Von der «Trilogia popolare» zur Tetralogia centrale – Verdis selten aufgeführte Oper «Stiffelio»

von Herbert Büttiker
© 2020

Szene im Finale des 2. Aktes: Stiffelio und der Rivale geraten aneinander, Chorgesang aus dem Hintergrund lässt ihn den Degen auf den Boden fallen – Frontispiz des ersten Klavierauszugs der Oper.

© Archivio Storico Ricordi

Die um 1850 entstandene «Trilogia popolare» des Komponisten Giuseppe Verdi mit den berühmten drei Werken «Rigoletto», «La traviata» und «Il trovatore» ist eigentlich eine Tetralogie. Mit der Arbeit an «Rigoletto» zeitlich verschränkt, ist das für Triest geschriebene Dramma lirico «Stiffelio» zu Unrecht der unpopuläre Nebenspieler.

Zur Uraufführung gelangte «Stiffelio» am 16. November 1850, «Rigoletto» in Venedig am 11. März 1851. Aber nicht nur die Entstehungsgeschichte legt es nahe, das Drama um den protestantischen Pfarrer, der sich mit dem Ehebruch seiner Frau konfrontiert sieht, mit den populären Schwesterwerken in Verbindung zu bringen. Verdi selber zählte es zu den beiden Stiefkindern in seinem Katalog, die er im Gegensatz zu anderen nicht vergessen haben wollte[1]. Für die Begründung, die auch für «La battaglia di Legnano» gilt, verweist er auf das Sujet, und es gibt zwei Aspekte, die im Vergleich zu den zur gleichen Zeit anvisierten Stoffen sogleich ins Auge fallen. Wie bei «La Traviata» handelt es sich um einen Gegenwartsstoff, vermittelt durch ein aktuelles französisches

Theaterstück. «Le Pasteur ou L'Évangile el le Foyer» von Émile Souvestre und Eugène Bourgeois erschien am 10. Februar 1849, wurde mit beachtlichem Erfolg in Paris, aber auch auf italienischen Theaterbühnen aufgeführt

Eine pikante Story

Wie die Hauptfiguren der Trilogie – die Halbweltdame Violetta, der buckligen Hofnarr und Vater Rigoletto, die abgründig traumatisierte Azucena – ist der Pfarrer, der Demut und Nachsicht predigt, aber seiner Frau mit unversöhnlicher Härte gegenüber tritt, ein «interessanter», um nicht zu sagen «pikanter» Fall, abseits der Bühnenkonvention der italienischen Oper – und ein rotes Tuch für die Zensurbehörde[2]. Das Werk kursierte zu seiner Zeit und bevor es in Vergessenheit geriet in einer Libretto-Fassung, die aus dem Kirchenmann Stiffelio einen «zivilen» Guglielmo Wellingrode machte. «Aroldo», Verdis eigene Umarbeitung mit einem grossen Anteil neuer Musik, verlegte die Handlung ins ferne britische Mittelalter, der neue Titelheld Aroldo war ein Kreuzritter. Von seinem Textdichter Francesco Maria Piave hätte sich Verdi lieber «qual cosa più nuovo e di più picante»[3] erhofft, aber er musste auch einsehen, dass kein anderer Weg an der Zensur vorbeiführte.

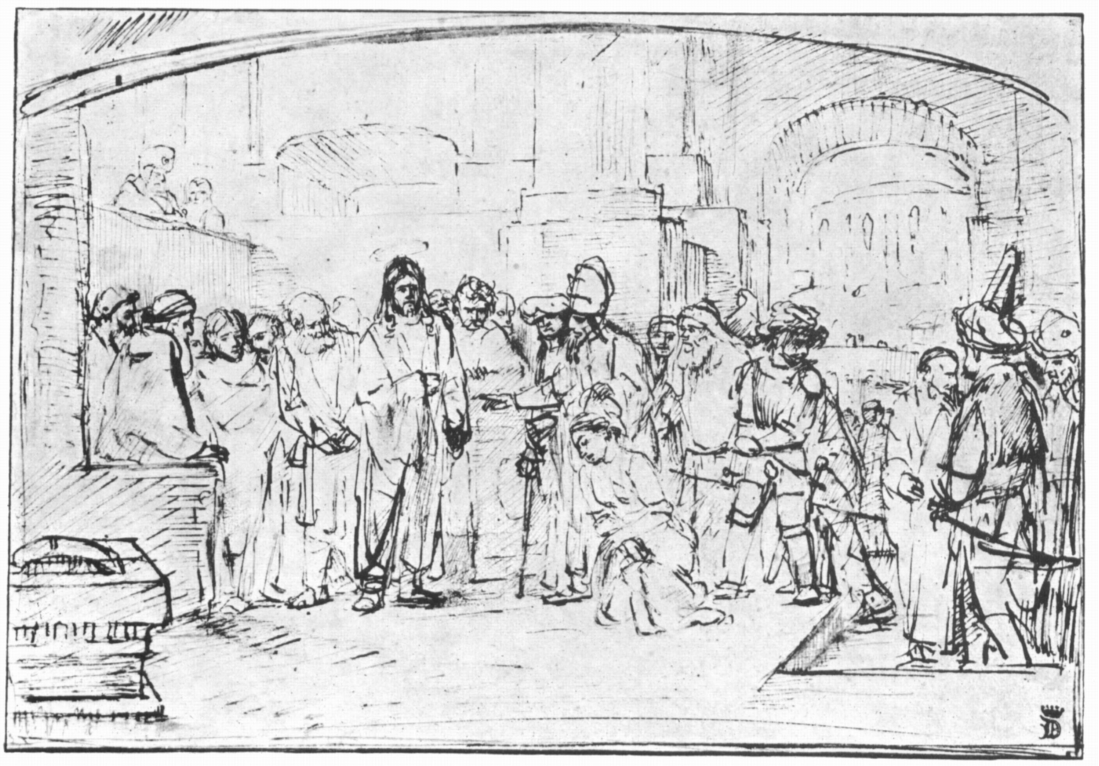
Weder der Urfassung noch der Aroldo-Version war eine dauernde Bühnenkarriere bestimmt. Das Material des «Stiffelio» ging gar teilweise verloren. Erst 1968 machten Funde die erste Aufführung in neuerer Zeit im Teatro Regio in Parma möglich. Weitere Funde kamen hinzu, und aufgrund der kritischen Ausgabe von Kathleen Hansell konnte 1993 in der Metropolitan Opera New York eine erste vollständige und repräsentative Aufführung realisiert werden.[4] Seither ist das Interesse an «Stiffelio» nicht mehr erloschen. In der Schweiz erschien die Oper 2004 gleich in zwei Inszenierungen im Opernhaus Zürich und im Stadttheater Biel-Solothurn.

Für die Wertschätzung und Einordnung des «Stiffelio» in Verdis Schaffen sei auf Roger Parkers Beitrag im damaligen Programmheft des Opernhauses hingewiesen.[5] Der Eindruck trüge, das Werk sei im Schatten des «Rigoletto» mit links hingeworfen, die Oper selbst spreche eine andere Sprache: «Unvoreingenommen erweist sich ‹Stiffelio› immer mehr als bedeutende Station in Verdis Entwicklung, als ein Werk, das massgeblich zum tieferen Verständnis des Komponisten beiträgt.»

«Come ispirato» – Verdi und die Theologie

Interessant ist der Vergleich des finalen Coups zwischen der Stiffelio- und der Aroldo-Fassung. Eine plötzliche Wende lässt den Kreuzritter, der seine Frau wegen ihres Fehltritts verstossen hat, sich dazu durchringen, ihr zu verzeihen Die Szenerie ist eine romantische Landschaft, Sturmmusik leitet das Finale ein, ein Eremit tritt auf und zitiert das Bibelwort «Wer unter euch ohne Sünde ist, der werfe den ersten Stein!». «Come ispirato» steht in der Partitur des «Aroldo» über seinem «sei perdonata».

Die originale Fassung dieses Moments ist um einiges brisanter. Der von Verdi als «lutheranischer Priester» verstandene Stiffelio regelt unerbittlich die Scheidung, und mit dem Verführter würde er sich nun gleich duellieren, wenn nicht Linas Vater diesen gerade eben getötet hätte, das Paar trennt sich unversöhnt. Stiffelio wird zum Gottesdienst gerufen und betritt den Kirchenraum, wobei er Lina, die sich ebenfalls unter die



Rembrandt: Die Ehebrecherin vor Jesus, 1655–58, Federzeichnung,
Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam

Gemeinde gemischt hat, nicht mehr zu kennen scheint. Wie abwesend schlägt er auf der Kanzel die Bibel auf, «zufällig» Johannes 7/8, die Geschichte von Jesus und der Ehebrecherin. Mit dem Satz «e la donna … la donna perdonata s'alzò» (die Frau stand auf und ihr ward verziehen) geht die Lesung über in Exklamation, ein mehrfach wiederholtes «perdonata», das er mit der Hand auf der Bibel bekräftigt. «Iddio lo pronunziò».

Gottes Wort

Gott hat gesprochen! Der 2017 verstorbene Berner Theologe Max Ulrich Balsiger[5] hat, was diesen Opernschluss betrifft, ausgedehnte Recherchen betrieben und das Ergebnis unter anderem im erwähnten Programmheft des Opernhauses publiziert. Er geht den religionshistorischen Hintergründen nach, die in Souvestres Text eingeflossen sind, und setzt die Ahasverianer des Librettos mit dem Pietismus, mit Waldensern, Herrnhutern, aber auch zeitgenössischen protestantischen Bewegungen in Beziehung. Alles in allem kommt er zum Schluss: «‹Stiffelio› ist eine durch und durch protestantische Oper.» Es gehe nicht um einen plötzlichen Sinneswandel Stiffelios, sondern um ein unerwartetes, geheimnisvolles Geschehen «von oben»: «Der Librettist geht weiter als Souvestre: Es steht nicht nur etwas geschrieben, vielmehr hat sich in diesem Augenblick etwas ereignet: ein Wunder! Gott hat gesprochen! Damit schliesst sich ein Kreis: Ganz am Anfang hat Stiffelio den Grundsatz der Vergebung proklamiert … und am Schluss darf Stiffelio – als Pastor von der Kanzel herab – den Gnadenakt verkündigen.»

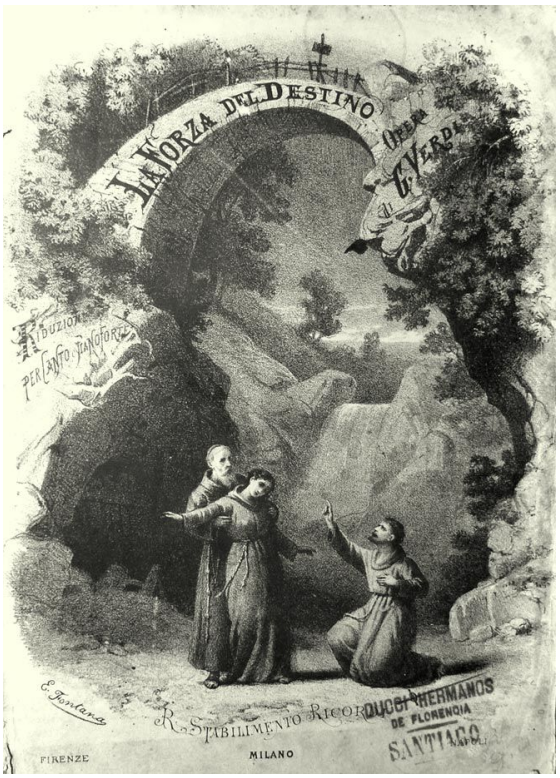
Die Deutung des szenischen Moments als «zuvorkommende Gnade» (gratia praeveniens) in spezifisch evangelisch-theologischer Sicht findet Balsiger bestätigt in einem biografischen Sachverhalt. Er verweist auf die «geistliche Freundschaft» des Katholiken Souvestre mit dem reformierten Waadtländer Theologen Alexandre Vinet, der zu des-

sen Mentor wurde. Ihm verdankte sich, dieser These gemäss, das erlösende Finale. Die These hat ihre Plausibilität, da Souvestre das Schauspiel nach seinem vor der Bekanntschaft mit Vinet entstandenem Roman «Le Pasteur d'hommes» konzipierte, in welchem der Gottesmann sein Leben mit Suizid beendete.

«La clemenza»

So sehr die Sicht des Theologen dem Verständnis der Oper dient, eine konfessionelle Absicht unterstellt er dem Komponisten damit nicht. Aber «Stiffelio» ist vielleicht auch nicht so sehr ein Sonderfall, als der er in seiner Perspektive erscheint. So neu der unmittelbare theologische Bezug von Verdi über Souvestre zu Vinet wohl für die meisten Verdi-Kenner ist, so vertraut ist ihm die Sache selbst. Geht es nicht schon im ersten Hauptwerk des Komponisten, an die zwanzig Jahre früher komponiert, in «Nabucco», um eine «Erleuchtung» dieser Art? Um eine unerwartete Wendung im Wollen und Tun des Helden, in der das Stück kulminiert. In der Arie des vierten Aktes kommt der vom Wahnsinn geschlagenen Gottkönigs im Gebet zum Gott der Hebräer zur Besinnung.

Vergleichbares ereignet sich immer wieder in Verdis Opern. Zu denken ist etwa an «Ernani» und die grosse Szene im dritten Akt, der mit «La clemenza» überschrieben ist. Mit seiner Erhebung zum Kaiser lässt Carlo seine intimen Wünsche hinter sich, überlässt dem Rebellen und Rivalen die Frau, um deren Gunst er kämpfte. In der «Aroldo»-Fassung des «Stiffelio» gibt Verdi selber in einem Akt von Selbstzensur den spezifisch protestantischen Fokus preis, aber das «Perdonata» ist, wie erwähnt, mit der Vortragsbezeichnung «come ispirato» musikalisch gleichwohl ins Numinose überhöht. Verfolgt man diesen Aspekt über die Werkreihe weiter, ist auch an die Verzichts-Arie des Riccardo in «Un ballo in maschera» zu denken.



«Non imprecare, umiliati …»
Finale (Terzett) der Oper «La forza del destino».

Gerade diese Oper zeigt, dass Verdi für den Umschlag auf die Scheinwerfer eines Coup de théâtre auch verzichten kann: Riccardos Arie «Forse la soglia attinse» im vierten Akt ist als innerseelisches Protokoll komponiert. Freilich folgt danah das spektakuläre Finale. Bemerkenswert ist, dass sich die Wende in «La forza del destino», die ja auch eine Oper des grossen Tableaus ist, ohne weitere theatralische Metaphysik vollzieht. So etwas wie das zufällige Aufschlagen der ominösen Bibelstelle in «Stiffelio» gibt es hier nicht, auch nicht das mysteriöse Auftreten des Kaisers aus der Gruft, der den Prinzen in «Don Carlos» dem Zugriff der Häscher entzieht. Das Mysterium in «La forza del destino» ist mit dem Hinzutreten des Padre Guardiano zwar akzentuiert, aber nicht als übernatürliche Erscheinung, es ist eine rein musikalische Angelegenheit, um nicht zu sagen die Gewalt der Stille: Zwischen den «Maledizione»-Schlägen und dem Einsatz des Basses («solenne») zum sublimen Terzett steht eine Generalpause.

Musikalische Gnade

Dass dieses Terzett erst in der Mailänder Fassung die «Forza» beschliesst, während in der für St. Petersburg geschriebenen Urfassung Alvaro mit seinem fürchterlichen Fluch sich das Leben nimmt, lässt an Souvestre denken, der seiner Figur im Roman ein böses, im Schauspiel später dann ein versöhnliches Ende zudachte. Deutlich macht der Fall von Verdis Überarbeitung der «Forza», dass der Hebel für das «Wunder», um das Wort des Theologen aufzugreifen, in seinen Opern die Musik ist.

Die Musik also, um auf «Stiffelio» zurückzukommen. Will man von frühem, mittlerem oder reifem und spätem Verdi sprechen, so gehört, wie gezeigt, diese Oper in den Kreis der zentralen Schaffensperiode der «Trilogia popolare», und sie hat deshalb auch teil an den unkonventionellen musikalischen Lösungen einer Phase, in der der Musikdramatiker Verdi bewusst zu neuen Ufern aufbrechen wollte. Die Suche nach «neuen, grandiosen, schönen, abwechslungsreichen, kühnen Stoffen» war auch der Weg zu neuer musikalischer Inspiration und kompositorischen Lösungen. Das beginnt nicht erst mit «Stiffelio», man denke an «Macbeth», an den letzten Akt der «Luisa Miller», aber die durch die Zensur ausgebremste Oper war ein gutes Stück auf diesem Weg.

Roger Parker weist in seinem erwähnten Beitrag auf stilistische Parallelen zwischen «Rigoletto» und «Stiffelio» in der lockeren Fügung von heiterem und düsterem Ton. Zu erwähnen wäre aber der konträre Verlauf der Stimmungskurve. Während es in «Rigoletto» vom leichten Ton der Festatmosphäre zur unheilschwangeren Maledizione geht, eröffnet der alte, finster eifernde Jorg die Oper «Stiffelio» mit der Bibel in der Hand zu chromatischen Windungen, und heitere Marschrhythmen, als ob schon ein Lieto fine eintreten würde, beschliessen die Introduktion.

Die Arie als Dialogszene

Die Hauptfigur, das von seiner Reise zurückgekehrte Oberhaupt der Religionsgemeinschaft, wird in der Eröffnungsszene mit einem kanzonenartigen Bekenntnis (Andantino quasi allegretto) eingeführt («Di qua varcando sul primo albore»). Ähnlich dem späteren Schwedenkönig im «Maskenball» offenbart sich ein heiteres Gemüt und eine liberale Gesinnung. Mit dem Hinweis auf die christliche Lehre schiebt er zum Erstaunen aller die ihm zugetragene Skandalgeschichte grosszügig beiseite. Dass sie ihn selber betrifft, weiss er in diesem Moment freilich noch nicht, und es zeigt sich bald, dass seine pazifistische Frömmigkeit der Probe nicht stand hält.

Die folgende Szene und Arie führt in den Verhängnisbereich seines Charakters. Es ist eher eine Dialogszene als eine Arie im klassischen Sinn. Deklamatorische Phrasen und kantable Abschnitte wechseln sich und ergeben eine frei gebaute dramatische Kurve vom traulichen Gespräch zur misstrauischen Erregung. Sie entlädt sich mit der Entdeckung des fehlenden Rings an Linas Hand in einer schnellen Cabaletta. Erst mit ihr gibt sich das konventionelle Arienschema zu erkennen, wobei ihre Wiederholung im Terzett dann wieder szenisch motiviert ist: Linas Vater tritt hinzu und ist perplex, den sanftmütigen Schwiegersohn rasend zu sehen. Um Formerfüllung geht es hier keineswegs, eine präzise Signatur der dramatischen Entwicklung eines Otello-Charakters ist diese Cabaletta in dumpfer Wut («cupo con ira»).

Das Zusammenspiel von musikalischer Form und dramatischer Funktion, von Sinn und Effekt, mit genuin musikalischen Mitteln wäre weiter zu verfolgen, mit Kulminationspunkten im «Scheidungs-Duett» im dritten Akt und in der Scena finale, die weder dem Tenor noch der Sopranistin eine sängerisch ausladende Bühne bietet und statt dessen mit dem blitzartigen musikalischen Lichtwechsel frappiert, der auf die Titelfigur fällt. Die Titelpartie ohne eigentliches Ariensolo, aber von einer musikalisch hervorragenden Präsenz, nicht ein jugendlich heissblütiger Liebhaber, sondern ein Ehemann und Würdenträger, ein reifer und als reifer in Frage gestellter Charakter, ist in der Reihe der Verdi-Tenöre originell und neu.

Im Blick auf die Folgewerke wechselt die Stimmlage der komplexen Figur im Zentrum vom Tenor des «Stiffelio zum Bariton in «Rigoletto», dann vom Sopran in «La traviata» zum Mezzosopran in «Il trovatore» (für den Titel dieser Oper erwog Verdi auch «Azucena» oder «La Gitana»), so dass die vier Opern auch für das Quartett der Verdi-Stimmen steht. Alles spricht dafür, dass die «Trilogia popolare» eigentlich als Tetralogie gesehen werden muss. Wobei die Popularität Stiffelio zu wünschen wäre.

Hinweise

1. Brief an Cesare De Sanctis, 6. 7. 1854, zitiert in Verdi, Handbuch, Bärenreiter 2001.
2. Der Kampf um seine unverfälschte Handschrift kulminierte in dieser Zeit mit der für Venedig vorgesehenen Oper «Le roi s'amuse». Deren Titel wechselte während des Zensurstreits zu «La maledizione» und schliesslich zu «Rigoletto». Als das Projekt überhaupt in Frage gestellt und die Zeit zu knapp war, ein neues Sujet anzugehen, schlug Verdi als Ersatz den in Triest uraufgeführten «Stiffelio» vor, der für Venedig neu sei. Er wies jedoch auch gleich darauf hin, dass er mit dieser Oper «un inconveniente fortissimo (anche questo proveniente dalla Censura)», grosse Unannehmlichkeiten wegen der Zensur gehabt habe. Er signalisierte, erstaunlicherweise, Entgegenkommen. Falls die Zensur die originale Fassung nicht durchgehen lassen sollte, würde er das Finale ändern: «Allora io sarei disposto a cambiarne lo scioglimento che sarebbe nuovo per Venezia». Dazu kam es nicht, der Vorschlag «Stiffelio» wirkte vielleicht doch eher als Drohung, so dass dann eine für Verdi passable Lösung für «Rigoletto» zustande kam. Brief an den Präsidenten des Teatro La Fenice C. D. Marzari, 5. 12. 1850.
3. Brief an Francesco Maria Piave, 10. 3. 1856
4. Für Details der Zensur- und Werkgeschichte siehe: Giuseppe Verdi Stiffelio – ein Blick ins Archivo storico, Ricordi / Bertelsmann, https://www.bertelsmann.de/media/archivio-storico-ricordi)
5. Beiträge von Max. U. Balsiger und Roger Parker in «Stiffelio» – Programmheft des Opernhauses Zürich, Saison 2004/05

Literatur:

– Emiio Sala: The Sounds of Paris in Verdi‘s La traviata, Cambridge University Press, 2013
– Julian Budden, The Operas of Verdi, Clarendon Press, Oxford 1992