spukatmosphäre der Frühromantiker, aber auch vom englischen Schauerroman verzaubern.

Aus dem zuvor gesammelten Balladenmaterial kompiliert er ein erstes verlegtes Werk, um kurz darauf ein eigenständiges historisierendes Poem namens *The Lay of the Last Minstrel* zu verfassen: zeitlich im 16. Jahrhundert lokalisiert berichtet es von zwei verfeindeten Clans – inklusive einer rachsüchtigen Brautmutter. Mit dieser Ballade wird Scott zum literarischen Namen – und die zügige Produktion weiterer Titel beginnt. Finanziell nun gut gestellt investiert er in eine Druckerei, verwirklicht seinen Traum vom großangelegten, an den Adel gemahnenden Herrenhaus Abbotsford, das er erbauen lässt und mit allerlei Relikten aus Schottland Kultur- und Ruinenlandschaft versetzt. Scotts Karriere schreitet unablässig voran, es wird ihm das Amt des Poet Laureate, also des Königlichen Hofdichters angeboten, Ehrungen und Auszeichnungen folgen. Anfangs anonym lässt er nach etlichen Balladen Romane folgen, so erscheint 1814 sein diesbezügliches Erstlingswerk *Waverley*, das vom ersten Moment an zum durchschlagenden Erfolg wird und den weiteren Weg Scotts markiert. Von nun an verfasst er in rascher Folge eine Anzahl an Büchern, die einerseits dem Typus des Gesellschaftsromans, andererseits jenem des Geschichtsromans zugezählt werden können. Zentrales Thema ist immer wieder ein junger Mann, der vom auktorialen Erzähler beobachtet, ins Unglück gerät, um schließlich, wenn mitunter auch Hals über Kopf, im Happy End anzukommen. Scott blendet dabei in die schottische Geschichte der letzten Jahrhunderte zurück, wie er mitunter auch das Mittelalter als Schauplatz wählt; die reiche Ausbeute an in der Jugend gesammelten Begebenheiten erweist sich, zumindest bei



den schottischen Erzählungen, nun als durchwegs gewinnbringend: Am laufenden Band entwirft er Geschichten, in so rascher Folge, dass man heute annehmen muss, dass sie *prima vista* geschrieben wurden, ohne große Korrekturen und Nachbearbeitungen. Dass sich, was das Literaturmodell betrifft, nicht nur auf englische Vorläufer, sondern auch auf deutsche Autoren Bezugspunkte ergeben, mag in Hinblick auf den weiten literarischen Radius, den Scott pflegte, nicht weiter verwundern. Und doch entwickelte Scott, formal wie inhaltlich, im Grunde eine neue Gattung, die nach ihm zu einer explosionshaften Verbreitung erfuhr: den Geschichtsroman. „Scott hat“, so analysierte schon Honoré de Balzac, „jedenfalls erst die nicht unwirksame Verbindung von historischer Wirklichkeit und freier Erfindung künstlerisch gehoben und ihr Daseinsberechtigung verschafft“. Scotts Ruf als Autor war bald von einem solchen Publikumsinteresse, dass sich nicht nur Nachahmer fanden, sondern bald auch Fälscher, die unter seinem Namen Romane eigener Herkunft veröffentlichten.

So glanzvoll sein Leben auch klingt, so groß der wirtschaftliche Absturz: Durch eine Verkettung unglücklicher Umstände geht Scott in Konkurs und wird zum Großschuldner, eine finanzielle Last, die er mit einer sogar noch gesteigerten Produktion an Büchern zu stemmen versucht. Seine labile Gesundheit wird durch das immense Schaffenspensum laufend weiter angegriffen, der Vielgerühmte und Bewunderte stirbt 1832.

1819, kurz bevor dem Autor (und immer noch tätigen Juristen) sein Herzenswunsch erfüllt wird, nämlich die Erhebung in den erblichen Adelsstand, erscheint – wieder anonym – der Roman *The Bride of Lammermoor*: Scott selbst ist während der Arbeit am Roman schwer erkrankt, Teile des Buchs diktiert er vom Bett aus, zwischen Fieberkrämpfen, Schmerzattacken, im Delirium. Später, so wundert er sich, erkennt er ganze Abschnitte des Romans nicht mehr: die Erinnerung an das Werk ist schlichtweg gelöscht.

Nach bewährtem Strickmuster erzählt Scott darin die Geschichte eines verarmten Adligen, der sich just in die Tochter seines Widersachers (der auch noch die Schuld an seinem Unglück trägt) verliebt. Im wogenden Auf und Ab steuert die Geschichte dem Untergang jeglicher Hoffnung zu. Ein Opernstoff? Scott selbst sah es nicht so, stellte er doch die Dramatisierung



Sir Walter Scott



seines recht umfangreichen Werkes in Frage. Nun entwickelt *The Bride of Lammermoor* zwar keine epischen Weiten, doch ist die Handlung (die auf einer wahren Begebenheit beruht) in einen festgefügtten historischen Rahmen gefasst, der – einem in schottischer Geschichte nicht sattelfestem Publikum präsentiert – einiges an Erklärung bedarf. Vor allem aber bietet der Roman eine feine psychologische Grundierung, die der Erzähler aus einer wissenden Distanz immer wieder einfließen lässt, die in einem klassischen Dramentext allerdings kaum umzusetzen ist. Auch die Entwicklung der die Handlung nicht zwingend vorantreibenden Abschnitte des Romans stellen sich einer einfachen Dramatisierung entgegen, da ihre Entfaltung unverhältnismäßig viel Raum in Anspruch nimmt. Kein Wunder also, dass Scott einem solchen Projekt eher ablehnend gegenüberstand. Andererseits ist die Kernhandlung des Romans von pittoreskem romantischen Schmerz: Eine Romeo und Julia-Geschichte zwischen verfallenem Gemäuer. So gesehen dann doch nicht weiter erstaunlich, das sich gleich mehrere Komponisten – alle noch vor Donizetti – an eine Musikfassung heranwagten.

Scott verwaltet in seinem Roman ein Panoptikum, nicht nur der Landschaft und Geschichte Schottlands, sondern auch des menschlichen Innenlebens. Seine Figuren sind komplex in ihrem Aufbau, ohne diese Komplexität als Thema zu definieren; und doch macht es fast Schmunzeln, wenn er die stürmische Liebe des Protagonistenpaares Lucy und Edgar mit dem Gedanken ausstaffiert, dass die beiden, kennten sie sich besser, wohl differenzierter übereinander urteilten. Zumal Lucy, als träumende, wir würden heute sagen: hypersensible, junge Frau sich auch darum der Verliebtheit so hingibt, weil sie bislang nur wenig vom anderen Geschlecht kennen gelernt hat. Hier wird Scott nicht nur zum Erzähler, sondern zum ernst-ironischen Kommentator. Es ist aber auch die mehrfache Einfärbung der Figuren, die die Qualität des Romans beweist: Edgar ist dann doch ein sehr halsstarriger Held, der weniger romantisches Feuer entfachen kann, als ihm seine Rolle als Liebhaber geböte. Und auch Bucklaw, der ungewollte Ehemann Lucys ist kein plumper Charakter, sondern trägt ein Schelmentum in sich, dessen er sich bewusst ist. Scott zeigt sich hier als Meister der Differenzierung, des schattierten Ausmalens. Doch jenseits der



literarischen Staffelei wendet er sich immer wieder belehrend an den Leser, wenn er etwa über die Verwerflichkeit des Aberglaubens in den vergangenen Jahrhunderten referiert, um dann gleich wieder dem Obskuren Tribut zu zollen: Hexenähnlich treten Trauerweiber auf, und rätselhaft ist auch die Erscheinung einer Toten, die Edgar, einen erklärten Realisten, zum Zweifeln bringt. Scott spielt hier mit dem Übernatürlichen, stellt es nicht in Frage, sondern lässt tödliche Prophezeiungen wahr werden. *The Bride of Lammermoor* ist von Beginn an in ein bedrängendes Dunkel gehüllt, das am Ende mit einem Schlag in ein nächtliches Schwarz kippt: der Tod ereilt Edgar im Treibsand so unausweichlich und geradlinig, dass man fast an Selbstaufgabe zu denken hat. Die grausame Dissonanz, mit der das Buch abrupt endet, wird durch den endgültigen Sieg des Bösen, der Mutter Lucys, die selbst nach Lucys Tod als einzige triumphiert und überdauert, noch verschärft: Scott glättet hier nichts, sondern nimmt selbst die Utopie eines finalen Siegs der Gerechtigkeit.

Obgleich ein Tory, also ein Konservativer und Anhänger der alten Ordnung und des Adels, stellt Scott das historische Wertesystem in Frage: Der Adel, so die Diagnose Scotts, leidet auch an Vermessenheit und seine Wege und Ideen sind in höchstem Maße hinterfragbar. So inszeniert der Autor eine Schlüsselszene, deren Akteur einem aus der englischen Dramengeschichte bekannt vorkommt: ein Totengräber. Dieser wird zum Sprachrohr des Volkes, dem die Konflikte und Kriege der Regierenden nichts als Verlust gebracht haben. Edgar muss erfahren, dass das vermeintliche Ehrgefühl seiner Ahnen nichts wert ist – gemessen am Leid, das sie verursacht haben. Der Vorwurf also, der Scott immer wieder entgegengebracht wurde, nämlich kein politischer Autor zu sein, wird zusätzlich zu der Paradigmenbehaftetheit und damit Zeitgebundenheit des Vorwurfs auch noch entkräftet: das Narrativ, dem Scott hier folgt, steht weit über kleinlicher Gesellschafts- und Parteipolitik, es entkräftet das vom Adel getragene Wertesystem ebenso, wie er das Volk in vielerlei Gestalt zeigt: mitunter wahrhaftig, mitunter schwach. Egal welche Gesellschaftsklasse: Menschen sind sie alle! Und damit initiiert Scott eine in ein historisches Ornat gekleidete Erzählform, die sich, bis ins 20. Jahrhundert zu Romanen von Fritz Habeck nachvollziehen lässt: der Erzähler, der sich im privaten Kampf um die Existenz den Wahrheiten seiner



Zeit stellen muss. Doch nicht nur das: Auch das Wellenspiel von Tragik und Komik bringt Scott in seinem Roman – die komische Figur, diesmal als drollig-einfallreicher Diener Caleb, sorgt in langen Abschnitten für eine Auflockerung der dunklen Erzählung.

Salvadore Cammarano, der bei Donizettis Vertonung des Stoffes das Libretto verfasste, musste naturgemäß zunächst einmal sondieren, was sich an einem mittellangen Opernabend erzählen lässt und was nicht. Mit dem Streichen des Komischen und dem (durch erzählte Rückblenden) kurzfristigen Unterbrechen des linearen Verlaufes konnte Cammarano viele Meter gut machen: Die Geschichte der Entzweigung der Familien, des Zusammenfindens von Lucy und Edgar handelt er in rückschauender Berichtform in wenigen Sätzen ab – und streicht somit mehr als ein Fünftel des Romans. Die Naturschilderungen und Nebenhandlungen sowie alles, was nicht der Liebesgeschichte dient, werden von Cammarano diskret entfernt; dazu kommt ein Einkürzen der Personae dramatis: Aus rund 30 Figuren macht Cammarano sieben, wobei nur drei von größerer Bedeutung sind. Die Mutter, im Roman der Ursprung allen Übels, wird in eine tote (positiv konnotierte) Mutter umgewandelt, Teile ihres Eigenschaftenkostüms überträgt Cammarano an Enrico, der in Scotts Fassung wiederum nur eine Nebenrolle füllt. Der raffinierte, habgierige, gleichzeitig aber auch schwächliche Juristen(!)-Vater wird ebenso gestrichen wie das ganze Reservoir an Nebenfiguren, mitunter bleibt nur ein entkernter Name (wie Normanno) bestehen, der im Roman eine gänzlich andere Funktion innehatte. Hand in Hand mit der Bearbeitung wird auch das politische Umfeld entfernt – ging es in Scotts Roman ausführlich um einen Konflikt zwischen den Glaubensgemeinschaften und Gruppierungen nach der Glorious Revolution, so hat Cammarano die Handlung aus diesem Umfeld sorgfältig herausgelöst; das finanzielle Motiv, das Enrico in der Oper antreibt, existiert hingegen im Roman nicht – dafür aber darf der luchs hafte Vater Lucys eine Ehe mit Edgar durchaus ansprechend finden, um sich vor politischen Veränderungen abzusichern. Details, wie die Wahnsinnszene Lucias – zentrales Element der Oper, im Roman deutlich kürzer ausgeführt – oder der Tod Edgars (im Roman der Ritt in den Treibsand, in der Oper



Selbstmord durch Erdolchung) sind zwar augenfällig, für den eigentlichen Handlungsverlauf von geringerer Bedeutung.

44 unterschiedliche Vertonungen der Werke Sir Walter Scotts zählt die Operngeschichte: Begonnen bei Rossini (*La donna del lago*, *Ivanboé*), Boieldieu (*La Dame Blanche*), Flotow (*Rob Roy*, *Alice*), Bellini (*I puritani*) über Marschner (*Der Templer und die Jüdin*), Sullivan (*Ivanboe*), Auber (*La Muette de Portici*, *Leicester*) und Bizet (*La Jolie Fille de Perth*) bis eben Donizetti, der neben der Lucia auch noch *Il Castello di Kenilworth* schrieb, schürften Librettisten und Komponisten in den Stollen der Scott'schen Literatur. So unterschiedlich wie die Werke, so unterschiedlich die Vertonungen: Verbindend ist, dass sie sich auf die erzählerische Kraft Scotts stützen können, die das Historische nützt, um bildersatt Neues zu entwerfen. In diesem Zusammenhang verweist Walter Benjamin auf jene Art der Romanbetrachtung, in dem es weniger um literaturspezifische Formentheorie, als um das großflächige Erzählen geht. „Scott, Dickens, Thackeray, Stevenson und Kipling bleiben auch als Romancier vor allem Erzähler. Erzähltes strömt durch sie ins Buch und strömt auch als Geschichte wieder aus ihm aus. Wenn aber der Roman ein Bau ist, dann viel weniger im Sinn des Architekten als der Magd, die Hölzer im Kamin aufschichtet. Nicht haltbar, sondern brennbar soll er sein.“ Und die „Brennbarkeit“ der Scott'schen Romane: sie beweist sich auch heute noch stets aufs Neue!



Olga Peretyatko als Lucia und Virginie Verrez als Alisa, Wiener Staatsoper, 2019





## VON ANFANG AN POPULÄR

### Anmerkungen zu einem Schlüsselwerk der italienischen romantischen Oper und der Wiener Aufführungsgeschichte

Dass Gaetano Donizetti in den eigentlichen Komponisten-Pantheon des sogenannten Schwindfoyers der Wiener Staatsoper neben beispielsweise einem Mozart, Beethoven, Rossini, Schubert, Gluck keine Aufnahme fand, dafür aber einen kompletten, nach ihm benannten eigenen Salon zugesprochen bekam, ist überaus aussagekräftig. In einem gewissen Sinne ist er ja so etwas wie der Puccini des Belcanto: lange Zeit von so manchen Größen der Kulturwelt und den Rezensenten (vor allem nördlich der Alpen) im besten Fall nur naserümpfend akzeptiert, obwohl (oder weil) viele seiner Schöpfungen von Anfang an auf eine große Anhängerschaft zählen konnten, gehören seine wesentlichen Werke heute zum unbestrittenen Bestandteil des internationalen Kernrepertoires. So auch seine *Lucia di Lammermoor*, die für sich in Anspruch nehmen darf als eines der Schlüsselwerke der italienischen Musikromantik einen bedeutenden Markstein in der Operngeschichte darzustellen. Im Frühsommer 1835 in der Rekordzeit von nur sechs Wochen entstanden, wurde das Stück am Teatro San Carlo in Neapel am 26. September erfolgreich uraufgeführt und trat alsbald den Siegeszug über die großen Bühnen der Welt an. (Der Vollständigkeit halber sei an dieser Stelle bemerkt, dass die literarische Vorlage, Walter Scotts Roman *The Bride of Lammermoor*, auf Grund der großen Popularität schon vor der Donizetti-Cammarano-Version eine Reihe von Vertonungen nach sich zog – unter anderem jene des dänischen Komponisten Ivar Fredrik Bredal auf ein Libretto von Hans Christian Andersen – die allesamt nicht in den Spielplänen Fuß fassen konnten.)

Die große Beliebtheit und der große Bekanntheitsgrad von *Lucia di Lammermoor* zeigt sich übrigens nicht nur in der langen Ahnenreihe der bedeutenden Interpreten (vor allem Interpretinnen der Titelpartie), sondern nicht zuletzt durch den Einzug dieser Oper in die Weltliteratur: In Gustave Flauberts *Madame Bovary* und in Leo Tolstois *Anna Karenina*



wird als Symbol unglücklicher Liebe auf Lucia di Lammermoor Bezug genommen und die schweren Gefühlskrisen der Roman-Protagonistinnen mit der Titelfigur der Oper in Beziehung gesetzt. In Giuseppe Tomasi di Lampedusas *Der Leopard* hingegen thematisiert das dreihorgelhafte Ertönen von Edgardos Schlussarie die Verbindung von „Todesnähe und erotische Begehrlichkeit in Italien“ (Ulrich Schreiber).

In der „Donizetti-Stadt Wien“ (© Richard Wagner) gehörte *Lucia di Lammermoor* klarerweise von Anbeginn an zum guten Ton: Die italienischsprachige Erstaufführung des Stückes am Kärntnertortheater am 13. April 1837 (also nicht einmal zwei Jahre nach der Uraufführung) war sogar die allererste Präsentation des Werkes außerhalb des heutigen Italiens – erst danach folgten unter anderem Paris, London, New Orleans und New York. Und es war folgerichtig auch klar, dass in einer Metropole, in der sich nicht nur das „gemeine“ Publikum, sondern auch der Hochadel, allen voran Mitglieder des Kaiserhauses gern von der „so schön traurigen Musik Donizettis“ (© Haus Habsburg) buchstäblich zu Tränen rühren ließen, ein derartiges Meisterwerk fortan nicht wieder in der Versenkung verschwand: Neben dem Kärntnertortheater, an dem bald auch eine deutsche Fassung unter Otto Nicolai zu erleben war, spielte man *Lucia di Lammermoor* in den folgenden Jahrzehnten am Carltheater, am Theater an der Wien, am Harmonietheater, am Colosseumtheater, am Strampfertheater, am Ringtheater und schließlich ab Jänner 1870, wenige Monate nach der Eröffnung des Hauses, am neuen Hoftheater, also der heutigen Wiener Staatsoper, an der *Lucia* bis 1926 regelmäßig (unter anderem unter Franz Schalk und Francesco Spetrino) auf dem Spielplan stand. Vor dem berühmten Mailänder Gastspiel 1956 mit Karajan, Maria Callas, Giuseppe di Stefano und Rolando Panerai gab es im Haus am Ring übrigens schon 1929 ein ebenso spektakuläres erstes *Lucia*-Scala-Gastspiel unter Arturo Toscanini mit Toti dal Monte, Benvenuto Franci und Aureliano Pertile. Und an die Staatsopernpremiere von 1978, bei der Edita Gruberova ihre Weltkarriere endgültig zementierte beziehungsweise zumindest an die bis 2012 regelmäßig zu sehende Produktion von Boleslaw Barlog erinnern sich heute wohl noch sehr viele im Auditorium.



In einer Koproduktion mit der Philadelphia Opera kam 2019 die aktuelle *Lucia di Lammermoor*-Inszenierung heraus. Mit Laurent Pelly, dessen *Fille du régiment* zu den Dauerbrennern des (nicht nur) hiesigen Repertoires zählt, nahm sich ein Regisseur des Stückes an (die Kostüme stammen ebenfalls von ihm), dessen vielgerühmten Arbeiten international weltweit von Haus zu Haus weitergereicht und praktisch überall euphorisch gefeiert werden. Wie für ihn üblich, tauchte er auch im Zuge der Vorbereitungen für seine mittlerweile fünfte Donizetti-Oper tief in die Klang- und Geisteswelt des Stückes ein und schuf schließlich gemeinsam mit der Bühnenbildnerin Chantal Thomas eine, von Jean Epsteins 1928 herausgekommenem Horror-Stummfilm *Fall of the House of Usber* inspirierte, zwischen Realem und Visionshaftem changierende Welt. In dieser nebelverhangenen, aus der Atmosphäre und Emotionalität der Donizetti-Partitur abgeleiteten traumhaft-mysteriösen Umgebung in der sich Sein und Schein stets in einem fließenden Übergang befinden, in der von der Blutfarbe Rot in der Wahnsinnszene ausgenommen, lediglich Schwarz-Weiß-Grau Töne das Hell-Dunkel der Szenerie beherrschen, positionierte Laurent Pelly die unglückliche Protagonistin. Die der umgebenden patriarchalen Gesellschaftsordnung hilflos ausgesetzte, von Kindheit an psychisch labile Lucia, verstand der Regisseur als unschuldiges Instrument einer in Machtkämpfe verstrickten Männerwelt. Weggesperrt von der Öffentlichkeit, wird sie von ihrem ebenfalls verhaltensauffälligen Bruder Enrico immer nur hervorgeholt, um strategisch eingesetzt zu werden. Aber auch Edgardos Handlungsimpulse entspringen für Laurent Pelly nicht ausschließlich der großen Liebe zu Lucia. Aus der Hektik, seiner Kurzangebundenheit beim einzigen alleinigen Zusammensein mit Lucia (Scena und Duett Ende parte prima), an seinem in diesem Moment aus der Musik abzulauschenden Wunsch, endlich davoneilen zu können, las Pelly, dass die Liebe zu Lucia zwar durchaus eine Rolle in Edgardos Seelenleben spielen mag, doch für ihn im Vordergrund ganz andere Absichten stehen, die er über die Verbindung zu Lucia zu erreichen gedenkt – insofern treiben Edgardo am Ende der Oper diesbezügliche Schuldgefühle in den Tod. Die letztendlich notorisch einsame Lucia (eine Schneelandschaft symbolisiert gleich zu Beginn ihre Reinheit) verlangt somit geradezu nach einem Anwalt – und ebendieser wollte Laurent Pelly mit dieser Produktion sein.







Leonardo Navarro als Normanno, Wiener Staatsoper, 2019



## BRIEFE DONIZETTIS IM ZUSAMMENHANG MIT LUCIA DI LAMERMOOR

An die Società Teatri

*Neapel, den 29. Mai 1835*

Geschätzter Cavaliere [Antonio Santorelli],

Nachdem ich Euch in meinem Brief vom 25. Mai diesen Jahres so klar wie möglich die Gründe erläutert habe, die mich zum Schreiben der *Lucia di Lamermoor* [sic] veranlasst haben, erlaubt mir, dass ich Euch in meiner üblichen Offenheit sage, dass ich nicht verstehen kann, wie Ihr die Verzögerung bei der Aufführung der Oper im Juli einer langen Phase der Unentschlossenheit bei meiner Wahl des Sujets zuschreiben könnt. Ihr hättet beachten müssen, dass eine der Vereinbarungen zum Schreiben der Oper jene war, mir das von allen zuständigen Autoritäten genehmigte Buch schon Anfang März auszuhändigen, während Ihr mir jedoch erst seit einigen Tagen und nach mehrfachen Anmahnungen meinerseits den Dichter Cammarano zur Verfügung gestellt habt. Mit diesem habe ich sofort das oben genannte Sujet vereinbart. Ihr solltet Euch daran erinnern, dass Ihr, als ich Euch den Plan, in dem die Ausführenden aufgelistet sind, vor einigen Tagen zurückgab, nicht nur meine Wahl missbilligt habt, sondern ihn persönlich an die Revision weitergeschickt habt, wo der Teil der Aufführung genehmigt wurde, eine Formalität, von der Ihr euch befreit habt angesichts der Dringlichkeit, die beim Auftreten von Schwierigkeiten stets vorhanden ist. Für die Verzögerung trage ich daher auf keinen Fall die Schuld, sondern ich hätte im Gegenteil das Recht darüber zu protestieren, da ich oft nicht auf Eure Treue vertrauen kann.

Die Zeit ist kurz, und ich versichere Euch, dass ich nicht länger in einer derartigen Ratlosigkeit verharren kann, da ich auch andere Verpflichtungen habe. Daher solltet Ihr entweder dem Dichter, Herrn Cammarano, erlauben, sich ohne weitere Verzögerungen um den Plan der *Lucia di Lamermoor* zu kümmern, der bereits vorgestellt und nach Überprüfung abgesehen wurde; in diesem Fall glaube ich, dass ich es schaffe, im Monat



August abzuschließen, ohne auf den im Vertrag vorgesehenen Zeitraum von vier Monaten zu bestehen. Oder Ihr solltet mir erlauben, dass ich mich so einrichte, meine Rechte wahrzunehmen, die in der Vereinbarung über das Werk festgelegt wurden, unter Annullierung aller Erleichterungen, die im Brief vom 25sten sowie in diesem Brief enthalten sind.

Ihr ergebenster Diener  
Gaetano D.

An Jacopo Ferretti

*Neapel, den 16. September 1835*

Du wirst von Toto den Willen und die Meinungen zum *Tasso* gehört haben, und ich möchte mich daher nicht wiederholen. Vorstellen wird dies Herr Anwalt Bonogni, den vielleicht gleichzeitig eine gute und schöne Tochter begleitet, die er Dir vorstellen wird, neben dem Schwager Monsieur Voizel, einem exzellenter Lehrer und Tenor ... Leider sind diese Personen selten. Wenn Du sie hören wirst, und wenn Teta, die Töchter und deine ganze Gesellschaft das Gleiche tun werden, können sie Dir nur applaudieren. Danach scheint es mir, dass sie sich selbstverständlich empfehlen; denn das ist die Ausdrucksweise, und darauf setze ich. – Am 28sten\* die *Lucia*. – ich hoffe, es wird gut. – Ich habe Unglücke erlebt ... aber denken wir nicht daran. Irgendwann geschieht es allen.

Ich empfehle mich  
Dein Gaetano

*\*Donizetti irrte sich um zwei Tage, die Uraufführung fand bereits am 26. September statt.*



An Giovanni Ricordi

Neapel, den 29. September 1835

Ich teile die Kosten auf! Ein wenig an Dich, ein wenig an Pedroni, an den ich nicht schreibe, weil du mir gesagt hast, dass er auf dem Land ist! – *Lucia di Lammermoor* ist aufgeführt, und erlaube mir, dass ich mich unter Freunden schäme und dir die Wahrheit sage. Sie hat gefallen, sie hat sogar sehr gefallen, und ich wurde auf die Bühne gerufen, ebenso wie viele der Sänger. Leopoldo, der Bruder Seiner Majestät, der dabei war und applaudierte, machte mir die schmeichelhaftesten Komplimente; am zweiten Abend sah ich etwas für Neapel sehr Ungewöhnliches, nämlich dass sich Duprez beim Finale, nach großem „Evviva“ beim Adagio, auf dem Höhepunkt der Fluchszene vor der Stretta applaudieren ließ. – Jedes Stück wurde mit religiöser Stille angehört, und dann setzte spontaner Jubel ein. – Ich habe die Oper Seiner Exzellenz, dem Minister Marchese Del Carretto (der Polizei) gewidmet. Daher bitte ich Dich, auf dem Nachdruck die Widmung hinzuzufügen: Gewidmet Seiner Exzellenz, dem Marchese Del Carretto, Minister und Staatssekretär der Allgemeinen Polizei und Generalinspekteur der Königlichen Gendarmerie.

Ich wäre Dir sehr dankbar, wenn Du dem Freund Cerri sagen würdest, dass es zwei Zeilen mit den Neuigkeiten an meinen Mayr in Bergamo schicken soll.

Du wirst es bereits wissen, dass ich mich von Turin befreit habe. Wenn also Mailand der Ort ist, um es dort anzugehen, oder die Maria Stuarda in Szene zu setzen, dann könnte ich es tun. – Das sei die Regel. – Die Tacchinardi, Duprez, Cosselli und Porto [in der *Lucia di Lammermoor*-Uraufführung] waren hervorragend, und vor allem die beiden erstgenannten sind wunderbar. Bitte teile dies auch mit meinen Grüßen Privadali und den Freunden mit.

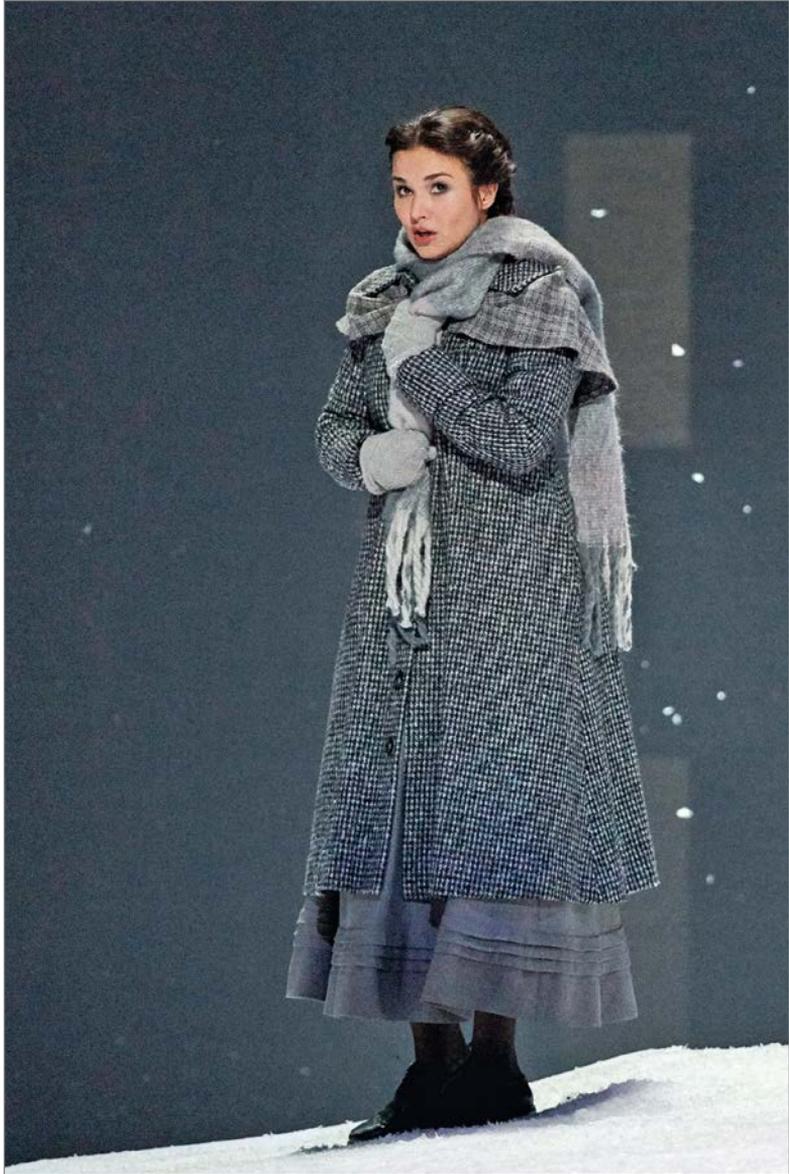
Dein Donizetti



Olga Peretyatko,  
Juan Diego Flórez,  
George Petean,  
Jongmin Park,  
Laurent Pelly,  
Laurie Feldman,  
Thomas Lausmann,  
Andreas Henning,  
Peter Pacher,  
Lucio Golino,  
Peter Kozak und  
Alexander Edtbauer  
proben *Lucia di  
Lammermoor*







Olga Peretyatko als Lucia, Wiener Staatsoper, 2019



## ZWISCHEN EKSTASE UND PSYCHOSE

### Italienische Opernromantik auf dem ästhetischen Prüfstand

#### Romantik: Träume von Schale und Kern

Am Anfang steht immer das Wort, das sich erst allmählich zum Begriff verfestigt und semantisch zum Fachterminus verengt. Der Sinnbezirk des Ausdrucks *Romantik* und seines Adjektivs *romantisch* macht dabei keine Ausnahme. Wer sich auf etymologische Spurensuche begibt, landet in letzter Instanz bei einem Eigenschaftswort *romanicus* „römisch“ (einer Ableitung vom Städtenamen *Roma*), das zunächst für übersetzte lateinische Literatur stand, später aber auch die in der Zielsprache Französisch verfassten Bücher bezeichnete. Das daraus entstandene Vokabel *roman* gelangte zunächst im 17. Jahrhundert in der Lesart eines längeren Prosawerks mit Vergangenheitsbezug in den deutschen Wortschatz. Die dem Genre anfangs noch anhaftende Aura des Abenteuers, besonders in der ritterlichen Sphäre, streifte das deutsche Substantiv *Roman* allmählich ab. Was bis zum heutigen Tag erhalten blieb, ist die beträchtliche Länge des literarischen Gebildes und ein über das bloß Episodenhafte hinausgehendes, gleichsam epochales Moment der Handlung. Die Eigenschaft *romantisch* bedeutete demnach zuerst lediglich „nach Art eines Romans“, ehe sie unter den Einfluss des englischen Pendantes *romantic* geriet. Dort hatte der semantische Wortkern die Merkmale „phantastisch, schwärmerisch“, also im heutigen umgangssprachlichen Sinn „romantisch“, angenommen. Als geisteswissenschaftlicher und kunstgeschichtlicher Terminus ist das Begriffspaar *Romantik* und *romantisch* schließlich in Opposition zum Konzept und der Identität von *klassisch* bzw. *Klassik* getreten. Dieser Gegensatz versteht sich ebenso als zeitliche Abfolge wie als geistiges Selbstverständnis: Auffallende Wesenszüge romantischer Geisteshaltung waren die Betonung des Gefühlvollen und Gemüthhaften in poetischen Phänomenen und Zuständen der umgebenden Natur, aber auch die Beschäftigung mit der eigenen volksnahen Vergangenheit. Im Bereich der Lyrik manifestierte sich dieses Streben etwa in der Sammlung *Des Knaben*



*Wunderborn* (Clemens Brentano und Achim von Arnim), motivierte aber auch die Brüder Jacob und Wilhelm Grimm zum Aufspüren und zur Publikation von Volksmärchen und alten Sagen.

Ein Dichter wie Joseph von Eichendorff erweckte sinnbildlich mit der poetischen Wünschelrute das in allen Dingen schlafende Lied, welches die Welt nach subjektiver Auslegung zum Singen und Klingen bringt. Und derselbe Vertreter der Romantik sehnt sich geradezu leitmotivisch nach der Einsamkeit des Waldes, den der schnöde Mammon allmählich zum begehrten Rohmaterial für Bahntrassen und Bauhütten instrumentalisierte. Das Wortfeld *romantisch* hat alle Künste, also auch Musik und Malerei, wenn auch meist zeitversetzt, erreicht. Des Weiteren haben sich besondere Sparten emanzipiert, unter denen die schwarze bzw. Schauerromantik besondere Prominenz erlangte. Das gilt auch für die Kunstgattungen in den romanischen Kulturen und angelsächsischen Repertoires. Diese Schattenseite der geistigen Strömung lässt sich durch die Ambivalenz von Sachverhalten, Zuständen und Erscheinungen in menschlichen Lebensräumen erklären: Jedes Licht wirft Schatten, der Zyklus der Tages- und Jahreszeiten verweist in gleichem Maß auf Anfang und Ende, auf Werden und Vergehen, auf Erblühen und Verwelken.

Auch die Nacht zeigt unterschiedliche Gesichter. Sie ist das Privileg der Liebenden, das Elixier für alles Geheimnisvolle und Ureigene. Sie bietet aber zugleich Gefahren für Leib und Seele, sie begünstigt den Hinterhalt und verstört bisweilen das Gemüt. So sind denn nächtliche Szenen und Milieus in der romantischen Oper reichlich vertreten. Mitunter begegnen sie schon in Werktiteln (*La sonnambula*, *Das Nachtlager von Granada*), anderweitig prägen sie als naturwüchsiges wie als ideales Ambiente den Plot von Stücken: Man denke nur an *Romeo und Julia* in unterschiedlichen Vertonungen (Vincenzo Bellini *I Capuleti e i Montecchi*; Charles Gounod *Roméo et Juliette*) und an das hohe Paar Tristan und Isolde in Richard Wagners „Handlung in drei Aufzügen“.

Wie nicht wenige andere Prestigewörter ist auch *romantisch* durch inflationären, undifferenzierten Gebrauch semantisch ausgehöhlt bzw. nivelliert worden. Im Alltagsjargon nicht nur der deutschen Sprache steht es oft nur für „stimmungsvoll“, auch „sentimental“ und evoziert geradezu ein



Ensemble aus Terrasse, Rotwein und Kerzenlicht. Doch geht es vergleichbaren, benachbarten Begriffen bekanntlich nicht viel besser. Schon Johann Nestroy parodiert den zeitgeistigen Missbrauch von *klassisch* im Sinne eines Jargonworts ‚*klass*‘. Jede Firmenkette hat heutzutage ihre leibeigene *Philosophie*, und *Genie* nannte sich bis vor kurzem ein Waschmittel für „zwischen durch“.

### Scott und Schottland

Es gibt Librettisten wie Lorenzo Da Ponte, Eugène Scribe oder Hugo von Hofmannsthal mit Sachverstand und Geschmack, die nicht selten kongeniale Textbücher für ihre Leibkomponisten bereitstellten. Von *Literaturoper*, die seit dem frühen 20. Jahrhundert als Werkgattung begegnet, spricht man, sobald der Tondichter ein Drama (weitestgehend) ‚vom Blatt‘, also ohne einen vermittelnden Literaten in Musik setzt. *Elektra* von Richard Strauss und Alban Bergs *Wozzeck* sind idealtypische und prominente Beispiele dieser Spezies. Zwischen den genannten beiden Polen ist der Verfasser eines Romans, eines Epos oder eines Dramas angesiedelt, der den Autoren der Operntexte – und damit auch den schöpferischen Musikern – die literarische Vorlage liefert: als Stoff, als Handlungsgerüst, aber auch atmosphärisch durch kennzeichnende Landschaften, Stimmungsbilder oder Motivkomplexe. Goethe hat mit seinem Briefroman *Die Leiden der jungen Werthers* und dem epischen Hauptwerk *Wilhelm Meisters Lehrjahre* die französischen Komponisten Jules Massenet (*Werther*) und Ambroise Thomas (*Mignon*) vortrefflich bedient.

Sir Walter Scott, der als in Edinburgh Geborener seine geographische Herkunft im Namen trägt, war für die Opernkomponisten des frühen 19. Jahrhunderts eine bevorzugte literarische Quelle. Seine Prosa- und Versromane zählten zu den Bestsellern der Epoche und brachten (schauer)romantisches Flair in das dramatische Geschehen ein, wie es dem ‚dunklen‘ Schottland, in späteren Werken auch England eignet: Adelige Geschlechter mit fragwürdiger Genealogie, langwierige Familienfehden, Rachegeleüste, komplizierte Seelenhaushalte – und das alles in unwirtlichen Gegenden, in Ruinengeländen und abgelegenen Schlössern situiert. Die Umgangsformen



der handelnden Personen sind rau wie das vorherrschende Klima, angestaute Wut entlädt sich heftig, zwanghaftes Verhalten verhärtet entweder die Gemüter oder führt geradewegs in manifesten Wahnsinn. Auf diese Weise bot sich den Librettisten und Komponisten ein dankbares, da weitgefächertes räumliches und psychologisches Terrain. Ich nenne nur in bescheidener Auswahl *Ivanboe* (Heinrich Marschner *Der Templer und die Jüdin* 1829, Otto Nicolai *Il Templario* 1840), *The Lady of the Lake* (Gioachino Rossini *La donna del lago* 1819), *The Fair Maiden of Perth* (Georges Bizet *La jolie fille de Perth* 1867) und eben auch *The Bride of Lammermoor* (Gaetano Donizetti *Lucia di Lammermoor* 1835).

### Romantische Oper in Deutschland, Frankreich und Italien: Konvergenzen und Divergenzen

Mit diesem Kapitel begeben wir uns in die 30er-Jahre des 19. Jahrhunderts. Vier exemplarische Stücke, die der Gattung der romantischen Oper zugehören, sind in einem Zeitraum von wenigen Jahren entstanden, und ihrem Vergleich dient unser Interesse.

In Deutschland hatte Heinrich Marschners *Hans Heiling* 1833 an der Berliner Hofoper Premiere. Richard Wagners musikedramatischer Erstling *Die Feen* wurde 1834 vollendet, aber freilich erst 1888, also fünf Jahre nach dem Tod des Dichterkomponisten uraufgeführt. In Frankreich hat Giacomo Meyerbeer 1831 *Robert le diable* (nach einem Libretto aus der Dichterwerkstatt Eugène Scribe) als den Archetyp der großen romantischen Oper fertiggestellt. Am 26. September 1835 endlich eroberte Gaetano Donizettis romantisches Drama tragico *Lucia di Lammermoor* (auf ein Libretto von Salvatore Cammarano) am Teatro San Carlo in Neapel erstmals die musikalische Bühne.

Was die beiden deutschen Werke zu romantischen Opern stempelt und miteinander verbindet, ist die angestrebte Verschränkung zweier Lebenswelten, der menschlichen Existenzweise mit einem Geisterreich, wobei das Experiment in einem Fall glückt, das andere Mal hingegen endgültig scheitert.

Der Erdgeist Hans Heiling will gegen den mütterlichen Rat das Mädchen Anna aus der Menschenwelt zur Gattin gewinnen, was ihm zunächst dank



seines Reichtums und großzügiger Geschenke zu gelingen scheint. Doch allmählich obsiegt die Scheu Annas vor dem unheimlichen Wesen des Brautwerbers, und sie entscheidet sich für ihren Jugendfreund Konrad. Doch bei der Hochzeit des Brautpaares greift Heiling Konrad brutal an und will sich der Braut mit Gewalt bemächtigen. Aber die Königin der Erdgeister als *dea ex machina* stimmt ihren Sohn versöhnlich und holt ihn in sein angestammtes Reich zurück. In diesem Sujet lassen sich die schroffen Gegensätze nicht überbrücken: die beiden Daseinswelten bleiben für immer getrennt.

Auch im Plot der *Feen* gilt es Barrieren zu überwinden, als König Arindal der als Hirschkuh erscheinenden Prinzessin Ada in das Feenreich folgt. Der Mensch und das außerirdische Mädchen verlieben sich spontan ineinander, sie heiraten und bekommen zwei Kinder. Doch Arindal übertritt das Gebot des Feenkönigs, seine Frau während der ersten acht Jahre ihrer Ehe nicht nach Wesen und Herkunft zu befragen, und wird daher verbannt. Aber durch erfolgreich bestandene Prüfungen überwinden die beiden Liebenden über mehrere Stationen endlich alle Hürden und finden zum guten Ende glücklich und auf Dauer zueinander. Arindal überträgt seine irdische Königswürde einem Freund und wird selbst mit Unsterblichkeit belohnt.

In einen Konflikt zwischen Gut und Böse, in den Kampf des Teufels um eine menschliche Seele führt der Stoff von Giacomo Meyerbeers *Robert le diable*. Der Titelheld, seines Zeichens Herzog der Normandie, wurde vom Herrscher der Unterwelt gezeugt und verdankt nicht zuletzt dieser Abstammung Wohlstand, Stärke und gutes Gelingen. Doch als er in eine Pechsträhne gerät, nimmt der Teufel die Gestalt eines väterlichen Freundes namens Bertram an und versucht mit allen rhetorischen Mitteln der Verheißung wie der Abschreckung Robert an sich zu binden und seine Seele zu gewinnen, um mit ihm triumphierend zur Hölle zu fahren. Doch als die Kirchenglocken die Mitternacht verkünden, hat der Teufel seine Macht über den Sohn verloren. Die Unvereinbarkeit zweier Welten löst sich in diesem Sujet mit Hilfe des christlichen Glaubens in Wohlgefallen auf. „Der Himmel siegt“ heißt es in einem vergleichbaren Fall in Webers *Freischütz*.

*Lucia di Lammermoor* ist vom transzendentalen Aspekt ebenso frei wie von Geistern und Gespenstern unterschiedlicher Sorte. Das Geschehen



verläuft immanent, die Konflikte sind im Wesen der Menschen selbst verankert. Es handelt sich also um widerstreitende negative Seelenkräfte, welche Individuen schicksalhaft beherrschen und ihr Verhalten steuern. Gott wird nach religiösem Brauch zwar gelegentlich angerufen, doch überlässt er seine Geschöpfe ihrem Geschick.

Als dramaturgisch-musikalisches Leitthema der romantischen Belcanto-Opern von Vincenzo Bellini und Gaetano Donizetti darf die Wahnsinnsszene gelten. Die Protagonistinnen in Opern wie *Il pirata*, *Anna Bolena*, *I puritani* oder eben *Lucia di Lammermoor* fallen in einen zwischen Ekstase und Verstörung schillernden Zustand geistiger Verwirrung. Und die davon betroffenen „Pazze“ können nur in Ausnahmefällen (*I puritani*) diese geistige Zerrüttung unbeschadet überstehen. Letztlich ist auch der Schlafwandel eine Spielart der geistigen Entrückung, die als *Mondsucht* – man vergleiche die Bedeutung von italienisch *lunatico!* – gleichfalls einen vorübergehenden Wahnzustand bezeichnet. Während Bellinis *Sonnambula* noch in ein unverhofftes Eheglück „nachtwandelt“, ist der nächtliche Leidensdruck der Lady Macbeth in Verdis Oper Symptom eines geistigen Zusammenbruchs der unter massiven Schuldgefühlen leidenden Frau.

Stellt man die Romantik von Donizettis tragischer Oper den genannten deutschen und französischen Beispielen gegenüber, so läuft der Befund auf eine Verlagerung des übersinnlichen Geschehens in das Innere des Menschen hinaus. Der Geisterspuk mutiert zur Geisteskrankheit, die traumatischen Erlebnisse verdichten sich zur Psychose, gegen die in dieser Epoche noch kein Kraut gewachsen ist und auch kein therapeutisches Gespräch Abhilfe schafft.



Olga Peretyatko als Lucia, Wiener Staatsoper, 2019



Ilma von Murska als Lucia di Lammermoor, Wiener Staatsoper, 1870



## DIE ERSTE STAATSOPERN-LUCIA

So bald und so oft Donizettis *Lucia di Lammermoor* an der neuen Wiener Hofoper am Ring (der heutigen Wiener Staatsoper) auch über die Bühne ging, das fotografische Bildmaterial aus der ersten Zeit ist leider recht dürftig. Umso erfreulicher, dass Ilma von Murska, die allererste Interpretin der Titelpartie, auf einigen schönen *Lucia*-Rollenporträts abgebildet ist. So etwa auf dem nebenstehenden Bild, das sehr klar die Szene im ersten Akt wiedergibt, in der Lucia ihre Vision der ermordeten Geister-Frau schildert – im Hintergrund die Quelle oder der Brunnen, in dem sich das Wasser blutrot gefärbt haben soll. Aber wer war diese erste Lucia im Haus am Ring, die es offenbar Wert gewesen ist, in mehreren Szenenbildern festgehalten zu werden (eines während der Wahnsinnsarie ist im Bilderblock der *Lucia*-Interpretinnen und Interpreten zu sehen) und von der heute kaum ein Opernliebhaber je gehört hat? Die am 6. Februar 1834 in Kroatien geborene Sopranistin hieß mit bürgerlichem Namen Ema Pukšec und war die Tochter eines Offiziers der kaiserlichen österreichischen Armee und studierte unter anderem in Wien und Paris Gesang, ehe sie 1862 ihre internationale Gesangskarriere begann, die sie als „kroatische Nachtigall“ bezeichnete an wesentliche Bühnen in Italien, Deutschland, Frankreich, England, Ungarn, Spanien, aber auch in die Vereinigten Staaten, nach Australien und Neuseeland führte. In Wien debütierte sie 1864, also noch vor der Eröffnung der neuen Hofoper, als *Trovatore*-Leonore. Im Haus am Ring sang sie dann bis 1872 wesentliche Koloraturpartien wie Königin der Nacht, Amina, Oscar, Ophélie (ebenfalls die Erstaufführung an diesem Haus), Gilda oder eben Lucia mit großem Erfolg. Wie sehr ihre Auftritte in den frühen 1870er-Jahren erwünscht waren, zeigt unter anderem eine kleine Zeitungsnotiz der *Neuen Freien Presse* vom 5. März 1871: Man war bereit für ihre Auftritte den fertigen Spielplan der Hofoper umzustoßen, Stücke auszuwechseln, nur um sie als Lucia und Lady Harriet in *Martha* erleben zu können. (Doch ihr Stammhaus in London gestattete die Auftritte nicht, und so musste das Publikum auf spätere Vorstellungen getröstet werden.) Das Ende war weniger rühmlich: Die in Geldfragen völlig Unbegabte verstarb am 14. Jänner 1889 erst 54-jährig vollkommen verarmt in München.



Szenenbild, Wiener Staatsoper, 2019





Jongmin Park als Raimondo, Wiener Staatsoper, 2019



## EKSTASE DES ROMANTISCHEN BELCANTO

Mehr als 70 Opern aller Gattungen – von der heiteren Farce über die sentimentale Opera semiseria bis hin zur großen Tragödie – schrieb Gaetano Donizetti (1797–1848) in den knapp drei Jahrzehnten seiner Karriere als Bühnenkomponist. Seine musikdramatischen Werke bilden ein wesentliches Bindeglied zwischen den Epochen Rossinis und Verdis, und gemeinsam mit seinem jüngeren Zeitgenossen Vincenzo Bellini gilt er als der bedeutendste Opernkomponist dieser Generation des Übergangs. Vor allem eine seiner Opern repräsentiert den historischen Brückenschlag zwischen dem Klassizismus des frühen und dem Realismus des späteren 19. Jahrhunderts: *Lucia di Lammermoor*. Der besondere Stellenwert dieses Werkes im internationalen Opernrepertoire lässt sich nicht zuletzt aus dem historischen Entstehungskontext erhellen. Die Uraufführung am Teatro San Carlo von Neapel fand 1835 statt, nur vier Jahre vor derjenigen der ersten Oper Giuseppe Verdis (*Oberto*), eines Komponisten, der eine wesentlich direktere, unmittelbar dramatische Kompositionsweise etablieren sollte. Man könnte mit *Lucia di Lammermoor* das Ende der Belcanto-Ära datieren und das Werk als die letzte Gesangsoper par excellence bezeichnen – zumindest in dem Sinne, dass sich nach *Lucia* keine italienische Oper mehr auf den Spielplänen halten konnte, die der virtuosens Vokalbravour der Primadonna einen solchen gleichsam absoluten Vorrang gewährt. Zugleich entspricht *Lucia di Lammermoor* dem archetypischen Idealbild einer italienischen Romantik, wie sie auf der Opernbühne ansonsten nur durch wenige weitere Opern Donizettis (*Lucrezia Borgia*, *Parisina*) und solche seines „Rivalen“ Bellini (*Il pirata*, *La sonnambula*) repräsentiert wird.

Die romantische Emphase der *Lucia Lammermoor* wird ganz wesentlich durch die literarische Vorlage begründet. Das Sujet nach dem Roman *The Bride of Lammermoor* des schottischen Erfolgsautors Sir Walter Scott (1771-1832) war zur Zeit der Uraufführung überaus modern. Auch andere historische Romane Walter Scotts mit überwiegend schottischen Themen waren seinerzeit in zahlreichen erfolgreichen Opernbearbeitungen auf den europäischen Bühnen heimisch, darunter Gioachino Rossinis *La donna*



*del lago* (1819), François-Adrien Boieldieu *La Dame blanche* (1825), Donizettis *Il castello di Kenilworth* (1828), Daniel-François Aubers *La Muette de Portici* (1828) oder Heinrich Marschners *Der Templer und die Jüdin* (1829). Das tragische Schicksal einer fragilen jungen Frau in einer rauen und entlegenen, ausschließlich von Männern bestimmten Umgebung faszinierte das überwiegend weibliche Lesepublikum ebenso wie die männlich dominierte Theaterwelt. In der Rolle der Lucia verbinden sich die beiden gegensätzlichen Weiblichkeitsbilder der *Femme fragile* und der *Femme fatale*. Als Ausweg aus ihrer verzweifelten Situation bleibt nur die Flucht in geistige Entgrenzung, die zugleich ihr fatales Delikt – den Mord an Arturo – plausibel erscheinen lässt. Donizettis Vertonung dieses Stoffes ging eine Reihe weiterer Opern u.a. von Michele Carafa (1829), Luigi Rieschi (1831) und Alberto Mazzucato (1834) über dasselbe Sujet voraus, die heute zwar vergessen, im Kontext der romantischen Oper aber höchst bemerkenswert sind. Das Libretto zu Donizettis Oper war eine der ersten Arbeiten von Salvatore Cammarano (1801-1852), der einige Zeit später auch noch mit Verdi zusammenarbeiten sollte und nicht zuletzt durch den Text zu der erst kurz nach seinem Tod uraufgeführten Oper *Il trovatore* (1853) bekannt ist. Cammarano und Donizetti arbeiteten eng miteinander zusammen und konnten Text und Musik von *Lucia Lammermoor* in nur sechs Wochen vollenden. Offenbar durften die Autoren bei großen Teilen des damaligen Publikums die Kenntnis des in unzählige Sprachen übersetzten Romans voraussetzen und konzentrierten sich daher auf die Gestaltung besonders dramatischer, oft durch rituelle Handlungen geprägte Situationen.

Die dramaturgische Anlage exponiert jenen archetypischen Dreieckskonflikt, den George Bernhard Shaw noch am Ende des 19. Jahrhunderts nachgerade zum Inbegriff der Gattung Oper erklärte: „Opera is, when a soprano and a tenor want to make love but are prevented from doing so by a baritone“ („Oper ist, wenn ein Sopran und ein Tenor sich lieben wollen, aber von einem Bariton daran gehindert werden“). Lucia (Sopran) liebt Edgardo (Tenor), doch ihr Bruder Enrico (Bariton) steht der Verbindung im Wege. Die Dominanz dieser drei Hauptpartien ist in Donizettis Oper so stark aus-



geprägt, dass fast alle übrigen Figuren beinahe in den Rang von Statisten reduziert erscheinen (wenngleich zumindest Lucias ungeliebter Bräutigam Arturo sowie ihr Erzieher Raimondo eigene Arien vorzutragen haben). In den 1830er-Jahren war die Besetzung der männlichen Hauptrolle mit einem Tenor noch keineswegs selbstverständlich. So wurden beispielsweise noch die beiden Rollen von Romeo und Julia in Vincenzo Bellinis *I Capuleti e i Montecchi* (1831) mit zwei weiblichen Darstellerinnen besetzt, und auch in den Opern Donizettis werden die jugendlichen männlichen Helden nicht immer durch Tenöre, sondern oftmals durch Hosenrollen (d.h. Sängerinnen in Männerkostümen) repräsentiert. Diese Partien hatten das Erbe der vormals in der Opera seria dominierenden Kastraten angetreten, die seit dem späten 18. Jahrhundert kaum noch besetzt werden konnten. Spätestens mit *Lucia di Lammermoor* ist die Verkörperung der Heldenrolle durch einen Tenor in der tragischen italienischen Oper obligatorisch geworden. Wie bei *Romeo und Julia* kreist die Handlung um eine Liebesbeziehung zwischen Mitgliedern verfeindeter Familien: Die Ashtons aus dem Lager der „Whigs“ haben das Schloss der den „Tories“ angehörenden Ravenswoods in der Nähe des schottischen Dorfes Lammermoor in Besitz genommen. Als Enrico Ashton erfährt, dass seine Schwester Lucia seinen Erzfeind Edgardo Ravenswood liebt, schwört er Rache, und das tragische Schicksal nimmt seinen Lauf. Lucia wird dazu gedrängt, einen Ehevertrag mit dem ungeliebten Arturo zu unterzeichnen, als Edgardo plötzlich hereinstürzt und die allgemeine Verwirrung der Gefühle grenzenlos ist. Nachdem Edgardo die frische Unterschrift unter dem Ehevertrag entdeckt hat, verflucht er Lucia wegen ihrer vermeintlichen Untreue. Der Akt des Fluches wiederum als paradigmatisches Opernritual weist auf entsprechende Szenen in Verdis *Rigoletto* und *La forza del destino* voraus. Im dritten Akt überlagern sich gleich zwei weitere Ritualanbahnungen mit tödlichem Ende: Das verabredete, doch letztlich nicht zustande kommende Duell zwischen Enrico und Edgardo sowie die nicht vollzogene Hochzeitsnacht Arturos und Lucias, die vom Wahnsinn getrieben ihren Bräutigam ersticht.

Auch formal handelt es sich um ein Übergangswerk, in dessen Anlage die moderne Dreiaktigkeit des italienischen Melodramma von einer zweitei-



ligen Anlage überlagert wird, wie sie bis ins späte 18. Jahrhundert und noch in den Opern Gioachino Rossinis die Regel war. Auf den ersten Teil („Der Aufbruch“), der mit dem ersten Akt zusammenfällt, folgt der deutlich längere, die Akte zwei und drei umfassende zweite Teil („Der Ehevertrag“), der die tragische Logik der erzwungenen Familienbande entfaltet. Angesichts dieser Proportionen und der Diskontinuität zwischen beiden Teilen erscheint der im Park des Schlosses von Ravenswood spielende erste Akt eher als Prolog, auch wenn die Handlung sogleich *in medias res* geht und die verwickelte Vorgeschichte nur hier und da angedeutet wird. Musikalisch präsentiert er vier Nummern in beständiger Steigerung: Auf den Introduktionschor folgen die beiden Cavatinen Enricos und Lucias, deren Begegnung mit Edgardo im Finalduett den Höhepunkt des ersten Aktes darstellt. Die großen Ensembleszenen bleiben dem zweiten Teil vorbehalten, insbesondere dem großen Hochzeitsfinale des zweiten Aktes. Die dramaturgisch mangelhafte Plausibilität von Edgardos Auftreten unmittelbar nach Lucias Unterzeichnung des Ehevertrags wird allein durch den an dieser Stelle erwünschten *coup de théâtre* legitimiert. Er ist zugleich der Auslöser des berühmten Sextetts, das den Protagonisten die Gelegenheit bietet, den jähren Handlungsumschwung zu reflektieren. Der nächtliche, in drei Bilder gegliederte dritte Akt bietet auch musikalisch die größten Kontraste: Auf das hochdramatische Duett der beiden Widersacher Enrico und Edgardo im halbverfallenen Turmzimmer folgen große Chorszenen in der Galerie des Schlosses, bei denen Jubelrufe und blankes Entsetzen jäh aufeinanderfolgen. Letzteres gilt der Ermordung Arturos und dem Auftritt der blutüberströmten Lucia, die den Dolch noch in der Hand hält. Eine durch zahlreiche Tempowechsel „zerrissene“ Scena geht ihrer berühmten „Wahnsinnsarie“ voraus, die zu den virtuosesten Primadonna-Arien der Operngeschichte zählt. Ihre traditionelle zweisätzigige Anlage mit einem Cantabile („Ardon gl’incensi“) und der virtuoson Cabaletta („Spargi d’amaro pianto“) wird durch die vorangehenden mehrteiligen Arioso-Abschnitte und einen längeren Überleitungsteil zwischen den beiden Arientempi verschleiert. Die völlige Auflösung des Arientextes in ausufernden Koloraturen offenbart hierbei die geistige Zerrüttung der Protagonistin, deren Ausnahmezustand in der ursprünglichen Fassung



durch die singuläre Begleitung einer Glasharmonika ins Irreale gesteigert wird. Mit *Lucia di Lammermoor* hatte Donizetti – nach dem Ende von Rossinis Bühnenlaufbahn (1829) und dem Tode Bellinis (1835) – die Position des führenden Opernkomponisten der Gegenwart übernommen. 1838 ließ er sich in Paris nieder, wo seine Opern bald an vier verschiedenen Bühnen gleichzeitig gespielt wurden. Enthusiastisch feierten die Pariser seine neuen komischen Opern *La Fille du régiment* (1840) und *Don Pasquale* (1843). In Wien trug ihm der Erfolg von *Linda di Chamounix* (1842) den Titel eines österreichischen Hofkapellmeisters ein. Doch sein Gesundheitszustand verschlechterte sich dramatisch, als Spätfolge einer syphilitischen Infektion waren nach und nach auch Großhirn und Rückenmark betroffen. Es zählt zu den besonders tragischen Ironien der Musikgeschichte, dass Donizetti, der in seinen Opern so zahlreiche, vielfältige und unvergleichliche Wahnsinnszenen komponierte, am Ende seines Lebens selbst dem Wahnsinn verfiel.



Olga Peretyatko als Lucia, Wiener Staatsoper, 2019



## DIE FLUCHT IN DEN WAHSINN

Noch bis in die ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts machten die Ärzte die Beobachtung, dass manche Fälle von Schizophrenie bei Frauen merkwürdigerweise in der Hochzeitsnacht ausbrachen. Man nannte diese Erscheinung „nuptiales Delir“. Beschäftigte man sich etwas eingehender mit der Lebensgeschichte der betroffenen Damen, stieß man auf zwei Faktoren: Es handelte sich fast immer um Frauen, die sexuell repressiv erzogen, oft von der ersten Menstruation völlig überrascht worden waren und die Sexualität als etwas Unanständiges oder als notwendiges Übel empfanden, etwa nach dem Witz, der im viktorianischen England kursierte: „Schließ die Augen und denk an das Vaterland.“

Man könnte auch sagen, dass diese Frauen eine panische Angst, manchmal sogar Ekel vor dem ersten Verkehr hatten.

Zweitens gehörte es zu den grauenhaften Unsitten noch bis zur Jahrhundertwende (und auf dem Land darüber hinaus), dass die Mädchen sich oft ihren Lebenspartner nicht selber aussuchen durften, sondern er ihnen von den Eltern, nach deren eigenen Interessen, bestimmt wurde und sie sich zu fügen hatten, nach dem Motto von Nestroy: „Die Liebe kommt bei der Heirat wie der Appetit beim Essen.“ Wenn man die Schizophrenie nur nach den Gesichtspunkten der Erblichkeit und dem Vorliegen gewisser Stoffwechselstörungen untersucht, dann wird man natürlich psychologische und tiefenpsychologische Faktoren beiseitelassen und sie demzufolge auch nicht entdecken können. Selbstverständlich bin ich für die ganzheitliche Betrachtung der psychischen Erkrankungen, die auch die biologischen Faktoren nicht unberücksichtigt lassen darf, aber dennoch psychologische und soziale ebenfalls ernst zu nehmen hat. Wenn die Weltgesundheitsorganisation Gesundheit als somatisches, psychisches und soziales Wohlbefinden definiert hat, so muss man diese ausgezeichnete Beschreibung auch zur Grundlage aller Forschungen machen, auf welche Weise auch Krankheiten, und zwar körperliche wie psychische, entstehen. Sicherlich: Die sexuelle Information und Einstellung der Frauen ist besser geworden, und auch das Recht, den Partner selber aussuchen zu können, haben sie sich in der Zwischenzeit erkämpft. Dementsprechend ist heute



das „nuptiale Delir“ weitgehend verschwunden; dafür gibt es andere Konflikte, die Psychose auslösend wirken.

Allen jenen nun, die auch jetzt noch glauben, psychologische Faktoren als Verursacher von Psychosen ignorieren und ableugnen zu können (und das sind nicht wenige Psychiater), sei deshalb der Besuch der Oper *Lucia di Lammermoor* dringend empfohlen. Durch eine Intrige wird die innige Beziehung Lucias zu Edgardo, der sich in der Ferne aufhält, zerstört, seine Briefe werden abgefangen, sodann Lucia erklärt, dass sein Nichtschreiben seine Treulosigkeit beweise, bis sie schließlich willenlos zustimmt, einen Mann, zu dem sie keine persönliche Beziehung hat (Arturo), der aber für ihren Bruder von großem politischen Nutzen ist, zu heiraten. Kaum hat sie den Ehekontrakt unterschrieben, erscheint der „treulose“ Edgardo und lässt Lucia erkennen, dass sie einer ruchlosen Täuschung zum Opfer gefallen ist. Wie soll unter solchen Umständen die Hochzeitsnacht verlaufen? Lucia entwickelt ein „nuptiales Delir“, sie verliert den Verstand und („Ist dies schon Tollheit, hat es doch Methode“) ersticht ihren Gatten. Schließlich geht offensichtlich das Delir in jene Form der Schizophrenie über, die wir früher akute tödliche Katatonie nannten und die eine neue Behandlung in eine „bedrohliche“ Katatonie verwandelte.

Wir verdanken dem „nuptialen Delir“ Lucias eine der erschütterndsten Szenen der Opernliteratur, die Wahnsinnsarie, in der immer wieder die Melodie durchbricht, die Lucias Liebe zu Edgardo anzeigt und damit die eigentliche Ursache ihrer „Verrücktheit“ aufdeckt. Wie dem auch sei: Donizetti war ein großer musikalischer Psychologe, von dem wir bis zum heutigen Tag viel lernen können. Man hat aufgezählt, dass nicht weniger als sieben Personen seiner Opern „den Verstand verlieren“: kein anderer Komponist kann da mit ihm konkurrieren. Umso tragischer ist die Tatsache, dass er selbst in den letzten Jahren seines Lebens an progressiver Paralyse erkrankte, die 1848 zu seinem Tode führte.



Olga Peretyatko als Lucia und George Petean als Enrico, Wiener Staatsoper, 2019







Olga Peretyatko als Lucia und Jongmin Park als Raimondo, Wiener Staatsoper, 2019



## LUCIA/LUCY: OPFER, MÄRTYRERIN ODER HEROINE

### Rezeptionsstränge eines Frauenschicksals

Kunstwerke entwickeln oft eine eigentümliche Subversivität. Als Gaetano Donizetti und Salvatore Cammarano mit *Lucia di Lammermoor* die vermutlich 51. von wahrscheinlich 70 Opern Donizettis erarbeiteten, dachten sie wohl kaum daran ein so nachhaltig in feministischen Diskursen verankertes Werk zu produzieren. Vielmehr sah es vorderhand nach einer routinisierten Produktion aus. Als Vorlage für das Libretto nahm man Walter Scotts Roman *The Bride of Lammermoor*, eine plausible Wahl, dienten Scotts Romane doch für mindestens 58 Opern als Vorlage, alleine die wurde mindestens siebenmal vertont.

### Die wahre Begebenheit

Der feministische Bezug war bereits durch die „real-crime“-Quelle für Scotts Roman gegeben. Das Werk geht auf eine Geschichte zurück, die innerhalb der Familie Scotts mündlich tradiert wurde. Miss Janet Dalrymple hatte sich heimlich und gegen den Willen ihrer Eltern mit Lord Rutherford verlobt, der wohl vor allem aus politischen und ökonomischen Gründen nicht deren Vorstellungen entsprach. Bei einer Aussprache zwischen heimlichem Bräutigam, der Brautmutter und der Braut war die Braut stumm wie eine Statue, worauf Rutherford mit Zeichen deutlicher Verärgerung die Unterredung verließ. Der gewünschten Hochzeit von Janet Dalrymple und David Dunbar of Baldoon stand nichts mehr im Weg. Beim Hochzeitsfest zeigte sich die Braut passiv und stumm. Das Brautpaar zog sich ins Hochzeitgemach zurück, aus dem man plötzlich Schreie des Bräutigams hörte. Als man – erst nach längerem Zögern – Nachschau hielt, fand man den Bräutigam blutüberströmt und die Braut in einer Ecke kauern im Nachthemd und wilde Grimassen schneidend. „Take up your bonny bridegroom“ waren ihre Worte. Der Bräutigam überlebte die Attacke, die Braut starb vierzehn Tage später. Scott machte aus diesem Ereignis mit sehr viel Aussagekraft über den Status einer jungen Frau in



der Zeit zwischen Glorious Revolution und Union Act einen düsteren Roman.

### Walter Scott der aufgeklärte Romantiker

Scott ist im ideengeschichtlichen Kontext der schottischen Aufklärung eines David Hume und Adam Smith zu verorten. Die Prinzipien der Historiographie der schottischen Aufklärung sind sein Referenzrahmen. Eines der wichtigsten Werke dieser Zeit ist John Millars *The Origin of the Distinction of Ranks* [1771], das sich erstmals systematisch mit dem Status von Frauen in unterschiedlichen Gesellschaftsformationen auseinandersetzt. Millar untersucht vier Gesellschaftsstufen (Jagd-, Weide-, Agrar- und Handelsgesellschaft) und stellt fest, dass die Geschlechterbeziehungen einem radikalen sozialen Wandel unterliegen. Das Mann-Frau-Verhältnis unterliegt einem Prinzip fortschreitender Kultivierung analog zur Verbesserung der materiellen Lebensbedingungen. Diese Kultivierung macht die Frau jedoch ungleich, weil sie nicht mehr gleichberechtigte Partnerin im Kampf um das Überleben ist und zu einem Objekt der Bewunderung wird. Das wiederum mindert paradoxerweise ihren Status und ihre Freiheit.

Als der schottischen Aufklärung zugewandter Dichter, thematisiert Scott in seinen Werken den Widerspruch zwischen den traditionellen, ökonomisch darniederliegenden normativen Strukturen der Highlands und der aufstrebenden charakterlichen Flexibilität der „commercial society“ mit frühkapitalistischen Umgangsformen und deren strukturellen Auswirkungen auf individuelle Schicksale. Das ist auch ein Grundthema in der Familie der Ashtons. Lady Ashton entstammt altem Feudaladel, verfolgt aber mit machiavellistischer Brillanz die Durchsetzung der Interessen der neuen Mittelschicht, Sir William Ashton ist ein Parvenu, der mit Abkehr von traditionellen ständischen Mitteln unter Ausnutzung neuerer legaler Möglichkeiten in den Besitz des Lands der Ravenswoods gekommen ist. Lucy Ashton ist eine ökonomische Größe in den Plänen der Familie zwischen neo-feudalen Distinktionsbemühungen und bourgeoiser Vermögensakkumulation.



Man kann also davon ausgehen, dass Scotts Lesern und vor allem Leserinnen der universelle Charakter von Lucys Schicksal durchaus gewärtig war.

### Reduktion auf den emotionalen Konflikt

Salvadore Cammarano hat in seinem Libretto auf die historischen Kontexte komplett verzichtet und die Handlung sogar um ein halbes Jahrhundert vorverlegt, wofür er sich auch in der Vorrede des Librettos entschuldigte. Dieses Detail zeigt, dass er damit rechnen musste, dass den Besuchern der Oper auch Scotts Roman geläufig war. Cammarano legt den Konflikt der Gefühle frei, er reduziert die Oper auf den Grundkonflikt der romantischen Oper: den zwischen Macht und Liebe. Aus den rund dreißig Figuren bei Scott macht er sieben Charaktere, im Zentrum steht aber die übliche Sopran-Tenor-Bariton-Konstellation. Aus der prestigegetriebenen Lady Ashton und dem durchsetzungsschwachen Vater Ashton, Lucys Brüdern Sholto und Henry wird nun Enrico, ein in der romantischen Oper gängiger Bariton-Bösewicht. Edgardo wird zum juvenilen Tenor-Held.

Die bedeutendste Änderung erfährt aber Lucy. Bei Scott ist sie Opfer der Verhältnisse, deren Wahnsinn auf einen durch Machtverhältnisse gebrochenen Willen zurück geführt wird. Ihr Wahnsinn wird somatisiert (Zuckungen auf Zuckungen) sie wird enthumanisiert, sie ist stumm und entspricht wohl den Darstellungen psychischer Erkrankungen der damaligen Zeit, in der es laut Foucault durchaus üblich war psychisch Kranke gegen Entgelt zur Schau zu stellen.

### Die Hysterie

Auch Lucias Welt wird von – nun nur mehr männlichen – Anderen kontrolliert. Ihr Wahnsinn bekommt aber eine andere Gestalt. Lucia ist nicht mehr durch Passivität gekennzeichnet, der Wahnsinn wird zum Akt des Widerstands. Die Figur der Lucia lässt sich damit in einen Hysterie-Diskurs, der in den Werken von Charcot und Freud seinen Höhepunkt findet, einfügen. Wahnsinn wird feminisiert, man betrachtet ihn als Manifestation des Mysteriums und der Bedrohlichkeit der weiblichen Sexualität für



das männliche Geschlecht. Gleichzeitig muss die Hysterie aber auch als Signal der entmündigten auf Haushalt, Kinder gebären und weiblichen Freizeitbetätigungen reduzierten bürgerlichen Frau interpretiert werden. Die Hysterie muss auch als deutliche Aufforderung zur Anerkennung von Frauen interpretiert werden, womit sich auch der Kreis zu Millar schließt. Die Zurschaustellung weiblichen Wahnsinns ist ein wichtiges Merkmal der romantischen Kunst, wie zahlreiche Beispiele aus der Oper dieser Zeit belegen und übt eine gewaltige Faszination aus. Gleichzeitig muss aber eine Identifikation der Leserinnen und Zuseherinnen mit dem Wahnsinn der Titelheldinnen vermieden werden. Dies zeigt sich gut an zwei der bekanntesten Ehebrecherinnen der Weltliteratur. Anna Karenina präsentiert sich das erste Mal während einer Vorstellung der *Lucia di Lammermoor* öffentlich mit ihrem Geliebten Wronsky, Emma Bovary fasst ihren Entschluss zum Ehebruch während einer Vorstellung der Lucia. Beide enden durch Selbstmord.

### Madame Bovary

Madame Bovary ist aufgrund methodischer Überlegungen einer näheren Analyse wert. Ihr Schöpfer Gustave Flaubert kann gemeinsam mit Honoré Balzac und Emile Zola zu den großen realistischen Schriftstellern Frankreichs des 19. Jahrhunderts gezählt werden. Seine Romane sind soziologische Quellen und Illustrationen. Für Flaubert war es eine „lästige Pflicht“, aber dennoch eine Selbstverständlichkeit, sich das anzusehen worüber er schreiben wollte. Für *Madame Bovary* besuchte er eine Landwirtschaftsausstellung von der er zurückgekommen war. Pierre Bourdieu stellt anhand eines Flaubert-Werks (*Erziehung des Herzens*) fest, dass Arnold Hauser Flaubert zwar kritisch gegenüber stand, ihn aber nichtsdestotrotz als einen großen Enthüller und Entlarver des Jahrhunderts bezeichnete.

Flaubert schildert den Besuch der Opernvorstellung von Emma und ihrem Mann im 2. Teil, 15. Kapitel sehr detailgenau. Was zuallerst auffällt ist, dass Emma die Oper sofort mit ihrer Lektüre von Walter Scott in Verbindung bringt. Die Kenntnis des Roman erleichterte ihr der Handlung zu folgen.



Die Musik versetzte sie in einen euphorischen Zustand. Lucias Cavatine in G-Dur evozierte in Emma ebenfalls den Wunsch in Liebesumarmungen fliehen zu können.

In Lucias Widerstand gegen die verordnete Eheschließung erkannte sie die Chance, die sie vertan hatte: Die Wahnsinnsszene als Konsequenz von Lucias Widerstand hingegen interessiert Emma gar nicht. Die Sängerin übertrieb es mit dem Spiel und sang zu laut. So warteten sie die tenorale Schlusssterbeszene gar nicht mehr ab und spazierten auf der Straße wo die Leute, die aus dem Theater kamen: „O holder Engel geliebte Lucia“ grölten.

### Fazit

An Flauberts detaillierten Schilderungen kann man die Rezeptionsstränge des 19. Jahrhunderts gut nachvollziehen und die durch dieses Werk evozierte Gedanken- und Gefühlswelt, der im bürgerlichen Ehekorsett unglücklichen Frau verstehen. Zudem zeigt sich nochmals, dass bei der Rezeption Walter Scott mitgedacht wurde.

Nachdem die Belcanto-Tradition durch neue künstlerische Konventionen unterbrochen wurde, wurde dem allgemeinen Opernpublikum des 20. Jahrhunderts das archetypische Frauenschicksal der Lucia vor allem durch die Interpretation von Maria Callas – auch einer von Männern bevormundeten und ausgenutzten Frau – in Erinnerung gerufen. In der Wissenschaft sind es vor allem die feministischen Musikwissenschaftlerinnen, die Lucias Ikonographie als Opfer, Märtyrerin oder doch Heroine in einer Männergesellschaft weiter betreiben.



Evelino Pidò und das  
Orchester der Wiener  
Staatsoper proben  
*Lucia di Lammermoor*







Salvatore Cammarano, der Librettist von *Lucia di Lammermoor*



## „ICH WILL GEFÜHLE AUF DER BÜHNE HABEN, KEINE SCHLACHTEN“

Musikalische Dramaturgie in Donizettis *Lucia di Lammermoor*

### Die Macht der Affekte

Anders als Rossini und Bellini, die schon zu Lebzeiten intellektuelle Bewunderer und Fürsprecher wie Hegel, Schopenhauer oder Wagner fanden, gilt Donizetti, der Dritte in der Trias der italienischen Opernromantiker, diesseits der Alpen bis heute als ein Komponist, dessen Werke sich im zirkensischen Primadonnengesang erschöpfen. Robert Schumann hat das Urteil der Gebildeten unter den Verächtern schon 1842 in einer Rezension ausgesprochen: „Früher hieß der Wiener Hofcomponist W. A. Mozart, jetzt ist es Gaetano Donizetti geworden und mit einem Gehalte, der seinem innern schwerlich entspricht.“ Und Heinrich Heine mokierte sich im Jahr darauf über die Fruchtbarkeit des Vielschreibers, „worin er nur den Kaninchen nachsteht“, was sein soziologisch unterfüttertes Echo später in Adornos Verdikt von der „frühindustriellen Banalität“ finden sollte.

Mehr über das Geheimnis der Wirkung Donizettis und damit auch über Glanz und Elend seiner Musik erfährt man, gleichsam gegen den Strich, aus einem Werk der Weltliteratur, Gustave Flauberts 1856/57 erschienenem Roman *Madame Bovary*. Flaubert lässt seine unglücklich verheiratete Heldin eine Aufführung von *Lucia di Lammermoor* besuchen. Emma liebt sich, wie schon als junges Mädchen bei der Lektüre von Walter Scotts *Braut von Lammermoor*; mit der exaltierten Leidenschaft einer romantischen Hysterikerin in den Tenorhelden der Oper hinein. Die Scheinwelt der Musik, von der sie sich willenlos verführen lässt, ist ein Stück ihres eigenen Lebens: „Sie lauschte hingegen den schmelzenden Melodien und fühlte, wie ihr ganzes Wesen mitschwang, als hätten die Geigenbogen auf ihren Nerven gestrichen.“ Sie verwechselt die Realität mit dem Talmiglanz des Theaters. Der melomane Seitensprung nimmt, leitmotivisch gesprochen, den wirklichen Ehebruch vorweg. Doch die Fluchtwelten der Kunst bringen Emma Bovary keine Erlö-



sung: „Sie wusste jetzt, wie kleinlich in Wahrheit diese Leidenschaften waren, wenschon die Kunst sie so ideal verklärte.“

Die lustvollen Schauer der vokalen Glücksverheißung, die Emma erlebt, Donizetti hat sie komponiert. Indem er sie als Ideologie, als falsches Bewusstsein denunziert, bestätigt Flaubert, wider Willen, zugleich die psychedelische Wirkungsmächtigkeit des romantischen Melodramma. „Ich will Gefühle auf der Bühne haben, keine Schlachten.“ Diese Äußerung Donizettis in einem Brief an einen Freund, den Mailänder Conte Gaetano Melzi, bekräftigt die Bedeutung der rhetorischen Wollust, die Macht der Affekte und Affektkonflikte, und damit auch die Intention, nicht mehr, wie noch die höfische Opera Seria der Aufklärung, zwischen Leidenschaft und Vernunft im lieto fine, dem obligatorischen glücklichen Ende, einen Ausgleich zu suchen, sondern die exhibitionistischen Emotionen à tout prix zu verherrlichen.

Das romantische Melodramma, wie Bellini es begründet und Donizetti es übernommen hat, erfüllt sich stets mit dem Tod. Die pessimistische Liebesreligion der Romantiker hatte für die rettenden Götter der Seria keinen Platz mehr. Die klassizistische Devise des Schönen, Typischen und Vorbildlichen, die dem geometrischen Rationalismus Metastasio und noch des jungen Rossini zugrunde lag, wich dem Streben nach dem Charakteristischen, das auch die bisher von der Vernunft verborgenen Nachtseiten der menschlichen Natur wie Melancholie, Somnambulismus und Wahnsinn umfasste. „In den genialen Menschen, so groß sie sein mögen, steckt immer das Tier, das ihrem Verstand einen Streich spielt“, schrieb Victor Hugo 1827 in der Vorrede zu seinem Drama *Cromwell*, die als Manifest dieses neuen Theaters gelten darf. Bellini übertrug dieses Bewusstsein noch im selben Jahr 1827 als erster auf die Opernbühne: der Wahnsinn Imogenes in der Schlusszene seiner Oper *Il pirata* setzte das tragische Finale auch in Italien durch. Die klimaktische Finalkatastrophe mit ihrem szenischen Menetekel des Schreckens aber wurde zum Vorbild eines Dramas der sich übersteigernden Leidenschaften, wie es die italienische Oper des 19. Jahrhunderts bis zu Verdis *Otello* und noch darüber hinaus vollstrecken sollte.



## Drama der Gefühle

An diesen Voraussetzungen und nicht an den literarischen Vorgaben des Schauspiels muss die italienische Librettistik und damit auch Salvatore Cammaranos Textbuch zu *Lucia di Lammermoor* gemessen werden. Cammarano hat seine Vorlage, Walter Scotts zuvor in Italien schon mehrmals vertonten Roman *The Bride of Lammermoor* (1819), gleichsam entkernt, den breit ausgemalten historischen Hintergrund gekappt und den Stoff des tragischen Geschehens „gekonnt umstandslos“ (William Ashbrook) auf das Drama der Gefühle reduziert. Übrig bleibt bei Cammarano die Geschichte dreier einander in Liebe und Hass verbundener Personen, in deren Mittelpunkt die zwischen ihrem schurkischen Bruder Enrico und dessen Todfeind Edgardo hin- und hergerissene Lucia als eine engelsgleich Liebende steht. George Bernard Shaw hat das romantische Melodrama einmal so charakterisiert, dass Sopran und Tenor Hochzeit machen wollen und daran vom Bariton als dem dazwischentretenden Dritten gestört werden – ein Bonmot, das die Gegebenheiten dieser Oper schnöde, aber treffend beim Namen nennt. Wie im Kriminalroman oder im Western gehört die stereotype Handlung auch im Melodrama zu den Bedingungen der Gattung. Was einen Krimi auszeichnet, ist nicht das *Was* – die Aufdeckung des Verbrechens und die Enthüllung des Mörders –, sondern das *Wie*, jenes das Muster gleichermaßen lust- wie phantasievoll variierende Spiel, das der Autor dem Einerlei des immer gleichen Verlaufs abgewinnt. Carl Dahlhaus hat – am Beispiel von Bellinis *Norma*, und das lässt sich auf so gut wie jede tragische Oper der 1830er- und 1840er-Jahre beziehen – darauf hingewiesen, dass in der Formelkunst der italienischen Oper der Akzent nicht auf den Sinn- und Motivationszusammenhang der Handlung fällt, sondern auf die Gefühlsdialektik der Personen, für die der szenische Vorgang ein bloßes Gerüst bildet: „Die Fabel ist eine Funktion der Personenkonstellation, nicht die Personenkonstellation eine Funktion der Fabel.“

## Tinta musicale

Die Musik ersetzt an psychologischer Vertiefung und atmosphärischer Stimmungsmalerei, was das Libretto zuvor an erzählerischer Unterfütterung der Handlung über Bord geworfen hatte. Das beweist schon ein Blick auf die Or-



chestration. Mit wenigen, aber umso prägnanteren Strichen zeichnet Donizetti von Anbeginn der Musik im Klangkolorit – der „tinta musicale“, wie Verdi es einmal so treffend bezeichnen wird – das Verhängnis, das sich über den Figuren zusammenzieht. Wenige Takte der Einleitung genügen, um in getragenen Bläserakkorden und Konduktschlägen von Pauke und Großer Trommel eine düstere, unheilschwangere Stimmung zu evozieren. (Verdi wird sich ihrer im Vorspiel zu *Rigoletto* erinnern.) Die trauermarschartigen Klänge tauchen als eine Art wiederkehrendes Motiv immer dann auf, wenn sich der Ring der über Lucia und Edgardo verhängten Tragödie enger zieht, und verknüpfen mit ihrem Klagegesang dergestalt das Ende mit dem Anfang der Oper.

Auf ähnlich sprechende Weise hat Donizetti immer wieder einzelne Instrumente hervorgehoben. Vor allem die Holzbläser dienen der Charakterzeichnung der Titelheldin: so die Oboe, die sowohl Lucias Eintreten zur entscheidenden Auseinandersetzung mit ihrem Bruder wie zur Hochzeitszeremonie ankündigt und mit klagendem Tonfall ihr beredtes Schweigen verständlich macht. Die hier der Begleitung einkomponierten Seufzer wenden den Freuden- zum Trauermarsch und enthüllen die Hochzeitszeremonie als Trauerritual. In schneidendem Kontrast zum tragischen Geschehen der Wahnsinnszene – Lucia hat Arturo in der Hochzeitsnacht umgebracht und darüber den Verstand verloren – erklingt dagegen die Flöte, die sie dort gleichsam als Stimme des Himmels begleitet. Ursprünglich hatte Donizetti eine Glasharmonika als obligates Begleitinstrument vorgesehen, um die Nervenzerüttung der Gattenmörderin auch akustisch zu chiffrieren – eine Lösung, auf die die aktuelle Wiener Aufführung zurückgreift. Überhaupt widerspricht die Sorgfalt der musikalischen Ausarbeitung dem Donizetti vorausseilenden Ruf eines gewissenlosen Schnellschreibers. Umso bewundernswerter, dass er die Oper tatsächlich in wenig mehr als sechs Wochen komponiert und instrumentiert hat.

### Tableau und Formelstil

Zur blockhaften Dramaturgie von *Lucia di Lammermoor* gehört, dass die Umschlagspunkte der Handlung von Cammarano mit einer Lakonik ausge-



führt sind, die bereits Verdis gestische Szenensprache vorwegnimmt. Selbst die Intrigen werden kaum begründet, ein Manko, dem der Komponist Jahre später in der französischen Fassung der Oper gegenzusteuern versuchte. Cammarano, der ursprünglich als Bildhauer und Maler ausgebildet war, sah gewissermaßen als Tableau vor sich, was auf der Szene geschah. Insbesondere die auf den knappsten Wortwechsel zusammengedrückte Hochzeitszeremonie und das sich anschließende, völlig unvermittelte Auftreten Edgardos verkürzen diesen Augenblick der Handlungskulmination auf einen *colpo di scena*, einen Theatercoup, der nur emotional, nicht logisch zu beglaubigen ist und den der Rhetoriker Donizetti mit Blech, Pauke und großer Trommel untermalt. Nach einer dreitaktigen Reminiszenz des Bläserlamentos aus der Einleitung, die wie ein drohendes Omen aufblitzt, beginnt der langsame Teil des *Concertatos*, ein melodischer Geniestreich im weichen Des-Dur, wie er nur noch mit Verdis berühmtem *Nabucco*-Chor zu vergleichen ist. Zeit, Welt und Raum versinken; die Personen erstarren. Über sie stülpt sich ein Welt-Innenraum des Affekts, in dem alle Individualität untergeht. Der vorwärts drängende, sich steigernde, alles überschwemmende Musikstrom bricht sich auf rauschhafte Weise Bahn. Wie später Wagner mit Isoldes Liebestod hat auch Donizetti die effektvollen Klangwogen dem finale ultimo von Bellinis *Norma* abgelauscht. Er hat die Nummer in seiner Partitur als Quartett, nicht als Sextett bezeichnet, weil Alisa und Arturo nur als harmonische Füllstimmen mit dem Chor gehen. „Die unwiderstehliche Wirkung dieser Nummer“ – so William Ashbrook in seinem Buch *Donizetti and his Operas* – „beruht auf Donizettis Vermögen, die Rhetorik der Konfrontation dergestalt in eine Melodie umzuschmelzen, dass sie den Augenblick ausdehnt, damit das Publikum ihr Pathos darin zu empfinden wie auszukosten vermag.“ Verdi hat sich dieses Ensemble zum Vorbild des Quartetts im letzten Bild von *Rigoletto* erkoren.

Eine ähnlich überzeugende musikdramaturgische Durcharbeitung, wie sie das Sextett auszeichnet, lassen die meisten der übrigen Ensemble- und Chorszenen der Oper, aber auch die Musik Enricos und Raimondos über weite Strecken vermissen. Immer wieder, beginnend mit dem Jagdklängen der Introdution bis hin zum Jubelchor, der der „Wahnsinnsszene“ voraus-



geht, greift Donizetti hier zum musikalischen Kitt der Floskeln und Versatzstücke, wie sie in jeder anderen seiner Opern stehen könnten. Dies gilt auch für das Orchesterthema, das im Finale des 2. Aktes ganz nach der Art Rossinis die rezitativischen Teile verklammert. An Formelstil erinnert auch die fanfarenhafte Melodik in der Cabaletta von Enricos Auftrittsarie („La pietade in suo favore...“), der man ihre großsprecherisch aufgeblähte Rhetorik schwerlich als musikalisches Passbild seines schurkischen Verhaltens abzunehmen vermag. Ähnlich schmissig ist Donizetti die martialische Schauer-Szene im Turm des Schlosses zu Wolferag missraten. Und die Ensemble-Stretta des großen zweiten Finales kann noch immer nicht ganz den von Rossini stammenden Buffa-Ton leugnen – ein Erbe, das Verdi dann mit dem *Rigoletto* endgültig abstreift.

### Innere Entgrenzung des Liebespaares

Ganz anders bemüht Donizetti sich um das Liebespaar, das nicht nur im Zentrum der Handlung steht, sondern das er fast durchwegs mit formal individueller, melodisch inspirierter Musik ausstattet. Man vergleiche nur einmal die beiden aufeinander folgenden Duette Lucias: das mit Edgardo am Schluss des ersten und das mit ihrem Bruder Enrico am Beginn des zweiten Bildes. Ist das letztere eine schulgerechte Erfüllung der von Rossini übernommenen architektonischen Nummernform, die zwischen Enrico und Lucia melodisch kaum differenziert, ja die Stimmen wider jede Logik der dramatischen Situation in Terzenseligkeit zusammenführt, so gibt das Finalduett des ersten Bildes jedem der beiden Protagonisten sein scharf umrissenes vokales Gesicht.

Im ersten Satz dieses Duetts (*Larghetto*) steht Edgardos Strophe („Sulla tomba che rinserra“) in Moll, begleitet vom Pizzicato der Streicher und sparsamen Farbtupfern der Bläser. Mit Lucias Strophe („Deh! ti placa, deh! ti frena“) hellt sich die Stimmung nach Dur auf. Die dritte und letzte Strophe führt die beiden Stimmen interkalierend zusammen. Ähnlich abwechslungsreich ist der von gestauter Erregung erfüllte zweite Satz, ein *Allegro vivace* („Qui di sposa eterna fede“). Der dritte Satz des Duetts schließlich – *Moderato assai* („Verrano a te sull'aure“) – ist eine jener für diese Oper charakte-



ristischen langsamen, lyrischen Cabaletten – eine zunächst von Lucia intonierte, dann von Edgardo wiederholte, schnörkellos-eingängige Melodie. Obwohl sie fast ausschließlich auf engstem Raum in Sekundsritten und Silbe für Silbe mit dem Text fortschreitet, vermittelt sie doch den Ausdruck von Ekstase, einer gleichsam inneren Entgrenzung des Liebespaares. Indem er am Ende das schulgerechte Eintreten der Stretta hinauszögert, verschafft Donizetti der Nummer eine zusätzliche Spannung – ein der dramatischen Charakterzeichnung dienendes Umdeuten der mit neuem Leben erfüllten Form, die leider von der gängigen Strichpraxis (und dies gilt für fast alle Opern Bellinis, Donizettis sowie des jungen, ja selbst noch des mittleren Verdi) auf nachgerade gedankenlose Art eingeebnet wird.

### Frauenopfer

Die Partie der Lucia gehört zu den größten Herausforderungen im Reich des Gesangs. Donizetti verlangt von seiner Protagonistin ein vokales Koloraturfeuerwerk, das dennoch nicht Selbstzweck ist, sondern stets dem Ausdruck der dramatischen Situation dient. Mit oftmals wenigen Gesten macht seine Musik hörbar, was die Figur unsichtbar bewegt. Das lässt sich gleich an Lucias Auftrittsarie („Regnava nel silenzio“) exemplifizieren, in der der Komponist seine Heldin mit einer teils schwärmerisch-entrückten, teils exaltierten Empfindsamkeit porträtiert und so die beiden kontrastierenden Teile der traditionellen Doppelarie auch emotional beglaubigt.

Lucia verkörpert auf exemplarische Weise den Typus der romantischen Heroine, die von einem widrigen Schicksal in den Wahnsinn getrieben wird. Die Musik präsentiert sie uns von ihrem ersten Auftreten an als eine verletzte, ja gefährdete Persönlichkeit, die alle ihre Empfindungen und Ängste nach innen wendet. Sie ist Spielball in einer von männlicher Anmaßung und Gewalt beherrschten Welt, die selbst ein so elementares Verlangen wie die Liebe pervertiert und den Frauen nur die Wahl zwischen Unterwerfung oder Untergang zubilligt. Der Wahnsinn, den die romantische Oper in die betörendste Musik hüllte, war dabei nur die Kehrseite der Hysterie, jener weiblichen Krankheit einer körperlich-seelischen Verweigerung, wie sie am Ende







des Jahrhunderts Charcot und Freud diagnostizieren und die Dichter des Fin de Siècle – etwa Maurice Maeterlinck in *Pelléas et Mélisande* oder Hugo von Hofmannsthal in *Elektra* – poetisieren werden.

Donizetti kommt in dieser bis zu Verdis *Otello* und noch darüber hinaus reichenden musikalischen Verklärung des Frauenopfers eine entscheidende Wende zu. Im Zentrum fast aller seiner tragischen Opern steht ein bizarr-verworrenes Geschehen, das die Leidenschaften des Herzens auf dem Altar der Gesellschaft opfert: Stoffe, die lustvoll die Emotionen wie die Nerven der Zuschauer kitzeln. Auf seine Vorliebe für das Hohelied der unglücklichen Liebe deutet auch eine Äußerung in einem Brief an den Impresario Giuseppe Consul: „Ich brauche Liebe, zerstörerisch-heftige Liebe, denn ohne sie müssen die Figuren kalt bleiben.“ Mit der 1835 in Neapel überaus erfolgreich uraufgeführten, ja begeistert akklamierten *Lucia di Lammermoor* jedenfalls scheint Donizetti den Nerv der Zeit getroffen zu haben. Als Verdi im Sommer 1847 für Neapel einen tragischen Stoff vorschlug, der aber unblutig enden sollte, schrieb ihm der Theatersekretär Vincenzo Flauto im Auftrag des dortigen Hauslibrettisten Cammarano warnend: „Was das Publikum wünscht, sind Katastrophen, Personen, die tot sind, sterben und weinen, und nicht Personen, die glücklich sind.“

Lucias Wahnsinnszene ist das Herzstück der Oper. Donizetti hat mit dem Blendwerk ihrer Fiorituren in der Tat vokalzirkensisches Futter für Stimmakrobatinnen geliefert und doch, als Übermalung einer immer wieder aufblitzenden Realität, weit mehr als nur Primadonnenmusik geschrieben. Er führt – so Norbert Miller – „die zu abenteuerlichen Schwierigkeiten erhobene Koloraturtechnik bis an den Punkt, an dem das Zerfallen der Melodie und das Zerfallen der Identität Lucias ein und dasselbe werden.“ Dieser Vorgang spiegelt sich auch in der Form wider, die Donizetti gewissermaßen in der Dehnung erfüllt, mit der er ihre Vorgabe überschreitet und ihr gerade dadurch dramatischen Ausdruck und musikalische Bedeutung zuspricht. Die Standardform der Doppellarie, wie sie der junge Rossini im Jahrzehnt nach 1810 verbindlich gemacht hatte, bestand aus einer kurzen instrumentalen Einleitung, die über ein deklamatorisches Rezitativ – die *Scena* – ins lyrische



Cantabile führt. Dieses schließt mit einer improvisierten Kadenz, in der die Solisten ihre Kunstfertigkeit, aber auch ihren Geschmack demonstrieren sollen. Das tempo di mezzo, eine Art Brückenpassage, greift die Handlung – oft in Gestalt eines Entschlusses, jedenfalls einer demonstrativen szenischen Geste – wieder auf, ehe die bewegtere Cabaletta die Nummer abschließt. Diese Cabaletta besteht aus zwei in der Regel identischen Strophen, die wiederholt werden. Ähnlich wie bei der barocken Da-capo-Arie war die ausgiebige Verzierung der Wiederholung bis in die 1850er-Jahre ein ungeschriebenes Gesetz. Erst Verdi hat seit dem 1859 uraufgeführten *Ballo in maschera* auch in den Sopranarien alle Kadenzen ausgeschrieben und die „vermaledeiten Cabaletten“ schließlich ganz abgeschafft.

Donizetti hat in der Wahnsinnsszene die Abschnitte der Standardform so mit dem Wechsel im Gemütszustand der Heldin verzahnt, dass die einzelnen Teile gegeneinander instabil werden. Der Canto declamato der Scena wie der Brückenpassage besteht aus einer Kette von Ariosi, die sich aller vokalen Ausdrucksformen vom nackten Rezitativ bis zur durchgebildeten Melodie bedienen. Die emotionalen Brüche, die Lucia durchlebt – die lastende Vorahnung; die Erinnerung der Brunnenszene und des Duets mit Edgardo, den sie jetzt mit der Erscheinung der ermordeten Frau identifiziert; die Vertauschung von Arturo und Edgardo in der halluzinatorisch rekapitulierten Hochzeitsszene; die von Donizettis Musik deutlich akzentuierten Angsteinbrüche; die visionäre, tanzartige Entrückung in der Cabaletta („Spargi d’amaro pianto“); schließlich der endgültige körperliche Zusammenbruch –, summieren sich dergestalt zu einer klinischen Fallstudie in Tönen. In diese musikalische Seelenanalyse fügt sich auch die exzessive Kadenz ein, in der Singstimme und Glasharmonika miteinander wetteifern. Sie fehlt in der autographen Partitur und ist in der heute gebräuchlichen Form wohl erst 1889 anlässlich von Nellie Melbas Lucia-Debüt an der Pariser Opéra komponiert und interpoliert worden (siehe auch Interview mit Evelino Pidò, Seite 153).

Donizetti musste die nur durch eine einfache Arpeggio-Figur angedeutete Kadenz am Ende des Cantabile-Teils nicht ausschreiben, weil er selbstverständlich damit rechnen durfte, dass die Primadonnen seiner Zeit – allen



voran Fanny Tacchinardi-Persiani, die erste Lucia – in jeder Aufführung eine andere Kadenz improvisieren würden. Mit der Wahnsinnsarie der Lucia ist es Donizetti gelungen, unter den Voraussetzungen des italienischen Melodramma eine geschlossene musikalisch-dramatische Form „von innen heraus“ (Carl Dahlhaus) zu begründen. Dies war ein entscheidender Schritt auf dem Weg zum Drama aus dem Geist und mit den Mitteln der Musik, den Verdi in den beiden folgenden Jahrzehnten von der Nachtwandelszene der Lady Macbeth über die „Caro nome“-Arie der Gilda bis zu Amelias großer Arie unter dem Galgen im zweiten Akt des *Maskenball* gehen sollte.

### Gesang als Sterben, Sterben als Gesang

Mit der „Wahnsinnsszene“ hat Donizetti zugleich eine andere eherne Konvention der Tradition unterlaufen: dass bei einer Oper mit getrenntem Liebespaar der Tenor im Tod der Primadonna vorausging und dieser die Schlusszene vorbehalten war. Durch die Verdoppelung der solistischen Finalszenen einerseits und ihre pointierte Vertauschung andererseits, so dass der Selbstmord Edgardos dem Delirium Lucias folgt, gibt der Komponist dem Liebesdrama eine „ekstatische Innenwendung“ (Norbert Miller).

Auffällig ist die Finalszenen in jeder Hinsicht. Edgardo, der seinen Todfeind Enrico zum Duell erwartet, erfährt zuerst vom Geschehen in der Hochzeitsnacht, schließlich vom Tod Lucias. Darauf erdolcht er sich. Obwohl Donizettis Œuvre, wie ein findiger Statistiker errechnet hat, das Werk mit der höchsten Mortalitätsrate in der Operngeschichte darstellt, gehört der Selbstmord in ihm zur Ausnahme. Wenn die gängige Bühnenpraxis bis weit ins 20. Jahrhundert die Oper mit der Wahnsinnsszene enden ließ, so muss man darin nicht nur eine Verbeugung vorm Primadonnenkult, sondern auch ein seit dem Barock fortwirkendes Unbehagen am Suizid auf offener Bühne sehen. Verzweifelte Selbstmörder hat die italienische Zensur noch zu Donizettis Zeiten wenn nicht zu camoufflieren, dann doch wenigstens hinter die Szene zu verbannen versucht. Edgardo ersticht sich zudem nicht an einem beliebigen Ort, sondern vor der Gruft seiner Ahnen, also – kirchlich gesehen – in geweihtem Bezirk.



Formal hat Donizetti in diesem Lamento, dem überdehnten Augenblick der Todesekstase und Verklärung, die zweisätzliche Finalszene beibehalten, sie allerdings gänzlich umgedeutet. Orchestereinleitung, Scena, Cantabile (mit einer an Schuberts Lied „Morgengruß“ aus *Die schöne Müllerin* erinnernden Melodie), Chorszene (in Form eines Trauerkondukts) und Cabaletta folgen aufeinander, ohne daß der Formverlauf verunklärt wird. Am auffälligsten ist dabei der Schlusssatz, der nur noch sehr entfernt einer Cabaletta ähnlich sieht. Er besteht aus zwei Teilen, die sich aber wesentlich unterscheiden – dazwischen steht der kurze Einschub mit der Selbsttötung.

Beide Teile stimmen im Tempo sowie im Rhythmus überein und sind harmonisch durch Modulation miteinander verbunden, unterscheiden sich aber tonal und durch die Besetzung. Dabei ist das erste Moderato („Fur le nozze“) dem Chor, die zweite, eigentliche Cabaletta („Tu che a Dio“) dem Solisten vorbehalten. Bei der letzten Wiederholung singt das Solovioloncello die Melodie stellvertretend für den sterbenden Edgardo, der nur noch bruchstückhaft zum Ensemble beiträgt. Mehr als für die Tat interessiert Donizetti sich auch hier für die Entrückung, für die innere Ekstase seines Helden, die er – so Norbert Miller – in ihrer „in sich gesteigerten Dauer über den äußeren Handlungsgang“ hinaushebt.

Edgardo – und mit ihm das Publikum – erlebt den Tod als Engel in Gestalt einer Frau. Napoleone Moriani, „il tenore della bella morte“ – der Tenor des schönen Todes, wie ihn seine Zeitgenossen nannten –, hat gerade mit dieser Szene seine Zuhörerinnen und Zuhörer zur Raserei gebracht. Die italienische Oper des 19. Jahrhunderts verschreibt sich einer Ökonomie der Leidenschaften, einer Verausgabung der Körper wie der Herzen, einer zerreißen Erfahrung also, deren höchster Sinn der Tod ist. „Ihr Singen“ – so der Berliner Religionsphilosoph Klaus Heinrich – „ist nicht gesteigerter Handlungsschein, sondern die gesteigerte Präsenz der unentwegt den Aufstand probierenden Triebsubjekte.“ Oder wie Bellini es 1834 seinem Librettisten Carlo Pepoli bei der Arbeit an „*I puritani*“ einhämmerte: „Im Melodramma muss der Gesang zu Tränen, zum Entsetzen, zum Sterben rühren.“ Gesang als Sterben zu imaginieren, Sterben als Gesang zu sublimieren und dergestalt



das Liebes- mit dem Todesbegehren zu vereinen – Donizetti hat diese vokale Utopie, wie die Geschichte der Oper zeigt, dem späteren 19. Jahrhundert vermacht. Selbst die beiden Antipoden Verdi und Wagner – man denke nur an *Aida* oder *Otello*, an *Tristan und Isolde* oder *Götterdämmerung* – sind darin seine gelehrigen Schüler gewesen.



Juan Diego Flórez als Edgardo, Wiener Staatsoper, 2019







Lukhanyo Moyake als Arturo, Wiener Staatsoper, 2019



## GESANGSSTIMMEN IN LUCIA DI LAMMERMOOR

Wer glaubt, es handelte sich hier um ein nur dem Schöngesang (Belcanto), dem Ziergesang, nur der stimmlichen Kunstfertigkeit geweihtes Werk, irrt. Auch wer *Lucia di Lammermoor* als lediglich reine Primadonnen-Oper bezeichnet, irrt. Denn die dramatischen Handlungsstränge gestatten allen Mitwirkenden erstaunlich komplexe Charaktere zu zeichnen und selbst die raffiniert kunstvoll gehaltenen Arien sind keinesfalls nur stimmakrobatischer Bravour geschuldet, sondern untermalen die jeweilige Situation, in denen sich die, meist in einer psychischen und/oder physischen Extremsituation befindlichen Figuren, bewegen. Obwohl also diese Musik zuvordererst Gefühle wie Schmerz, Leidenschaft, Verlangen, Entsagung nachzeichnet und im Klangbild noch immer dem Stil der romantischen Belcanto-Oper verhaftet ist, erhalten die Bühnengestalten dennoch zusätzlich ein erstaunlich komplexes, ja fast psychoanalytisches Charakterbild. Donizetti war durch dieses Meisterwerk somit seiner Epoche weit voraus.

### Lucia

ist *der* jugendlich lyrische hohe Sopran, der mit Koloraturfähigkeit all die unzähligen feinsinnigen Verzierungen, oftmals um und auf einem gehaltenen Ton oder eingebunden in Melodienbögen, zu meistern hat. Um den anderen unzähligen Ausdrucksvarianten nachzukommen, ist äußerste stimmtechnische Versiertheit erforderlich. In ihren beiden großen Arien wechseln ruhige Kantilenen zu raschen Koloraturgirlanden respektive zu Trillern und enden mit kraftvollen extremen Spitzentönen (hohes es). Trotz aller mädchenhafter Lyrik ist große, nennen wir es „Stimmakrobatik“ angesagt: Nicht zuletzt in der sogenannten „Wahnsinnszene“ können und müssen alle technischen Raffinessen-Register gezogen werden. Diese Szene ist zweigeteilt, wird vom Chor kommentiert und in den Staccato Koloraturen von einer Glasharmonika (früher Flöte) untermalt. Das alles ist sehr kunstvoll gezeichnet und bietet in jeder Hinsicht ein eindringliches Bravourstück. (Ergänzend muss gesagt werden, dass die meisten Verzierungen, kunstvoll verschlungenen Kadenzen etc. gar nicht notiert



sind, sondern, der damaligen Tradition folgend, frei gewählt und dem Können, den stimmtechnischen Möglichkeiten der jeweiligen Sängerin angepasst werden und wurden.) Da diese Partie auch noch Raum für eine starke darstellerische Komponente bietet, ist es kein Wunder, dass die Größten ihres Faches darin glänzten: u.a. Maria Callas, Joan Sutherland, Renata Scotto, Anna Moffo... und natürlich „unsere“ (eigene Maßstäbe setzende) Edita Gruberova.

### Edgardo

wird mit einem jugendlich lyrischen Tenor besetzt, der mit kernig klingendem „jungmännerhaftem“ Stimmglanz aufwarten kann. Anders als bei den üblichen Donizetti-Tenören ist hier kein reiner „C-Tenor“ (siehe z.B. die Tenöre in seinen Tudor-Opern) gefragt, sondern ein Stimmcharakter mit einer weiten sinnlichen Mittellage, der kraftvoll diesen teils liebes- teils leidensfähigen tragischen Helden porträtieren kann. Große Ausgeglichenheit und Belastbarkeit sind Voraussetzung, sowie eine bruchlose Ausgeglichenheit im Tenorpassaggio (Wechsel von Brust in das Kopfregeister), da diese Partie größtenteils im Stimmbereich d bis as/a angesiedelt ist. Die Rolle ist durchaus mit dem vollen lyrischen Stimmpotenzial zu meistern, jedoch gibt es eine Szene (das Duett mit dem Bariton im sogenannten „Turmbild“), in der durch die Konfrontation mit dem Feind, dramatische Akzente notwendig sind, die man eigentlich schon dem Tenor-Spinto-Bereich zuordnet. Entgegen sonstiger Tradition gibt es im ersten Akt keine Auftrittsarie, sondern ein einprägsames Rezitativ, dem sofort das Duett mit dem Sopran folgt. Dafür gehört Edgardo das endgültige Finale der Oper: Hier in dieser drei geteilten großen Szene („Tombe degli avi miei/Fra poco a me ricovero/ Tu che a Dio spiegasti l’ali“) wird sein, aus gramerfühltem Schmerz verübter Selbstmord, vom Basssolisten und vor allem vom Chor effekt- und eindrucksvoll unterstützt. Große Oper ist hier angesagt! Die Liste der Tenöre dieser erfolgreichenden Partie ist lang und reicht u.a. von Enrico Caruso, Beniamino Gigli über Giuseppe di Stefano, Plácido Domingo, José Carreras bis hin zu Luciano Pavarotti.



## Enrico

ist der Kavalierbariton par excellence. Da es sich hier um den Widersacher, also um eine negative Persönlichkeit handelt, ist das Stimmfach des jugendlich dramatischen Charakterbaritons mit etwas herber Farbe willkommen. Fester Stimmsitz, viriler, sonorer Klang und kraftvoller Stimmeinsatz sind Voraussetzung. Die Figur ist eher eindimensional, grimmig-böse gezeichnet. Den Grund seines rachesüchtigen Handelns gibt bereits seine Auftrittsarie am Beginn der Oper bekannt: Diese Arie ist ebenfalls dreigeteilt in Rezitativ, Arie (*Cruda funesta mania*) und Cabaletta („*La piete in suo favore*“) mit Männerchor-Begleitung. Nur einmal bekommt Enrico kurz einen fast menschlichen Zug, nämlich innerhalb des Duettes mit seiner Schwester, („*Appressati, Lucia*“), wenn er ihr erklärt aus strategischen Gründen ihre Zwangsheirat durchführen zu müssen. Viele bedeutende Baritonsänger waren mit dieser Partie betraut u.a. Piero Cappuccilli, Sherrill Milnes, Leo Nucci.

## Raimondo

erforderte den seriösen Charakterbass. Da Raimondo nicht nur Erzieher Lucias ist, sondern zugleich Priester, kann er auch mit einem „*Basso Nobile*“ besetzt werden. Stets „unterstützt“ er die handelnden Personen als Ansprechpartner und ist sozusagen deren „moralisches Gewissen“. Auf welcher Seite er eigentlich steht, wird nicht so ganz klar, da er, wohl beruhigend, sozusagen beide Parteien zu bedienen scheint. Herausragend ist natürlich, neben einem „quasi Duett“ zusammen mit Lucia, seine Szene, in der er der versammelten Gesellschaft über die verübte Schreckenstat der Protagonistin berichtet („*Dalle stanze ove Lucia*“) – sozusagen eine Introduction zu der unmittelbar darauffolgenden „Wahnsinnszene“. Die Partie ist meist in der Bass-Mittellage angesiedelt, also durchaus angenehm zu singen, doch werden viele Ausdrucksvarianten und volle Stimmgebung verlangt.

## Arturo

wird mit einem klangvollen lyrischen Tenor besetzt. Da er der ungeliebte und aufgezwungene Ehepartner der Protagonistin ist, den dann durch



diese ein grausames Schicksal ereilt, hat er nur den markanten Auftritt im Hochzeitsbild („Per poco fra le tenebre ...“ – mit hohem a) dennoch sollte der Interpret (ebenfalls) ein Tenor erster Stimmqualität sein. (Ich erinnere mich zum Beispiel an Thomas Moser – dem späteren Tristan – der einst ein fabelhafter Arturo war).

### Normanno

wird mit einem Charaktertenor besetzt, ist der Begleiter, der Spitzel, der Einflüsterer des bösen Baritons, also eine Negativfigur. Demzufolge sind seine Meldungen mit scharfer, prägnanter Interpretation vorzutragen.

### Alisa

Die Gefährtin, die Vertraute, die Ansprechpartnerin der Protagonistin wird meist mit einem hohen lyrischen bzw. Charaktermezzo besetzt – muss gut zuhören, gut reagieren können und außerdem das zentrale Sextett (im Hochzeitsbild) als sechste Stimme vervollständigen.



Virginie Verrez als Alisa und Jongmin Park als Raimondo, Wiener Staatsoper, 2019



Ilma von Murska als Lucia, 1870



Selma Kurz als Lucia, Wiener Staatsoper, 1903



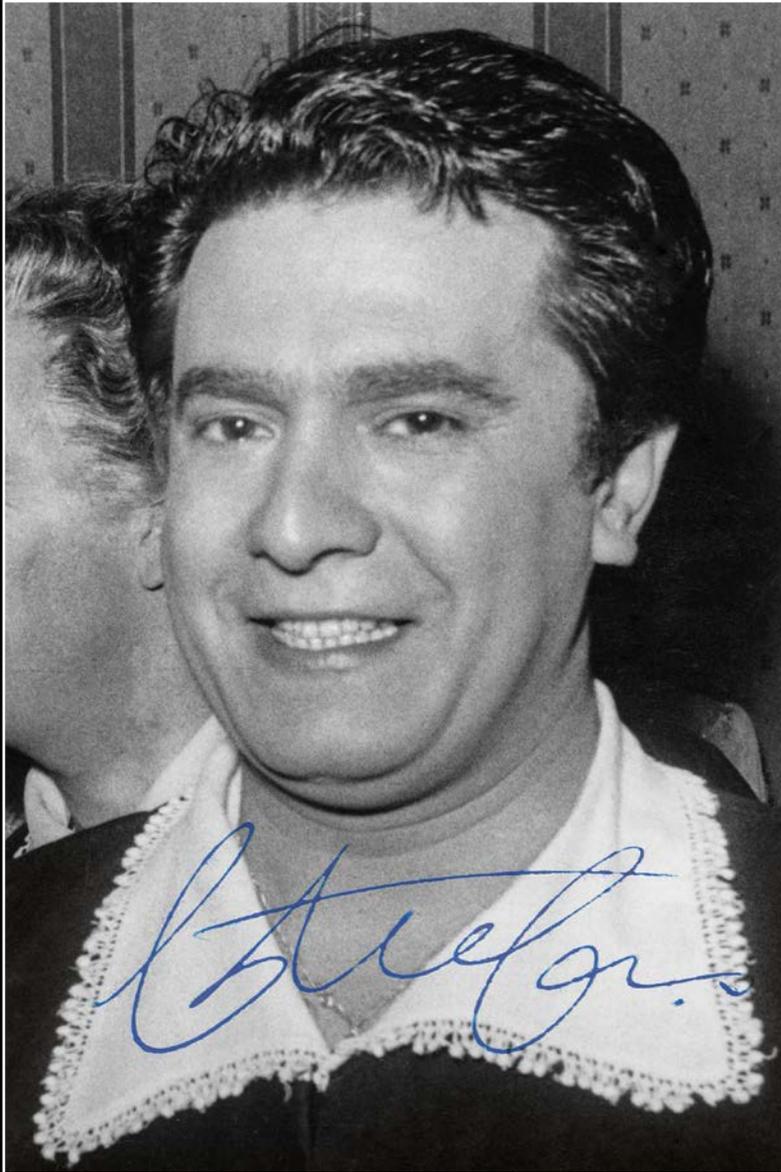
Toti dal Monte als Lucia, Gastspiel der Mailänder Scala, 1929



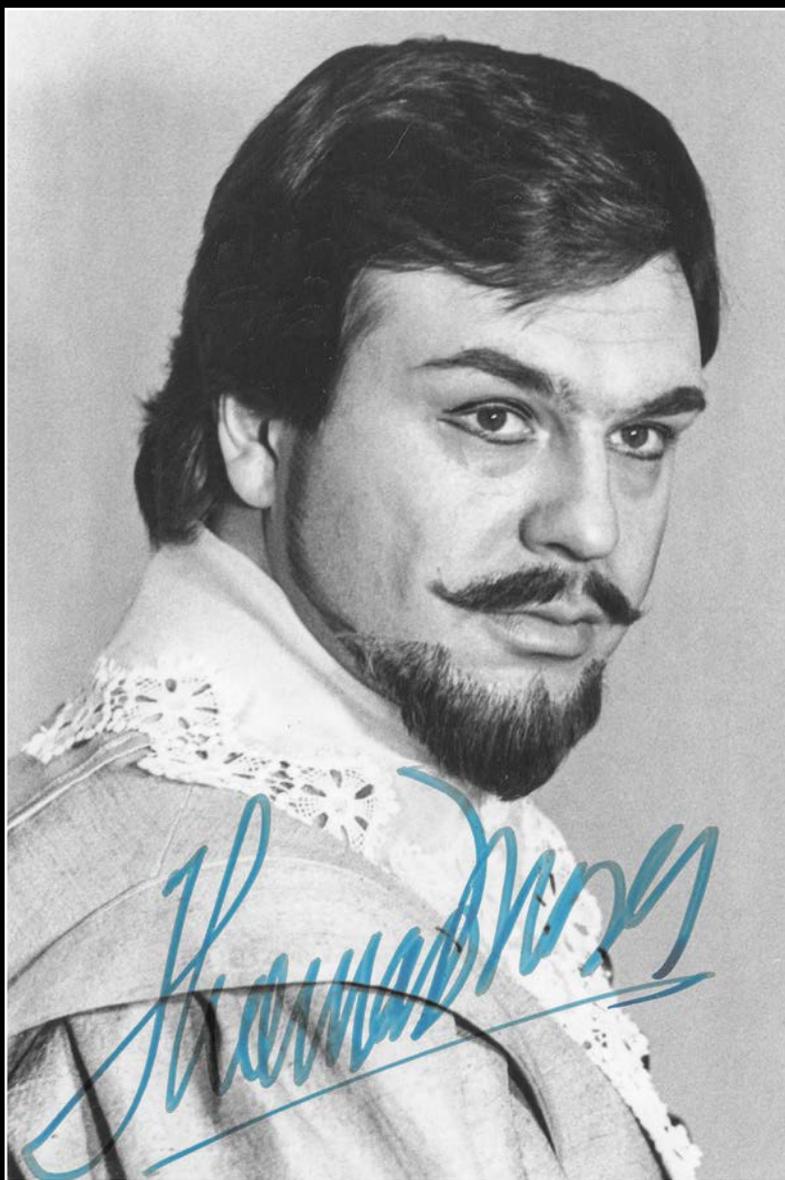
Alfred Picaver als Edgardo, 1914



Maria Callas anlässlich des *Lucia*-Gastspiels, Wiener Staatsoper, 1956



Giuseppe di Stefano anlässlich des *Lucia*-Gastspiels, Wiener Staatsoper, 1956



Thomas Moser als Arturo, Wiener Staatsoper, 1978



Rolando Panerai anlässlich des *Lucia*-Gastspiels, Wiener Staatsoper, 1956



Edita Gruberova als Lucia, Wiener Staatsoper, 1978



Siegfried Vogel als Raimondo, Wiener Staatsoper, 1978



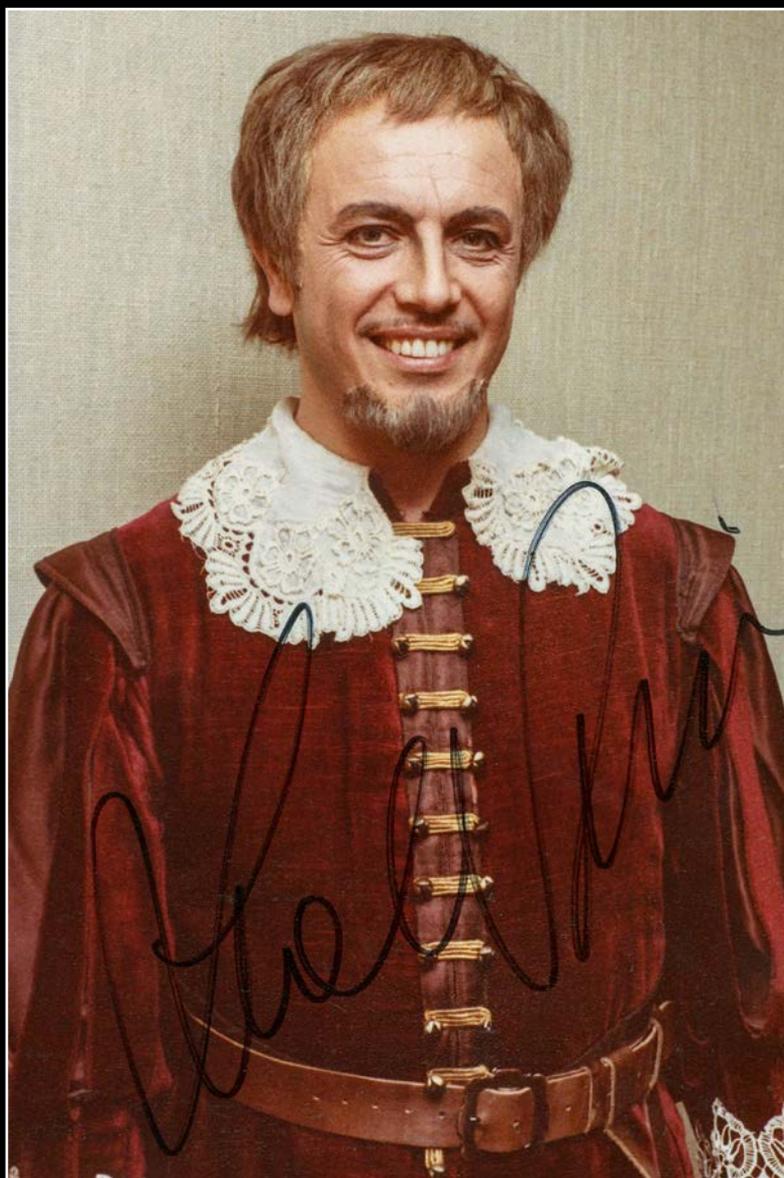
Sona Ghazarian als Lucia, Wiener Staatsoper, 1978



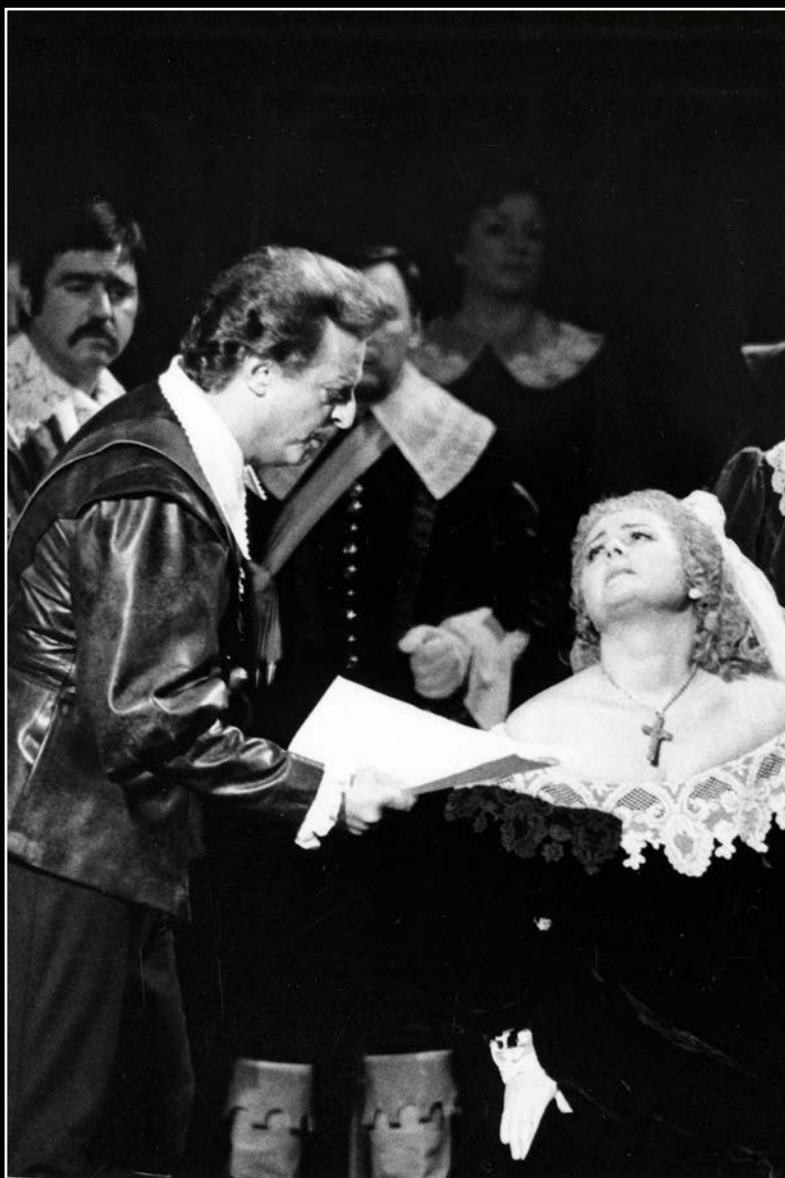
Peter Dvorský als Edgardo und Edita Gruberova als Lucia, Wiener Staatsoper, 1978



Robert Kerns als Enrico, Wiener Staatsoper, 1978



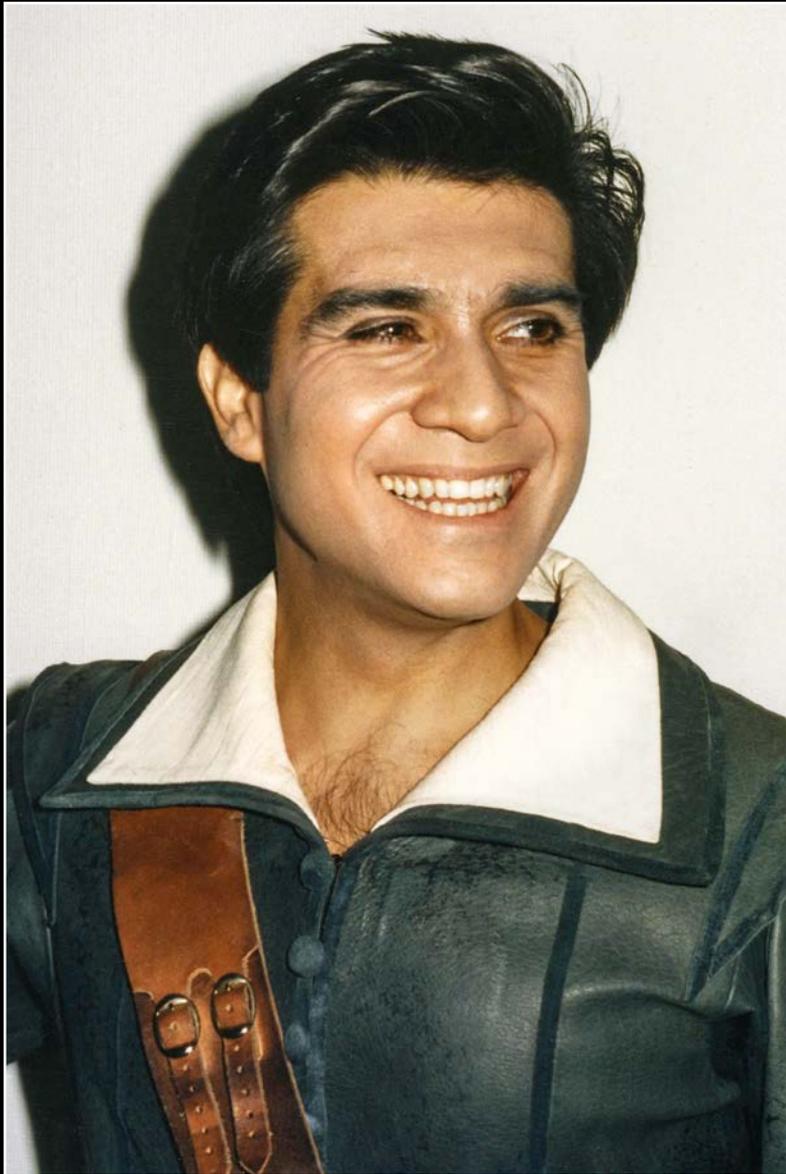
Leo Nucci als Enrico, Wiener Staatsoper, 1981



Alfredo Kraus als Edgardo und Edita Gruberova als Lucia, Wiener Staatsoper, 1987



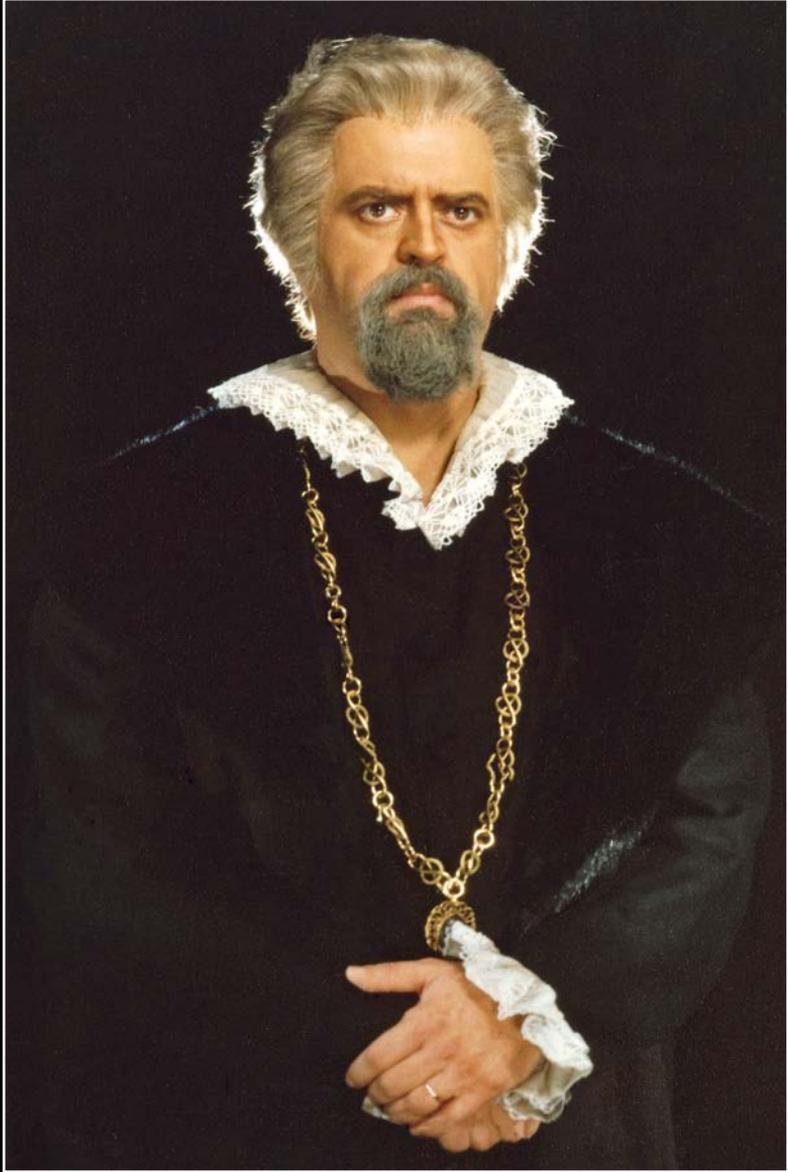
Francisco Araiza als Edgardo, Wiener Staatsoper, 1988



Luis Lima als Edgardo, Wiener Staatsoper, 1988



Georg Tichy als Enrico, Wiener Staatsoper, 1988



Kurt Rydl als Raimondo, Wiener Staatsoper, 1978



José Carreras als Edgardo, Wiener Staatsoper, 1978



Andrea Rost als Lucia, Wiener Staatsoper, 1993



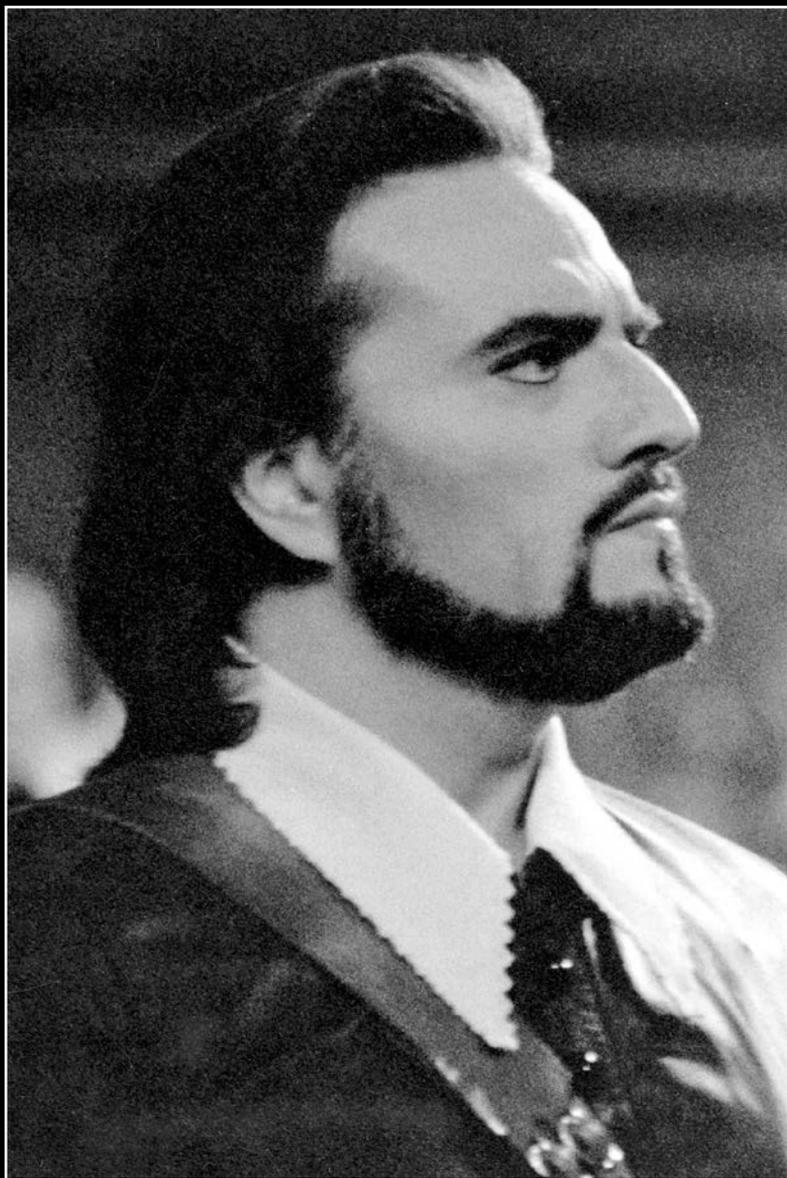
Neil Shicoff als Edgardo, Wiener Staatsoper, 1993



Ramón Vargas als Edgardo, Wiener Staatsoper, 1998



Roberto Frontali als Enrico, Wiener Staatsoper, 1994



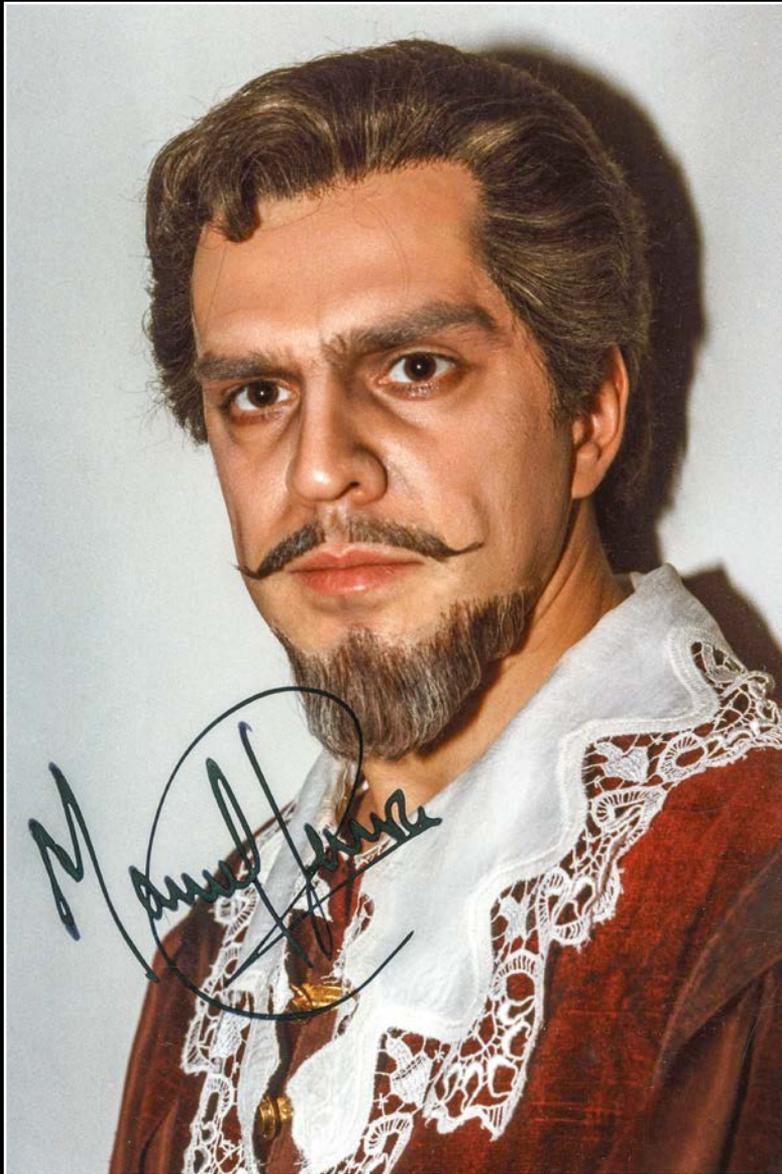
Giuseppe Sabbatini als Edgardo, Wiener Staatsoper, 1996



Miro Dvorský als Arturo, Wiener Staatsoper, 1997



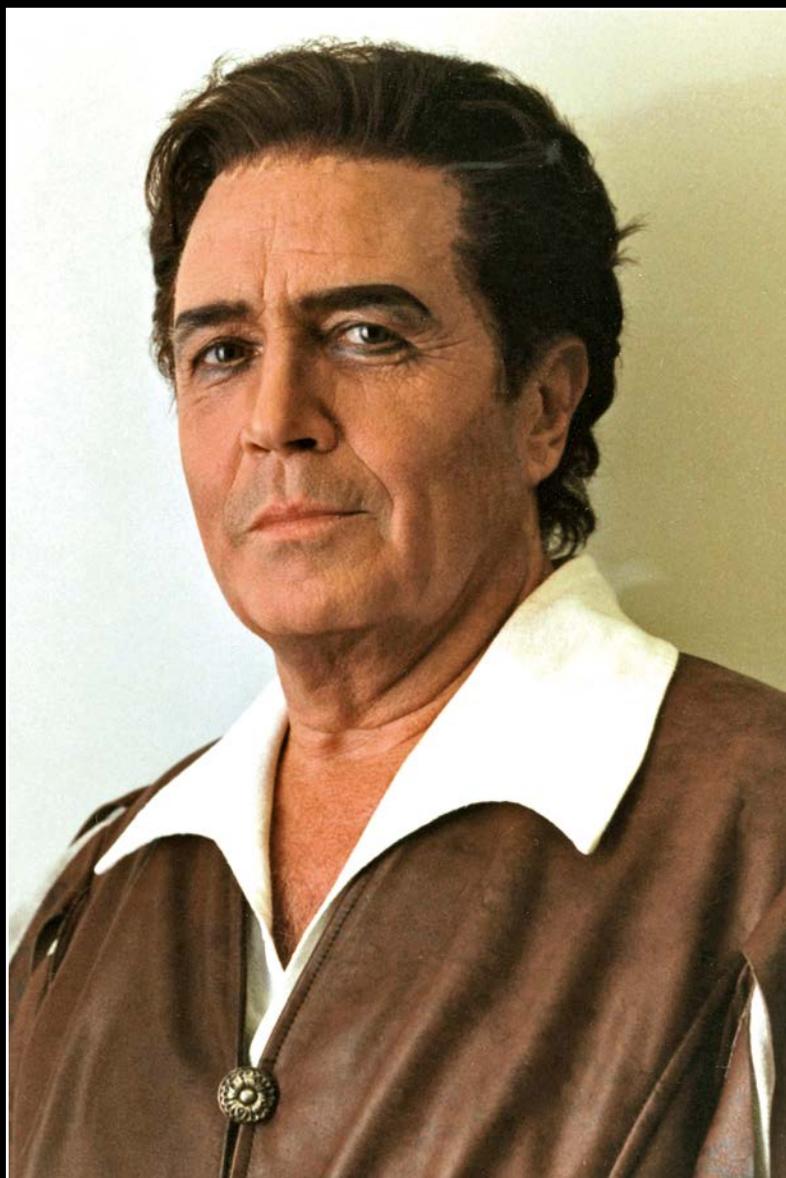
Benedikt Kobel als Arturo, Wiener Staatsoper, 1998



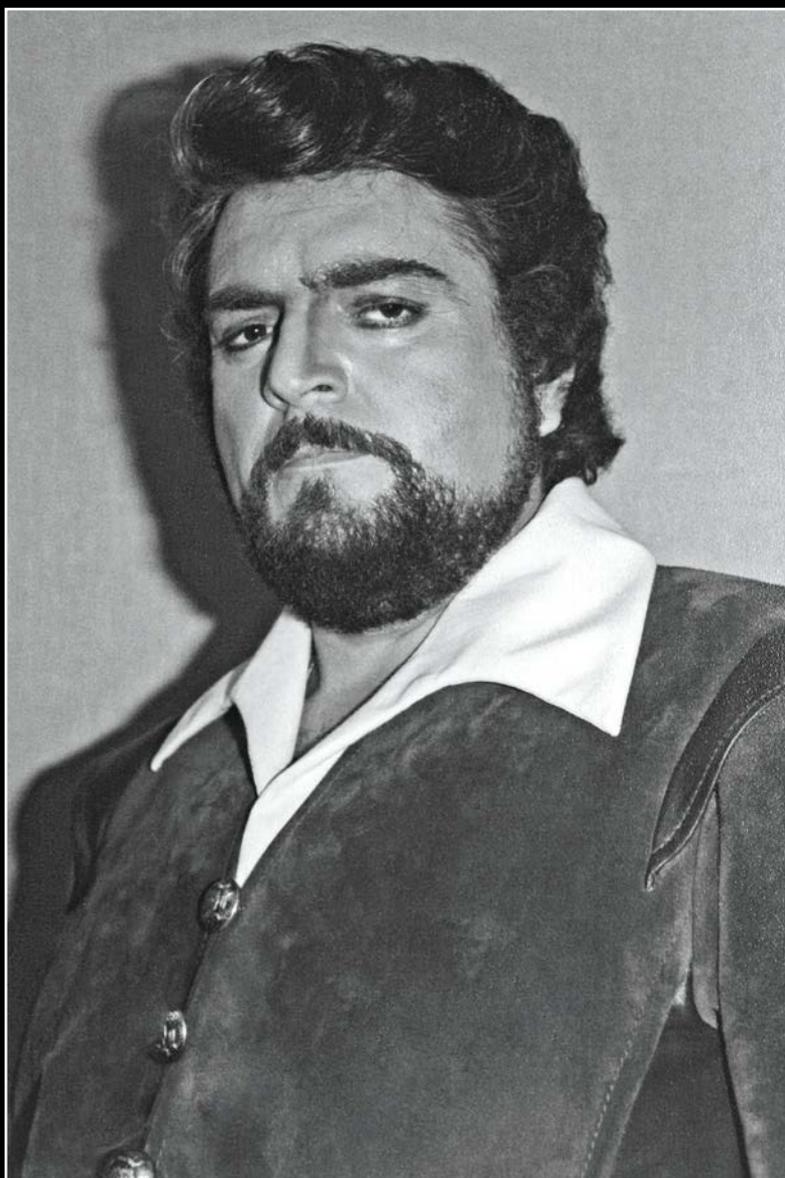
Manuel Lanza als Enrico, Wiener Staatsoper, 1997



Viktoria Loukianetz als Lucia, Wiener Staatsoper, 1998



Alberto Rinaldi als Enrico, Wiener Staatsoper, 2000



Juan Pons als Enrico, Wiener Staatsoper, 2004



Stefania Bonfadelli als Lucia, Wiener Staatsoper, 2002



Anna Netrebko als Lucia, Wiener Staatsoper, 2009



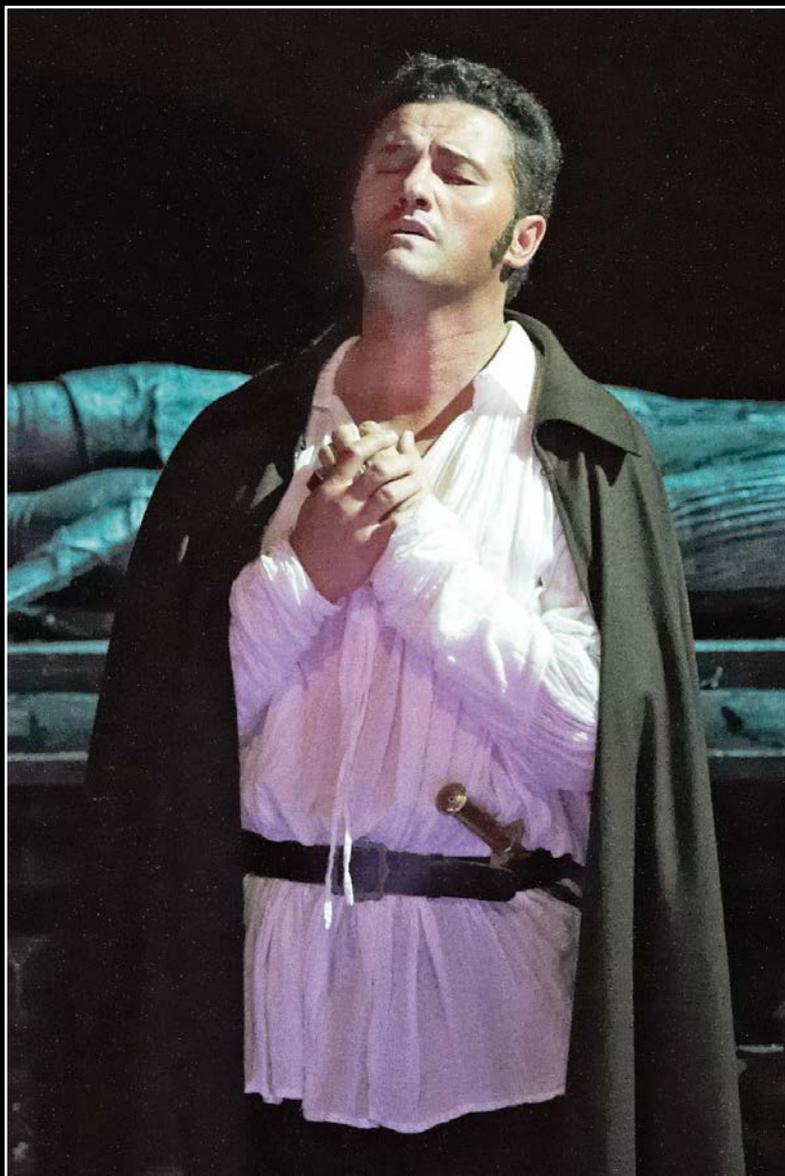
Boaz Daniel als Enrico, Wiener Staatsoper, 2009



Matthew Polenzani als Edgardo, Wiener Staatsoper, 2009



Annick Massis als Lucia, Wiener Staatsoper, 2005



Piotr Beczala als Edgardo, Wiener Staatsoper, 2011



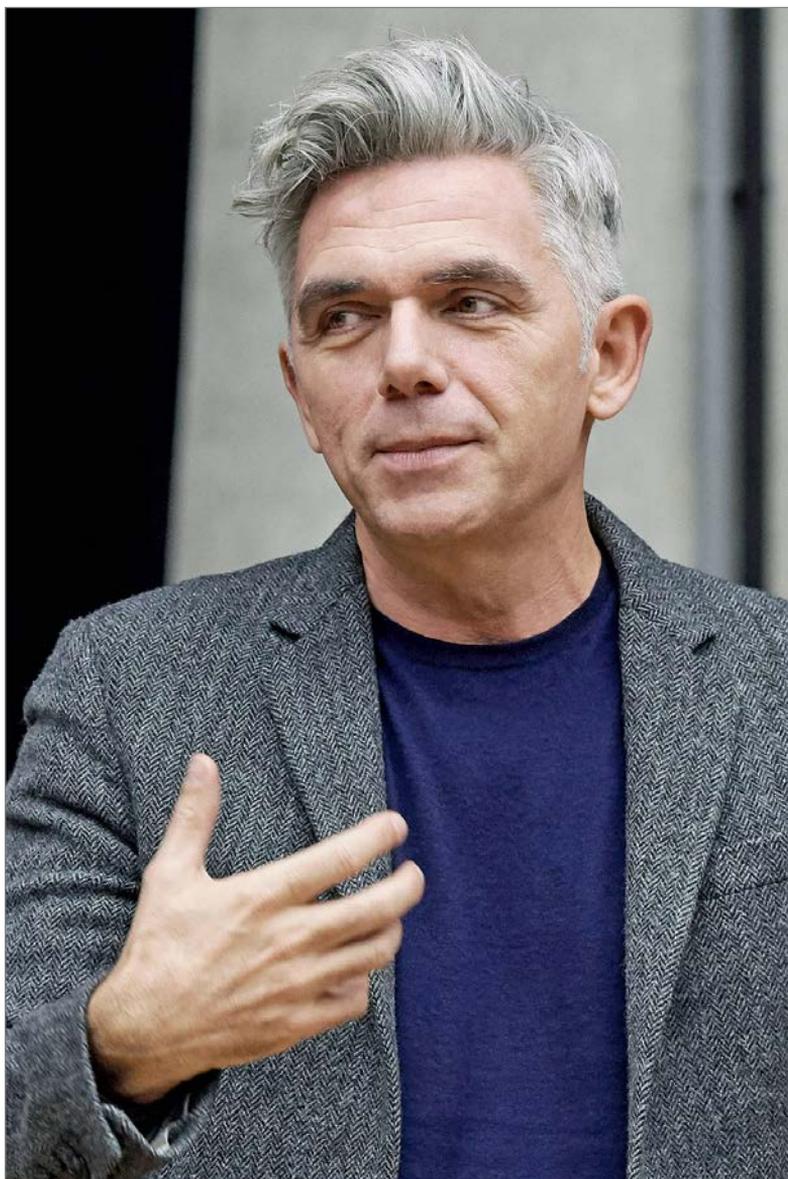
Benjamin Bruns als Arturo, Wiener Staatsoper, 2011



Peter Jelosits als Normanno, Wiener Staatsoper, 2012



Diana Damrau als Lucia, Wiener Staatsoper, 2012



Laurent Pelly



## DER ANWALT DER PROTAGONISTIN

Regisseur Laurent Pelly im Gespräch mit Andreas Láng

*Sehr geehrter Herr Pelly, Ihre Inszenierungen sind weltweit erfolgreich, werden zum Teil von Haus zu Haus gereicht – in Wien ist etwa Ihre Fille du régiment-Produktion äußerst beliebt –, Sie gelten als Regie-Magier mit einer ungemein atmosphärischen Bühnensprache: Wie viele Monate oder Jahre arbeiten Sie an einem Werk?*

**Laurent Pelly:** Im Allgemeinen, und nicht zuletzt aufgrund der im Opernbereich üblichen Vorlaufzeiten, beginne ich rund drei Jahre vor dem Probenstart die intensive Auseinandersetzung mit einem Stück – zumal ein Jahr vor einer Premiere das Bühnenbild und die Kostüme ja schon vom jeweiligen Theater abgenommen werden müssen. Hier, im Falle der *Lucia di Lammermoor*, kam ich sogar auf vier Jahre in denen ich die Musik immer und immer wieder regelrecht in mich aufgesogen, mich in sie hineinversenkt habe. Ich gehe ja ganz grundsätzlich in meinen Arbeiten immer von der Musik und weniger vom Libretto oder der Handlung aus – die atmosphärische Bühnensprache, die Sie gerade angedeutet haben, hat wahrscheinlich auch mit dieser Form der Annäherung zu tun, sie wird aus der Partitur gespeist, die der Komponist vor dem Hörer ausbreitet.

*Und wenn Sie die Musik einer Oper das erste Mal mit dem Bewusstsein wieder anhören, dass Sie das Werk inszenieren werden, entsteht da automatisch sogleich ein erstes Bild, ein erster Ansatz von dem aus weitergearbeitet wird?*

**Laurent Pelly:** Das ist sehr unterschiedlich. Manchmal macht es sofort „klick“ und der Weg liegt vor mir, manchmal dauert es länger, sind mehrere Anläufe notwendig, um eine Form der Darstellung zu finden, in der ich das Stück so erzählen kann, dass ich den Reichtum der sich mir erschlossen hat, entsprechend abbilden kann.

*Sie sind nicht nur für die Regie verantwortlich, sondern stets auch für die Kostüme...*

**Laurent Pelly:** Da ist richtig, ich bin seit bald vier Jahrzehnten glücklich in



der Theaterwelt beheimatet und habe in den einzelnen Produktionen immer auch die Kostüme entworfen. Das hat in meinen Augen einen immensen Vorteil: Ich bin dadurch gezwungen auf jede einzelne Persönlichkeit noch intensiver einzugehen und erfahre auf diese Weise sehr viel mehr über den Charakter, über die psychologischen Tiefenschichten einer Figur.

*Lucia di Lammermoor ist Ihre nun wievielte Donizetti-Oper?*

**Laurent Pelly:** Die fünfte – allerdings die erste tragisch-dramatische. Die vier übrigen, allen voran die schon erwähnte mittlerweile zehn Jahre alte *Fille du régiment*, waren komische Opern. Das Herrliche bei Donizetti und überhaupt beim Belcanto ist übrigens, dass man die Gefühle der Charaktere wunderbar herausarbeiten und einen schönen Spannungsbogen inszenieren kann – *Lucia di Lammermoor* ist diesbezüglich ein Idealbeispiel.

*Wie Sie schon beim Konzeptionsgespräch am ersten Probenstag erwähnt haben, diente Jean Epsteins wunderbare Verfilmung von Edgar Allan Poes *The Fall of the House of Usber* – *La Chute de la maison Usber* – als Inspirationsquelle für diese Lucia-Produktion.*

**Laurent Pelly:** Ich verehere Edgar Allan Poe und liebe diesen Stummfilm schon seit vielen Jahren. Was mir an *La Chute de la maison Usber* beispielsweise besonders gefällt, ist zum einen diese tolle Bildersprache – der Film wurde immerhin schon 1927 gedreht: Jede einzelne Einstellung scheint ein eigenes für sich stehendes Gemälde zu sein und an dieser künstlerischen Vorgehensweise haben wir uns – die Bühnenbildnerin Chantal Thomas und ich – bei dieser *Lucia*-Inszenierung orientiert. Zum anderen begeistert mich Epsteins Changieren zwischen der realen und der surreal-neverherhangenen und mystischen Welt, zwischen Wahrheit und Traum oder sogar Alptraum, – und da erkenne ich zahlreiche Parallelen zu *Lucia di Lammermoor* und der Gattung Oper an sich, in der ja alles größer und fokussierter gebracht wird als im wahren Leben. Die Musik der *Lucia di Lammermoor* verbreitet immer wieder ähnlich verhangene, zwischen Licht und Dunkel wechselnde Stimmungen wie dieser Film. Es bleibt so vieles in der Schwebel: Was passiert tatsächlich und was ist nur ein übersteuertes Fantasieprodukt der Protagonisten? Handelt es sich um einen Alptraum,



und wenn ja, um einen Alptraum Lucias oder um einen Alptraum Enricos? Dementsprechend ist zum Beispiel die Burg, in der Lucia und Enrico leben, zunächst nur als eine im Nebel verschwommene geisterhafte Silhouette zu erkennen. Und auch wenn wir die Burg nach und nach näher an die Zuschauer heranführen, bleibt vieles im Unklaren, nicht zuletzt durch die merkwürdige Transparenz der wolkenverhangenen Mauern.

*... Sie übernahmen auch das Schwarz-Weiß des Films für diese Lucia-Produktion...*

**Laurent Pelly:** ... ja, die Schwarz-weiß-beziehungswise Grautöne. Allerdings nicht im Sinne eines alten Fotos, sondern, um die dunkle Stimmung des 19. Jahrhunderts, in der sowohl der Roman als auch die Oper entstanden sind und wir die Geschichte spielen lassen, wiederzugeben. Als einzigen Kontrast verwenden wir in der Wahnsinnszene die Farbe des Blutes: rot!

*Was symbolisiert die die Szenerie zu Beginn beherrschende Schneelandschaft?*

**Laurent Pelly:** Einerseits soll das Weiß des Schnees die Reinheit des Charakters der Lucias widerspiegeln, die ihr im Laufe der Handlung Stück für Stück abgerungen wird. Andererseits, und da sind wir wieder bei der traumhaften Atmosphäre der Oper, gibt der Schnee mir die Möglichkeit der Szene einen verschwommenen, nebelhaften Ton zu geben – echten Rauch würden mir die Sänger wohl nicht gestatten (*lacht*).

*Bei Ihnen ist Lucia von Anfang an wahnsinnig...*

**Laurent Pelly:** Nicht unbedingt wahnsinnig, aber auf jeden Fall psychisch beeinträchtigt. Diese 19. Jahrhundert-Konvention, nach der sich junge Frauen zunächst verlieben und dann mit einem Schlag den Verstand verlieren, erscheint mir recht unglaubwürdig. Ich finde es nachvollziehbarer, wenn Lucia von Anfang an psychische Auffälligkeiten besitzt, die sich dann immer mehr verstärken. Auch ihr Bruder Enrico dürfte ja mit seinen übertriebenen Wutattacken und Rachegefühlen etwas von der sogenannten „Norm“ abweichen. Da liegt eindeutig etwas in der Familie vor – eine genetische Belastung oder ein grobes Erziehungsproblem! Somit ist Lucia für mich also auf keinen



Fall die hübsche Naive, sondern eine eigenartige, nicht unbedingt schöne, ungeliebte junge Frau, die, von der Allgemeinheit weggesperrt, nur aus machstrategischen und wirtschaftlichen Überlegungen heraus von ihrem Bruder hervorgeholt wird. Und jetzt trifft sie in Edgardo erstmals auf einen fremden jungen Mann, in den sie sich, wie ein 11jähriges Kind in den vermeintlichen Märchenprinzen, verliebt. Mit anderen Worten: Ein schützenswertes Wesen, deren Anwalt ich mit dieser Produktion sein möchte.

*Edgardo ist also nicht zwingend eine Lichtgestalt?*

**Laurent Pelly:** Ich folge hier bewusst nicht den üblichen Belcanto-Konventionen: Edgardo wird schon gewisse Gefühle für Lucia haben, aber in meinen Augen wälzt er ebenfalls seine eigenen Pläne – es geht ihm um Rache an dem Mörder seines Vaters – für deren Verwirklichung er Lucia benötigt und einzuspannen trachtet. Mit anderen Worten: Lucia dient der sie umgebenden Männerwelt immer nur als Instrument, niemals wird sie von den anderen als Mensch wahrgenommen. Eine Schuld, die sowohl Enrico als auch Edgardo am Ende erkennen – und die Letzteren in den Selbstmord treibt.

*Und Raimondo...*

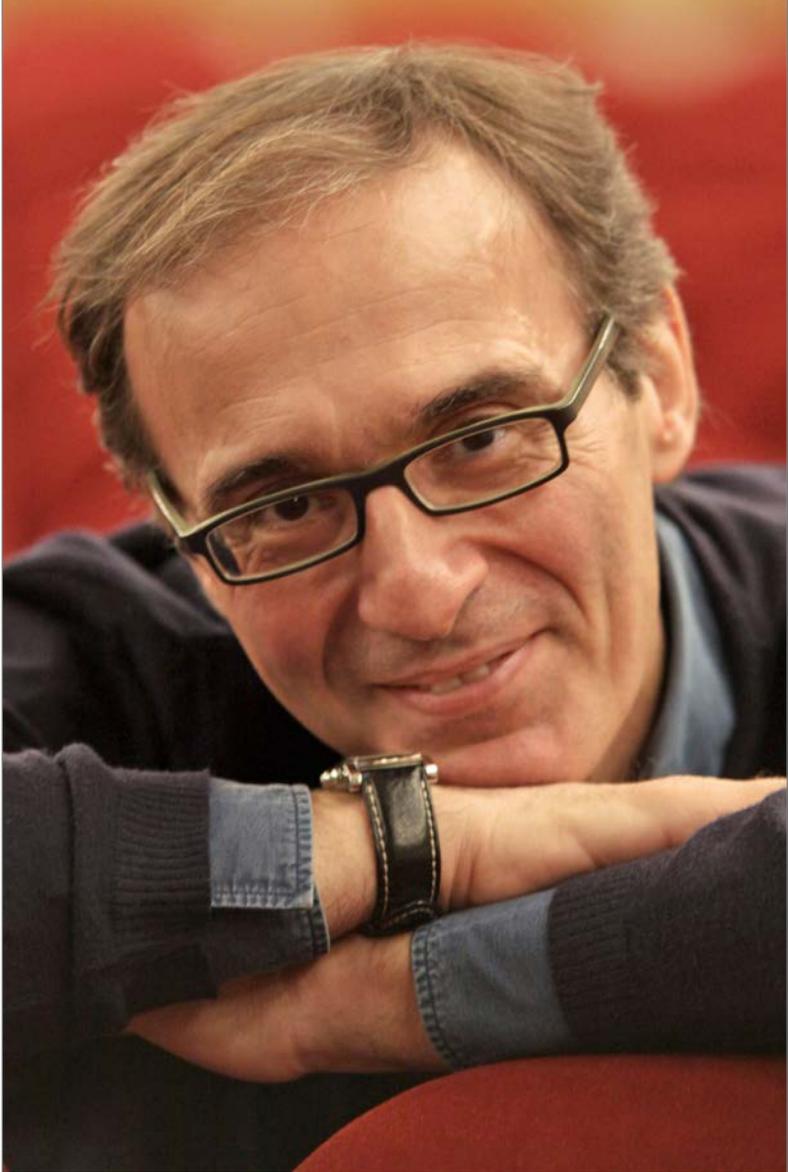
**Laurent Pelly:** ... ist in einem gewissen Sinn ein Angestellter Enricos, der dessen Pläne zu unterstützen hat. Ein Heuchler, der gemäß der good Cop/bad Cop-Methode den freundlichen Part übernimmt, aber Lucia dennoch in jene Richtung steuert, in der sie ihr Bruder haben möchte.

*Welche Passagen in Lucia di Lammermoor berühren Sie am meisten?*

**Laurent Pelly:** Das Duett Lucia-Enrico, in der die Musik auf so großartige Weise die brutalen Manipulationsversuche des Bruders schildert, dann die Hochzeitsszene, die vollkommen filmisch aufgebaut ist – kein Wunder dass sich so mancher Filmmusikkomponist selbst nach dem Zweiten Weltkrieg von Donizetti inspirieren ließ. Und dann natürlich die wunderschöne Finalarie Edgardos und Lucias Wahnsinnsarie, in der durch dieses Duett aus Sopranstimme und des außerirdisch anmutenden Klanges der Glasharmonika ein ganz besonderer, theatraler Moment entsteht.



Kostümfigurine (Lucia) von Laurent Pelly, Wiener Staatsoper, 2019



Evelino Pidò



## AN DEN WURZELN DES BELCANTO

### Evelino Pidò als Premierendirektor

Wenn ein Dirigent im Bereich des Belcanto für seine historisch fundierte, geradezu wissenschaftlich genaue Arbeit bekannt ist, dann ist es Evelino Pidò. Musikalische Quellenstudien gehören für ihn dazu, ebenso wie er das verfügbare Material rund um eine Oper studiert, analysiert und auswertet. So hat er sich im Rahmen der Vorbereitung von *Lucia di Lammermoor* nicht nur ausgiebig mit dem originalen Notentext beschäftigt, sondern die Aufzeichnungen und Briefe des Komponisten vorgenommen, um der musikalischen Wahrheit nahe zu kommen. „Durch meine Kontakte zum Verlagshaus *Ricordi* hatte ich Gelegenheit, an Donizettis Handschriften heranzukommen, aus denen deutlich mehr herauszulesen ist als aus der üblichen Literatur rund um diese Oper“, erzählt er im Gespräch. „Alleine schon, was man so über die Gemütszustände des Komponisten erfährt, ist aufschlussreich.“ Dazu kommt, dass Pidò auch den Kontakt zur Wissenschaft sucht und mit namhaften Forschern seine Überlegungen, An- und Einsichten ausführlich diskutiert. Wenn notwendig, dann sogar nächtelang! Die Genauigkeit, die Pidò an den Tag legt, durchzieht aber nicht nur seine Vorbereitung, sondern auch die Arbeit mit dem Orchester und den Sängern: Pidò schätzt intensive Probenarbeit – bei Premieren ohnedies, aber auch im Repertoirebetrieb – besonders und die ihn umgebenden Musikerinnen und Musiker können von einer überaus präzisen und ins Detail gehenden Zusammenarbeit berichten. Und gerade auch darum, weil man dank ihm so gut vorbereitet ist, ist er auch der „Dirigent, dem Diven vertrauen“, wie im *Standard* zu lesen war – und nicht nur Diven. Sondern auch Intendanten quer über den Globus schätzen die musikalische Professionalität, die Pidò an den Tag legt: und dementsprechend ist er ein gerne gesehener Gast unter anderem an der New Yorker Metropolitan Opera, an der Mailänder Scala, am Royal Opera House Covent Garden, am Teatro Real in Madrid, an der Pariser Oper, am Teatro Colón in Buenos Aires. An der Wiener Staatsoper, an der er 2011 debütierte, kennt man ihn in jedem Winkel des Hauses, zwischen Notenarchiv und Orchestergraben und Probensälen: Pidò ist allgegenwärtig.



„Seit dreihundert Jahren wies meine Familie väterlicherseits Maler auf und ich wurde entsprechend beeinflusst, auch wenn ich kein großer Maler bin“, lacht er. „Doch habe ich mir den Blickwinkel des Malers erhalten – sind Malerei und Musik doch verwandte Künste!“ Das künstlerische Klima, in das er hineingeboren wurde, trug bald Früchte. „Alle in meiner Familie spielten ein Instrument, wenn auch nicht professionell“, berichtet er. Und so lag es nahe, dass er schon im zarten Alter von vier Jahren mit der entsprechenden Ausbildung begann. Sein Weg führte ihn nicht nur über eine Orchestertätigkeit als Fagottist an die Mailänder Scala, sondern auch nach Wien, wo er bei Karl Österreichischer an der Musikhochschule lernte; ebenso studierte er in Turin, seiner Heimatstadt, bevor er Assistent von Claudio Abbado wurde. Seine internationale Karriere begann in Melbourne mit Puccinis *Madama Butterfly* und führte ihn bald um die Welt. Wie wenige andere gilt er als Spezialist für das italienische Fach, besonders auch für den Belcanto.

Wenn er über die *Lucia di Lammermoor* spricht, gerät er ins Schwärmen. „Wir wissen, dass diese Oper, 1835 herausgekommen, Donizettis Debüt in Neapel war: ein großartiger Erfolg vom ersten Augenblick an – im Gegensatz zu anderen heute bekannten Opern seiner Kollegen. Denken wir nur an Rossini, dessen *Barbiere di Siviglia* ja bei ihrer Uraufführung durchgefallen ist. Für mich ist *Lucia di Lammermoor* das Meisterwerk in Donizettis Schaffen. Abgesehen von den wunderbaren Melodien, der spannenden Harmonik ist beeindruckend, wie gekonnt er auf die drei Protagonisten der Oper zu fokussieren versteht.“ Drei? „Ja, man darf neben Edgardo und Lucia nicht auf Enrico vergessen, der eine absolut zentrale Funktion hat.“ Und – so beschreibt Pidò – es gibt sogar einen vierten Protagonisten: das Orchester, das nicht nur Begleitung bietet, sondern eine echte Hauptrolle darstellt.

Wieweit aber ist diese Oper durch und durch romantisch? „*Lucia di Lammermoor* ist eine Oper, die eine romantische Seite hat, sie ist aber nicht eine gänzlich romantische Oper. Ich würde sagen, dass Donizetti stilistisch eine Brückenfunktion zwischen Rossini und Bellini hat.“



Pidò, der die Aufführungstradition der Oper „wirklich sehr gut“ kennt, greift bei dieser Produktion auf eine kritische Notenausgabe zurück. „Es gibt etliche Unterschiede zu früheren Aufführungen“, meint er. „Auch im Orchester, unter anderem in der Phrasierung: Legati, Staccati, da wurde einiges richtig gestellt. Man wird die Oper diesmal anders hören, seit Jahren trage ich diese Fassung durch die Welt, eine Fassung, die sich ganz streng daran hält, wie der Komponist *Lucia di Lammermoor* selber gesehen hat. Mit dieser Fassung, denke ich, sind wir den Wünschen des Komponisten weit näher als mit bisherigen Ausgaben.“

Apropos Wünsche des Komponisten: Die Frage Flöte oder Glasharmonika beantwortet er mit einem klaren Votum für die Glasharmonika. „Donizetti schrieb die Wahnsinnsarie der Lucia ja ursprünglich für Sopran und Glasharmonika, wie aus Manuskripten herauszulesen ist. Doch der berühmte Intendant des Teatro San Carlo in Neapel, Domenico Barbaja, untersagte ihm aufgrund der hohen finanziellen Forderungen des Harmonika-Spielers den Einsatz dieses Instruments. Donizetti antwortete: Der Wahnsinn wird aber durch die Glasharmonika so viel besser wiedergegeben! Doch Barbaja bleibt hart. Und so wurde es die Flöte“, lacht Pidò. „Doch die Glasharmonika mit ihrem Klang drückt den Zustand des Wahnsinns der Lucia viel besser aus! Dieses Schwebende, das Vibrato – das spiegelt ihren Zustand perfekt!“

Eingegriffen hat Pidò auch in die Kadenz der Wahnsinnsarie, die unter seiner Leitung ohne Instrumentalbegleitung erklingt. „Aus Donizettis Schriften weiß man, dass er der ersten Lucia-Sängerin die Möglichkeit gab, die Kadenz nach ihren eigenen Wünschen zu gestalten beziehungsweise auszubauen. Jedenfalls aber solistisch! Die begleitete Kadenz führte erst Nellie Melba ein – und begründete eine Tradition. In Absprache mit unserer Premiersängerin Olga Peretyatko haben wir eine Version entwickelt, die wieder dem Original und nicht der falschen Tradition entspricht.“

Großen Wert legt Pidò auf die Tatsache, dass Lucias fataler Geisteszustand nicht erst durch die erzwungene Heirat auftaucht, sondern sich bereits zuvor ankündigt. „Schon bei der Arie „Regnava nel silenzio“, in der sie über eine Geistererscheinung singt, liegt etwas in der Luft. Diese Harfenbegleitung, die Stimmung, die Donizetti erzeugt: das schafft etwas Luftiges, aber auch Diffuses.“



Vom Libretto der Oper, das Salvatore Cammarano verfasst hatte, ist Pidò hingerissen: „Cammarano gelang es, nicht nur den Roman von Sir Walter Scott bravourös auf ein Libretto zu kürzen und die richtigen Schwerpunkte zu finden, sondern er schaffte es auch, mit wenigen Worten den Charakter der Figuren zu entwerfen. Ein großes literarisches Talent – und ein idealer Partner für Donizetti.“



Kostümfigurine (Edgardo) von Laurent Pelly, Wiener Staatsoper, 2019



Wiener Staatsoper – Spielzeit 2018/2019 – Direktion Dominique Meyer,  
Gaetano Donizetti, *Lucia di Lammermoor*  
Premiere am 9. Februar 2019

Konzept und Gesamtedaktion des Programmheftes:  
Andreas Láng, Oliver Láng

Graphische Konzeption und Gestaltung:  
Irene Neubert, Veronika Grabietz

Lektorat: Inga Herrmann

Textnachweis:

Alle Texte mit Ausnahme von der Beiträge von Erwin Ringel und Uwe Schweikert sowie der Briefe Donizettis sind Originalbeiträge für dieses Programmheft. Nachdruck nur mit Genehmigung. Der Beitrag von Erwin Ringel war ein Originalbeitrag für das *Lucia di Lammermoor*-Programmheft der Wiener Staatsoper 1992. Der Beitrag von Uwe Schweikert stammt aus dem *Lucia di Lammermoor*-Programmheft der Hamburgischen Staatsoper 1998

Bildnachweis:

Michael Pöhn (Cover, S. 4, 7, 11, 13, 18, 24-26, 35, 40-42, 46-48, 55, 58-60, 66, 69-72, 78, 79, 88, 89, 95-98, 103, 140, 141, 143, 144), Axel Zeininger (S. 136-139), Österreichisches Theaternuseum (S. 56, 104, 112, 113, 115, 118), akg images (S. 14, 30, 80), Privatarchiv Erich Wirl (105-111, 114, 116-123, 130-135), alle übrigen Archiv der Wiener Staatsoper bzw. unbezeichnet.

Urheber/innen bzw. Leistungsschutzberechtigte, die nicht zu erreichen waren,  
werden zwecks nachträglicher Rechtsabgeltung um Nachricht gebeten.

Medieninhaber – Herausgeber:  
Wiener Staatsoper GmbH, Opernring 2, 1010 Wien

Hersteller:  
Druckerei Walla GmbH



„WIR FÖRDERN GERNE  
GROSSARTIGES.“

Das erste Haus am Ring zählt seit jeher zu den bedeutendsten Opernhäusern der Welt. Als österreichisches und international tätiges Unternehmen sind wir stolz, Generalsponsor der Wiener Staatsoper zu sein und diese herausragende Kulturinstitution mit voller Energie zu unterstützen.

Mehr OMV erleben auf: [www.omv.com/cultural-sponsoring](http://www.omv.com/cultural-sponsoring)

Die Energie für ein besseres Leben.



