

Mathias Mayer. Die Unterdrückung der Stimme. *Don Carlo* – die Grand opéra des Verstummens

Verdis musikalisch umfangreichstes Unterfangen – keine andere seiner Opern liegt in einer solchen Fülle von erheblich unterschiedlichen Fassungen vor, der gesamte Entstehungsprozeß erstreckt sich über zwei Jahrzehnte – knüpft an seine früheren Versuche an, auf dem Boden der Pariser Oper Fuß zu fassen. Schon gegen Ende seiner sogenannten Galeerenjahre waren *I lombardi alla prima crociata* für Paris zu *Jérusalem* (1847) umgeschrieben worden, ähnlich wie es später *Macbeth* erging, der, 1847 uraufgeführt, noch einmal, 1865, in Paris in veränderter Fassung herauskam. Den dezidiertesten Schritt in Richtung Grand opéra hatte allerdings 1855 *Les Vêpres Siciliennes* dargestellt, für die der Hauptlibrettist der französischen Oper der Zeit, Eugène Scribe, das Textbuch verfaßte. Auch mit dem 1867 in Paris uraufgeführten *Don Carlo* (in der französischen Originalfassung: *Don Carlos*) ging Verdi, drei Jahre nach dem Tod des von ihm durchaus respektierten Giacomo Meyerbeer, auf die Konventionen der Grand opéra ein, die sich seit Aubers *La Muette de Portici* und Rossinis *Guillaume Tell* als verbindlich durchgesetzt hatten. Das von Joseph Méry und Camille du Locle verfertigte Libretto, das der Oper sogar die Anerkennung Theodor W. Adornos einbrachte, folgt Schillers Vorlage in wesentlichen Zügen, verdichtet sie aber noch stringenter, als dies beim Drama schon der Fall war, im Hinblick auf die operngemäßen Aspekte. Luis Véron, der Entrepreneur der Pariser Oper, formulierte für die Grand opéra folgendes Programm: »Eine Oper in fünf Akten kann nur leben mit einer sehr dramatischen Handlung, die die großen Leidenschaften des menschlichen Herzens und mächtige historische Interessen ins Spiel bringt; diese dramatische Handlung muß jedoch mit den Augen verstanden werden können wie die Handlung eines Balletts; die Chöre müssen dabei eine leidenschaftliche Rolle spielen und zusagen eine der interessanten Personen des Stückes sein. Jeder Akt muß Kontraste der Dekorationen, Kostüme und geschickt vorbereitete Situationen darbieten.« Hält man diesen Maßstab an Verdis Oper, so zeigen sich sogleich beträchtliche Übereinstimmungen.

Auffallend ist schon, welche Rolle die Chöre spielen, von den Holzfällern und Jägern des ersten Aktes über die Mönche und den Damenchor im zweiten Akt bis hin zum Autodafé in der Mitte der Oper, das die wohl deutlichste Annäherung an die französische Oper darstellt. Verdi hatte 1865 in einem Brief *Don Carlo* als »magnifico dramma« bezeichnet, dem aber »un po' di spettacolo« fehle. Der Chor fungiert allerdings niemals handlungsentscheidend, denn noch mehr als bei Meyerbeers *Le Prophète* oder *Les Huguenots* geht es im *Don Carlo* nicht um Massen-, sondern um psychologisch differenzierte Einzelschicksale. Die zahlreichen Chöre spiegeln die politische Relevanz des Geschehens, sie sind aber nicht selbst Träger des Geschehens. Das spektakuläre Ereignis einer Ketzer-Verbrennung bietet den effektvollen Hintergrund für den Konflikt zwischen

Carlos, seinem Vater und dem – wie es scheint – treulosen Freund Posa. Auch Posas Tod, vom Großinquisitor im Tausch gegen die geplante Liquidierung Carlos' durchgesetzt, wird am Ende des vierten Aktes mit einer knappen, wuchtigen Volksszene verknüpft. Schließlich brachte sogar der Schluß des fünften Aktes in der Pariser Uraufführungsfassung noch das Inquisitionspersonal als Chor auf die Bühne, wovon Verdi aber wieder abrückte und damit die Wirkung beträchtlich steigern konnte. Natürlich gehört auch das Ballett des dritten Aktes wie das spanische Lokalkolorit (Ebolis Schleierlied etwa) zu den Rahmenbedingungen, die ein Werk an der Pariser Oper erbringen mußte.

Verdi wäre allerdings nicht Verdi, wenn er sich fugenlos den Erwartungen der Pariser Bühne, den Konventionen der Tradition angepaßt hätte, und dies zumal bei einem historischen Stoff, dessen politische, antiklerikale Tendenz noch immer die Gemüter erregte, so daß in manchen Aufführungen die Inquisition ersetzt werden mußte. Vier Jahre nach der Uraufführung schrieb Verdi in einem Brief an seinen Freund Cesare De Sanctis: »Es ist eine lange Oper, das ist wahr. Aber sie muß so sein. Es handelt sich nicht darum, mit Stimmen zu prunken, noch Zeit zu lassen, die Beine einer Ballerina zu zeigen.« Verdi rechtfertigt hier den großen Zuschnitt des *Don Carlo* aus dessen innerer Notwendigkeit; eine äußerliche Begründung aus den Gepflogenheiten der Grand opéra reicht nicht aus. Der von nicht wenigen Kritikern der Uraufführung (unter ihnen auch Bizet) dem *Don Carlo* angelastete Vorwurf des Wagnerismus entbehrt insofern einer Grundlage, als Verdi erst zwei Jahre später Wagner genauer zu studieren begann. Allerdings verdanken sich einige Besonderheiten der Instrumentation und der Melodiebildung – ebenso wie der szenischen Effekte – im *Don Carlo* einer Wurzel, von der auch Wagner profitiert hatte: der von Verdi geschätzten, von Wagner nachträglich in Mißkredit gebrachten Grand opéra Meyerbeers. Besonders den *Robert le diable* respektierte Verdi als shakespeareisierende Verbindung des Phantastischen mit dem Wahren, im *Prophète* faszinierte ihn vor allem die Verleugnung des falschen Propheten durch seine Mutter.

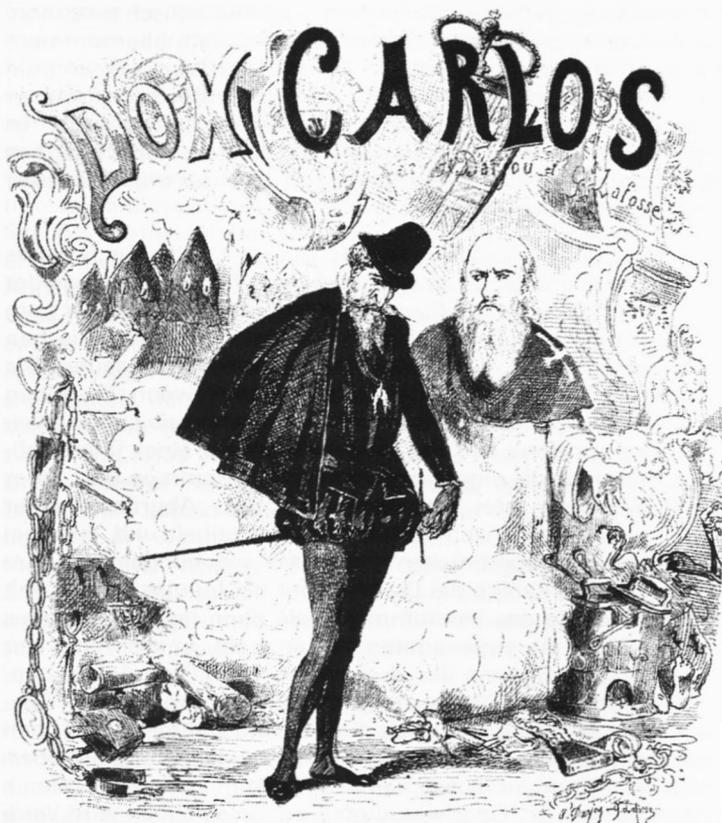
Man kann sogar sagen, daß Verdi mit seinem *Don Carlo* nicht zuletzt deshalb ein Meilenstein der Operngeschichte gelungen ist, weil hier das Modell der Grand opéra zwar aufgegriffen wird, zugleich aber eine entscheidende Neuinterpretation erfährt: Sie besteht im Widerruf des Stimmenprunks und in der politischen Orientierung des Mediums Oper, das mit aller Stringenz der Gefahr kulinarischer Instrumentalisierung entzogen wird. Geht es doch, so ließe sich weiter argumentieren, um nichts weniger als um die Unterdrückung der Stimme, und zwar der politischen Stimme der Freiheit ebenso wie der privaten Stimme der Liebe oder der Freundschaft.

Don Carlo versammelt nicht weniger als sechs tragende Rollen, wenn man einmal von Karl dem Fünften alias dem Mönch absieht: Carlos und Elisabeth, Philipp, Posa, Eboli und den Großinquisitor. Dieses im Vergleich zu den meisten Verdi-Opern außerordentlich reichhaltig inszenierte zwischen-

menschliche Drama vollzieht sich in einer Vielzahl direkter Begegnungen, in Duetten, Terzetten und Ensembles, die aber noch durch Chorszenen flankiert werden. Dabei waltet eine auffallende Reichhaltigkeit in der Repräsentation der verschiedenen Stände. Grelle Stimmungsumschwünge unterstreichen die Dramatik, wenn im ersten Akt das Liebesduett jäh durch das politische Kalkül abgebrochen wird. Der Auftritt des Mönchs, dessen Geheimnis sich erst am Ende klärt, oder Posas Tod auf offener Bühne bieten geradezu sichtbare, spektakuläre Oper. Diese in jeder Hinsicht vielstimmige Oper zeigt nicht nur in einer Folge von Handlungsabschnitten, sondern auch auf allen Ebenen der Oper – inhaltlich, musikalisch, strukturell – das Verstummen der menschlichen Stimme, die Unterdrückung der Menschlichkeit. Der Stimmenprunk bleibt keineswegs Selbstzweck, sondern wird interpretiert. *Don Carlo* wird zum Szenarium der gebremsten, der abgeschnittenen Stimme. Was für *Otello* gesagt wurde (Sigrid Wiesmann), nämlich daß es sich um eine große Oper nach dem Ende der Grand opéra im Sinne Meyerbeers handele, das gilt aus anderer Perspektive auch schon hier.

Die bald radikal gekürzte Exposition – die Not des geknechteten Volkes im Winter, das den Frieden ersehnt – zeigt das Ausmaß autoritärer Unterdrückung. Die Verbindung Elisabeths mit Spanien soll dem Elend Linderung verschaffen. Neben dieses Zeichen politischer Unterdrückung tritt im zweiten Akt die Reue, daß Kaiser Karl die Macht überschätzt hat, die er in der Askese des Klosters nun büßt. Den in den Stricken der Leidenschaft gefesselten Enkel mahnt er, ohne sich zu erkennen zu geben, zum Ausstieg aus der Welt: »Der Schmerz der Welt verfolgt uns bis ins Kloster; die Ängste des Herzens können sich allein im Himmel beruhigen«. Das Kloster gewinnt im Lauf der Handlung freilich nicht nur den Sinn unterdrückter Weltlichkeit, sondern am Ende auch den eines Asyls gegenüber der weltlichen Macht, doch ist es in jedem Fall der Ort, der die irdische Leidenschaft zum Erliegen bringt. Carlos und Elisabeth ist eine Liebesverständigung nur im kurzen ersten Akt möglich, wo sie einander im Wald von Fontainebleau erstmals begegnen; ihr Liebesduett wird aber sogleich durch den Kanonenschuß gesprengt, der die politische Verheiratung Elisabeths mit Philipp andeutet. Mit ersterbender Stimme haucht Elisabeth ihr Jawort zu dieser ihr widerstrebenden Verbindung: Angesichts des vom Krieg zwischen Frankreich und Spanien besonders mitgenommenen Volkes ist dies auch ein Akt des Mitleids, in dem sie ihre innere Stimme – die eben erst besungene Liebe zu Carlos – opfert. Die Liebenden begegnen sich dann nur noch unter dem Mantel der Verschwiegenheit oder Verlogenheit, beim verbotenen Wiedersehen im zweiten und beim letzten Abschied im fünften Akt: Die Stimme der Liebe kann sich am spanischen Hof keineswegs offen behaupten. Daher verlangt Elisabeth von Carlos, er müsse nun ihr Schweigen verstehen; für ihn jedoch ist es gerade ihre Stimme, die ihn an das verlorene Paradies erinnert.

Auch bei Eboli und dem König spielt sich ihr Verhältnis auf dem Niveau der Maskerade, der Intrige oder Verleumdung ab.



Das musikalisch so eindruckliche Schleierlied der Eboli ist Zeichen dieser Verkleidungen des erotischen Begehrens, wie sie auch ihre Liebe zu Carlos prägt. Dieses Schleierlied handelt von der unverschleiert sich artikulierenden Begehrlichkeit eines maurischen Königs: Gereizt wird diese aber gerade durch die verkleidete, sich entziehende Schönheit einer ihm unbekannt scheidenden Frau, so daß auch hier ein widersprüchliches Szenarium von Maskierung und Offenheit abläuft. Nur in der Verkleidung durch den Schleier, also durch Unterdrückung ihrer Individualität, kann die besungene Maurenkönigin – denn sie steckt hinter dem Schleier – noch die Liebe ihres Mannes reizen, der sein Begehren auf die Verschleierte richtet, indem er bekennt, seine Frau nicht mehr zu lieben. Im gesellschaftlichen Gefüge des Hofes ist Liebe nicht als Ausdruck der Unmittelbarkeit, sondern nur als taktisches Versteckspiel möglich. Die innere Stimme kann sich nicht direkt, sondern nur indirekt artikulieren.

Eine der wohl bedeutendsten Verstummens-Szenen hat Verdi mit dem ersten Auftritt des Königs verknüpft: Als dieser Elisabeth nach Carlos' Rückzug alleine vorfindet und den Verstoß gegen die Hofetikette moniert, übernimmt die – in der Oper stumme – Gräfin Aremberg die Verantwortung dafür, um ihre Königin zu schützen, die sich natürlich nicht allein mit Carlos hätte treffen dürfen. Wenn der König die Gräfin vom Hof verbannt, wird ihr damit gleichsam das Wort abgeschnitten, und die Stringenz der Oper könnte deutlicher nicht sein: Nicht Grä-

fin Aremberg selbst darf ihren Abschied musikalisch gestalten, sondern er wird in Stellvertretung von Elisabeth übernommen, die der Freundin ein Lebewohl mit auf den Weg gibt und sie zur Geheimhaltung verpflichtet. Daß die Gräfin zur stummen Rolle gemacht wurde, hat dabei auch seinen Grund in der für diese Oper kennzeichnenden Logik des Verstummens; überdies ist Elisabeths Abschied von der Gräfin eine der ergreifendsten Eingebungen der Partitur.

Daß aber die Unterdrückung der Stimme auch ein brutales politisches Profil hat, zeigt sich an einer Schlüsselszene wie der Begegnung Philipps mit Posa. Dessen mutige Anklage der vom König verordneten Friedhofsruhe führt zu einem dramatischen Orchesteraufschrei, der die Wut des Monarchen andeutet. Die markanten Pausen in dieser Szene – etwa wenn Posa den König mahnt, die Nachwelt solle von ihm nicht als einem zweiten Nero sprechen können – sind Einbrüche einer unerträglichen Wahrheit, die eigentlich nicht zu Wort kommen darf, aber auch Schneiden der Verständnislosigkeit, Abgründe einer Stimmlosigkeit, die sich eben zwischen Freiheit und Tyrannei nicht dauerhaft überbrücken lassen. Mit schonungsloser Deutlichkeit spricht Philipp die Drohung mit der Inquisition aus, mit der Todesstrafe des Verstummens, die dann im Autodafé des dritten Aktes die sogenannten Ketzer ereilt. In der Mitte der Oper wird die Stimme der kirchlich oder politisch Andersdenkenden bis in den Tod verfolgt, was als operninternen Ausgleich der Gerechtigkeit dann die tröstende Stimme von oben rechtfertigen mag, die über der Realität der Handlung ein überirdisches Prinzip andeutet, das wiederum mit dem – vokalen – Hauptmedium der Oper verknüpft wird. Diese Linien wird Verdi im *Requiem* weiter verfolgen.

Am Rand des Verstummens liegt dann aber auch der große Monolog Philipps, der seine eigene Liebe sozusagen begraben muß und musikalisch in seiner Verzweiflung eindrucksvoll vorgeführt wird. Philipps Schlaflosigkeit zeugt von der Unauslöschbarkeit einer fragenden Stimme, die ihm keine Ruhe läßt, aber auch keine Antwort findet. Soll diese Verstümmelung des Menschen durch die Unterdrückung der Stimme in der Oper sichtbar werden, so wird sie im Sujet des *Don Carlo* nicht noch einmal wie in Aubers *Stummer von Portici* als stumme Figur ins Zentrum gestellt: Die stumme Gräfin Aremberg wird vom Hof und aus der Oper verbannt. So wie in Ebolis Schleierlied (und dem darauf rekurrierenden Kleidertausch mit Elisabeth im dritten Akt) eine visuelle Unterdrückung der Individualität angelegt war, so könnte man angesichts des Großinquisitors von einer medialen Ablenkung sprechen, insofern seine unmenschliche Erstarrung nicht durch den Entzug der Stimme, aber durch den Ausfall eines anderen Sinnesorganes zum Ausdruck gebracht wird: Der blinde Greis ist blind für die Menschen, er verkörpert ein gnadenloses Prinzip des politischen Taktierens, das auch den König in seine Gewalt bringt. In einem gewaltigen Kampf der Bässe siegt schließlich die blinde Macht über den letzten Anflug einer Stimme der Menschlichkeit, wenn Philipp in Posa endlich den lange ersehnten Freund gefunden zu haben glaubt, den er nun als Ketzer der Inquisition ausliefern muß.

Eine ganz andere Seite, von der aus diese Oper als große Kunst des Verstummens gezeigt werden kann, liegt in den Momenten, in denen Wahrheit ausgesprochen wird: Überall, wo die innere Stimme sich verlauten läßt und die Konventionen der Etikette oder die politisch-kirchlichen Verbote übertritt, mündet dieses Bekennen der Wahrheit entweder in ein Verstummen (Ohnmacht) oder in einen Abbruch der Kommunikation, zumindest in den vier Akten, die nicht in Frankreich spielen. Als Carlos seinem Freund mitteilt, daß er Elisabeth liebt, bricht dieser in den Aufschrei des Entsetzens aus: »tua madre«. Ähnlich geht es in dem Stimmkampf zwischen Philipp und Posa im zweiten Akt, wenn sich mehrfach bedrohliche Pausen einschleichen. Was man oft als – inzwischen widerlegte – Anpassung an Wagnersche Dialogführung ausgelegt hat, läßt sich mittels der selbständigen Orchesterbehandlung auch als komponierte Verstimmung verstehen. Ebenso sind die Szenen zwischen Carlos und Eboli oder zwischen dem König und dem Großinquisitor nicht zur Wahrheit fähig, sondern drohen zu zerbrechen, sobald das Taktieren oder die Verstellung aufgegeben und ein wahres Wort riskiert wird. Nur im Monolog sind Momente der Wahrheit möglich, bei Philipp ebenso wie im Schlußakt bei Elisabeth, die ihre innere Stimme vor der Öffentlichkeit verbergen muß. Als Eboli, die Regisseurin der Intrigen, schließlich Elisabeth ihre Vergehen schildert und damit die Wahrheit aufdeckt, kann sie zwischen Kloster und Exil wählen, zwei Todesarten des Verstummens. Eine Rechtfertigung ihres Handelns darf Eboli nicht mehr vortragen, Elisabeth schneidet ihr das Wort ab, das Eboli für ihren wirkungsvollen Abgang dann nur mehr dem Medium der Oper verdankt, die an einer solchen Stelle ohne Arie nicht auskommt.

Adorno, eines naiven Enthusiasmus kaum verdächtig, hat in einer wichtigen Opernkritik aus Frankfurt vom Januar 1933 diese Arie als beispiellos, ja gar als Vorwegnahme der innersten Geheimnisse Gustav Mahlers interpretiert; ein Urteil, das bei Adorno besonders wiegt. Er sieht im Textbuch genügend Züge von Schiller bewahrt, »um die Dialektik der bürgerlichen Freiheit am Modell der Familie darzutun; genug vom Trauerspiel, um den historischen Souverän als Exponenten verfallender Naturmacht zu enthüllen«. Später stellt Adorno im Briefwechsel mit dem Komponisten Ernst Krenek eine Verbindung her zwischen dessen avantgardistischer Oper *Karl V.* und dem *Don Carlo* sowie Mussorgsky, denen es ausnahmsweise gelungen sei, »den historisch epischen Charakter der Oper als einer Versöhnung von Dasein durch Musik« durchzuhalten. Damit stellt Adorno, könnte man sagen, das Zeugnis einer Kunst des Widerstandes aus: Keineswegs vollzieht sie sich als naive Kontrastierung der guten Seite mit der bösen Macht, denn Verdi ist in der Einfühlung in Philipps Lage Schiller kongenial. *Don Carlo* überführt die Stimmenvielfalt konsequent ins Verstummen, in den Tod Posas, in die Klosterexistenz bei Carlos und Eboli, in eine innere Emigration bei Elisabeth und in die verstimmte Verbitterung beim König. Damit siegen die drei alten Bässe über die Jungen, das Leben kommt zum Erliegen. Kennzeichen des Lebens ist aber, einer aristotelischen Tradition zufolge, die Stimme. *Don Carlo* stellt die Stimme – phonozentrisch – in die Mitte, um sie zugleich zu widerrufen.

Daß Verdi hier entgegen den Erwartungen seine Grand opéra des Verstummens geschrieben hat, zeigt sich indessen keineswegs bloß auf inhaltlicher Ebene: Vor allem die stringente Verknüpfung der gesamten Oper durch wiederkehrende Motive folgt einer Logik der Unterdrückung. Dies gilt besonders für die beiden emphatischen Melodien, die einmal Carlos und Elisabeth, dann Carlos und Posa verbinden. Das Liebesmotiv schlägt einen großen Bogen vom ersten Akt, wo in Fontainebleau die Liebenden sich im Duett finden, bis zum Ende, wo das Liebesmotiv als traurige Reminiszenz das Scheitern ihrer Liebe signalisiert. Entsprechendes läßt sich auch für die Freundschaftsbeteuerung zwischen Carlos und Posa sagen. Ihr großes Duett beschließt die erste Szene des zweiten Aktes – »Wir werden gemeinsam leben und gemeinsam sterben« – in einem hochgesteigerten Pathos, das durch die Wiederholung des Motivs im Orchester noch einmal beglaubigt wird. Das Autodafé im zweiten Teil des dritten Aktes stellt die Freundschaft schmerzlich auf die Probe: Als Carlos vom König die Belehnung mit der flandrischen Mission fordert, zieht der Sohn im Eifer des Gefechts gegen seinen Vater und König den Degen; auf diesem Höhepunkt der Handlung greift Posa ein, aber nicht auf Seiten Carlos', sondern – zumindest dem Anschein nach – auf derjenigen der väterlichen Autorität. Er selbst nimmt Carlos den Degen ab und überreicht ihn dem König, wobei in einer entscheidenden Sequenz das Freundschaftsmotiv im Orchester auftaucht, als traurige Erinnerung an die offenbar zerbrochene Treue Posas. Bei Posas Tod stellt es sich erneut als Zeichen einer Verklärung und Versöhnung ein.

Es wäre nicht die bloße Beliebigkeit, wollte man mit einem Blick auf die nicht leicht durchschaubare Folge der verschiedenen Fassungen des Werkes bestätigen, daß es sich hier um eine Oper der unterdrückten Stimme handelt. Schon die für die Uraufführung vorgesehene erste Fassung konnte aus äußeren Rücksichten – die Abfahrt der Pariser Verkehrsmittel – nicht in voller Länge gespielt werden; es ist dabei vor allem der erste Akt gewesen, der in fast allen Versionen um die eine oder andere Nummer gekürzt, dann sogar ganz gestrichen wurde. Natürlich waltet in diesen Kürzungen nicht das Prinzip politischer, sondern letztlich theaterpraktischer Überlegungen, aber sie führen immerhin zu der bemerkenswerten Tatsache, daß mit der Reduktion oder gar dem Wegfall der Exposition viel von der verdeckten Handlung des Stückes ausfällt. Carlos und Elisabeth können nur in Fontainebleau ein wirkliches Liebesduett singen, das der Zuschauer entbehren muß, wenn er eine vieraktige Version zu sehen bekommt.

Nicht nur die mehr oder weniger maßvollen Kürzungen des Anfangs dieser Oper lassen sich auf die Beobachtung vom fortschreitenden Verstummen beziehen, auch der Schluß ist in unterschiedlichen Ansätzen darauf beziehbar. In der 1867 in Paris gespielten Fassung dauert der Schlußauftritt etwa dreimal so lang wie in den späteren Versionen; Verdi hatte ursprünglich sogar den Chor der Inquisition auftreten und einen Bannfluch auf Carlos singen lassen, in den auch der König und der Großinquisitor einstimmen. Das Stück endet



Antonio Gisbert Pérez: Die letzten Momente des Infanten Don Carlos, 1858

dann ganz verhalten, indem aus dem Kloster der Chor der Mönche seine Strophe vom Rückzug aus der Welt anstimmt. Ganz anders dagegen die gekürzte Fassung des Schlusses, die ab dem plötzlichen Auftreten Philipps nur etwa anderthalb Minuten dauert. Hier werden von den beiden handelnden Bässen kurz die Befehle an die (stumm bleibenden) Wachen ausgestoßen, auf die Carlos und Elisabeth mit Schrecken und Hilflosigkeit reagieren, bis dann durch den unvorhergesehenen Auftritt Karls des Fünften alle außer Fassung geraten, was auch das Libretto sehr schön vorführt: Indem Carlos durch den Inquisitionstod liquidiert und mundtot gemacht werden soll, verschlägt es allen Beteiligten am Ende die Sprache. Auf die schon zu Beginn des zweiten Aktes gesungene Strophe des Mönches hin erkennt der blinde, aber hellhörige Großinquisitor in ihm die »Stimme Kaiser Karls«; für Philipp liegt das Entsetzen vor allem darin, daß er seinen wider Erwarten offenbar doch nicht gestorbenen Vater vor sich sieht, während Elisabeth mit dem Anruf »O ciel« (O Himmel) sich auf die höchste Instanz beruft, in deren Zeichen Carlos selbst – ihm bleibt bezeichnenderweise die Stimme gleichsam im Halse stecken, er kommentiert als einziger der Protagonisten den Auftritt des Mönchs nicht – zwar vor dem Tod gerettet wird, aber nur um den Preis eines Verstummens hinter den Mauern des Klosters. Die Stimme ist damit nicht nur das zentrale Medium dieser Oper, sondern in einer selbstreflexiven Geste wendet sich die Oper ihrer ureigenen Möglichkeit zu und unterstreicht ihre Bedeutung, indem sie nicht (nur) mit Stimmen prunkt, sondern auch hör- und sichtbar die Unterdrückung der Stimme vorführt.