

WOLFRAM HUSCHKE  
Schiller-Vertonungen  
im frühen 19. Jahrhundert

WOLFGANG MARGGRAF  
Schiller auf der  
italienischen Opernbühne

Weimarer Schillerverein  
Weimar  
Deutsche Schillergesellschaft  
Marbach am Neckar

© 1993 Deutsche Schillergesellschaft  
Marbach am Neckar

Gesamtherstellung  
Offizin Chr. Scheufele  
Stuttgart

In 1500 Exemplaren gedruckt  
mit der Unterstützung  
der Stiftung Wüstenrot,  
Deutscher Eigenheimverein e. V.,  
Ludwigsburg

ISBN 3-929146-11-8

Auf dem Umschlag: Faksimiles  
der Unterschriften von Franz Schubert  
und Giuseppe Verdi

## WOLFRAM HUSCHKE Schiller-Vertonungen im frühen 19. Jahrhundert

Die Überschrift assoziiert das gegensatzreiche Feld der Vertonung Schillerscher Gedichte zwischen Reichardt und Zelter auf der einen und Schubert auf der anderen Seite, also im wesentlichen zwischen Jahrhundertbeginn und 1820. Mit dem heutigen Abstand von fast 200 Jahren und bei der Vielfalt der Lieder und Gesänge der drei Komponisten erscheinen uns jene Gegensätze zwar oft eher als übergangsreiches Kontinuum, nichtsdestoweniger sind die Klüfte, die grundlegende Positionen trennen, bei genauerem Hinhören und -sehen auch heute noch markant erkennbar. Während die Haltung der beiden Hauptvertreter der zweiten Berliner Liederschule Goethes Liedästhetik nahe war und durchaus auch Schillers Ansichten zu einer Vertonung seiner Gedichte entsprach, war die in ganz anderer Weise auf musikalische Durchdringung gerichtete Haltung Schuberts Vorbild für dann weitere Schritte auf diesem Weg, bei Schumann und Liszt.

Den einen – Reichardt und Zelter – ging es um eine volksliednahe, auf die Grundstimmung des Gedichtes gerichtete Vertonung, bei der der Worttext dominierte und das Band einer strophischen Form dafür sorgte, daß die musikalische Phantasie in engen Grenzen gehalten wurde und die Gestaltung von Einzelheiten nur durch die Varianz der Interpretation eine Rolle spielen konnte. Dem anderen, Schubert, ging es um weitgehende musikalische Differenzierung in der Gestaltung, dabei verbunden mit dem Bemühen, durch ein charakteristisches Band, etwa die sogenannte Schubertsche Charakterbegleitung, das jeweilige Stück zusammenzuhalten. An sich waren es unversöhnliche Haltungsunterschiede zum Kunstwerk Gedicht, von Autoren unterschiedlicher Generationen – sind Goethe und Reichardt, Zelter und Schiller noch durch das Geburts-Jahrzehnt zwischen 1749 und 1759 verbunden, war Schubert nahezu zwei Generationen jünger.

Für die hier nur kurz bezeichneten Gegensätze sind Schiller-Vertonungen von exemplarischer Bedeutung. Das hängt mit der Art vieler der Gedichte Schillers zusammen, die hinsichtlich des Anreizes zum Komponieren der Goetheschen Art und Weise vielfach geradezu entgegengesetzt wurde. »Schillers Gedichte, auch mit wenigen Ausnahmen die kleinen, sind durchweg entweder reflektierend oder allegorisierend, umständlich beschreibend, erzählend, vergleichend, und mischen oft so heterogene Elemente, daß ihre knappe Fassung in die Form des einfachen einstimmigen Liedes beinahe ausgeschlossen ist.« So Hugo Riemann, einer der »Päpste« der deutschen Musikwissenschaft um 1900, in einem Artikel zu »Schiller in der Musik« im Schillerjahr 1905<sup>1</sup>. Davon ausgehend schlußfolgert

Riemann, daß Schillers Werke wertvolle Textvorlagen bzw. Anregungen für größere Chor- und Orchesterwerke bieten konnten und können, für mehr hymnische als lyrische Kompositionen, wie an dem Schlußchor über die Ode ›An die Freude‹ in Beethovens 9. Sinfonie zu beobachten.

Über ein Gedicht, das einem bei diesem langen Satz Riemanns in den Sinn kommen mag – gemeint ist ›Die Glocke‹ –, unterhielten sich hundert Jahre zuvor brieflich die Freunde Körner und Schiller hinsichtlich einer Aufführung mit Musik bzw. einer möglichen Vertonung. Der Austausch läßt an einigermaßen klaren Vorstellungen beider eher zweifeln. Ausgangspunkt war eine von Körner im Brief vom 25. Februar 1805 beschriebene Dresdner Aufführung, in der die ›Glocke‹ offenbar mit nach Pasticcio-Art zusammengewürfelter Musik dargeboten wurde: »Ich habe Dir noch von der Art Nachricht zu geben, wie der Baron Racknitz [der Direktor des Dresdner Hoftheaters] neulich hier eine Aufführung Deines Gedichts, die Glocke, veranstaltet hat. Zwischen der Declamation war Instrumental Musik ein Choral (nicht gesungen) und einzelne Stücke aus Opern und andern größern Werken von verschiedenen Meistern, auch einige von einem hiesigen Kammer Musikus besonders dazu componirt. Nur ein Paar Stellen wurden im Chor gesungen. Opitz sprach den Meister und die Hartwig das Uebrige. Beyde haben keine Idee, wie eigentlich die Glocke gesprochen werden muß. Die Hartwig kam fast nie aus ihrem weinerlichen Ton. Die Musik war ein buntes Gemengsel das kein Ganzes bildete, war nicht allemal passend, und unterbrach oft zur Unzeit die Rede. Indessen halte ich es nicht für unmöglich die Glocke auf eine solche Art kunstmäßig zu behandeln. Nur muß das Ganze von einem Manne absichtlich dazu componirt werden.«<sup>2</sup> – Welch geringe Forderung, sind wir versucht zu sagen!

Schiller antwortete am 5. März 1805: »Ich glaube mit Dir daß sich die Glocke recht gut zu einer musikalischen Darstellung qualifizierte, aber dann müßte man auch wissen, was man will und nicht ins Gelag hinein schmieren. Dem Meister Glockengißeßer muß ein kräftiger bidrer Charakter gegeben werden, der das ganze trägt und zusammenhält. Die Musik darf nie Worte mahlen und sich mit kleinlichen Spielereien abgeben sondern muß nur dem Geist der Poesie im Ganzen folgen.«<sup>3</sup>

Mit solcher Verallgemeinerung zur Aufgabe von Musik – nicht etwa zu einem kleinen Gedicht, sondern zur ›Glocke‹ – ist Schiller am Ende seines Lebens fest in jener auch Goethe eigenen Liedästhetik verwurzelt, die auch ihn wohl hätte Schuberts Vertonungen ablehnen lassen, wenn er sie wie Goethe noch hätte erleben können. Denn »Musik darf nie Worte mahlen und sich mit kleinlichen Spielereien abgeben« bedeutete natürlich die Forderung nach einer Art der Deklamation, die die musikalische Melodie absolut im Dienste des Worttextes sah. Daß Musik »nur dem Geist der Poesie im Ganzen« zu folgen habe, könnte als Hinweis zur Funktion instrumentaler Begleitung verstanden werden, als vereinheitli-

chendes, unaufdringliches, als hintergründig-atmosphärisches Band zu wirken, so wie etwa in Reichardts Vertonung von ›Des Mädchens Klage‹ von 1804, die hinsichtlich der Klavier- bzw. Harfenbegleitung offensichtlich vom »brausenden Eichwald« des Beginns inspiriert war bzw. vom »es bricht sich die Welle« und dies auch als Signum für die innere Bewegtheit, als Signum für den »Geist der Poesie im Ganzen« verstand.

The image shows two systems of musical notation. The first system contains the vocal line and the beginning of the piano accompaniment. The lyrics under the vocal line are 'Der Eich - - wald brau - set., die'. The second system continues the piano accompaniment and the vocal line with the lyrics 'Wol - - ken ziehn, das Mägd - lein ...'. The piano part consists of a rhythmic accompaniment with many sixteenth notes.

Beispiel 1 Johann Friedrich Reichardt/Friedrich Schiller: ›Des Mädchens Klage‹, Anfang. (Mitteldeutscher Verlag, Halle)

Sicher führt von dieser Forderung Schillers, die Musik habe »dem Geist der Poesie im Ganzen« zu folgen, ein Steg zu Schuberts Art der Vertonung, ist sie doch einfach generell, allgemeingültig genug. Dennoch liegen Welten zwischen der von Schiller voll akzeptierten Art Reichardts und Schuberts Vertonung beispielsweise von ›Des Mädchens Klage‹.

Zunächst, um es ganz klar zu sagen: Es kann bei einem Vergleich nicht darum gehen, Schubert auf Kosten von Reichardt oder Zelter zu profilieren. Die Lieder und Gesänge insbesondere Johann Friedrich Reichardts, der mit Goethe, Anna Amalia, Herder und Schiller vielfach verbunden war – bekanntlich mit Schiller nicht nur in freundschaftlicher Weise, was ihn nicht daran hinderte, in zwei großen Sammlungen 1810/11 viele Werke Schillers vertont herauszugeben –, sind kunstvolle Höhepunkte einer Haltung zum Lied, die die zweite Hälfte des

nicht weiter verifiziert oder falsifiziert werden. Sie erscheint mir als spekulative Überhöhung aus rein instrumentalmusikalischer Sicht. Interessant aber bleibt, daß Schubert ausgerechnet ein Menuett, einen Tanzsatz mit überkommener »Schöner-Welt«-Spezifik, mit dem Zitat jenes Liedanfangs einleitet und so zu einer Doppelbödigkeit kommt, die das Werk über das Musikalische hinaus ideell auflädt.

Bereits 15 Jahre nach Schillers Tod waren einige Dutzend seiner Gedichte in sehr vielfältiger Art und Weise als Lieder und Gesänge vertont und verbreitet. Der Anteil Schuberts daran war der musikhistorisch entscheidende, mit kühn ausgreifenden Szenen ebenso wie mit lyrischen Stücken, die Schillers Werke in neue Zusammenhänge transformierten. Eine der für Schubert offenbar zentralen Formulierungen, die Frage, wo die ersehnte schöne Welt sei, war eine Frage Schillers, die Schubert neu beantwortete: entgegen der klassisch-rhetorischen Frageformel, entgegen auch der Sinngebung bei Schiller resignativ, in der »heilighensüchtigen« Bedeutung von »Wo bist du geblieben ...«.

#### Anmerkungen

<sup>1</sup> In: »Bühne und Welt«, 1905, Seite 654 (Schiller-Heft).

<sup>2</sup> Schillers Werke. Nationalausgabe (im folgenden SNA abgekürzt). Band 40 I, Seite 291 f.

<sup>3</sup> SNA 32, Seite 199.

<sup>4</sup> SNA 20, Seite 199 f.

<sup>5</sup> Franz Liszt, Sämtliche Schriften, Band 5 (Wiesbaden 1989), Seite 66.

#### Literatur

Dahlhaus, Carl: Die Musik des 19. Jahrhunderts (Neues Handbuch der Musikwissenschaft. Band 6). Laaber 1989.

Deutsch, Otto Erich: Franz Schubert. Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge. Leipzig 1983.

Huschke, Wolfram: Musik im klassischen und nachklassischen Weimar 1756–1861. Weimar 1982.

Leistner, Bernd: Poetische Konfession und dramatisches Werk. Versuch über Schiller. In: Impulse 5, Berlin und Weimar 1982, Seite 9–62.

## WOLFGANG MARGGRAF

### Schiller auf der italienischen Opernbühne

Innerhalb der Wirkungsgeschichte eines großen Dichters ist jener Bereich, der die Adaptionen seiner Werke durch die Opernbühne verzeichnet, von verhältnismäßig geringem Gewicht. Zudem läßt sich zunächst nur schwer die Meinung entkräften, es handele sich hierbei um eine Wirkung höchst fragwürdiger Art, die vornehmlich als Kuriosität zu werten sei. Daß die Oper vor allem seit dem 19. Jahrhundert und zumal in Italien immer häufiger nach literarisch vorgeformten Sujets griff und sie dabei den Forderungen eines anderen künstlerischen Mediums gemäß oft kühn und scheinbar unbekümmert zurechtbog, dies könnte – von der Literatur her gesehen – eher als beklagenswerter Akt der Trivialisierung erscheinen denn als Beispiel lebendigen Weiterwirkens eines literarischen Werkes. Das Verhältnis der Oper zum Drama ist ja schon vom Wesen beider Gattungen her prekär. Die Oper war in ihrer wechselvollen Geschichte immer wieder der Gefahr ausgesetzt, daß die Musik selbstherrlich die dramatische Idee überwucherte und erstickte; sie verfügte durchaus nicht grundsätzlich über jene Dignität und Würde, die dem dramatischen Kunstwerk ansteht – viel eher erscheint sie in der Familie der theatralischen Gattungen als die ungeratene, sinnlichen Verlockungen nur allzu leicht erliegende Tochter, die durch kräftige und energische Appelle an ihr dramatisches Gewissen immer wieder auf den Pfad der Tugend zurückgebracht werden mußte. Wie sollte sie, die ihrem eigenen Wesensgesetz im Laufe ihrer Entwicklung so oft untreu wurde, geeignet sein, die geistigen Gehalte großer Dichtung in sich aufzunehmen! Ist nicht also die »Veroperung« von Stoffen der Weltliteratur grundsätzlich nur als deren Verfälschung, als Verflachung ihres geistigen Anspruchs, zu bewerten?

Man zögert, die Frage kurzerhand zu bejahen. Denn unbestreitbar gibt es Werke des Musiktheaters, in denen es gelungen ist, das innerste Wesen der literarischen Vorlage so vollkommen ins Medium der Musik zu transponieren, daß kaum ein unbewältigter Rest zurückbleibt. Giuseppe Verdis »Otello« – nach Shakespeare – und Modest Mussorgskis »Boris Godunow« – nach Puschkin – vermögen gerade deshalb, weil sie sich keineswegs sklavisch an den äußeren Umriß ihrer Vorlage halten, deren Essenz vollkommen zur Darstellung zu bringen. Gewiß sind sie den literarischen Werken, die ihnen als Vorbild dienten, nicht überlegen. Aber sie stehen ihnen doch als zumindest adäquate Versionen zur Seite, prägen ihre Grundidee in anderer, doch gleichfalls gültiger Weise aus.

Freilich gibt es neben solchen geglückten Adaptionen auch zahlreiche Opern, die sich keineswegs um die Erfassung ihrer Vorlage nach deren innerstem Wesen mühen, sondern das literarische Werk lediglich nach der stofflichen Seite hin

ausbeuten, ihm nur das wirkungsvolle Sujet entnehmen. Gounods ›Faust‹, in Deutschland schamhaft ›Margarethe‹ genannt, ist ein trauriges Beispiel für eine solche bedenkenlose Verfälschung einer großen Dichtung, bei der das Vorbild auf die Liebesgeschichte eines alternden Gelehrten mit einem jungen Mädchen reduziert erscheint, nichts aber von der geistigen Problematik der Faust-Gestalt auch nur angedeutet wird. Doch können solche negativen Beispiele die grundsätzliche Berechtigung operngemäßer Umformung literarischer Werke wohl nicht in Frage stellen.

Solche Überlegungen scheinen durchaus am Platze zu Beginn eines Vortrages, dessen Thema die Verpflanzung Schillerscher Dramen auf die italienische Opernbühne ist. Denn hier handelt es sich um ein zwar interessantes, aber auch keineswegs unproblematisches Kapitel der Wirkungsgeschichte Schillers, in dem sich relativ unanfechtbare Beispiele neben höchst fragwürdigen finden. Gerade deshalb aber mag es reizvoll sein, diesem Gebiet eine Betrachtung zu widmen. Da es in diesem Rahmen unmöglich ist, eine umfassende vergleichende Analyse Schillerscher Dramen und der daraus hervorgegangenen Opern zu geben, soll vor allem das Verhältnis der Opern zu ihrer Vorlage im Mittelpunkt stehen. Worin folgen sie Schiller, wo gehen sie eigene Wege, wie komprimieren sie die Vorlage und inwieweit bekennen sie sich zu deren ideellem Gehalt – diese Fragen sollen vor allem gestellt werden.

Zuvor aber scheint eine Betrachtung nicht überflüssig, ob Schillers Dramen von ihrem Wesen her die Umformung zur Oper begünstigen oder ob sie sich ihr sperren. Liest man Schiller unter diesem Aspekt, so fällt bald auf, daß manche seiner Szenen einen opernhaften Aufbau zeigen. So ist etwa in der ›Jungfrau von Orleans‹, die er selbst eine »romantische Tragödie« nannte, mehr als eine Szene zu finden, die man sich ohne große Veränderung in einer frühromantischen Oper vorstellen könnte, obwohl diese sich, als Gattung, erst rund 20 Jahre später herausbildete. Daß auch mancher der großen Monologe Schillers arienhaft anmutet, ist ebenso unbestreitbar. Andererseits läßt sich aber nicht übersehen, daß einige Wesenszüge der Schillerschen Dramatik nur schwer operngerecht umgesetzt werden können. Zu denken ist hierbei vor allem an ihre hohe Gedanklichkeit, ihre Neigung zur philosophischen Reflexion. Ihr gegenüber ist der Opernkomponist überfordert: zwar kann er solche Reflexionen irgendwie in Musik kleiden, aber er vermag aus Eigenem nichts zu ihnen vertiefend beizutragen; deshalb ist die Musik hier überflüssig. Denn grundsätzlich gilt: nur dort ist die Umformung eines Dramas zum Libretto sinnvoll und gerechtfertigt, wo durch den Hinzutritt der Musik zur Handlung und zum Wort eine zusätzliche Dimension eingebracht, zumindest aber ein schon vorhandenes Moment vertieft werden kann. Im allgemeinen wird dies besonders im emotionalen Bereich der Fall sein.

So läßt sich hinsichtlich der Eignung Schillerscher Dramen zur Veroperung resümierend feststellen, daß sie sich der Umformung zwar nicht strikt widerset-

zen, ihr andererseits aber auch nicht direkt entgegenkommen. Es mag nun unter diesem Gesichtspunkt höchst merkwürdig erscheinen, daß sich ausgerechnet die italienische Oper des 19. Jahrhunderts verhältnismäßig intensiv um Schiller bemühte, wohingegen im Bereich der deutschen Oper kein einziger Versuch einer schöpferischen Auseinandersetzung mit ihm bekannt ist, was freilich wohl auch mit dem Respekt zu erklären ist, den der Deutsche im 19. Jahrhundert vor seinem Nationalheros Schiller empfand, während der Italiener ihm gegenüber unbefangener sein konnte. So kam es zu der erstaunlichen Tatsache, daß zwischen 1813 und 1876, also in reichlich 60 Jahren, nicht weniger als 19 Opern nach Schiller-Stoffen auf den italienischen Bühnen erscheinen. Natürlich ist dieses lebendige Interesse der Italiener an Schiller kein Zufall, und sicher war es auch nicht nur die schlagkräftige Dramatik seiner Stoffe, die dem elementaren Theatersinn der Italiener entgegenkam. Vielmehr scheint es sicher, daß die geschichtliche Situation, in der sich das unfreie, zersplitterte Italien im 19. Jahrhundert befand, eine besondere Empfänglichkeit für die Botschaft der Schillerschen Dramatik entstehen ließ. Es ist deshalb naheliegend, die italienischen Schiller-Opern des 19. Jahrhunderts im Zusammenhang mit der allgemeinen Schillerrezeption im Italien jener Zeit zu sehen, auf die freilich hier nur andeutungsweise eingegangen werden kann.

Größere Kreise der italienischen Intelligenz erfuhren von Schiller zuerst durch das Buch ›De l'Allemagne‹ der Madame de Staël, das 1814 in Italien bekannt wurde und überhaupt für die Beschäftigung mit deutscher Literatur in Italien entscheidende Anregungen gab. Die intensiven Debatten, die dieses Buch vor allem in Mailand auslöste, bewirkten eine völlige Neuorientierung des geistigen Lebens in Italien und begünstigten die Herausbildung einer neuen literarischen Strömung, die sich selbst das Etikett »Romanticismo« gab. Als Madame de Staël zusammen mit August Wilhelm Schlegel im Winter 1815/16 in Mailand weilte, gab sie dieser Bewegung nochmals entscheidende Impulse, indem sie nachdrücklich die Meinung vertrat, die Zukunft der in akademischem Klassizismus erstarrten italienischen Literatur könne nur in der »Mischung mit einem fremden, lebendigeren Geiste, besonders dem deutschen«, gesichert werden. Zu den Dichtern, die sie den Italienern zur Nachahmung empfahl, gehörte auch Schiller; sein Werk erschien als Prototyp jener »romantischen« Geisteshaltung, die geeignet schien, die Starre und den Traditionalismus der italienischen Literatur aufzubrechen. Man muß freilich in diesem Zusammenhang nachdrücklich darauf hinweisen, daß der italienische Begriff des »Romanticismo« nicht ohne weiteres mit dem deutschen der »Romantik« gleichgesetzt werden kann. Denn keinesfalls suchten die Vertreter des Romanticismo nach irrealen Gegenbildern zu einer als banal und zunehmend menschenfeindlich empfundenen Wirklichkeit, sondern der Begriff diente – im Grunde recht irreführend – als Kampfruf für eine Literatur, die sich von der unlebendigen, weitgehend mit antiken Stoffen

befaßten Literatur der Vergangenheit abwandte und sich in lebendiger Weise den brennenden Themen der Gegenwart öffnete. Goethe, der die Diskussionen in Italien mit lebhaftem Interesse verfolgte, formulierte überaus treffend, für die Italiener sei romantisch, »was in der Gegenwart lebt und lebendig auf den Augenblick wirkt«. Und der italienische Schriftsteller Giovanni Berchet, einer der Wortführer der Romanticismo-Bewegung, nannte die romantische Dichtung eine »Dichtung der Lebenden« (»poesia dei vivo«) und grenzte sie nachdrücklich gegenüber der klassischen Dichtung, der »Poesie der Toten« (»poesia dei morti«), ab.

Man darf also festhalten, daß es eher realistische denn – in unserem Sinne – romantische Positionen waren, die von den Italienern, die sich zur Bewegung des Romanticismo bekannten, anvisiert wurden. Und in diesem Sinne – und nur in diesem – erschien ihnen Schiller als romantischer Künstler und seine Werke als Beispiel einer Kunst, die sich frei macht von den Schemen des Klassizismus und sich den verschiedensten aktuellen Themen öffnet. Das für Schillers Kunst so bedeutsame ethische Moment, aber auch sein Sinn für Geschichte als poetischen Gegenstand stießen bei diesen jungen Literaten auf lebhaftes Sympathien. Vor allem aber war es der aus allen Dichtungen Schillers sprechende leidenschaftliche Freiheitssinn, den die Italiener begeistert aufnahmen, mit all seinen politischen Implikationen. In der Mailänder Zeitschrift »Il Conciliatore«, dem tonangebenden Organ der Romanticismo-Bewegung, veröffentlichte Ermes Visconti schon 1818 einen Aufsatz über die »Jungfrau von Orleans«, worin er vom »teatro di libertà« Schillers sprach.

So tritt eine tiefe Affinität zwischen Schiller und dieser jungen Literatengeneration um den »Conciliatore« zutage. Klingt es nicht, als hörten wir Schiller, wenn Visconti von der Dichtung fordert, sie möge sich Stoffen widmen, die zur »Erziehung und Bildung der Menschheit« beitragen. Oder wenn derselbe formuliert: »Die Dichter müssen Menschen, Bürger, Philanthropen sein, nicht Gelehrte und nicht Rhetoren.« Bedenkt man aber, daß von dieser Gruppe um den »Conciliatore« wegweisende Impulse für die italienische Geistesentwicklung des gesamten 19. Jahrhunderts ausgingen, daß insbesondere durch den großen Alessandro Manzoni, der ihnen sehr nahestand, ihre Ideen weitergetragen und in künstlerisch grandioser Weise in seinem großen Roman »I Promessi Sposi« verwirklicht wurden, so begreift man, daß Schillers Dichtung im Italien des Risorgimento, in einer Zeit des leidenschaftlichen Kampfes um Freiheit und nationale Einheit, durchaus vielfältige Sympathien finden mußte. Und es ist sicher nicht uninteressant, daß sich auch der bedeutendste politische Führer des Risorgimento, Giuseppe Mazzini, sehr nachdrücklich zu Schiller bekannt hat.

Angefügt seien noch einige Bemerkungen über die faktische Rezeption der Schiller-Werke in Italien. Schon 1813 und 1819 waren die ersten, noch unvollkommenen Prosa-Übersetzungen von Schillerschen Dramen – von Carlo Rus-

coni und Pompeo Ferrario – erschienen. Der erste namhafte italienische Schiller-Übersetzer aber wurde Graf Andrea Maffei, der mit Giuseppe Verdi eng befreundet war und uns im Zusammenhang mit dessen »Räuber«-Vertonung noch beschäftigen wird. 1827 erschien als erste seiner Übersetzungen »La Sposa di Messina«, und 1842 schloß er sein Übersetzungswerk mit dem »Don Carlo« ab. Die Breitenwirkung dieser immensen und ambitionierten Arbeit war außerordentlich groß. Gewiß gab es bald auch kritische Stimmen gegen sie, und unbestreitbar ist wohl tatsächlich, daß Maffei Nuancen des Schillerschen Textes nicht immer erfaßte – es bleibt zu konstatieren, daß diese Arbeit ihren Rang als weit- aus bedeutendste italienische Schiller-Übersetzung bis zum Ende des Jahrhunderts behauptete.

Angesichts dieser hier nur skizzenhaft geschilderten relativ breiten Schiller-Rezeption im Italien des 19. Jahrhunderts überrascht es kaum, daß sich auch die Oper Schillerscher Stoffe bemächtigte. Bedenkt man, daß sie die bei weitem wirksamste Kunstgattung überhaupt war, daß sich ihre Wirksamkeit keineswegs nur auf eine begrenzte Schicht, sondern auf beinahe die gesamte Gesellschaft erstreckte, so wird man ihre Rolle bei der Vermittlung Schillerscher Stoffe durchaus nicht gering anschlagen. Gerade während der Zeit des Risorgimento trug die italienische Oper entscheidend zur Bewußtseins- und politischen Willensbildung des Volkes bei; sie war das öffentliche Forum dieser unterdrückten Nation, auf dem – in verschleiender historischer Kostümierung – all das verhandelt werden konnte, was direkt auszusprechen eine strenge Zensur verbot. Und daß auf diesem Forum auch – wenn auch in Vereinfachung und oft sogar Trivialisierung – Schillers Stimme zu hören war, darf als ein durchaus nicht unerheblicher Aspekt seiner weltweiten Wirksamkeit gelten.

Die Adaption von Dramen Schillers seitens der italienischen Oper im 19. Jahrhundert ordnet sich ein in einen operngeschichtlichen Prozeß, der am sinnfälligsten als »Literarisierung« der Oper bezeichnet werden kann. Hatte sich die Oper, zumal in Italien, bis zum Ende des 18. Jahrhunderts stets genuin eigener, nur zum Zwecke der Vertonung geschaffener Dichtungen als textlicher Grundlage bedient – so daß die Librettistik mit dem großen Pietro Metastasio an der Spitze einen eigenen Bereich der italienischen Literatur ausmachte –, so griff sie nun, seit den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, immer häufiger nach Werken der »großen« Literatur, insbesondere der Dramatik. Mit kühnem Griff wurden Werke des Welttheaters von Shakespeare bis Lord Byron auf die Opernbühne gebracht, und wenn man bedenkt, daß es in Italien ein Sprechtheater von künstlerischem Rang im frühen 19. Jahrhundert nicht mehr gab, so wird deutlich, daß diese gewiß problematische Adaption nahezu die einzige Möglichkeit war, jene Werke wenigstens nach ihrem stofflichen Gehalt in Italien bekannt zu machen. Für die weitere Entwicklung der Oper war diese ihre Auseinandersetzung mit dem literarischen Drama außerordentlich bedeutungsvoll, sie trug