

ACHIM AURNHAMMER

Die *Briganti* des Mercadante – eine *Räuber*-Oper vor
Verdi

Die *Briganti* des Mercadante – eine *Räuber*-Oper vor Verdi*

Giuseppe Verdis Oper *I Masnadieri* wurde rasch nach der Uraufführung im Juli 1847 in London ein Welterfolg. Für das Libretto hatte Andrea Maffei seine Prosa-Version von Schillers Schauspiel *Die Räuber* entsprechend bearbeitet.¹ Maffeis Libretto ist keine konventionelle Opernbearbeitung, sondern, wie Peter Ross nachgewiesen hat, ein literarisch durchaus anspruchsvolles Werk, das in produktiver Auseinandersetzung mit Schiller »den dramatischen und literarischen Anspruch der Stoffvorlage« zu wahren sucht und dabei sogar mit Gattungskonventionen bricht.² Durch den Erfolg und Ruhm von Verdis *Masnadieri* wurde aber die Vorgeschichte der italienischen *Räuber*-Rezeption und früheren Schiller-Opern in den Schatten gestellt.

So blieb eine bemerkenswerte *Räuber*-Oper vor Verdi nahezu unbeachtet: nämlich *I Briganti* von Saverio Mercadante nach dem Libretto von Jacopo Cressini, uraufgeführt im Jahre 1836 an der italienischen Oper in Paris. Während andere italienische Schiller-Opern vor Verdi, vor allem Gioacchino Rossinis *Guillaume Tell* (1829) und Gaetano Donizettis *Maria Stuarda* (1835) ihren Platz in der Musikgeschichte haben, wurden Mercadantes *Briganti* literar- und operngeschichtlich kaum gewürdigt.³

Für vielfältige Hilfe und Unterstützung danke ich Freunden, Kollegen und Mitarbeitern, namentlich Michael Wittmann (Berlin), der bereitwillig Hinweise aus seiner noch unveröffentlichten Mercadante-Monographie gab, Christiane Wirtz (Freiburg) für musikgeschichtlichen Rat und Klaus Manger (Jena) sowie Saskia Maria Woyke (Weimar) für ihre kritischen Hinweise.

¹ *I Masnadieri. Dramma in prosa di Federico Schiller [Die Räuber. Ein Schauspiel, dt.]*, Traduzione del Cav. Andrea Maffei, Mailand 1846.

² Peter Ross: Der Dichter als Librettist: Andrea Maffeis Textbuch zu Verdis *I Masnadieri*, in: *Verdi und die deutsche Literatur / Verdi e la letteratura tedesca*, hg. von Daniela Goldin Folena und Wolfgang Osthoff unter Mitwirkung von Rainer Franke, Laaber 2002, S. 117-151, hier S. 150f.

³ Abgesehen von gelegentlichen Erwähnungen und abwertenden Vergleichen mit Schillers Schauspiel gibt es meines Wissens bislang keine gründliche Untersuchung von Mercadantes *I Briganti*. Grundlegend für weitere Analysen sind die Studien von Ingeborg Häusler: *Die Dramen Schillers als Grundlagen für Opernlibretti*, Diss. masch. Wien 1956, S. 40-64, und Michael Wittmann: *Meyerbeer und Mercadante? Überlegungen zur italienischen Meyerbeer-Rezeption*, in: *Meyerbeer und das europäische Musiktheater*, hg. von

Zwei Beweisziele leiten die nachfolgende Untersuchung: zum einen möchte ich erörtern, inwiefern *I Briganti*, sowohl das Libretto von Crescini wie die Oper von Mercadante, typisch sind für die frühe italienische Schiller-Rezeption; zum anderen möchte ich die Bedeutung bestimmen, die dieser frühen Schiller-Oper bei der Entwicklung der italienischen Literaturoper im 19. Jahrhundert zukommt. Zuerst werde ich die Oper in den historischen Kontext der komplexen italienischen *Räuber*-Rezeption rücken, dann Crescinis Libretto im intertextuellen Vergleich mit Schillers Schauspiel würdigen, um abschließend die *Briganti* von Mercadante opern- und wirkungsgeschichtlich zu perspektivieren.

Rezeptionsgeschichtlicher Kontext: Schillers *Räuber* in Italien

Schillers *Räuber* galten in Italien um 1800 als subversives republikanisches Stück.⁴ Denn rege rezipiert wurden die *Räuber* in den italienischen Teilrepubliken der napoleonischen Ära, und zwar in der revolutionsgemäßen Bearbeitung *Robert, chef de Brigands* des Elsässers Ferdinand Lamartelière, uraufgeführt im Jahre 1792.⁵ Die Handlung ist gestrafft und vereinseitigt: Franz ist zum bösen Tyrannen Maurice vereindeutigt, Karl zum edlen Räuberhauptmann. Die Räuber wiederum sind zu Vorkämpfern der Menschenrechte aufgewertet, sie bestehen wie überzeugte französische Revolutionssoldaten mit der Losung »La Liberté ou la mort« (IV/9, 48) heldenhaft gegen die zahlenmäßig überlegene Berufsarmee des Tyrannen Maurice. Während Maurice schmählich stirbt, befreit Robert seinen Vater aus dem Kerker, heiratet seine Verlobte Sophie und erhält mit seinen Räubern die kaiserliche Absolution.⁶

In Lamartelières ebenso melodramatischer wie tendenziöser Bearbeitung wurden Schillers *Räuber* in Italien um 1800 bekannt. Die italienische Übertra-

Sieghart Döhring und Arnold Jacobshagen, Laaber 1998 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater, Bd. 16), S. 35-385, hier S. 362-375.

⁴ Neuerdings hat Rita Unfer Lukoschik: Friedrich Schiller in Italien (1785-1861). Eine quellengeschichtliche Studie, Berlin 2004, die frühe italienische Schiller-Rezeption umfassend untersucht. Auf Mercadantes *Briganti* geht sie im Zusammenhang mit der *Räuber*-Rezeption allerdings nur knapp ein (ebd., S. 240-246).

⁵ Zu Jean-Henri-Ferdinand Schwingdenhammer alias Lamartelière vgl. Edmond Eggli: Schiller et le Romantisme français, 2 Bde., Paris 1927, hier Bd. 1, S. 85f., und François Labbé: Jean-Henri-Ferdinand Lamartelière (1761-1830). Un dramaturge sous la Révolution, l'Empire et la Restauration ou l'élaboration d'une référence schillérienne en France, Frankfurt a.M. u.a. 1990, S. 208f.

⁶ Das offene Ende der ursprünglichen Fassung, das Schiller nachgebildet war, mußte Lamartelière auf Drängen des französischen Publikums bald in ein Happy End verwandeln: vgl. Unfer Lukoschik: Friedrich Schiller in Italien (Anm. 4), S. 65 (dort aber fälschlich »Schwinnenhammer« statt »Schwingdenhammer«). Eine genaue Synopse von Schillers Schauspiel und Lamartelières Bearbeitung liefert Labbé: Jean-Henri-Ferdinand Lamartelière (Anm. 5), S. 56-62.

gung dämpfte zwar die politische Tendenz des *Roberto Moldar capo d'Assassini in Franconia* und strich die plakativen revolutionären Bekenntnisse des edlen Räuberhauptmanns Robert und seiner Mitstreiter; dennoch blieb das tendenziöse Rührstück in Italien sowohl der österreichischen wie napoleonischen Zensur ein Dorn im Auge. Zahlreiche Adaptionen, Sproßdramen und frühe Veroperungen suchten das große Interesse des italienischen Publikums an dem latent revolutionären Stoff zu befriedigen. Inwieweit das italienische Publikum wußte, daß dem *Roberto Moldar* ein Schauspiel des deutschen Dichters Friedrich Schiller zugrunde lag, ist nicht ganz klar. Daß deutsche Italienreisende Anfang des 19. Jahrhunderts wie etwa Ludwig Tieck selbst noch in pantomimischen Verkürzungen des populären Stoffes Schillers Schauspiel wiedererkannten, überrascht nicht:

In Florenz sah ich die Räuber von Schiller [...] mit kläglichen Geberdungen und armseligem Klingklang von Musik vorstellen, was dem Volke sehr gefiel; es läßt sich aber unmöglich beschreiben, wie toll und dumm Franz Moors Angst und Gottesläugnung im fünften Acte sich ausnahm.⁷

Als der Korrespondent des Stuttgarter *Morgenblatts für gebildete Stände* 1810 aus Florenz von einer Veroperung des *Roberto Moldar* unter dem Titel *Gli Assassini* berichtet, beklagt er das Qualitätsgefälle zu Schillers Original:

Groß war mein Staunen, als am Ende ein Freund des Poeten mir vertraute, die Oper sey nach dem Deutschen bearbeitet. [...] auch Schiller [hätte] hier nicht seine Großvaterwürde errathen. Ja, es war nichts weniger als die Räuber, was man uns aufsuchte, – aber, welch ein Raub! – und welche Räuber! [...] Der alte Moor war weggestrichen, Franz in einen elenden verschmähten Liebhaber verwandelt. Die Räuber (Choristen und Statisten) trugen Uniformen von Zeug, in Silber gestickt, auch bordirte Hüte und detto Patronaschen. [...] Der travestirte Karl Moor trug ein Kollet von schwarzem Sammet, mit goldnen Quasten, modische Lederhosen und Kappenstiefeln, auch eine ganz kleine Vogelflinte, mit der er, wie ein Stutzer mit dem Bambusrohr, spielte.⁸

Der deutsche Rezensent mokiert sich über die *Räuber*-Oper des Vittorio Trento aus dem Jahre 1801, die nicht allein in Italien, sondern in ganz Europa erfolgreich war.⁹ Das Libretto hat den revolutionären Stoff zu einer *Farsa giocosa* abgeschwächt, die nur mehr der brüderlichen Rivalität um die Gunst ihrer Herzensdame gilt.

⁷ Zit. nach Robert F. Arnold: Die Räuber im Ausland, in: *Euphorion* 12 (1905), S. 636-641, hier S. 639; Arnold datiert die Episode, die Tieck nicht in der Ausgabe des *Phantassus* von 1828 tilgte, in das Jahr 1805/1806, Tiecks Italienreise.

⁸ Anonym: Bemerkungen auf einer Reise nach Italien. Sechster Brief: Theater in Italien, in: *Morgenblatt* Nr. 248 (16. Oktober 1810), S. 990-992, hier S. 991f.

⁹ Vgl. Unfer Lukoschik: Friedrich Schiller in Italien (Anm. 4), S. 74f., sowie den voranstehenden Beitrag von Saskia Maria Woyke.

Wie populär der *Räuber*-Stoff um 1830 in Italien war, bezeugt neben einer ausführlichen hymnischen Besprechung von Schillers Drama¹⁰ die erste italienische Übersetzung der *Räuber* aus dem Jahre 1832. Die in der »Tipografia Elvetica« in Capolago gedruckte anonyme Version kursierte als Schmuggelware im österreichischen Norditalien, wo Druck und Einfuhr von Schillers *Masnadieri* verboten waren.

So verlief, um die literargeschichtliche Kontextualisierung von Mercadantes *Briganti* zusammenzufassen, die frühe italienische *Räuber*-Rezeption zweigleisig: zunächst wurde sie von der französischen sentimental-revolutionären Bearbeitung Lamartelières bestimmt, die zur komischen Oper von Vittorio Trento führte. Erst um 1830 trat an die Stelle der mittelbaren Schiller-Rezeption der direkte Rückgriff auf Schillers Schauspiel.

Entstehung von Mercadantes *I Briganti*

Saverio Mercadante, geboren 1795 in Altamura, in Neapel zum Musiker ausgebildet, durch Engagements in Wien, Madrid und Lissabon gefördert, galt um 1830 in Italien als vielversprechender Vertreter des neuen »melodramma romantico«. Deshalb wollte ihn Gioacchino Rossini, »direttore artistico« des Théâtre-Italien, im Jahre 1835 – nach Vincenzo Bellini und Gaetano Donizetti – als dritten italienischen Nachwuchskomponisten dem Pariser Publikum präsentieren.¹¹ Als Domkapellmeister von Novara war Mercadante leicht abkömmlich. Da er international bekannt zu werden hoffte, nahm er Rossinis Angebot an, eine »opera semiseria« zu komponieren, und reiste im September 1835 nach Paris.¹²

Das Libretto sollte Felice Romani verfassen, von dem auch die Textbücher für die sieben vorangegangenen Opern Mercadantes zwischen 1832 und 1835 stammen. Da aber Romani nicht rechtzeitig lieferte, wurde vor Weihnachten 1835 kurzfristig Jacopo Crescini mit der Versifizierung von Schillers *Die Räuber* betraut. Der Paduaner Crescini war nach klassizistischen Anfängen zur romantischen Schule übergewechselt, als Librettist aber unbekannt.¹³ Daher muß

¹⁰ Unfer Lukoschik: Friedrich Schiller in Italien (Anm. 4), S. 186, resümiert die ausführliche *Räuber*-Rezension, die Giacinto Battaglia 1831 in *L'Indicatore Lombardo* veröffentlichte.

¹¹ Während Vincenzo Bellinis *I Puritani* am 24. Januar 1835 mit triumphalem Erfolg uraufgeführt wurden, errang Gaetano Donizetti am 12. März 1835 mit *Marino Faliero* nur einen Achtungserfolg.

¹² Mercadante war zu jenem Zeitpunkt in Paris nur durch seine 1821 uraufgeführte Opera Semisera *Elisa e Claudio* bekannt. Vgl. dazu sowie zur Entstehung der *Briganti* Michael Wittmann: Meyerbeer und Mercadante (Anm. 3), S. 362-375.

¹³ Jacopo Crescini, geboren 1798 in Padua, später als Herausgeber der patriotischen Periodika *L'Euganeo* und *Caffè Pedrocchi* bekannt, hat neben den *Briganti* noch das Libretto *Don Chisciotte* (Mailand 1836) verfasst; zu Leben und Werk vgl. Magda Vigilante: Art.

man in seiner Wahl eine Verlegenheitslösung sehen. Warum sich Mercadante und Rossini ausgerechnet für Schillers Drama entschieden, dürfte mehrere Gründe haben. Zum einen hatte Rossini selbst mit einer Schiller-Oper, dem *Guillaume Tell* (1829), in Paris großen Erfolg.¹⁴ Zum anderen war das Sujet in Paris durch Lamartelières Bearbeitung längst eingeführt und in Italien außerdem durch Trentos komische Oper bekannt. Drittens entlastete in der zeitlich angespannten Situation ein Theaterstück als Vorlage den unerfahrenen Librettisten Crescini. Denn seine Arbeit beschränkte sich neben der operngemäßen Modifikation von Dramenhandlung, Personal und Konfiguration auf die Auswahl der Szenen und die Versifikation des Prosadramas. Vor allem aber ist Schillers Schauspiel, wie Peter Michelsen nachgewiesen hat, ein extrem opernhafes bzw. opernaffines Drama: die kontrastive Konfigurationsstruktur, die pathetischen Affektwechsel, der Einsatz von Requisiten, aber vor allem die Bühnenmusik mit zahlreichen Liederinlagen lassen Schillers *Räuber* wie ein Melodrama erscheinen.¹⁵ Zwar ließ Crescini die Hektor-Andromache-Lieder weg, griff aber auf Amalias Liebeselegie aus III/1 zurück und verwandte das Räuberlied aus IV/5, das er freilich zum Trinklied verharmlost. Ob Rossini und Mercadante auf Crescinis Librettisierung Einfluß nahmen, ist nicht bekannt.¹⁶

Vergleich von Crescinis Libretto und Schillers Schauspiel

In der Vorrede seines Libretto bezieht sich Crescini ausdrücklich auf die literarische Vorlage, »la nota Tragedia dello Schiller«. Operngeschichtlich zukunftsweisend ist, daß Crescini in der Librettisierung von Schillers Drama nicht nach Belieben verfährt, sondern sich Grenzen auferlegt, da er sich dem Text des Sprechdramas verpflichtet fühlt: »Il poeta Italiano, dovendo adattare alla scena ed al canto si fatti personaggi, ha creduto necessario temperare alcuni caratteri, senza però svisarli del tutto«.¹⁷

»Iacopo Crescini«, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 30, Roma 1984, S. 679-681.

¹⁴ Zu Rossinis *Guillaume Tell* und zur Wirkungsgeschichte vgl. Fedele D'Amico und Sabine Henze-Döhring: Rossini: *Guillaume Tell* (1829), in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters: Oper, Operette, Musical, Ballett*, hg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth, Bd. 5, München 1994, S. 453-460.

¹⁵ Siehe die maßgebliche Studie von Peter Michelsen: *Der Bruch mit der Vater-Welt. Studien zu Schillers *Räubern**, Heidelberg 1979.

¹⁶ Michael Wittmann zufolge nahm Mercadante zwar anders als Verdi keinen Einfluß auf die konkrete Textgestaltung eines Librettos, verständigte sich aber immer sehr genau mit dem Librettisten über den Plot und die Abfolge der Einzelnummer.

¹⁷ Jacopo Crescini: *Avviso / Avis*, in: Ders.: *I Briganti. Melodramma serio in tre parti*, Paris 1836, S. 6. Im folgenden zitiere ich das italienische Original des zweisprachigen (italienisch / französisch) Pariser Librettos mit der Sigle »P[aris]« und eingeklammerten Seitenzahlen im Text.

Doch scheint Crescini Schillers Drama nicht besonders geschätzt zu haben. Andernfalls ließe sich kaum erklären, warum er seine Librettisierung nicht nur mit der Kürze der Zeit (»la ristrezza del tempo«), sondern auch mit der Stoffvorgabe (»l'argomento da altri preferito«) entschuldigt und freimütig bekennt, er hätte bei freier Stoffwahl lieber ein Sujet aus der französischen oder italienischen Geschichte bearbeitet (»io avrei volentieri scelto un fatto dalla Storia della Francia, o della mia patria«). Wahrscheinlich kannte Crescini Schillers Drama aus einer italienischen oder französischen Bearbeitung. Vor allem das sentimentale Ende spricht dafür, daß Crescini Lamartelières Version kannte. Wie im *Robert, chef des brigands* verzeiht Crescinis Conte Massimiliano seinem Sohn Ermanno, während bei Schiller der alte Moor stirbt, als er erkennt, daß sein verschollen geglaubter Sohn Räuberhauptmann ist. Außerdem wertet Crescini die Räuberbande ganz im Sinne der französisch-italienischen *Räuber*-Rezeption zu einer Schar edler Freiheitskämpfer auf: *I Briganti* del Mercadante »si rappresentano qui come gente avversa d'ogni ingiusta oppressione, amica di quell'innocua indipendenza la quale non sovverte nè legge, nè ordine alcuno« (P 6). Crescini dichtet für den Chor der *Briganti* sogar ein Freiheitslied, das in revolutionärem Schwung offen den Tyrannen droht: »Ai nemici, ai tiranni rechiamo | Strage, morte, vendetta immortal« (P 44). In den Szenenanweisungen werden die »Briganti« sogar einmal als »Partigiani« bezeichnet (P 66).

Wenn Crescini die Konfiguration ganz auf den Vater-Sohn-Konflikt sowie auf die Rivalität der Brüder um Amelia konzentriert und die Handlung inhaltlich wie zeitlich strafft, so orientiert er sich an dem zeitgenössischen Operngeschmack: Crescinis entscheidender Eingriff besteht darin, die Vorgeschichte wegzulassen und sich im wesentlichen auf den vierten und fünften Akt von Schillers Drama zu beschränken. So gilt zu Beginn von Crescinis Libretto der alte Moor, Graf Massimiliano, bereits für tot, und der intrigante zweitgeborene Sohn Corrado (Schillers Franz) hält um die Hand von Amelia d'Edelreich an, der Verlobten seines verschollenen Bruders Ermanno: »L'Azione ha principio dopo il lutto cessato per la creduta morte del vecchio Conte, e cogli apparecchi ordinati da Corrado per le sue nozze con Amelia« (P 4).

Auf den operntypischen Liebeskonflikt reduziert Crescini das komplexe Motiv der feindlichen Brüder. Um den Rivalen auszustechen, täuscht Corrado, der schon den Vater lebendig begraben ließ, den Tod seines Bruders vor. Der Trug wird entdeckt, als Ermanno, der Hauptmann einer Räuberbande ist, heimlich zum väterlichen Schloß zurückkehrt und sich der Geliebten zu erkennen gibt: Die eigenständige Erkennungsszene wird von dem eifersüchtigen Corrado gestört, der den Bruder zum Duell fordert. In der Nacht vor dem Zweikampf, die Ermanno bei seinen Räubern im Wald verbringt, befreit er seinen totgeglaubten Vater aus einem Turm und söhnt sich mit ihm aus. Am nächsten Tag stürzt sich der reuige Sünder Corrado ins Schwert seines Bruders. Als Ermanno sich trotz der Bitten seines Vaters und der Geliebten an den Treueeid gebunden fühlt, den

er seinen Räubern geschworen hat, und mit ihnen die Burg verläßt, sinkt Amelia in tödlichem Schmerz nieder.

Crescini rafft Schillers fünftaktiges Drama in drei Teilen zusammen und verdichtet die Handlungszeit, die sich bei Schiller über »ohngefähr zwei Jahre« erstreckt, auf 24 Stunden: Der erste Akt spielt auf Schloß Moor, wo Corrado die Hochzeit mit Amelia vorbereitet, und reicht bis zur Ankunft von Ermano und der Duellforderung. Der zweite Akt ist mit sechs Szenen ohne Frauenrollen wesentlich kürzer: er spielt nächtens im Wald, wo Ermano seinen Vater aus einem Turm befreit und sich mit ihm aussöhnt. Der dritte und letzte Akt mit acht Szenen spielt am nächsten Morgen wieder auf Schloß Moor und reicht von dem nicht auf der Bühne gezeigten Tod des Corrado bis zum tragischen Abschied Ermanos von seinem Vater und seiner Braut.

Das dreiaktige Libretto entspricht in vieler Hinsicht der Opernkonvention: So rahmt der Chor jeden Akt: den ersten Akt der Chor der Hofgesellschaft, den zweiten Akt der Chor der Räuber, im dritten Akt wirken beide Chöre zusammen. Das Libretto ist auf Arien und Duette, gelegentliche Terzette und Tutti-Einsätze angelegt. Ausgemalt im Kontrast-Duett ist etwa Corrados intriganter Versuch, Amelia die Annahme seines Heiratsantrags dadurch zu erleichtern, daß er ihr mit einem blutigen Tuch Ermanos Tod vortäuscht: Auf Corrados Aufforderung, nicht mehr zu weinen (»Perchè di pianto inutile | Bagni le luci, o cara«), antwortet Amelia aber mit entschlossener Trauer (»Scorrete alfine, o lagrime«) und Apostrophe des vermeintlichen Leichentuches. Gleich zwei Liebesduetten, auf die keine Oper damals verzichtete, dient die eigenständige Erkennungsszene I/7. Auch die zentrale Rührszene II/5, die Wiedererkennung und Aussöhnung zwischen Vater und Sohn, ist auf zwei Duette verteilt, wobei das vorgängige Klageduett die sentimentale Versöhnung kontrastiv intensiviert. Den dramatischen Höhepunkt bildet das Verzweiflungsterzett in III/7, in welchem der alte Graf, Amelia und der wie von Sinnen mit blutigem Schwert hereinstürmende Ermano die Bluttat beklagen, der Corrado zum Opfer fiel. Die Verteilung der Solo-Arien entspricht der Hierarchie der Figuren: auf das bestimmende Paar Ermano und Amelia entfallen vier Nummern, der Gegenspieler Corrado folgt mit drei Solo-Arien, während der alte Graf nur zwei Solo-Partien singt.

Die intertextuellen Bezüge von Crescinis Libretto zu Schillers Drama sind trotz klarer »Markierung«, nämlich der expliziten Bezugnahme in der Vorrede, relativ kompliziert, weil sie mehrschichtig sind. Zum einen schöpft Crescini aus der französisch-italienischen *Räuber*-Rezeption, dem *Robert, chef de Brigands* bzw. dem *Roberto di Moldar*, indem er Ermano und seine Räuber zu Freiheitskämpfern heroisiert und das Finale sentimentalisiert. Außerdem charakterisieren intermediale Bezüge das Verhältnis von Crescinis Libretto zu Schillers *Räubern*. So sind die Weglassung der Vorgeschichte und die stärkere Typisierung der Figuren dem Operngenre, wenn nicht sogar Trentos italienischer *Räuber*-Oper geschuldet.

Primärer Referenztext ist unstrittig aber Schillers Schauspiel. Crescinis Libretto folgt strukturell den beiden Schlußakten von Schillers *Räubern*. Während Crescini seinen ersten Akt recht frei nach den Szenen IV/1 und 4 montiert und auch im Schlußakt die Bindung an die Vorlage lockert, hält er sich im Mittelakt eng an Schillers Drama. Die Sequenz der sechs Szenen von Crescinis zweitem Akt entspricht Schillers nächtlicher Waldszene IV/5, deren Höhepunkt die Befreiung des alten Moor durch Karl ist. Freilich nimmt Crescini einige Umstellungen und Verdichtungen vor: So kombiniert er die Szene, in der Franz um Amalias Gunst buhlt (*Die Räuber* I/3), mit der Szene, in welcher der von Franz gedungene Hermann dem alten Moor und Amalia die Falschmeldung vom Tode Karls überbringt (*Die Räuber* II/2), zu der eigenständigen Szene I/5: Corrado präsentiert Amelia das angebliche Leichentuch Ermanos, um sie endlich zur Gegenliebe zu bewegen. Zugleich alludiert das Eingangslied Amelias, in dem sie den fernen Geliebten in der Hoffnung auf ein metaphysisches Wiedersehen ansingt, unverkennbar das Lied, das Amalie in III/1 der *Räuber* im Garten zur Laute singt. Auch die sentimentale Cavatine in I/6, in der Ermano angesichts eines Baumpaars seiner glücklichen Jugendliebe gedenkt, kombiniert inhaltlich zwei Szenen Schillers: nämlich die Szene III/2, in der Karl wehmütig die »Elysiumsszenen [s]einer Kindheit« apostrophiert, und die Szene IV/1, in der Moor, nun in die Heimat zurückgekehrt, sein »Elysium« enthusiastisch begrüßt. Crescinis kreativer Umgang mit dem Prätext beschränkt sich nicht nur auf Strukturalität und Selektion, sondern zeichnet sich auch durch Dialogizität aus, die sich aus bedeutsamen Abweichungen und Modifikationen ergibt.

Die Änderung und Italianisierung der Namen fällt meines Erachtens weniger ins Gewicht, bleibt doch mit Böhmen (»Boemia, nel Castello di Moor, e ne' suoi contorni«) der realistische Schauplatz gewahrt, auch wenn die zahlreichen shakespearisierenden Ortswechsel des Schauspiels unterbleiben. Während Schiller in der zweiten Auflage von 1782 betont, sein Stück spiele »um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts«, entaktualisiert Crescini die Handlung, indem er sie in die »Epoca 1600« zurückdatiert.

Deutlich weicht Crescini in den eigenständigen Erkennungsszenen von der Vorlage ab: weder die Szene I/7, in welcher sich Ermano seiner Geliebten Amelia und seinem Bruder Corrado zu erkennen gibt, noch die Versöhnung Ermanos mit dem Vater in II/5 sind bei Schiller vorgegeben. Durch sie wird der »edle Räuber« Ermano ebenso erhöht wie durch das eigenständige Finale. Schiller betont die Schuld Karls, der für den Tod seines Vater ebenso mitverantwortlich ist wie an dem Tod seiner Geliebten Amalia und der sich am Schluß freiwillig der Justiz stellt. Crescini entschuldigt dagegen seinen Protagonisten Ermano: nicht einmal den feindlichen Bruder hat er ermordet, und sein Vater verzeiht ihm großmütig. Welch tragische Folgen sein schmerzlicher Abschied vom Vater und der Geliebten hat, bleibt offen. Als Ermano mit seinen Partisanen in den Kampf zieht, klagen sogar die Räuber, klagt sein Vater, und Amelia fällt mit einem

Schmerzensschrei in die Arme ihrer Vertrauten. Ob sie aber wirklich stirbt, wie der Chor im letzten Vers der Oper meint, oder nur wie tot hinfällt, scheint nicht ganz sicher:

BRIGANTI Oh! Infausto di.
 CONTE Tronca i miei giorni, o Iddio.
 AMELIA (ad Ermano trascinato dai Briganti: quindi cade nelle braccia di Teresa)
 Ah!
 CORI Misera mori!

Crescinis tragisch-heroisches Opernfinale übertrifft in der Pathos-Summation Karls nüchtern-distanzierte Schlußrede in Schillers Schauspiel bei weitem:

RÄUBER MOOR: Ich erinnere mich, einen armen Schelm gesprochen zu haben, als ich herüberkam, der im Taglohn arbeitet und eilf lebendige Kinder hat – Man hat tausend Louisdore geboten, wer den großen Räuber lebendig liefert – dem Mann kann geholfen werden. (*Er geht ab.*)

Musik- und operngeschichtliche Würdigung

Einzig Michael Wittmann hat die musikhistorische Bedeutung der *Briganti* als früher »Reformoper« erkannt.¹⁸ So dominiert anstelle der traditionellen Intrigenhandlung, die nur zum Transport musikalischer Affekte dient, bereits eine »szenische Dramaturgie«, wie sie die französische Oper zuerst propagierte.¹⁹ Tatsächlich ist in den *Briganti* die hergebrachte Nummernfolge schon in ein psychologisch plausibles Drama überführt. Mehr noch: *I Briganti* des Mercadante antizipieren sogar die »Literaturoper«.²⁰ Aus dem neuen Wort-Ton-Verhältnis erklären sich etwa die charakteristischen Abweichungen des Librettos von Schillers Schauspiel: indem Crescini und Mercadante vor allem auf die Erkennungsszenen abheben, in denen die gesprochene Sprache an ihre Grenzen gerät, motivieren sie die musikalische Ausdeutung. Und in den Erkennungsszenen treten mindestens zwei gleichwertige Figuren simultan auf, ein vor Verdi seltener Umstand. *I Briganti* des Mercadante sind relativ texthaltig und textzentriert. Dies unterscheidet sie von der üblichen Belcanto-Oper, ohne bereits auf die virtuososen Koloraturen zu verzichten.²¹ Die stärkere Literarisierung und Psychologisierung zeigt sich in vielen Passagen mit syllabischer Textverteilung.

¹⁸ Wittmann: Meyerbeer und Mercadante (Anm. 3).

¹⁹ Ebd., S. 373.

²⁰ Geprägt und theoretisch fundiert hat diesen Terminus Carl Dahlhaus: Zur Dramaturgie der Literaturoper, in: Ders.: Vom Musiktheater zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte, Würzburg/Salzburg 1983, S. 238-248.

²¹ Mir lag nur der Klavierauszug vor. Partituren der *Briganti* finden sich in Paris (Bibliothèque Nationale), Mailand (Archivio Storico Ricordi [Mercadantes Handexemplar, vgl. Wittmann: Meyerbeer und Mercadante (Anm. 3), S. 364f.], Conservatorio), Neapel (Con-

Als paradigmatisches Belegstück für den opernästhetischen Wandel, den Mercadantes *Briganti* markieren, mag der Beginn von Amelias Arie aus I/4 dienen. Darin wünscht Amelia, von Corrado bedrängt, ihren fernen Geliebten Ermanno herbei. Tonwiederholungen und Punktierungen rhythmisieren den Beginn der Arie, außerdem ist der erste Teil fast durchgängig syllabisch, ohne textliche Wiederholungen. Dieser rezitativische Einsatz hebt die Bedeutung des Textes hervor. Er kontrastiert mit der expressiven Steigerung, die in der melismatisch ausgestalteten Wiederholung des Ausrufs »pieno di fiamma il cor« gipfelt und durch den dynamischen Wechsel (»pianissimo«) intensiviert wird. Die Tremoli im Orchester während der Zwischenspieltakte bilden die seelische Unruhe Amelias ab. Das anschließende Motiv (»Ciel tu sei«) wirkt nur scheinbar melodisch und dynamisch beruhigt. Denn der auffällige chromatische Aufgang der »lamenti« mündet in einen verkürzten Dominantseptnonakkord (D^v), also einen sehr spannungsreichen Klang. Es folgt sofort wieder die dynamische Zurücknahme und mit dem ungehörten Seufzer (»il gemito non senti«) ein Wechsel nach Moll (d-Moll-Basis). Kleinere Intervallschritte bei stärker bewegtem Orchester intensivieren die Spannung. Sie wird über die Reflexion der »unglücklichen Liebe« (»infelice amor«) nach D-Dur (und darüber in die Ausgangstonart G-Dur) gelöst, durch Wiederholung von Text und Thema mit Kadenz bekräftigt. Doch stellt das Orchesternachspiel diese Lösung in Frage, da es in einem Halbschluß, einem ungelösten Dominantseptakkord, endet.

Die Analyse des Beginns von Amelias Sehnsuchtsarie aus I/4 zeigt exemplarisch, wie genau Mercadante die Musik auf den Text abstimmt, ihn ergänzt und psychologisch ausdeutet, ja sogar die gesprochene Sprache in Frage stellt. Darin weist Mercadante über die übliche Belcanto-Tradition hinaus und antizipiert bereits die spätere Literaturoper.

Auf welcher innovativen Weise es Mercadante gelingt, komplexe psychische Mechanismen wie Verdrängung oder Projektion musikalisch zu semantisieren und zu vermitteln, mag der Beginn der Symphonie verdeutlichen, die Mercadante nachträglich für Mailand als Ouvertüre der *Briganti* komponierte. Der erste Teil der zweigegliederten Symphonie setzt ungewöhnlich ein: Die Anfangstakte sind ganz auf Kontrastwirkung angelegt. Das erste Motiv, ein Pianissimo-Halbtönenwechsel, endet mit einem ungewöhnlichen Tritonus-Absprung, dem größtmöglichen Dissonanzwert in der klassischen Tonsprache. Das nachgeschaltete zweite Motiv, ein As-Dur-Septakkord auf liegendem Baßton, fortissimo und mit starker innerer Bewegung, wird nicht zur Tonika aufgelöst. Stattdessen wird das erste Motiv variiert, indem es eine ganze Quinte abspringt. Es folgt – wie zuvor beim zweiten Motiv – G-Dur mit einem Septakkord auf as. Noch zwei Mal wird danach das erste Motiv mit unaufgelösten Absprüngen (kleine bzw.

servatorio), Rom (Accademia Filarmonica) und Lissabon (Biblioteca Nacional). Gedruckte Klavierauszüge erschienen in Paris und in Mailand sowie in Kommission bei Schott in Mainz.

Große Sexte) abgewandelt, dazwischengeschaltet ist das nach h-Moll geänderte zweite Motiv. Dieser musikgeschichtlich bemerkenswerte Einsatz der Ouvertüre – ohne stabilen tonalen Bezug, reich an unaufgelösten Intervallen und einem chromatischen Abgang – zeigt, wie weit Mercadantes Tonsprache um 1836 schon ging. Indem er die schlichte Tonalität als Bezugsrahmen aufgibt, korrespondiert seine dramatisch-dissonante Musik inhaltlich mit der von inneren Seelenkämpfen geprägten Literaturoper.

Rezeption und Wirkung von Mercadantes *Briganti*

Ein attraktives Sujet, ein Bühnenwirksames Libretto, eine hervorragende Besetzung (Giulia Grisi) und die musikalische Überwindung des überlebten Belcanto-Stils – dennoch blieb der Erfolg der Pariser Uraufführung am 22. März 1836 hinter den Erwartungen zurück. Denn Mercadantes *Briganti* gingen im »enthusiastischen Erfolg« von Meyerbeers *Hugenotten* unter.²² Doch die innovativen opernästhetischen Erfahrungen, die er in Paris gemacht hatte, verarbeitete Mercadante nach seiner Rückkehr nach Italien. Schon als er 1837 die *Briganti* für die Mailänder Scala einrichtete, arbeitete er sie nach dem Vorbild der französischen Reformoper um. So beschränkte er sich nicht aus pragmatischen Gründen – die Scala ist ein viel größeres Theater als das italienische Theater in Paris – darauf, die Instrumentation zu verstärken und die Chorpatrien zu erweitern. Vielmehr bearbeitete er die gesamte Partitur im Stile einer Reformoper neu.²³

Das Textbuch der Mailänder Aufführung von Mercadantes *Briganti* im November 1837 enthält bedeutsame textliche Änderungen. Vor allem ist die Mailänder Version deutlich kürzer als der Pariser Erstdruck. So fehlen in Mailand die beiden höfischen Eingangsszenen des ersten Akts, also das ganze erste Bild. Gestrichen wurde auch die Szene III/5 mit der Wechselrede von Amelia und dem Chor. Einige Szenen sind überdies stark gekürzt: so fällt das Duett zwischen Amelia und dem Graf in III/6 weg, ebenso das Eingangsrezitativ in der Heimkehrszene I/4. Sogar den Wortlaut hat Mercadante bisweilen verändert und einige Liedstrophen komplett umgedichtet. Wenn Corrado nun nicht mehr nur die »Hand« Amelias begehrt, sondern das »Herz« (»La tua man se ottenga in dono« [P 48] und »Il tuo cor se ottenga in dono« [M 9]), ist das charakteristisch für die Umarbeitung, die mehr auf Innerlichkeit zielt. So bleibt auch der Wunsch des heimgekehrten Ermano nach einem gemeinsamen Grab mit der Geliebten weniger äußerlich. Die Pariser Fassung feiert noch den Glanz der Augen der Geliebten und die irdische Liebe:

²² Wittmann: Meyerbeer und Mercadante (Anm. 3), S. 363f.

²³ Ebd., S. 364f. Wittmann hat überhaupt erst die zweite Fassung der *Briganti* entdeckt und knapp charakterisiert. Das Mailänder Libretto von Jacopo Crescini: *I Briganti. Melodramma in tre patri da rappresentarsi nell' Teatro alla Scala l'autunno 1837*, Mailand 1837, wird im folgenden mit der Sigle EMD und eingeklammerter Seitenzahl zitiert.

Me lieto, se nel raggio
 Or de'begli occhi io spiri;
 Gli ultimi miei respiri
 Voce saran d'amor. (P 22 [I/6])

[»Froh bin ich, nun im Schein ihrer schönen Augen zu atmen, meine letzten Züge werden ein Liebesschrei sein«.]

Die Mailänder Version dämpft dagegen die Hoffnung auf eine erfüllte Liebe, steigert aber zugleich die Hoffnung auf ein gemeinsames Grab und ein metaphysisches Liebesglück:

Felice me se almeno
 Potrò morirle accanto,
 Si cangerà il mio pianto
 Nell'estasi d'amor. (M 11 [I/4])

[»Glücklich bin ich, wenn ich wenigstens neben ihr sterben kann, wenn sich mein Weinen in Liebesekstase verwandeln wird«.]

Im Zentrum der Mailänder Version stehen die inneren Vorgänge, denen die Konzentration auf fünf Bilder entgegenkommt. Sie dient jeweils der psychologischen Ausgestaltung einer einzigen Konfiguration: im ersten Akt sind dies die Liebesbegegnungen zwischen Amelia/Corrado und Amelia/Ermano; der zweite Akt ist ganz auf die Vater-Sohn-Begegnung (Ermano/Massimiliano) zentriert, und der dritte Akt bietet nach dem Monolog Corrados die Dreieckskonfiguration Amelia/Massimiliano/Ermano. Die stärkere Konzentration auf romantische »Situationen«, so die dramenästhetische Bezeichnung, weist durchaus auf die psychologische Literaturoper voraus.

Dem entsagungsvollen Ton entspricht auch der Schluß der Mailänder Fassung. Hat in Paris der Chor das letzte Wort, indem er den Tod Amelias bekräftigt, die den Abschied des Geliebten Ermano nicht bewältigt, so endet die Mailänder Fassung mit einem tragisch-romantischen Liebestod: Ermano entzieht sich der Räuberpflicht durch Freitod und macht so aus dem Schlußwort seiner Heimkehrarie Ernst:

ERMANO: Amelia!... padre! addio (*allontanandosi*)
 Per sempre!
 AMELIA: Io moro ... (*cade*)
 ERMANO: Io così mi so punir. (*si ferisce*)

Zur resignativen Innerlichkeit paßt es durchaus, daß die »Cortigiani« des Pariser Libretto in Mailand durch »Partigiani« ersetzt werden. Denn diese Änderung scheint mir weniger politisch motiviert, auch wenn Mercadante und Crescini mit dem italienischen Befreiungskampf sympathisierten; vielmehr paßt es zur enthistorisierenden Romantisierung des Stoffs, den das Mailänder Textbuch verlegt »nella Norvegia, nel castello Moss« (M 3). Zudem ist das politische Räuberlied

zu Beginn des zweiten Akts, in dem die Räuber zum revolutionären Kampf gegen die Tyrannen rufen (P 44), gänzlich verharmlost (M 22), auch wenn dies möglicherweise ein Zugeständnis an die Zensur ist.

Die Mailänder Aufführung verstärkte vor allem den inneritalienischen Erfolg der *Briganti*: Angetan davon war auch Franz Liszt, der danach Mercadante als Komponisten der Zukunft pries.²⁴ Nach Paris, London und Mailand folgten weitere Aufführungen in Madrid, Lissabon, Neapel, Turin und Venedig, daran schlossen sich diverse Inszenierungen in kleineren italienischen Städten an. Das letzte Datum dieser Aufführungsserie ist Pisa 1847, mithin das Jahr, in dem Verdis *Masnadieri* in London uraufgeführt wurden.

Unsere aufführungs- und wirkungsgeschichtliche Betrachtung von Mercadantes musikdramatischer *Räuber*-Rezeption bliebe unvollständig, wenn wir den Versuch eines Reimports nach Deutschland außer Acht ließen. Die deutsche Übersetzung von Mercadantes *Briganti* ist bislang weder in der Schiller- noch in der Mercadante-Forschung registriert worden. Der Übersetzer Karl August Freiherr von Lichtenstein (1767-1845), bis 1832 Regisseur am Königlichen Schauspiel und an der Hofoper in Berlin, ist kein unbekannter Bühnendichter und Übersetzer.²⁵ Für die Berliner Oper hatte er 1830 schon Rossinis antihabsburgische Schiller-Oper *Guillaume Tell* zu einem *Andreas Hofer* umgearbeitet.²⁶ Lichtenstein setzt selbstverständlich auf den Ruhm Schillers und hat die Namen der Figuren wieder den *Räubern* nachgebildet: In der deutschen Version der *Räuber* heißen die feindlichen Brüder selbstverständlich Karl und Franz, Karls Verlobte Amalia. Lichtensteins *Räubern* liegt die Pariser Fassung zugrunde, sie ist aber stark zusammengestrichen. Darin jedoch ein Bearbeitungsprinzip zu erkennen, fällt schwer. So bleibt der höfische Repräsentationschor ebenso erhalten wie das Revolutionslied der Räuber in II/1; gestrichen und radikal gekürzt sind vor allem die Rezitativ-Passagen, so daß in Lichtensteins Version Mercadantes *Briganti* wieder mehr zu einer hergebrachten Belcanto-Oper zurückgestutzt sind, in der die Nummernfolge von Arien über die psychologische Stimmigkeit dominiert. Lichtenstein veräußerlicht den Schluß sogar noch weiter, indem er Karl schon abgehen läßt, bevor Amalia leblos hinsinkt und der alte Graf ebenfalls »vor Schmerz zusammensink[t]«:

²⁴ Vgl. Wittmann: Meyerbeer und Mercadante (Anm. 3), S. 355f.

²⁵ Die *Räuber*, große Oper in drei Aufzügen, nach Schillers Trauerspiel gleichen Namens, aus dem Italienischen des J. Crescini, zur beibehaltenen Musik von Mercadante, in's Deutsche übertragen von dem Freiherrn von Lichtenstein, Mainz [o.A.] [um 1839]. Zu dem Übersetzer vgl. den Eintrag »Lichtenstein, Karl August Frh. von«, in: Deutsche Biographische Enzyklopädie, hg. von Walther Killy und Rudolf Vierhaus, München 1997, Bd. 6, S. 376.

²⁶ D'Amico/Henze-Döhring: Rossini: *Guillaume Tell* (Anm. 14), S. 458.

KARL: Vater! – Amalie! – lebt wohl, auf ewig! (*stürzt hinaus*)

AMALIE: (*sinkt leblos in Theresens Arme*)

Ach!

MAXIMILIAN: (*vor Schmerz zusammensinkend*).

Bald folg' ich in die Gruft Dir nach!

ALLE ANDERN: Unsel'ger Tag!

(*Indem die Frauen und Mädchen eine Gruppe um Amalien bilden und die Räuber ihrem Hauptmann nacheilen, fällt der Vorhang.*)

Auch wenn die Trennung Karls von Vater und Geliebter Schillers Schauspiel entspricht, paßt sie dramenlogisch nicht recht in das Libretto. Tatsächlich war Lichtensteins Eindeutschung von Crescinis Libretto im Geiste Schillers kein Erfolg beschieden. Bislang ließ sich keine Aufführung der *Briganti* in Deutschland nachweisen. Möglicherweise ist dies dem 21. Jahrhundert vorbehalten.