

Romantische Lebensuntüchtigkeit

Zu Donizettis Rezeption von Schuberts *Schöner Müllerin*

KAROLINE SPRENGER

Die schöne Müllerin ist einer der bedeutendsten Liederzyklen der Romantik. Die Gedichte stammen von Wilhelm Müller und wurden 1821 veröffentlicht. Franz Schubert, der den Autor niemals kennenlernte, vertonte sie 1823 für Singstimme und Klavier, wobei er zwei der Gedichte sowie den Prolog und auch den Epilog wegließ. In dem Zyklus verdichtet sich eine Vielzahl romantischer Topoi: Ein Müllerbursche begibt sich auf Wanderschaft, auf »die Walz«. Emphatisch der Natur zugewandt lässt er sich von einem Bach, der sein Alter Ego zu sein scheint¹, zu einer Mühle führen. Hier findet er Arbeit und verliebt sich außerdem in die schöne und geschäftige Tochter seines neuen Meisters. Er nähert sich ihr zögerlich an; allzu zögerlich. Denn sie zieht sich zurück und wendet sich lieber einem präpotenten Jäger zu, der, im Gegensatz zum schwärmerischen Gesellen, offenbar fest mit beiden Beinen im Leben steht. Der junge Müller durchleidet ein Wechselbad der Gefühle, größtes Glück wandelt sich in Wut und Selbstmitleid. Zutiefst unglücklich nimmt er sich schließlich das Leben: Er ertränkt sich in jenem Bach, der ihn einst zur Müllerin geführt hatte. Das ist, wie gesagt, zutiefst romantisch, wobei Schubert durch seine Vertonung die von Müller intendierte Ironie ein wenig bricht. Der Dichter nämlich führt den Gesellen von Beginn an, schon im Prolog, als eine Art Antihelden ein und vor, als jemanden, der schwach, lebensuntüchtig, konfliktunfähig, letztlich »zu romantisch« ist, um sich im Leben zu behaupten, und deshalb auch nur so enden kann, wie er dann tatsächlich endet.

In der Rezeption stand *Die schöne Müllerin* trotz ihrer Popularität stets ein wenig im Schatten des etwas umfangreicheren und von Beginn an tragischen »Schwesterzyklus« *Winterreise*. Dieser erschien 1828, einige Wochen nach Schuberts Tod. Abermals stammen die Gedichte von Wilhelm Müller. Wenngleich auch hier Liebeskummer eine Rolle spielt, so steht doch Grundsätzlicheres im Mittelpunkt: eine zutiefst pessimistische Sichtweise des Lebens und der Welt, fixiert im Bild des einsamen Wanderers, variiert in den einzelnen Liedern. Dagegen scheint das Schicksal des schwärmerischen Müllergesellen, der sich im Liebesschmerz das Leben nimmt, nicht selten trivial;

¹ Vgl. Roswitha Schieb, *Die schöne Müllerin und Winterreise. Möglichkeiten und Grenzen romantischen Sprechens*, in: *Wilhelm Müller. Eine Lebensreise. Zum 200. Geburtstag des Dichters*, hg. v. Norbert Michels, Weimar 1994, S. 57-69, hier S. 60.

auch in der Sekundärliteratur.² Man tut sich schwer, den unbeholfenen jungen Mann ernst zu nehmen.

Alle großen Sänger dieses Genres versuchten sich an der *Winterreise*. Gustav Mahler komponierte mit seinem Zyklus *Lieder eines fahrenden Gesellen* eine Art Fortsetzung, und auch im Bereich von Film und Literatur wird der Zyklus immer wieder aufgerufen, sei es durch umfangreichere Würdigungen oder auch durch kleinere Anspielungen. Nur zwei recht prominente Beispiele seien hier genannt: Im Werk Thomas Manns erscheint sie vielfach,³ Brecht hat sie in sein frühes Drama *Baal* integriert.⁴

Doch auch *Die schöne Müllerin* ist in sehr eigener Weise im kollektiven kulturellen Gedächtnis präsent. Sie hat in ihrer Rezeption der *Winterreise* immerhin voraus, dass sie als Einspielung mit Fritz Wunderlich vorliegt, mehrfach, gesungen voller betörender, bis heute völlig einzigartiger Strahlkraft. Zur *Winterreise* kam Wunderlich nicht mehr; er starb 1966 im Alter von nicht einmal 36 Jahren an den Folgen eines selbstverschuldeten Treppensturzes, dessen nähere Umstände bis heute nicht völlig geklärt sind. Es ist der Nimbus des Tragischen, gleichzeitig der des »früh vollendeten Genies«, der Wunderlich und Schubert, den Sänger und den Schöpfer der *Schönen Müllerin*, verbindet, und sei es auch nur assoziativ.

Auch dieser Zyklus hinterließ in der Literatur Spuren, gleichfalls bei Thomas Mann, in dessen früher Erzählung *Der kleine Herr Friedemann*.⁵ Eine Würdigung sehr besonderer Art erfuhr *Die schöne Müllerin* dann in John Schlesingers 1976 entstandenem berühmten wie verstörenden Thriller *Der Marathonmann*, der wiederum auf einem Roman William Goldmans basiert. Hier hört ein berüchtigter KZ-Arzt, der in der Wildnis Uruguays Unterschlupf gefunden hat, das 6. Lied des Zyklus mit dem Titel *Der Neugierige*.⁶ Deutsche Höchstkultur und NS-Barbarismus werden so in beklemmender Weise miteinander in Verbindung gebracht, was in Hollywood-Filmen öfter geschieht. Auch Steven Spielberg bediente sich 1993 in *Schindlers Liste* dieses Effekts, dort durchexerziert mit Musik Johann Sebastian Bachs.

Nun aber soll es um ein Dokument einer sehr frühen, vielleicht der ersten bemerkenswerten Rezeption eines Liedes aus Schuberts *Die schöne Müllerin* gehen, und zwar um eine solche innerhalb der Musikgeschichte. Denn nie-

² Vgl. z. B. Elmar Budde, *Schuberts Liederzyklen. Ein musikalischer Werkführer*, München 2012³, S. 35.

³ Vgl. Jochen Hörisch, »Fremd bin ich eingezogen«. *Die Erfahrung des Fremden und die fremde Erfahrung in der »Winterreise«*, in: Athenäum 1991, H. 1, S. 41-67, hier S. 57 ff.

⁴ Vgl. Jürgen Hillesheim, »Fremd bin ich eingezogen, fremd zieh' ich wieder aus ...« Brechts »Baal« und »Die Winterreise« von Wilhelm Müller und Franz Schubert, in: German Life and Letters 69 (2016), S. 160-174.

⁵ Vgl. Karoline Sprenger, »Er hob den Kopf nicht wieder ...«. Zur Rezeption von Wilhelm Müllers und Franz Schuberts »Die schöne Müllerin« in Thomas Manns Erzählung »Der kleine Herr Friedemann«, in: Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre 66 (2016), H. 2, S. 227-240, hier bes. S. 236-239.

⁶ Vgl. Stefan Schmidl, »Different than anything«. *Filmmusik und Holocaust*, in: *Partituren der Erinnerung/ Scores of Commemoration. The Holocaust in Music*, hg. v. Béla Rasky u. Verena Pawlowsky, Wien 2015, S. 351-356, hier S. 356.

mand anderer als Gaetano Donizetti, gemeinsam mit Gioachino Rossini und Vincenzo Bellini der prominenteste Vertreter des Belcanto und wie Schubert 1797 geboren, übernahm in seiner am 26. September 1835 uraufgeführten Oper *Lucia di Lammermoor* in leichter Abwandlung gleich fünf Takte eines Liedes aus der *Schönen Müllerin*.

In diesem Zusammenhang erscheint es fast als kurios, dass der Belcanto, zumindest der frühe Rossinis, als eine Art »Gegenprogramm« zur Musik Schuberts gelten muss, und zwar als ein sehr erfolgreiches. Um 1822, als Schubert auf dem Höhepunkt seines Schaffens angelangt war, grub ihm der sich in Europa verbreitende »Rossinismus« geradezu das Wasser ab.⁷ Dies nicht zuletzt hinsichtlich der Opernproduktion⁸, die bei Schubert bis heute nicht unbedingt das angesehenste Gebiet seiner Kompositionen darstellt. Das »grandiose heiter-melodische Genießer- und Verschwendertum«⁹ Rossinis markierte eine andere, dem Werk Schuberts scheinbar konträre Welt, man denke nur an die beiden opere buffe *Il barbiere di Siviglia* (1816) und *La Cenerentola* (1817). In geläufiger DDR-Marxismus-Manier qualifiziert Harry Goldschmidt einen über zwei Jahrzehnte währenden sogenannten »Rossini-Taumel« ab, von dem er unterstellt, dass er aus politischen Motiven künstlich am Leben gehalten wurde.¹⁰ In »Raserei«, in einen »Massenrausch« habe Rossinis Musik das »bedingungslos hingerissene«, aber auch »wohlfeilhaltungslose« Publikum gezogen.¹¹ Dabei hat Schubert selbst die Musik jenes »Vergnügungsmeisters der Restauration«¹², die ihn hinsichtlich des Erfolgs überrollte, äußerst geschätzt. Voller Anerkennung stand er ihr gegenüber¹³ und komponierte sogar zwei Overtüren im Rossini-Stil.¹⁴ Und dann soll gerade ein vermeintlich schlichtes Lied aus der *Schönen Müllerin* einen weiteren großen italienischen Opernkomponisten, der in der Tradition Rossinis stand und der auch die Uraufführung von dessen *stabat mater* dirigierte¹⁵, inspiriert haben?

Donizettis *Lucia di Lammermoor* ist ein Schlüsselwerk des Belcanto. Die Handlung beruht auf einem Roman von Walter Scott, *The Bride of Lammermoor* (1819).¹⁶ Lucia und der mit ihrer Familie verfeindete Edgardo lieben

7 Vgl. Walther Vetter, *Franz Schubert*, Laaber 1980, S. 118.

8 Vgl. Charles Osborne, *Schubert. Leben in Wien*, Königstein 1986, S. 72 f. u. 87.

9 Vetter, *Franz Schubert* (Anm. 7), S. 118.

10 Vgl. Harry Goldschmidt, *Franz Schubert. Ein Lebensbild*, Leipzig 1976, S. 177.

11 Vgl. a. a. O., S. 101 f.

12 A. a. O., S. 102.

13 Vgl. Vetter, *Franz Schubert* (Anm. 7), S. 119; Arnold Jacobshagen, *Gioachino Rossini und seine Zeit*, Laaber 2015, S. 291.

14 Vgl. Goldschmidt, *Franz Schubert* (Anm. 10), S. 103; vgl. auch: Suzannah Clark, *Rossini and Beethoven in the Reception of Schubert*, in: *The Invention of Beethoven and Rossini. Historiography, Analysis, Criticism*, hg. v. Nicholas Mathew u. Benjamin Walton, Cambridge 2013, S. 96-119.

15 Vgl. Jacobshagen, *Gioachino Rossini und seine Zeit* (Anm. 13), S. 41.

16 Zum Verhältnis zwischen literarischer Vorlage und Libretto vgl. Jerome Mitchell, *The Walter Scott Operas*, Alabama 1977, S. 141-144.

einander, doch Lucias Bruder arrangiert ihre Ehe mit einem anderen Mann, dessen Reichtum und politische Verbindungen die eigene Existenz sichern sollen. Er fälscht einen Brief und zwingt Lucia, sich gegen ihren Willen in diese Ehe zu fügen. Edgardo, der zur Hochzeit erscheint, fordert den Bruder zum Duell. Doch dazu kommt es nicht mehr. Lucia verfällt dem Wahnsinn, tötet ihren frisch angetrauten Ehemann und stirbt kurz darauf selbst. Edgardo, der davon nichts ahnt, fühlt sich betrogen. Seine Wut gegenüber dem intriganten Bruder verraucht zwar schnell, aber gegen den Liebeskummer weiß er sich nicht anders zu helfen als durch Selbstmord.

Die Oper gilt als »Archetyp der italienischen romantischen Oper«¹⁷, was einen Blick ihres Komponisten in die entsprechende deutsche Tradition nicht abwegig erscheinen lässt. Sie entstand zu einer Zeit, in der Künstler recht unbekümmert vorhandenes Material für ihr eigenes Schaffen verwerteten und einander freimütig inspirierten. So bildet *Lucia di Lammermoor* wie kaum eine andere Oper den Mittelpunkt eines engen Beziehungsgeflechtes von Ideen und Bildern, die sich auch in anderen Opern in ähnlicher Form finden. Das ihr zugrundeliegende *Romeo und Julia*-Motiv oder besser -Genre, nach dem zwei Liebende aufgrund der Verfeindung ihrer Familien nicht zueinander finden und sterben, hatte Donizetti selbst bereits in der 1830 uraufgeführten Oper *Imelda de' Lambertazzi* verarbeitet.¹⁸ Ebenso liegt es auch Bellinis Oper *I Capuleti e i Montecchi* zugrunde, die gleichfalls 1830 uraufgeführt wurde.

Lucia di Lammermoor steht aber nicht nur in der Tradition anderer Werke, sondern weist auch über sich hinaus, sodass spätere Opern wiederum von ihr inspiriert sind. Inhaltlich bildet sie eine Art Trias mit Verdis *La Traviata* und Puccinis *La Bohème*, womit ein Bogen geschlagen wird, der bis in den Verismo reicht. Zwar ist Violetta Valéry eine »vom Weg Abgekommene«, und auch die eigentlich fromme Mimí befindet sich in einem Spannungsfeld zwischen Prostitution und als Kunst oder Libertinage verkaufter Tagedieberei, wohingegen Lucia aus edlem Hause stammt: Sie ist eine Adlige. Aber dennoch entsprechen sich die Konstellationen in vielerlei Hinsicht.

Alle drei Heldinnen sterben als Opfer einer von Männern dominierten Welt: Lucia muss (wie später übrigens auch Aida) aus politischen Gründen ihrer Liebe entsagen. Sie opfert sich für das Wohl ihrer Familie bzw. vor allem das ihres Bruders; ebenso verhält sich Violetta, die sich – gedrängt vom Vater ihres Geliebten – zugunsten dessen Familienfriedens bzw. vor allem für das Glück der Schwester ihres Geliebten opfert. Auf beide Protagonistinnen wird psychologischer Druck ausgeübt, und in der Tragödie beider spielt ein Brief

¹⁷ Philipp Gossett/William Ashbrook (u. a.), *Meister der italienischen Oper. Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi, Puccini*, Stuttgart/Weimar 1993, S. 126.

¹⁸ Vgl. Ellen Taller, *Gaetano Donizetti – Moment und Prozess. Studien zur musikalischen Dramaturgie*, Bern/ Berlin 2005, S. 92.

eine signifikante Rolle (wie auch in *Un ballo in maschera*). Auch Mimí liebt bedingungslos. Sie allerdings wird Opfer der Ärmlichkeit ihrer sozialen Klasse, die für ihre ruinierte Gesundheit verantwortlich ist. Eigentlich aber sieht sie sich in der Tradition der Reinheit und Erhabenheit Lucias. Und sie heißt ja ursprünglich auch so, nämlich Lucia, sie selbst betont es in ihrer ersten Arie. Der Verismo machte aus ihr eine Mimí, ein Milieu-Blumenmädchen. Adlige passen da nicht mehr hin. Die vielleicht bemerkenswerteste Entsprechung liegt im Wesen der Heldinnen, in ihrem Altruismus, ihrer Würde oder vielleicht sogar ihrem Edelmüt. Alle drei Frauenfiguren sind nicht etwa, nach Lessing, »mittlere Charaktere«, sondern uneingeschränkt positiv gezeichnete Menschen.

Auch im deutschen Fach, etwa dreißig Jahre später in Richard Wagners *Tristan und Isolde*, gibt es, über die sehr offensichtliche Parallele der beiden »Liebestode« hinaus, eine kleine Entsprechung zu Donizettis Oper: Isoldes Brangäne, die Dienerin, die beim Liebessteldichein Wache schieben und dabei behilflich sein muss, das Verhältnis Tristans und Isoldes zu verheimlichen, hat eine Vorläuferin in Alisa, der Vertrauten Lucias und Anstandsdame ex negativo. Sie muss bei den Treffen mit Edgardo in der Peripherie bleiben und aufpassen, dass sich niemand nähert.

Musikalisch deutet sich in *Lucia di Lammermoor* bereits manches Spätere an, vor allem Musik Verdis. So meint man, während des kurzen Vorspiels bereits manchmal das der Oper *Rigoletto* herauszuhören, und auch Melodieverläufe aus *La Traviata* scheinen sich immer mal wieder in der Nähe zu befinden, zumindest assoziativ. Das große Liebesduett Lucias und Edgardos erinnert zudem deutlich an das Amelias und Riccardos aus *Un ballo in maschera*.

Doch nun konkret zu Donizettis Anlehnungen an *Die schöne Müllerin*: Es geht um das 8. Lied, das den Titel *Morgengruß* trägt und mit dem sich auch in der Bildenden Kunst befasst wurde. Man denke z. B. an die bekannte Illustration aus dem Jahr 1897 von Alfred Roller, der Bühnenbildner an der Wiener Staatsoper war.¹⁹

Guten Morgen, schöne Müllerin,
wo steckst du gleich das Köpfchen hin,
Als wär dir was geschehen?
Verdrießt dich denn mein Gruß so schwer?
verstört dich denn mein Blick so sehr?
So muß ich wieder gehen.

O laß mich nur von ferne stehn,
nach deinem lieben Fenster sehn,
von ferne, ganz von ferne!

¹⁹ Die Illustration ist abgebildet in: Susan Youens, *Schubert. Die schöne Müllerin*, Cambridge 1992, S. 28.

*Du blondes Köpfchen, komm hervor,
hervor aus eurem runden Tor
ihr blauen Morgensterne!*

*Ihr schlummertrunknen Äugelein,
ihr taubetrübten Blümelein,
was scheuet ihr die Sonne?
Hat es die Nacht so gut gemeint,
daß ihr euch schließt und bückt und weint
nach ihrer stillen Wonne?*

*Nun schüttelt ab der Träume Flor
und hebt euch frisch und frei empor
in Gottes hellen Morgen!
Die Lerche wirbelt in der Luft,
und aus dem tiefen Herzen ruft
die Liebe Leid und Sorgen.²⁰*

Der junge Müller ist noch in der Werbephase. Er wünscht der Angebeteten, die aus ihrem Fenster schaut, einen guten Morgen. Diese lässt den Gruß nicht nur unbeantwortet, sondern wendet sich ab und scheint anderswohin zu schauen. Möglicherweise gibt das fünfzehnte Lied *Eifersucht und Stolz* darüber Aufschluss, nach wem sie den Hals reckt. Nach dem Jäger nämlich, der, ohne dass es der Müller jetzt schon wüsste, in ihrem Leben vielleicht bereits eine Rolle spielt. Denn im fünfzehnten Lied nun wiederholt sich das Motiv des Ausschauhaltens, bzw. beklagt sich der Geselle, nachdem er längst wirklich abgewiesen wurde, dass die Müllerin »mit langem Halse« nach dem Jäger gesucht habe.²¹ So wird dieses Schauen zu einer der zykluskonstituierenden Isotopie-Ebenen der *Schönen Müllerin*.

Noch eine weitere für den Müller unangenehme Möglichkeit deutet sich im *Morgengruß* an. Es könnte sein, dass die Müllerin die letzte Nacht mit dem Jäger verbracht hat. Darauf weist zumindest die Schlaftrunkenheit der jungen Frau, die der Müller wahrnimmt und die ihn zu der Frage veranlasst, ob »die Nacht es mit ihr wohl gut gemeint« habe und sie sich nach deren »stillen Wonne« zurücksehne.²² Im Gegensatz zum Leser bzw. Hörer, der den gesamten Zyklus kennt, sind diese Zusammenhänge dem jungen Gesellen nicht wirklich bewusst. Er kann sich das Abwenden des Blicks nicht erklären, bescheidet sich aber damit, nur noch »von Ferne« nach dem Fenster der Müllerin zu blicken, um sie in ihrer Schlaftrunkenheit nicht weiter zu stören. Youens betrachtet das Lied sogar als reine Imagination des Müllers, fern der Realität, geschrieben »von ferne, ganz von Ferne«.²³

²⁰ Vgl. Franz Schubert, *Lieder*, H. 1: *Die schöne Müllerin* op. 25, Hohe Stimme (Originallage) Urtext der Neuen Schubert-Ausgabe, hg. v. Walther Dürr, München 1977, S. 36 f.

²¹ A. a. O., S. 59.

²² Youens begreift diese Art von Ekstase eher als eine mystische. Vgl. Youens, *Schubert* (Anm. 19), S. 47.

²³ Vgl. a. a. O., S. 46.

Wie dem auch sein mag: Man kann in jedem Falle ahnen, dass der junge Mann wohl nicht an sein Ziel gelangen wird. Schubert verleiht dem Gedicht durch seine Vertonung eine verhalten melancholische und elegische Stimmung, die die Ironie des Autors aufhebt. Der Hörer empfindet keine Schadenfreude über den jungen Mann, eher bedauert er ihn.

Mitleid weckt auch Edgardo in einer der bekanntesten Arien aus *Lucia di Lammermoor*: *Fra poco a me ricovero*:

*Fra poco a me ricovero
darà negletto avello.
Una pietosa lagrima
non scenderà su quello!..
Ah! Fin degli estinti, ah! misero,
manca il conforto a me.
Tu pur, tu pur dimentica
quel marmo dispregiato!
Mai non passarvi, o barbara,
del tuo consorte a lato.
Ah! rispetta almen le ceneri
di chi moria per te, rispetta,²⁴*

Donizetti übernimmt für den Anfang seiner Arie die ersten beiden Phrasen von Schuberts *Morgengruß*, wie ein Blick auf die Partituren verdeutlicht (Bsp. 1 und 2).

Edgardos Arie im dritten Akt ist, nach der sogenannten »Wahnsinnsarie« Lucias, der zweite dramatische Höhepunkt der Oper. Von der Geliebten vermeintlich betrogen und gedemütigt, beschließt Edgardo, aus dem Leben zu scheiden. Dass sie über die Ehe mit einem anderen nicht nur den Verstand, sondern wegen gebrochenen Herzens auch ihr Leben verloren hat, kann er nicht wissen. Sein Tod ist gleich doppelt tragisch, denn er ist der letzte Spross seiner Familie, die mit ihm ausstirbt. Doch ohne Lucia will er nicht leben, er wählt den Selbstmord. Das einzige, das er von Lucia erbittet, ist, dass sie ihm zumindest noch so viel Achtung erweisen möge, mit ihrem Mann seine Grabstätte zu meiden. In dieser Arie verdichtet sich Edgardos Unglück, sein Leid, seine Trauer ins beinahe Unermessliche. Dass er sein Lebensglück nicht verwirklichen kann, aber doch Trost bevorsteht, weil er mit Lucia im Tod vereint sein wird, ahnt er in diesem Moment nicht – im Gegensatz zum Zuhörer.

Morgengruß ist eines der Strophenlieder mit Refrain, die in der *Schönen Müllerin* enthalten sind (Bsp. 1).²⁵ Die erste Phrase von Donizettis Arie ist mit

²⁴ Gaetano Donizetti, *Lucia di Lammermoor*. Drama tragico in due parti. Libretto di Salvatore Cammarano, Partitura. Mailand o. J., S. 487-490. »Mein Leib wird bald in Grabes Nacht/den Ahnen sich anschließen,/ und keine Träne wird/auf meine Urne fließen./Sogar der Toten letzter Trost,/er ist versagt für mich!// Auch du vergißt/mein Grab in dieser Weite./Geh nie vorüber/an deines Gatten Seite!//Und kränk' die Asche dessen nicht,/der hier verschied für dich.«

²⁵ Vgl. Friedrich Neumann, *Musikalische Syntax und Form im Liederzyklus »Die schöne Müllerin« von Franz Schubert. Eine morphologische Studie*, Tutzing 1978, S. 102 f.

VIII. Morgengruß
Mäßig

ossia: Gu-ten Mor-gen schöne Mül-le-rin, wo

7
ossia: steckst du gleich das Köp-fchen hin, als wär dir was ge-sche-hen? Ver-drießt dich denn mein

Bsp. 1

derjenigen von Schuberts Lied, auch wenn die Tonarten differieren, fast identisch, bei der zweiten bedient sich Donizetti eines Septsprungs; vielleicht um die Entsprechung ein wenig zu kaschieren (Bsp. 2). Die Tempi von Lied und Arie entsprechen einander; beide Stücke weisen eine ähnliche Struktur auf.

Frappant sind die inhaltlichen Analogien: Nicht nur, dass es in der Arie um Edgardos bevorstehenden Selbstmord geht, was dem Ende der *Schönen Müllerin* entspricht; Edgardo fordert darüber hinaus Achtung seinem Grab, seinem toten Körper, seiner »Asche« und seinem Schicksal gegenüber ein²⁶ – intoniert mit jenem Notenmaterial aus Schuberts *Morgengruß*. Im letzten Lied der *Schönen Müllerin* ist es der Bach, des Gesellen Alter Ego, also mehr oder weniger er selbst, der Ähnliches beansprucht. Er behütet den Toten im kühlen Wasser, damit seine Ruhe ja nicht gestört wird. Die Müllerin scheucht er vom Mühlensteg, damit noch nicht einmal ihr Schatten den Verstorbenen quäle.²⁷

Darüber hinaus ist bedeutsam, dass auch Edgardo eine eher linkische Figur ist. An Lebensuntüchtigkeit steht er dem jungen Müllerburschen kaum

²⁶ Vgl. Donizetti, *Lucia di Lammermoor* (Anm. 24), S. 488 f.

²⁷ Vgl. Schubert, *Die schöne Müllerin* (Anm. 20), S. 78 f.

Edg. *Larghetto* Fra po - co a me ri -

Cb.

Fg. *p*

Re *p*

Sol *p*

Edg. co - ve-ro da - rà neglet-to a - vel - lo; u - na pie-to - sa la - gri-ma non scenderà su

Vle *p*

Vc *p*

Bsp. 2

nach. Er ist kein typischer Adeliger mehr, sondern schon auf dem absteigenden Ast. Mit seinen noch erfolgreichen Ahnen, denen er nun in den Tod folgen möchte, kann er nicht mithalten. Ihn zeichnet auch kein aggressiver Vitalismus, kein Selbstvertrauen aus, wie es die Müllerin beim Jäger erleben darf, der vom Schlage des Tambourmajors aus Büchners *Woyzeck* ist. Zwar war es Edgardo gelungen, Lucias Herz zu erobern, als er sie vor einem wilden Tier rettete, aber ansonsten zeigt er sich bar jeder Aggression und Tatkraft. Auch sein Zorn Enrico, Lucias intrigantem Bruder, gegenüber verfliegt schnell. Bei den Gräbern seiner Ahnen findet er sich nur ein, um sich im Duell töten zu lassen. In seinem Wesen und Handeln ist bereits eine Art von Degenereszenz zu konstatieren, welche dann etwa 50 Jahre später mit Joris-Karl Huysmans und noch später mit Thomas Mann eine ganze literarische Stilrichtung prägte: die *Décadence*. Wie der junge Müller, so ist auch Edgardo ein »melancholischer Außenseiter«. ²⁸ Doch wenngleich Edgardo seine Lebentüchtigkeit verloren hat, so ist er doch ein »edlerer Charakter« geworden.

²⁸ Vgl. Norbert Müller, *Lucia di Lammermoor*, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett*, hg. v. Carl Dahlhaus, Bd. 2, München 1986, S. 1-9, hier S. 3.

Ähnlich »defekte« Helden hat die Operngeschichte noch mehr zu bieten; Edgardo hat Vorläufer. Man denke etwa an Tamino, der zu Beginn der *Zauberflöte* angsterfüllt und hilflos über die Bühne stolpert, wie man es von einem Prinzen eigentlich nicht erwartet.²⁹ Zu solchen Protagonisten zählt auch Max aus dem *Freischütz*, den seine Versagensängste derart plagen, dass er sich auf eine Art Pakt mit dem Teufel einlässt, der wiederum in der Tradition Goethes steht und auf Thomas Manns Adrian Leverkühn aus dem Künstlerroman *Doktor Faustus* vorausdeutet. Doch die Schwächen Taminos und Maxens führen nicht zum Desaster. Während sie sich über ein »lieto fine«, ein »happy end« freuen dürfen, bleibt dieses dem jungen Müller und Edgardo versagt.

Selbst wenn es sich bei den ersten Phrasen des Schubert-Liedes mit dem markanten Sextsprung³⁰ um volksliedartige Wendungen handelt, die in dieser Art in der Romantik alles andere als selten sind: Diese Fülle von Entsprechungen in Partitur und Inhalt lassen kaum noch Zweifel daran, dass Gaetano Donizetti Müller/Schuberts *Die Schöne Müllerin* »rezipiert« hat. Darüber hinaus ist darauf zu verweisen, dass Edgardo im Accompagnato-Rezitativ, das seiner Arie vorangeht, für sich in der Gruft, im Grabe seiner Ahnen, einen Platz sucht, um dort zu ruhen und in Ruhe gelassen zu werden.³¹ Dies ist ein Motiv, das Donizetti bzw. sein Librettist Cammarano möglicherweise aus dem zweiten großen Zyklus Wilhelm Müllers und Franz Schuberts kennt: Im Lied *Das Wirtshaus* will der Wanderer auf einem Friedhof zur ewigen Ruhe kommen. Er muss aber weiter, weil »alle Kammern besetzt« sind; ein Motiv, das, ins Humoristische gewendet, aber wohl auch kein Zufall, in Puccinis *Turandot* wiederkehren wird. Selbstmord allerdings ist für den Wanderer keine Option. Edgardo löst das anders, doch es sei wiederholt: Eine Nähe der Arie Edgardos zum Werk Schuberts ist kaum von der Hand zu weisen.

Was aber genau heißt in diesem Falle »Rezeption«? Es bieten sich drei Möglichkeiten an, die An- oder Entlehnung Donizettis zu erklären:

Ohne die Qualität seiner Werke auch nur andeutungsweise infrage stellen zu wollen: Donizetti schrieb im Akkord. Er arbeitete äußerst systematisch und verfügte über die Fähigkeit, ein Werk sehr schnell aufs Papier zu werfen, was für die Zeit des Belcanto, dessen Theaterbetrieb nach immer neuen Werken verlangte, auch notwendig war.³² Insgesamt legte Donizetti während seines nicht allzu langen Lebens 71 Opern vor. Ebenso beeindruckend ist übrigens die Schaffensbilanz Rossinis, der in weniger als zwei Jahrzehnten 39 Opern geschrieben hatte, ehe er dann plötzlich – aus welchen Gründen auch immer – die Produktion einstellte.

29 Vgl. Stefan Kunze, *Mozarts Opern*, Stuttgart 1996², S. 586 f.

30 Vgl. Arnold Feil, *Franz Schubert. Die schöne Müllerin. Winterreise*, Stuttgart 1975, S. 77.

31 Vgl. Donizetti, *Lucia di Lammermoor* (Anm. 24), S. 483 f.

32 Vgl. Tallier, *Gaetano Donizetti* (Anm. 18), S. 23 f.

Ganz ohne Zweifel beobachtete Donizetti das Schaffen seiner Zeitgenossen und Kollegen genau, vor allem das Bellinis und Rossinis. Doch *Die schöne Müllerin* bzw. vermutlich sogar die beiden großen Liederzyklen Schuberts kannte er, der selbst über 250 Lieder schrieb³³, auch, wie die dargelegten Entsprechungen zeigen. Das Müllerinnen-Sujet war seit etwa 1800 auch in Italien sehr beliebt.³⁴ Es gibt Weiteres in der Musik Schuberts, das über sich hinaus auf Donizetti zu deuten scheint.³⁵ Mehr noch: Schubert stand ihm »künstlerisch fast schon erschreckend nahe; auch er schrieb träumerische, volksliedhafte Melodien, pflegte einen überbordend süßen Klang«.³⁶ Wie aber seine Musik nach Italien gekommen ist oder Donizetti zu ihr, weiß man nicht; in Wien war Donizetti für längere Zeit erst März bis Juli 1842.³⁷ 1838 gilt als das große Jahr der »Entdeckung« und Bekanntwerdung Schuberts, zurückzuführen vor allem auf Robert Schumann, der sich nachdrücklich für das Werk des bereits vor ca. zehn Jahren Verstorbenen eingesetzt hatte.³⁸ Auch dürfen das Wirken und der Geschäftssinn des Verlegers Diabelli nicht vergessen werden, der sich Schuberts Nachlass mit großem Erfolg annahm. Doch Schuberts Lieder und andere Vokalwerke traten, wie Untersuchungen zu Bearbeitungen darlegen, erst ab um 1840 stärker in den Vordergrund, auch in Italien³⁹, also einige Jahre später als die Wahrnehmung des *Morgenrußes* durch Donizetti.⁴⁰ Es sind diese Zusammenhänge, die die Analogie letztlich so überraschend erscheinen lassen und den Schluss nahelegen, dass es tatsächlich um eine der allerfrühesten nennenswerten Rezeptionen eines Schubertliedes im Werk eines »Kollegen« in einem anderen »Genre« gehen könnte, zustande gekommen über Wege, die nicht mehr recht nachvollziehbar sind.

Hat Donizetti also Material Schuberts übernommen, um eine eigene Arie einzuleiten? Hat er die zwei Phrasen verwertet, in der Hoffnung, dass dies niemand zur Kenntnis nehmen würde? Immerhin hätte er sich dann nicht bei einer Oper, vielleicht bei einer solchen Carl Maria von Webers, um in

33 Vgl. Sabine Brier, *Das italienische Kunstlied der Romantik*, Kassel 2015, S. 48.

34 Man denke z. B. an Bellinis 1831 uraufgeführte Oper *La Sonnambula*. Vgl. Harald Goertz, *Der Mühle Lied. Mythen um Mühle und Müllerin*, in: *Schubert und das Biedermeier. Beiträge zur Musik des frühen 19. Jahrhunderts. Festschrift für Walther Dürr zum 70. Geburtstag*, hg. v. Michael Kube, Werner Aderhold u. Walburga Litschauer, Kassel 2002, S. 73-81, hier S. 77.

35 Vgl. Ulrich Schreiber, *Die Bühnenwerke*, in: *Schubert-Handbuch*, hg. v. Walther Dürr u. Andreas Krause, Kassel* 2015, S. 304-344, hier S. 317.

36 Robert Steiner-Isenmann, *Gaetano Donizetti. Sein Leben und seine Opern*, Bern/Stuttgart 1982, S. 286.

37 Vgl. a. a. O., S. 275-288.

38 Vgl. Martin Zenck, *Internationalität und nationale Romantik im 19. und 20. Jahrhundert. Zur Schubert-Rezeption in zwei Jahrhunderten*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 67 (2010), H. 4, S. 261-283, hier S. 267 f.

39 Vgl. Thomas M. Cimarusti, *The Songs of Luigi Gordigiani (1806-1860). »Lo Schuberto italiano«*. Florida 2007, S. 103. Wobei es im italienischen Lied der Romantik niemals ein Äquivalent zu Schuberts Kunstlied geben sollte; vgl. Brier, *Das italienische Kunstlied der Romantik* (Anm. 33), S. 202.

40 Vgl. Michael Raab, *Schubert-Bearbeitungen im 19. Jahrhundert. Recherche, Überblicke, Ergebnisse*, in: *Schubert und die Nachwelt. I. Internationale Arbeitstagung zur Schubert-Rezeption*, Wien 2003, Kongreßbericht v. Michael Kube, Walburga Litschauer u. Gernot Gruber, München/Salzburg 2007, S. 111-119, hier S. 114 ff.

dieser Zeit und Deutschland zu bleiben, sondern beim deutschen Kunstlied, also einem sehr speziellen, eigenen Genre »bedient«, von dem man annehmen konnte, dass es in Italien nicht so schnell geschätzt und geläufig werden würde. Dementsprechend konnte Donizetti davon ausgehen, dass zunächst wohl niemand diese kleine Entleihung nachvollziehen können wird. Genauso gut könnte es auch sein, dass Donizetti das Lied gehört, die Partitur gesehen und dann dessen Beginn einfach »im Ohr« hatte. Möglicherweise verwendete er die Melodie für seine eigene Arie, ohne sich deren Ursprungs noch bewusst zu sein.

In diesem Zusammenhang ist hervorzuheben, dass dergleichen »Übernahmen« im Belcanto bei weitem nicht den Nimbus des Verwerflichen oder gar Kriminellen hatten wie dann im 20. Jahrhundert. Man »inspirierte« einander ohne größere Verstimmungen oder gar Folgen. Motive und Techniken übernahm man oft recht offen und unbekümmert. Um nur ein Beispiel zu nennen: Das berühmte Rossini-Crescendo, wie man es beispielsweise aus der Ouvertüre von *La Cenerentola* kennt, erscheint mit anderem Notenmaterial in sehr ähnlicher Funktion in Ouvertüren Bellinis und Donizettis, etwa in *I Capuleti e i Montecchi* (1830) und *Anna Bolena* (ebenfalls 1830). Man vergleiche dagegen die Plagiatvorwürfe, die Bertolt Brecht sich in Zusammenhang mit der *Dreigroschenoper* gefallen lassen musste; von Thomas Manns »Materialverwertung« ganz zu schweigen. Im Belcanto aber gab es kein Urheberrecht und offenbar war auch keines nötig; man war diesbezüglich entspannter.

Oder aber ging Gaetano Donizetti im Gegenteil davon aus, dass man die Phrasen durchaus erkennen konnte und auch sollte? Wollte er der Musik Franz Schuberts schlicht eine Ehre erweisen, indem er dessen Melodie zum Ausgangspunkt seiner eigenen Opernarie machte, vielleicht weil ihn dessen Musik so berührt hatte? Dies wäre dann kein Plagiat, sondern eine Hommage, ein bewusstes Aufrufen des Werkes eines anderen Komponisten; ein solches, das zumindest vom Musikkenner nachvollzogen werden sollte. Damit hätte Donizetti gezielt – wenn auch nur in einem kleinen Detail – die deutsche Romantik in die italienische integriert. Dies käme dann einer Art poetologischer Ebene von Donizettis *Lucia di Lammermoor* gleich.

Darüber hinaus würde so das »Umfassende« der Romantik deutlich. Gewiss, besonders die deutsche war zutiefst geprägt von lokalen, regionalen, auch nationalen Zügen. An dieser Stelle wäre aus der Musikgeschichte keineswegs nur das Werk Carl Maria von Webers zu nennen, der sich ja auch mit seinem *Freischütz* bewusst, doch zunächst erfolglos, gegen den Triumph der Rossini-Opern stemmen wollte. Die Amalgamierung von Walter Scott⁴¹, Wilhelm Müller und Franz Schubert durch den Rückgriff Donizettis ließ jedoch anhand jenes kleinen Beispiels das Universale, wie es nicht zuletzt von

41 Dessen Werk Rossini (*La donna del lago*) als auch Schubert (*Fräulein am See*) zu Vertonungen inspirierte.

Friedrich Schlegel postuliert wurde, zumindest erahnen. Dessen »progressive Universalpoesie« war eines der markantesten kunsttheoretischen Programme dieser Epoche.⁴²

In einem musikalischen Werk wird ein anderes thematisiert und zitiert, das eigene mit einigen Takten in dessen Tradition gestellt. Für dieses Verfahren gibt es in der Musikgeschichte ein berühmtes Beispiel, wenn auch ein – zugegebenermaßen – selbstgefälliges, beinahe karnevaleskes. So zitiert Mozart in *Don Giovanni*, in der 13. Szene des zweiten Aktes, offenkundig sich selbst mit sehr geläufigen Phrasen aus *Le nozze di Figaro*, um so bei dieser Gelegenheit auch auf diese seiner Opern aufmerksam zu machen. Leporello kommentiert: »Das Stück kenne ich nur zu gut!« Und es ist derselbe Leporello, der unmittelbar zuvor Phrasen aus Vicente Martín Solers Oper *Una cosa rara* wiedererkennt und dies gleichfalls deutlich macht: »Bravo! *Cosa rara!*«⁴³

Die dritte Möglichkeit, wie Donizetti sich dem Werk Schuberts angenähert haben könnte, würde eine ausführlichere Beschäftigung mit dem 8. Lied der *Schönen Müllerin* voraussetzen, d. h. weit über eine bloße Adaption, auch über ein anerkennendes Aufrufen, hinausgehen. Donizettis Absicht könnte gewesen sein, mit seiner Arie den *Morgengruß* zu interpretieren. Die prägnanteste inhaltliche Gemeinsamkeit von Zyklus und Oper ist, dass sich jeweils ein unglücklich liebender Mann zu Tode bringt, also Selbstmord begeht. Die Frauen nicht: Die schöne Müllerin dürfte kaum noch interessieren, was aus dem Müllerburschen geworden ist, sie hat ja nun ihren Jäger. Lucia hingegen liebt auch unglücklich, doch sie nimmt sich nicht das Leben, sondern stirbt eine spezifische Variante des Liebestods: Sie wird zunächst wahnsinnig und tötet den ihr aufgezwungenen Ehemann. Dann stirbt sie vor Gram, ohne Hand an sich zu legen.

Edgardo schreit in seiner Arie sein Leid und die Absicht, sich umzubringen, geradezu in die Welt hinaus. Der Müllerbursche hingegen ist in seinem achten Lied noch ganz voller Hoffnung; er befindet sich kurz vor dem peripetieartigen Umschlag des Zyklus. Noch glaubt er, die Müllerin gewinnen zu können, obwohl sie ihn möglicherweise absichtlich ignoriert. Dies schmerzt ihn zwar und lässt ihn zunächst Vorlieb nehmen mit einem Blick von Weitem. Doch nach wie vor hofft er, sie für sich einnehmen zu können und wartet ab. Er weiß ja nichts vom Jäger, der ihm nicht einmal sozial überlegen, sondern schlicht nur lebensstüchtiger ist. Dem Zuhörer jedoch ist klar, dass der Zauderer nicht an sein Ziel kommen wird. Indem Donizetti nun Edgardos Arie mit dem *Morgengruß* beginnen lässt, könnte er deutlich machen wollen, dass schon diesem achten Lied das tragische Ende des Zyklus eingeschrieben ist.

⁴² Vgl. Zenck, *Internationalität und nationale Romantik im 19. und 20. Jahrhundert* (Anm. 38), S. 278-282.

⁴³ Wolfgang Amadeus Mozart, *Sämtliche Opernlibretti*, hg. v. Rudolph Angermüller, Stuttgart 2005, S. 828. Vgl. Richard Beyer, *Das musikalische Selbstzitat. Eigene Musik in anderen Werken nochmals verwendet*, in: *Das Orchester* 2001, H. 4, S. 20-24.

Die Melancholie und Realitätsferne des jungen Mannes, der die von der Müllerin bewusst hergestellte Distanz nicht wahrhaben möchte⁴⁴, deuten auf seinen Tod voraus, auf den Selbstmord im Bach, der sein Freund ist und ihn im Tode behütet vor ungebührlicher Annäherung anderer; derer, die ihn, nach seinem Verständnis, dorthin gebracht haben. Wer den *Morgengruß* mit diesem Hintergrundwissen hört, weiß, dass das Ende nur fürchterlich sein kann. Schuberts Musik ist dieser Aspekt ja auch eingeschrieben: Denn im »Strophenschluß wird die große Sexte, das Anfangsintervall des Liedes, durch die andere Stellung im Takt verändert: die einladend-aufschwingende eröffnende *Guten-Morgen*-Gebärde verwandelt sich in resigniertes Absinken.«⁴⁵

Donizetti aber hätte mit den beiden Phrasen nicht nur ganz bewusst die Musik Schuberts, sondern auch die Essenz des Zyklus, den romantischen, ironischen Fatalismus des Autors Wilhelm Müller, in die italienische Romantik verpflanzt mittels einer gravierenden Einzelheit.

Letztlich passt dies auch zum Gesamtduktus von *Lucia di Lammermoor*. Unübersehbar ist das fatalistische, ernüchternde Moment dieser Oper, entstanden in einer Zeit, die ja auch das Werk Büchners und, schon ein wenig eher, die Philosophie Schopenhauers hervorgebracht hatte. Auch wenn am Schluss Gott angerufen wird, so glaubt wohl kein Zuhörer ernsthaft, dass Lucia und Edgardo nun im Himmel glücklich vereint sein werden; in einem Himmel, dessen Gott in christlicher Tradition Selbstmord als Todsünde definiert, der ewige Verdammnis folgen kann?

Dieses Deuten von Musik durch Musik ist gleichfalls nicht singulär. 1847, also nur zwölf Jahre nach *Lucia di Lammermoor*, wurde Verdis *Macbeth* uraufgeführt. Nicht lange nach der Freveltat im ersten Akt, dem Königsmord, wird der Hörer mit musikalischem Material aus der letzten (wenn man die *scena ultima* einmal außer Acht lässt) Szene von Mozarts *Don Giovanni*, von der schon einmal die Rede war, konfrontiert.⁴⁶ Der Commendatore »klopft an«, um sein Kommen anzukündigen und damit, dass er Don Giovanni holen werde.⁴⁷ Im Libretto heißt es in der Szenenanweisung: »Si sente battere alla porta.« (Man hört ein Klopfen an der Tür). Don Giovanni entsprechend: »Qualcun batte« (Jemand klopft da).⁴⁸ Dem Hörer von *Macbeth* wird durch dieses Zitieren verdeutlicht, dass auch Macbeth der Höllensturz bevorsteht, Verdi stellt damit einen Tun-Ergehen-Zusammenhang zwischen Tat und Strafe her. Macbeth spürt durch das von ihm auch so wahrgenommene Klopfen, dass ihm Unheil droht. Auch die Libretti entsprechen einander: »bus-

44 Vgl. Madelaine Haefeli-Rasi, *Wilhelm Müller: »Die schöne Müllerin«*. Eine Interpretation als Beitrag zum Thema »Stilwandel« im Übergang von der Spätromantik zum Realismus, Zürich 1970, S. 55.

45 Marie-Agnes Dittrich, *Die Lieder*, in: *Schubert-Handbuch* (Anm. 35), S. 142-301, hier S. 225.

46 Vgl. Giuseppe Verdi, *Macbeth*. Oper in vier Akten, Klavierauszug, Rom 1993, S. 68 f.

47 Vgl. Wolfgang Amadeus Mozart, *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*. Klavierauszug nach dem Urtext der neuen Mozart-Ausgabe, Basel (u. a.) 2015, S. 404.

48 A. a. O.

sano forte alla porta del castello« (man schlägt laut ans Tor der Burg).⁴⁹ Selbst wenn Macbeth dies jetzt noch nicht weiß, aber vielleicht ahnen mag: Der Königsmord hat die ewige Verdammnis zur Folge, sie ist, wie das Aufrufen der Musik Mozarts außer Zweifel stellt, unausweichlich.

Wie nun also kam die *Schöne Müllerin* in *Lucia di Lammermoor*? Verirrte sich die eigentlich so Abgeklärte in den Weiten der romantischen Wälder, gelangte sie unversehens dorthin oder wurde sie gar entführt? Handelt es sich bei Donizettis Anlehnung um ein Plagiat, eine Ehrung oder hat er sich, trotz seines Schaffensdrucks, der engen zeitlichen Taktung seiner Opern – *Lucia di Lammermoor* entstand innerhalb von sechs Wochen⁵⁰ – tatsächlich die Zeit genommen, auch Schuberts Zyklus etwas genauer zu studieren? Das kann man nicht wissen. Am schönsten wäre die an dritter Stelle angebotene These: Donizetti war so angetan von der *Schönen Müllerin*, vom *Morgengruß*, dass er sich befassen wollte mit dem Werk, seine Leistungs- und Produktionsethik einmal für kurze Zeit außer Acht lassend. So hätte er das Lied Schuberts für eine seiner Opern Früchte tragen lassen. Doch davon auszugehen wäre wohl wiederum Romantik, eine Velleität, eine Wünschbarkeit mithin, bei der sich der Wünschende ziemlich sicher sein kann, dass sie der Realität nicht sehr nahe kommt.

Abstract

Romantic Unfitness for Life: On Donizetti's Reception of Schubert's »Die schöne Müllerin« in »Lucia di Lammermoor« – *Die schöne Müllerin* by Wilhelm Müller and Franz Schubert is, alongside *Die Winterreise* and Robert Schumann's *Dichterliebe*, one of the most famous Romantic song cycles and left its mark in several areas, not least in literary history. But a very early reception of one of the songs from *Die schöne Müllerin*, perhaps the first notable one, took place within music history and remained undiscovered – until now. None other than Gaetano Donizetti, the most prominent exponent of belcanto alongside Gioachino Rossini and Vincenzo Bellini and, like Schubert, born in 1797, adopted no less than five bars of one of the songs, slightly modified, in his opera *Lucia di Lammermoor*, premiered on 26 September 1835. Parallels in subject matter between the model and the corresponding aria by Donizetti also suggest the possibility that the famous bel canto composer was not spontaneously following a singular inspiration, but rather engaged closely with the song and developed it further.

⁴⁹ Verdi, *Macbeth* (Anm. 46), S. 68.

⁵⁰ Vgl. Miller, *Lucia di Lammermoor* (Anm. 28), S. 1.