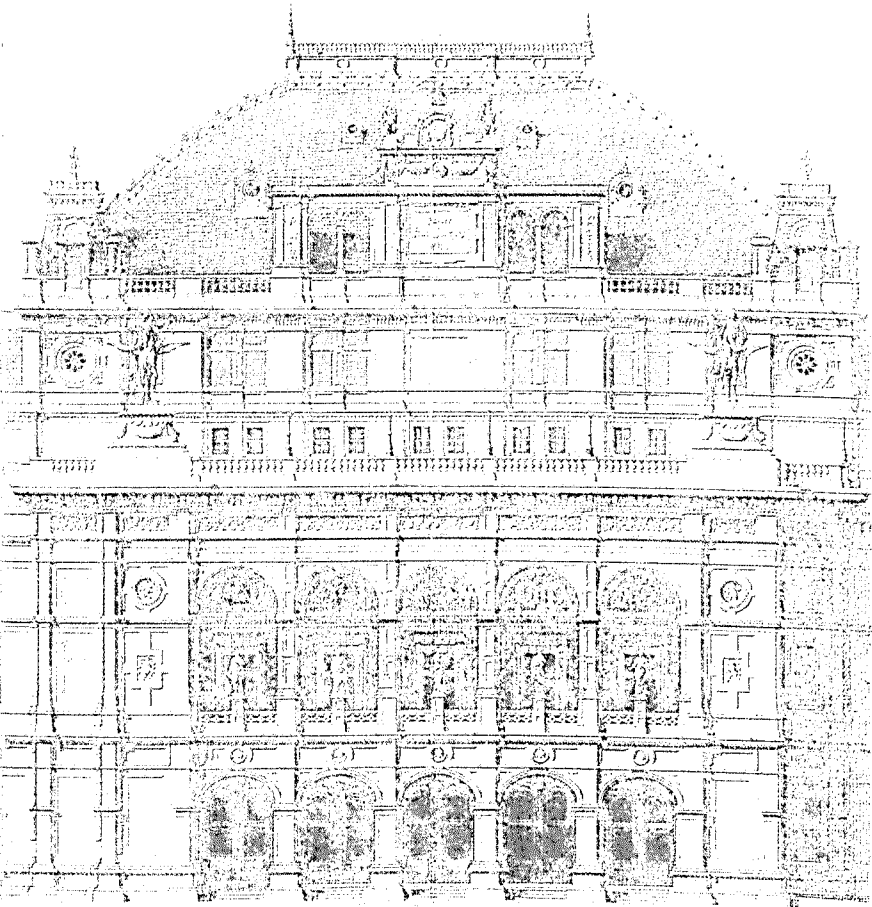


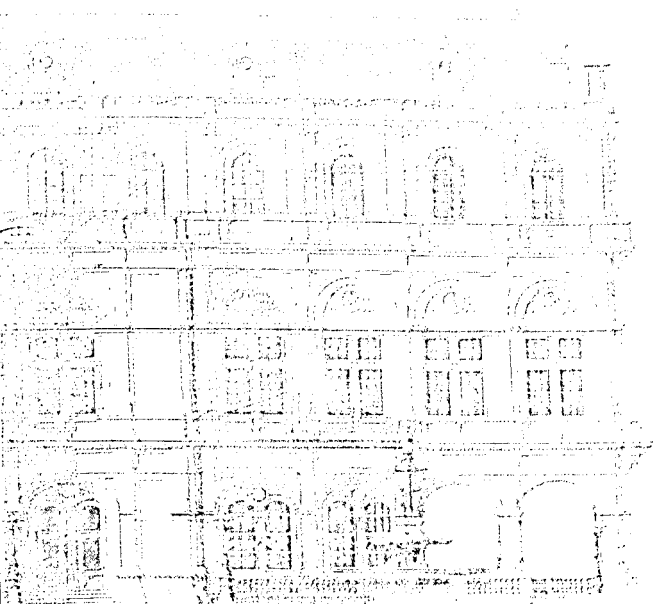
1901 VEK
03861

STAATSOPER

GIUSEPPE VERDI

LA FORZA DEL DESTINO





21862

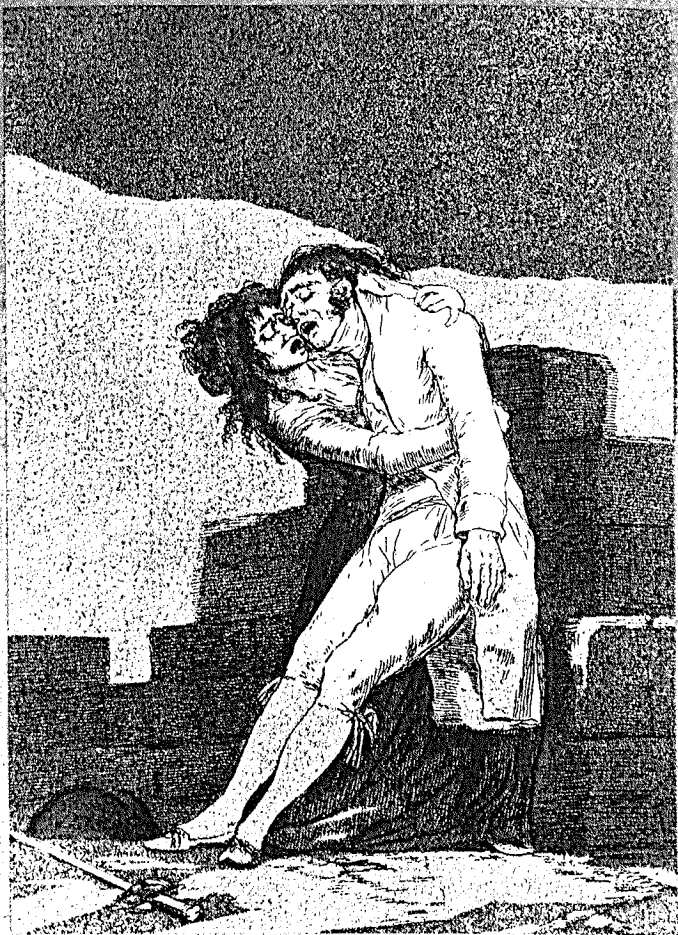
LA FORZA DEL DESTINO



TODOS TANEZ



Macht der Liebe (Goya)



Die Liebe und der Tod (Goya)



FIGURINEN VON MICHAEL SCOTT

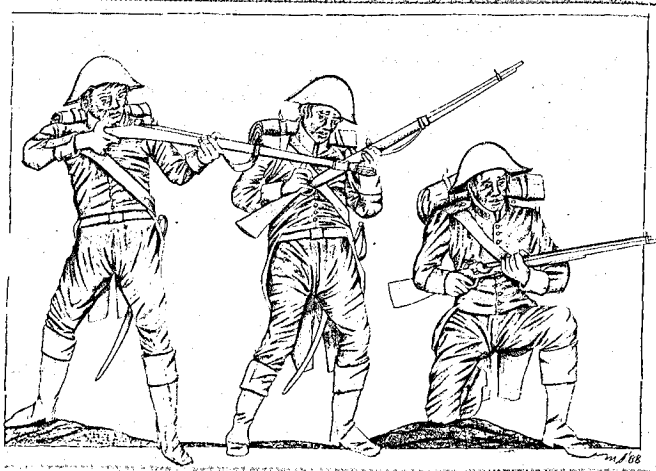




Preziosa-Variante
(Delacroix: Die Freiheit führt das Volk an)



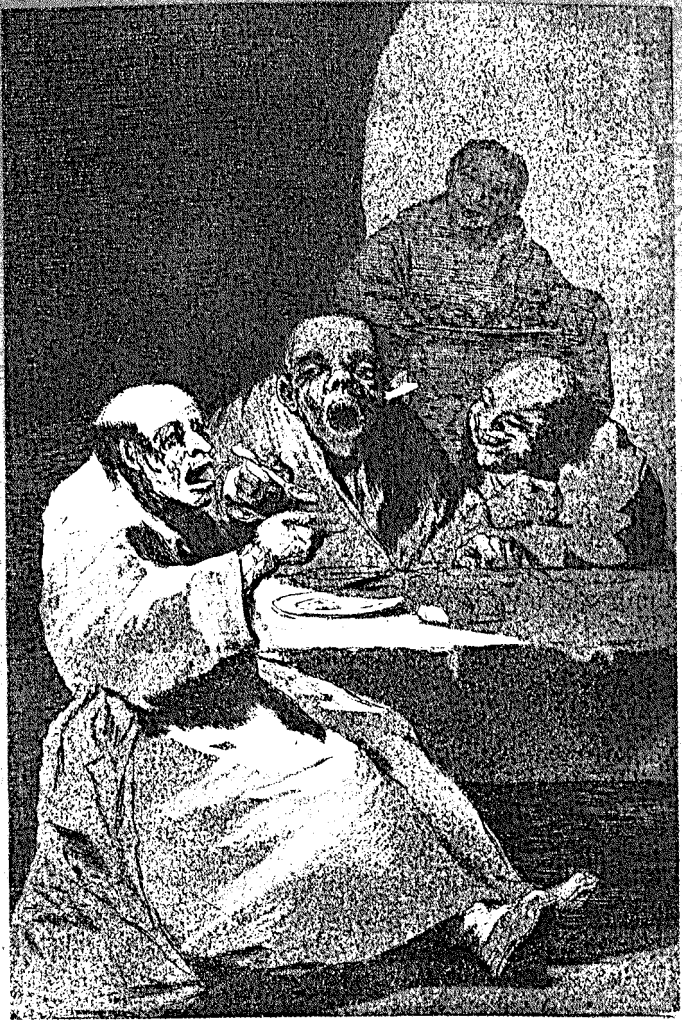
Preziosa-Variante
„Wie wertvoll!“ (Goya)





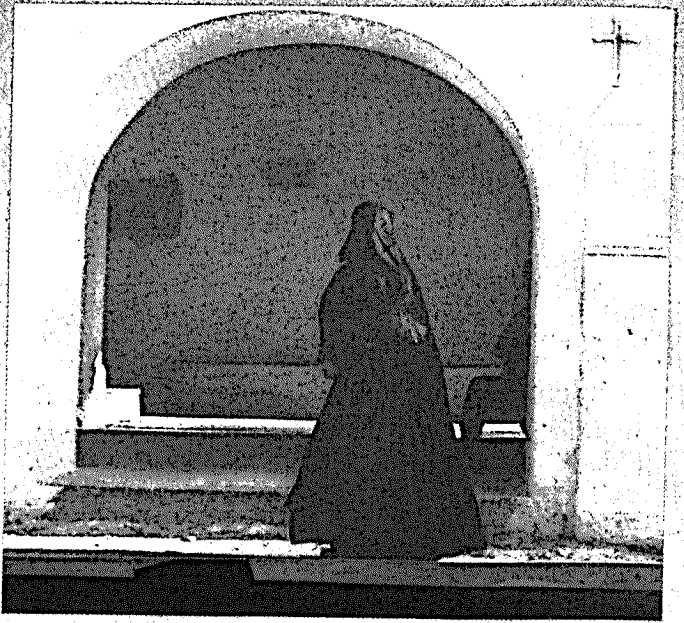


Danke für die Erbse (Goya)











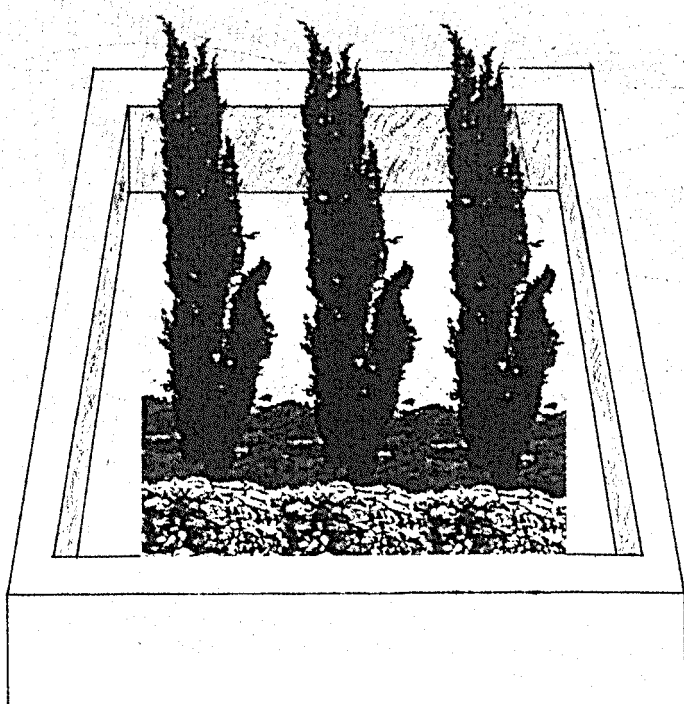


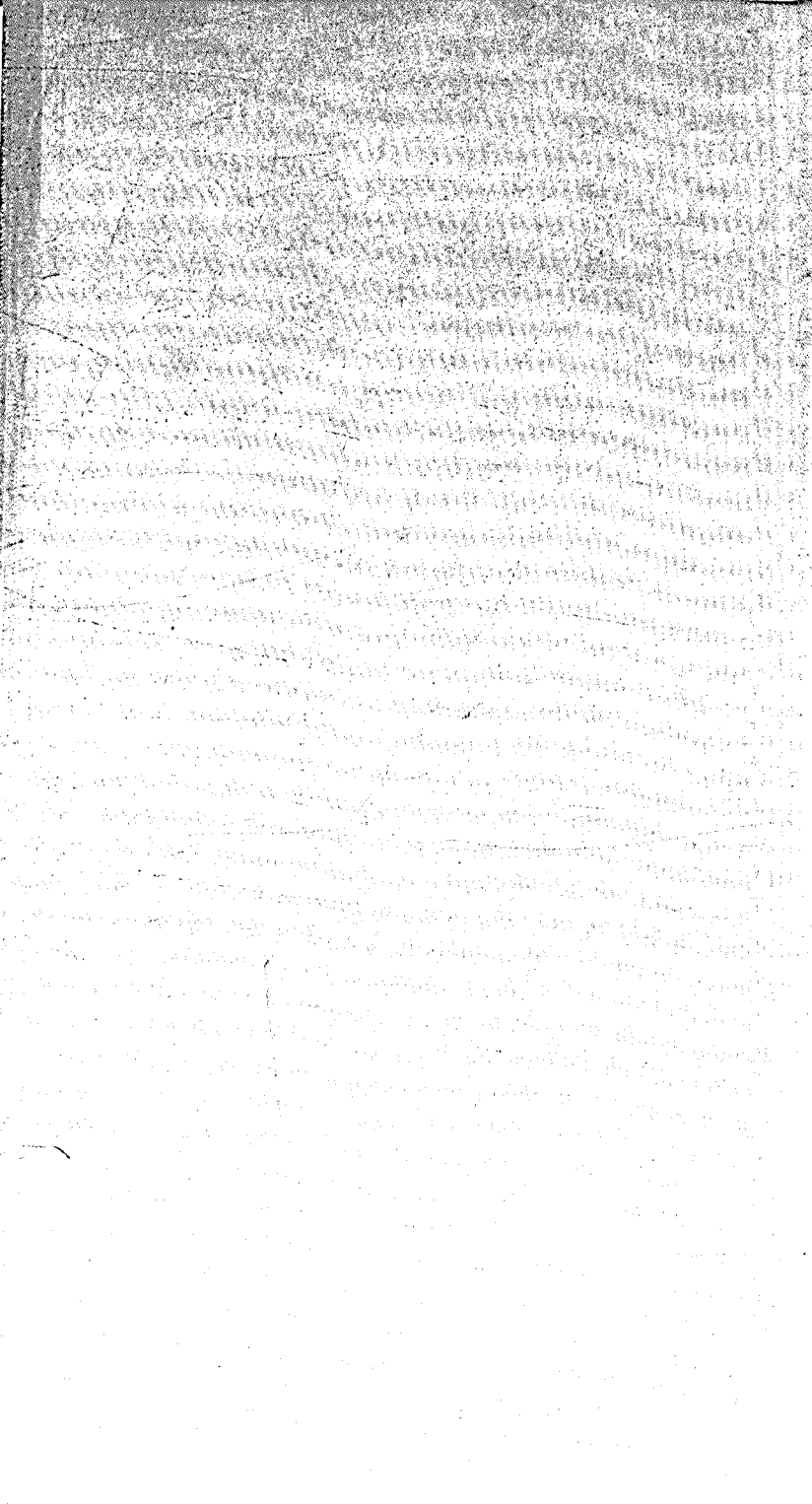
Das Duell (Goya)



Der Mönch (Goya)







Die Wiener Staatsoper spielt das Werk entsprechend der Mailänder Fassung, aber, aus dramaturgischen Gründen, mit einer Umstellung im 3. Akt: Das – mitunter gestrichene – große Duett Don Alvaro/Don Carlos erklingt nicht zwischen Ronda, Chorszene und Tarantella, sondern beschließt den 3. Akt. Also bilden Melitones Predigt und die darauf folgende „Rataplan“-Szene nicht das sonst übliche Akt-Ende. Das erwähnte Duett, worin Carlos als Rächer auftritt und den genesenen Alvaro zum Duell auffordert, endet mit der Bitte Alvaros, der Himmel möge sich seiner Seele erbarmen, sowie mit dem Vorsatz, Trost in der Klostereinsamkeit zu suchen. Der E-Dur-Schluß schafft einen nahtlosen Übergang zum E-Dur-Beginn des 4. Aktes (Bettlerchor und Melitone). Vor allem aber wirkt durch das als Finale des 3. Aktes eingesetzte Duett Alvaros klösterliches Inkognito im 4. Akt folgerichtiger und daher glaubwürdiger als in der sonst meist praktizierten Reihung der Szenen.

Außerdem unterstreicht diese Umstellung die Intentionen der Inszenierung, nicht das historische, fragmenthaft die Handlung ausweitende Kolorit der Oper hervorzuheben, sondern die von Verdi differenziert charakterisierten Hauptfiguren. Deren gleichsam zwanghaft eintretenden Schicksale bilden das Wesentliche. Es geht nicht um das Sichtbarmachen eines zeitlich und geografisch eingrenzbaren Krieges, aber um Krieg im allgemeinen insofern, als er jederzeit Schrecken und Wirrnisse verursacht. Darum verzichtet die Ausstattung auf Ornamentik, Lokalisierung und Zeitbezug. Vom Unheil ummauert, ist der Mensch unentrinnbar seinem Schicksal verhaftet. Nachdem sich das Bild den darzustellenden Ereignissen geöffnet hat, schließt es sich wieder zur Grabkammer, die es schon von allem Anfang an gewesen ist.

TÖDLICHE NATIONALE KONSTANTE

Álvaro und der Ehrbegriff im spanischen Drama

Von MARTIN BERNHOFER

In seiner Abhandlung „Die neue Kunst der Komödien-dichtung“ (1609) schrieb Lope de Vega: *„Die Fälle der Ehre sind die besten, da sie mit großer Macht alle Leute bewegen.“*

Das Thema der Ehre hat spanische Autoren bis ins 20. Jahrhundert beschäftigt; der mittelalterliche aristokratische Ehrenbegriff, dessen Geist (und Ungeist) in den Dramen Lopes ebenso weiterlebte wie in den Mantel- und Degenkomödien Calderóns, ist im Stück „Don Álvaro“ des Romantikers Duque de Rivas ebenso lebendig wie bei Echegaray. Im dramatischen Werk Federico García Lorcas beschwört die enge, repressive (gegen die Frau gerichtete, aber den Mann einschließende) Auffassung der Ehre die Vision eines starren, sinnesfeindlichen Spanien herauf. Eine groteske Variante gibt es bei dem (hierzulande leider kaum bekannten) Ramón del Valle-Inclán, der in der Figur einer Doña Tadea Calderón (mit deutlicher Anspielung auf den Autor des Siglo de Oro) die moralinsaure Gesellschaft seiner Zeit nebst der literarischen Tradition verspottet. Es scheint sich bei diesem Thema um so etwas wie eine nationale Konstante zu handeln, die bis 1936 selbst noch in Werken mit ausgesprochen kommunistischer oder anarchistischer Tendenz in Erscheinung tritt.

Für die Interpretation dieser literarischen Besonderheit ist ein Blick auf historische und soziale Umstände erforderlich, auch wenn vor direkten kausalen Rückschlüssen abgeraten werden muß. (Ein spanischer Literaturwissenschaftler hat die Prozesse des 17. Jahrhunderts studiert – des Zeitalters Calderóns – und dabei festgestellt, daß kaum ein Fall aufscheint, in dem ein Ehemann den Liebhaber seiner Frau oder in dem ein Ehemann seine Frau aus Eifersucht oder um seine Ehre wiederherzustellen, getötet hat. Ebenso selten sind Fälle, in denen ein Bruder seine Schwester aus Gründen der Familienehre tötet. Es gab nur viele Duelle und Kämpfe zwischen Männern um eine Frau.) Die Ehrendramen, die auf der Bühne stattfanden und über die sich das Publikum – auch im Sinne eines Horrorstückes – amüsierte, gab es in direkter Entsprechung in der Wirklichkeit nicht. Sie drücken die Idee einer fiktiven Welt aus, die es außerhalb dieser Fiktion

nicht gab. Indes gab es einen besonderen Ehrbegriff und die Beschaffenheit einer Realität, die ihn als Motiv nahelegte.

Die kastilische Ehre, schrieb Juan Goytisolo, ist die Achse des ganzen spanischen Theaters im 17. Jahrhundert. Sie entspricht den besonderen gesellschaftlichen Verhältnissen der Halbinsel in jener Zeit, dem Zustand der inneren Zerrissenheit, verursacht durch den Standeskonflikt. Die persönliche Ehre ist schließlich identisch mit dem guten Ansehen, das man in der Öffentlichkeit genießt.

In den Partidas, den Gesetzbüchern von Alfons dem Weisen, steht der Satz: *„Wer übel beleumundet ist, mag unschuldig sein, aber er ist tot, was Rechtschaffenheit und Ansehen in dieser Welt angeht.“*

Zweierlei Ehre

In der spanischen Sprache unterscheidet man für den Begriff „Ehre“ zwischen „honor“ und „honra“. Die Ehre ist als „honor“ von Gott dem Menschen gegeben, bezeichnet seine Würde und ist für sein Verhalten die moralische und ethische Steuerung. Die weltliche Ehre „honra“ dagegen kann erworben und zerstört werden. Im Rahmen der besonderen spanischen Ehrauffassung des 17. Jahrhunderts spielt für das Drama der Aspekt der „honra“ die wesentliche Rolle. Da dem Menschen die Ehre direkt von Gott gegeben wird, kann er sie nicht durch Mühe, Tatkraft und Verdienste erwerben. Seine Aufgabe ist es, diese Ehre in seinem weltlichen Dasein zu bewahren. Könnte die Ehre durch persönliche Leistung erworben werden, müßte nicht so eifersüchtig über sie gewacht werden, da der einzelne seinen Wert kennen würde und nicht auf das Gerede der anderen zu achten hätte. So aber kommt dem Ehrbegriff eine immanente Logik menschlichen Handelns zu, die sich über die Privatperson mit ihren subjektiven Empfindungen hinwegsetzt, um dem äußeren Anschein als öffentliche Person gerecht zu werden.

„Um den Preis deines Lebens / Bewahre ich mich vor der Schmach“, sagt der Protagonist in einem Ehrendrama der Epoche. Die Ehre des Mannes ist viel stärker an die Ehre der Frau gebunden, als die Ehre der Frau an die Ehre des Mannes. Auf dem Theater des Siglo de Oro trauen die Männer ihren Frauen nicht zu, ihre Ehre selbst beschützen zu können. Die Frau wird einer beständigen Kontrolle und Isolierung von der Umwelt unter-

worfen. Wenn eine Frau ihre Ehre in der Meinung der anderen verloren hat, muß der Ehemann durch blutige Rache die seine wieder herstellen. Ist die Frau unverheiratet, wird durch Eheschließung die Ordnung erneuert.

Reinheit des Blutes

Der zugespitzte spanische Ehrbegriff ist in seiner Wurzel eng verknüpft mit dem Konzept der „limpieza de sangre“, der „Reinheit des Blutes“ – damit ist eine im Hinblick auf den Glauben reine Vergangenheit gemeint. 1492 ist das Schlüsseljahr: man unterschied fortan zwischen „alten“ und „neuen“ Christen, die durch die strengen Statuten der „Reinheit des Blutes“ verschiedene Stellungen in der Werthierarchie der Gesellschaft einnahmen. Mit dem Sieg über das letzte maurische Königreich auf der Halbinsel und der Vertreibung der Juden war die „Einheit des Volkes“ scheinbar gefestigt; in Wahrheit aber war das Land gespalten und in ein Trauma gestoßen worden. Der Sieg der kastilisch-christlichen Kultur konnte aber die besondere historische Realität nicht auslöschen, die sich durch das Zusammenleben von Muslimen, Juden und Christen gebildet hatte. Américo Castro hat die spanische Zivilisation überzeugend als Ergebnis eines dreifachen Menschenbildes analysiert: eines islamischen, eines jüdischen und eines christlichen. Die islamisch-cordobesische Kultur und die Rolle der Juden in den christlichen Königreichen der Halbinsel formten die künftige Identität Spaniens. Im Zuge eines Austausches von Konzepten und Lebensformen übernahmen die Christen in ihren islamfeindlichen Reichen etwas von der (damaligen) religiösen Toleranz des Islams, sie begeisterten sich aber auch für die Idee des Heiligen Krieges und machten sich eine Abart des jüdischen Lebensgefühls zu eigen, die Überzeugung, ein „auserwähltes Volk“ zu sein. Das Erstarken Kastiliens beendete den Kulturaustausch und die friedliche Arbeitsteilung der Bevölkerungsgruppen; Fortwirkungen der kulturellen Synthese blieben aber bestehen. So ist die Wichtigkeit einer im Hinblick auf den Glauben reinen Vergangenheit ohne den Bezug zu der Vorstellung, ein „auserwähltes Volk“ zu sein, nicht zu erklären: eine „hispanisch-hebräische Infiltration im hispanisch-christlichen Leben“. 1822 schrieb Blanco White in seinen „Letters from Spain“: *„Die Reinheit des Blutes, das heißt die Gewißheit, daß auch*

nicht in fernster Vergangenheit sich arabisches oder jüdisches Blut dareingemischt habe, war für jeden guten Christen der Halbinsel die Grundbedingung der Ehre und das Postament des Ruhmes.“

Die Idee der „Reinheit des Blutes“ kam im Spanien des Siglo de Oro einer Aufwertung des Bauernstandes gleich; hatte sich doch die Landbevölkerung wegen ihrer sozialen Situation in geringem Ausmaß mit der reicheren jüdischen und arabischen Bevölkerung vermischt. Es ist eine Besonderheit des spanischen Theaters, daß „Ehre“ nicht ein Privileg der höheren, mächtigen Klassen ist, sondern auch der sozialen Schicht der Bauern zuerkannt wird. Der Gedanke, daß hier ein kompensatorischer Ausgleich für fehlende Macht gewährt wurde, ist ebensowenig von der Hand zu weisen wie der Zusammenhang mit der ökonomischen Situation: eine gewisse Idealisierung des Landlebens hatte in einer Zeit, in der die Landbevölkerung in großem Ausmaß in die Städte strömte, sicher auch den Sinn bevölkerungspolitischer Propaganda.

Der Mechanismus der Rache

Wenn aber der Ehrenkodex in der Ökonomie der Dramen des Goldenen Zeitalters an privilegierter Stelle steht, so sind dafür nicht nur historische und soziale Gründe ausschlaggebend. Es handelt sich hier auch um eine Art Mechanismus, um eine Schablone, die immer wieder neu ausgefüllt und variiert werden kann. Der Ehrenkodex zwingt den Helden zu Handlungen, die erst den tragischen Konflikt möglich machen. Die Hohlheit des Ehrbegriffes ist von Anfang an angelegt. Zur Zeit des Duque de Rivas bestanden die „Fälle der Ehre“, von denen Lope in seinen Anleitungen spricht, noch als Teil einer historisierenden literarischen Mode. Der marionettenhafte Vollzug einer sinnlosen Rache ist aber durchaus schon im calderónschen Ehrbegriff angelegt und Valle-Inclán, einer der schärfsten Kritiker und Verspotter Calderóns, macht die Figuren seiner grotesken Paraphrasen am Endpunkt dieser literarischen Kontinuität vollends zu deklarierten Marionetten.

Im Stück *„Don Álvaro oder Die Macht des Schicksals“* treiben die Söhne des Marqués de Calatrava die Handlung direkt und indirekt durch ihr Verlangen nach Rache voran; nicht so sehr, um den Tod des Vaters zu rächen (den durch eine Schicksalsfügung die Kugel

aus Álvaros Waffe getroffen hat), als um mit Blut den Makel der mutmaßlichen Verführung Leonoras abzuwaschen, der auf der Familie lastet. Das Thema der Rache ist aufs engste mit dem Thema der Ehre verknüpft. Diese Schablone eines „casos de honra“ enthält alle tradierten Voraussetzungen, die in der Dramatik des Siglo de Oro entwickelt wurden – nur unter neuen Vorzeichen.

Oft genügte ja schon ein Wort, eine Geste, um die Ehre zu verletzen. Der reale oder imaginäre Angriff auf die Ehre mußte sofort geahndet werden, öffentlich oder geheim, je nachdem, ob sich die Verletzung der Ehre öffentlich oder geheim zugetragen hatte.

Da eine intakte Ehre die Voraussetzung des Lebens in der Gemeinschaft darstellte, mußte der Betroffene durch das Vergießen von Blut seine Integration wieder herstellen. Solange die Rache nicht vollstreckt war, galt der Entehrte als „totes Mitglied“, das von der Gemeinschaft zurückgewiesen wurde. „Honra“ war deshalb gleichzusetzen mit Leben, Entehrung mit Tod.

Die gesellschaftliche Pflicht zu töten, erzeugt im Helden einen Konflikt der Werte (sein persönlicher Wille; die christliche Ethik; die gesellschaftlichen Statuten), der ihn zu einer tragischen Figur macht, der man allerdings – aus heutiger Sicht – mit Unverständnis gegenübersteht. Etwas von diesem Unverständnis (verstärkt durch Verworrenheit und Unwahrscheinlichkeit) wird ja auch bei der Lektüre des Stückes Duque de Rivas' wach, das vor allem durch die klar gezeichneten Hauptfiguren und die realistisch kontrastierenden Genrebilder der Zwischenszenen an glaubwürdiger dramatischer Kontur gewinnt. Für das romantische Schicksalsdrama trifft sicherlich auch zu, was Hegel in seiner Betrachtung über die Ehre in der dramatischen Dichtung Spaniens festgestellt hat: Statt tiefer Emotionen, die ein notwendiger Konflikt hervorruft, erregt das Schauspiel nur die Empfindung einer leidvollen Beklemmung.

Der Bezug der Rachehandlung zu der Fatalität (im Sinne der griechischen Tragödie) war in gewissem Maße schon in der Funktion der Ehre für die dramatische Dichtung der spanischen Blütezeit angelegt. Ein spanischer Literaturkritiker hat darauf hingewiesen, daß die Ehre trotz ihrer eindeutigen sozialen Determinierung wie eine mysteriöse Macht über der gesamten Existenz der Figuren schwebt, sie mitreißt und gewaltsam zwingt, ihre Gefühle und natürlichen Neigungen zu opfern.

Die „Comedia“ bediente sich sicherlich einer illusionistischen Übersteigerung des Konzeptes der Ehre. Sie entwickelte dabei die idealen Hilfsmittel, um die Phantasie der Zuschauer in Bewegung zu setzen. Lope de Vega setzte sie lebendiger und menschlicher ein als seine Nachfolger. Auch in seinen Dramen, in denen er Racheakte darstellte, muß zur Wiederherstellung der Ehre getötet werden. Anders als bei Calderón aber gibt es keine unschuldigen Opfer eines bloßen Verdachtes. In dem Stück „Strafe ohne Rache“, dem der fast schon 70jährige Lope den Untertitel „Tragödie“ gab, rächt der Herzog die Beziehung zwischen seiner Frau und seinem Sohn dadurch, daß er den Sohn die Frau unwissentlich töten läßt, um dann dessen Exekution als Mörder seiner Stiefmutter zu veranlassen. Niemand erfährt den wahren Zusammenhang, und vor seinem Gewissen stellt der Herzog sein Handeln als Strafe dar, dem der Geist der Rache fremd sei. Der Stoff stammt aus Italien, die Lösung des Ehrkonfliktes ist typisch spanisch.

Die Ritualisierung des Begriffes ist schließlich in dem Stück „Der Arzt seiner Ehre“, das Calderón wenige Jahre später schrieb, bis in die letzte Konsequenz vorangetrieben. Die soziale Kategorie der Ehre wird hier fast zynisch, auf jeden Fall aber kaltblütig und grausam vorexerziert. Dem „Arzt seiner Ehre“ genügt schon die bloße Möglichkeit, daß seine Frau ihn betrogen haben könnte (dem Zuschauer wird ihre Unschuld suggeriert). Kaltblütig läßt er die schlafende Frau, der die Venen geöffnet wurden, verbluten; ein Blutopfer der Ehre, dessen Notwendigkeit unsentimental argumentativ nachgewiesen wird.

Lope und Calderón zeigen in ihren Stücken auch den anderen Aspekt der Ehre, der mit der Würde und dem Rang des (einfachen) Menschen (als Altchrist) zu tun hat. Es sind Stücke, die vom Mißbrauch der Macht handeln, dem sich der Mann aus dem Volk entgegenstellt. Seine Rache zur Austilgung des erfahrenen Unrechtes (und der Verletzung seiner Ehre) wird nachträglich vom König als höchstem Richter bestätigt, so daß die politische Einheit von Monarchie und Volk bekräftigt wird.

In Lope de Vegas Stück „Fuenteovejuna“, das exemplarisch das Thema Tyrannenmord behandelt, bewegt das Gefühl der persönlichen Würde und Ehre den einzelnen Menschen und das Kollektiv und setzt dadurch Handlungen in Gang, die sie auf die Stufe des Heldenhaften heben. Ein neues Bild des Menschen

erscheint damit auf der Bühne, dessen für damalige Verhältnisse revolutionärer Gehalt zutiefst der Renaissance verpflichtet ist.

Romantische Gesellschaftskritik

Der Duque de Rivas knüpft mit seiner Gestaltung des Ehr-Konfliktes aber an dem Aspekt an, der überspitzt auf die „soziale Transzendenz der Meinung“ (A. Castro) hin orientiert ist. Vergeblich hat Don Álvaro in verschiedenen Situationen versucht, die Brüder Leonoras zu überzeugen. Seine Tugenden und Qualitäten verdüstern sich angesichts der Befleckung der Ehre. Blind schreiten die Brüder zur Rache und gehen in den Tod, unerbittlich bestimmt durch einen rigiden Ehrenkodex, dem ihr Stand sich verpflichtet fühlt. Das Volk dagegen, das in dem Stück zu Wort kommt, versteht den großzügigen Helden; es ist die Aristokratie mit ihrem überholten Ehrbegriff, die Schuld an seinem Unglück hat. Rivas zeigt die Versteinerungen einer Haltung, deren hohle Maximen ein Verzeihen unmöglich machen. Der Vater und die beiden Brüder verkörpern eine Klasse, die mit ihren Lebenskonzepten der Vergangenheit angehört, bestimmt von Ideen, die sich nicht erneuert haben und inhumanes Verhalten determinieren. Auch wenn Rivas diese Konstellation nicht als Klassen-Problem darlegt, benützt er die Schablone des Ehrbegriffes (in der literarischen wie in der realen Bedeutung) im Sinne romantischer Gesellschaftskritik. Innerhalb des rigiden Rahmens des Ehrbegriffes zeichnet er die Psychologie der beiden Brüder Leonoras (die für das Opernlibretto zu einer einzigen Figur zusammengezogen wurden) relativ differenziert. Der ältere Bruder hat hier, anders als der jüngere, den Sinn für ritterliche Hochherzigkeit und würdevolles Verhalten nicht verloren.

Zuletzt wird der Ehrbegriff in diesem Drama noch mit einem beinahe satirischen Element versehen: Don Alfonso, der jüngere der beiden Brüder, will nach seiner tödlichen Verletzung aus Furcht vor ewiger Verdammnis beichten. Der Mörder seines Vaters, der Urheber seiner Entehrung, der inzwischen als Mönch in ein Kloster eingetreten ist, soll ihn vor seinem Ende lossprechen. Als er aber die Schwester sieht und zu dem Schluß kommt, daß sie mit dem Pater zusammenlebt, besiegt die Ehre die Höllenangst.

Der Ehrbegriff mit seinen verschiedenen – seit dem Goldenen Zeitalter der spanischen Literatur ausge-

prägten – Mechanismen dient in dieser Schicksalstragödie als Vehikel, um den Einzelfall zu einer vollständig negativen Konzeption der Welt zu erheben. Der Pessimismus, dem die schicksalshafte Mechanik des Ehrendramas zum Durchbruch verhilft, verleiht dem Stück das Einzigartige. Die Elemente der dramatischen Schablone „Ehrendrama“ stehen ganz im Zeichen der Konzentration auf die Leidenschaften des Helden der Dichtung, mit dem sich die romantische Haltung identifiziert. Im Siglo de Oro hatte der im Fühlen der Romantiker begründete Individualismus noch gefehlt.

Die Wurzel des Pessimismus, der in diesem Stück zum Ausdruck kommt, ist wohl nicht nur durch ein genuin romantisches Weltbild zu erklären, dem in Spanien ohnedies eine transzendente Verklärtheit (wie in der deutschen Romantik) fehlte.

Eigenart und Entwicklung der spanischen Romantik sind ohne den im vorhergegangenen Jahrhundert offenbar gewordenen Niedergang Spaniens nicht zu erklären. Spanien: ein Land war sich selbst zum Problem geworden. Mariano José de Larra schrieb 1836, ein Jahr nach der Uraufführung des „Don Álvaro: *„In Madrid schreiben, heißt weinen.“*

Der Duque de Rivas benützt den Aspekt der „honra“ des spanischen Ehrbegriffes in seinem Drama, um einer romantischen Schicksalskonzeption zum Vollzug zu verhelfen. Er greift damit auf ein dramatisches Muster zurück, das bereits bei Calderón eine extreme Zuspitzung erfahren hatte. Auch diese Seite des Konzeptes, das in seiner ganzen Komplexität von der Literatur bis ins 20. Jahrhundert hinein reflektiert wird, ergänzt die Kontur eines kastilischen Geistes, einer Lebenshaltung, die dazu beigetragen hat, daß sich Spanien zum Problem werden mußte.

1860 schrieb der katalanische Dichter Joan Maragall in seiner „Ode an Spanien“: *„... dein Ruhm, deine Erinnerungen, sind nur Erinnerungen und Ruhm von Toten: traurig hast du gelebt. / Ich will zu dir ganz anders reden. / Wozu das Blut nutzlos vergießen?... / Zuviel hast du gedacht an deine Ehre / und viel zu wenig an dein Leben: / in tragischer Verblendung gibst du dem Tod die Söhne, / du läßt es dir genug sein an sterblichen Ehren, / und deine Feste waren die Begräbnisse, / trauriges Spanien!...“*

UM DER GÜNSTIGEN MEINUNG ANDERER WILLEN ...

Zum Begriff der Ehre – eine Variante

Von ARTHUR SCHOPENHAUER

[. . .]

Zuvörderst hätten wir die Ehre zu definieren. Wenn ich nun in dieser Absicht etwa sagte: die Ehre ist das äußere Gewissen und das Gewissen die innere Ehre – so könnte dies vielleicht manchem gefallen; würde jedoch mehr eine glänzende als eine deutliche und gründliche Erklärung sein. Daher sage ich: die Ehre ist objektiv die Meinung anderer von unserem Wert und subjektiv unsere Furcht vor dieser Meinung. In letzterer Eigenschaft hat sie oft eine sehr heilsame, wenn auch keineswegs rein moralische Wirkung – im Mann von Ehre. [. . .]

Der Mensch für sich allein vermag gar wenig und ist ein verlassener Robinson: nur in der Gemeinschaft mit den andern ist und vermag er viel. Dieses Verhältnisses wird er inne, sobald sein Bewußtsein sich irgend zu entwickeln anfängt, und alsbald entsteht in ihm das Bestreben, für ein taugliches Mitglied der menschlichen Gesellschaft zu gelten, also für eines, das fähig ist, „pro parte virili“ (als vollgültiger Mensch) mitzuwirken, und dadurch berechtigt, der Vorteile der menschlichen Gemeinschaft teilhaft zu werden. Ein solches nun ist er dadurch, daß er erstlich das leistet, was man von jedem überall, und sodann das, was man von ihm in der besondern Stelle, die er eingenommen hat,

fordert und erwartet. Ebensobald aber erkennt er, daß es hiebei nicht darauf ankommt, daß er es in seiner eigenen, sondern daß er es in der Meinung der andern sei. Hieraus entspringt demnach sein eifriges Streben nach der günstigen Meinung anderer und der hohe Wert, den er auf diese legt: beides zeigt sich mit der Ursprünglichkeit eines angeborenen Gefühls, welches man Ehrgefühl und, nach Umständen, Gefühl der Scham (*verecundia*) nennt. Dieses ist es, was seine Wangen rötet, sobald er glaubt, plötzlich in der Meinung anderer verlieren zu müssen, selbst wo er sich unschuldig weiß; sogar da, wo der sich aufdeckende Mangel eine nur relative, nämlich willkürlich übernommene Verpflichtung betrifft: und andererseits stärkt nichts seinen Lebensmut mehr als die erlangte oder erneuerte Gewißheit von der günstigen Meinung anderer; weil sie ihm den Schutz und die Hilfe der vereinten Kräfte aller verspricht, welche eine unendlich größere Wehrmauer gegen die Übel des Lebens sind als seine eigenen.

Die Ehre hat in gewissem Sinne einen negativen Charakter, nämlich im Gegensatz des Ruhmes, der einen positiven Charakter hat. Denn die Ehre ist nicht die Meinung von besonderen diesem Subjekt allein zukommenden Eigenschaften, sondern nur von den der Regel nach vorauszusetzenden, als welche auch ihm nicht abgehn sollen. Sie besagt daher nur, daß dies Subjekt keine Ausnahme mache; während der Ruhm besagt, daß es eine mache. Ruhm muß daher erst erworben werden: die Ehre hingegen braucht bloß nicht verlorenzugehen.

ZEITTADEL 1860–1869

1860

Vittorio Emanuele besetzt Italien mit Ausnahme des Gebiets um Rom, eröffnet das Parlament und vereint eigenmächtig (gegen den Frieden von Zürich) Mittelitalien mit Piemont. Landung Garibaldis in Sizilien („Zug der Tausend“).

Gustav Mahler in Kalischt/Böhmen, Hugo Wolf in Windischgrätz geboren. Arthur Schopenhauer gestorben.

1861

Vittorio Emanuele II. wird König des geeinigten Italien (Hauptstadt Florenz). Beginn des Nordamerikanischen Bürgerkriegs („Secessionskrieg“).

Wagners *Tannhäuser*, 1845 in Dresden uraufgeführt, fällt an der Pariser Opéra in neuer Fassung durch.

1862

Garibaldi wird beim Versuch, Rom zu befreien, verwundet und gefangen genommen.

Abraham Lincoln proklamiert im Kongreß der USA die Freiheit der Neger des Südens.

2. Weltausstellung in London.

Die Londoner Weltausstellung wird mit der Uraufführung von Verdis *Inno delle Nazioni* (Text: Arrigo Boito) eröffnet.

Uraufführung von *La forza del destino* am Kaiserlichen Theater in St. Petersburg. Claude Debussy in Saint-Germain-en-Laye geboren.

Hector Berlioz: *Béatrice et Bénédict*. Arthur Schnitzler geboren. Gerhart Hauptmann geboren.

1863

Ferdinand Lassalle gründet in Leipzig den Allgemeinen Deutschen Arbeiterverein (Forderung des allgemeinen gleichen und direkten Wahlrechts).

Pietro Mascagni in Livorno geboren. Anton Rubinstein: *Feramors*. Max Bruch bringt seine vieraktige, nach einem für Mendelssohn Bartholdy verfaßten Libretto komponierte Oper *Die Loreley* in Mannheim zur Uraufführung. Georges Bizets Dreiakter *Les pêcheurs de perles* wird in Paris ohne nachhaltigen Erfolg uraufgeführt. Der zweite Teil von Berlioz' *Les Troyens* wird in Paris uraufgeführt.

1864

Französisch-italienischer Vertrag befristet die französische Besetzung Roms auf zwei Jahre.
Genfer Konvention.
Gründung des Internationalen Roten Kreuzes.
Gründung der Ersten Sozialistischen Internationale in London durch Karl Marx.
Ferdinand Lassalle fällt in einem Duell.

Giacomo Meyerbeer in Paris gestorben. Richard Strauss in München, Eugen d'Albert in Glasgow geboren. Ludwig II. beruft Richard Wagner nach München. Beide Fassungen von Gounods *Mireille* werden in Paris uraufgeführt. Riesenerfolg von Jacques Offenbachs komischer Oper *La belle Hélène*, ebenfalls in Paris.
Dr. Aleksandr Borodin, Arzt, Chemiker und Komponist (*Fürst Igor*) erhält den Lehrstuhl für organische Chemie an der Militärärztlichen Akademie in St. Petersburg. Modest Mussorgski arbeitet an der unvollendet gebliebenen Oper *Salammbô* nach einem Stoff von Flaubert.

1865

Ende des Sezessionskrieges in den USA.

Abraham Lincoln in Washington ermordet.

Uraufführung der Revision des *Macbeth* in Paris. Verdi führt erste Verhandlungen über den *Don Carlos*.

Jean Sibelius in Hämeenlinna geboren. Erfolgreiche (posthume) Uraufführung von Meyerbeers fünftakteriger Oper *L'Africaine* in Paris. In München wird Wagners *Tristan und Isolde* uraufgeführt. Aleksandr Glasunow in St. Petersburg, Paul Dukas in Paris geboren.

1866

Preußisch-österreichischer Krieg, beendet mit dem Frieden zu Prag.

Mit dem Frieden von Wien fällt Venetien an Italien.

Neuordnung Deutschlands.

Verdi komponiert den *Don Carlos*.

Bedřich Smetanas komische Oper *Die verkaufte Braut* wird in Prag uraufgeführt. *Mignon*, Ambroise Thomas' erfolgreichste Oper, kommt in Paris heraus. Der Pianist und Komponist Ferruccio Busoni kommt in Empoli zur Welt. Aleksandr Dargomyschski komponiert die unvollendet gebliebene Oper *Der steinerne Gast* nach Puschkin.

1867

Giuseppe Mazzini fordert Istrien, Friaul und Südtirol als „unerlöste Gebiete“ (Irredenta) für Italien.

Bismarck wird deutscher Bundeskanzler.

Garibaldi bemüht sich vergeblich um Befreiung Roms von französischer Besatzung.

Nobel erfindet das Dynamit.

Weltausstellung in Paris.

Erfolglose Gala-Uraufführung des *Don Carlos* in Paris, triumphale italienische Erstaufführung des Werks in Bologna.

Piave erleidet einen Schlaganfall, von dem er sich bis zu seinem Tod (1876) nicht mehr erholt.

Riesenerfolg von Gounods *Roméo et Juliette* in Paris. Einziger Bühnenerfolg zu Bizets Lebzeiten: *Le jolies fille de Perth*, in Paris. Umberto Giordano kommt in Foggia zur Welt. Mussorgski beendet die Arbeit an *Die Nacht auf dem kahlen Berge*.

1868

Parlaments- und Wahlrechtsreform in Großbritannien durch Benjamin Disraeli.
Gründung der Deutschen Volkspartei.
Beginnende Industrialisierung Japans.

An der Mailänder Scala totales Fiasko der monumentalen Erstfassung von Arrigo Boitos *Mefistofele*. Sensationelle Uraufführung von Ambroise Thomas' *Hamlet*. In Prag großer Erfolg von Bedřich Smetanas einziger tragischer Oper, *Dalibor*. In München werden Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* uraufgeführt. Gioachino Rossini in Paris gestorben. Mussorgski beginnt die Komposition von *Boris Godunow*.

1869

Eröffnung des Suezkanals (ein halbes Jahr, bevor Verdi die erste Handlungsskizze zu *Aida* überhaupt zu Gesicht bekam, was die immer noch kolportierte Legende, Verdi hätte die *Aida* für diese Gelegenheit komponiert, ad absurdum führt).
„Mahatma“ Gandhi geboren.

Triumphaler Erfolg der Erstaufführung der Neufassung von *La forza del destino* an der Mailänder Scala.

César Cui bringt seine dreiaktige Oper *William Ratcliff* (1895 auch von Mascagni als *Guglielmo Ratcliff* komponiert) in St. Petersburg zur Uraufführung. An der Mailänder Scala wird *Ruy-Blas* von Filippo Marchetti (1831–1902) uraufgeführt. Das Werk steht anfänglich im Schatten von Verdis *La forza del destino*, kann sich aber nach einer Aufführung in Florenz durchsetzen und wird populär.

Uraufführung von Wagners *Rheingold* in München. Hector Berlioz gestorben. Hans Pfitzner in Moskau geboren. Tschaikowski: Erste Fassung von *Romeo und Julia*. Aleksandr Dargomytschski in St. Petersburg gestorben.

C. S.

VERURTEILT – ROMANTISCH IM EXIL

Ángel de Saavedra y Ramírez de Baquedano,
Duque de Rivas (1791–1865)

Von MARTIN BERNHOFER

1823 floh Ángel de Saavedra nach England. Seine liberale Ideologie hatte ihm die Feindschaft Fernandos VII. zugezogen, der nach dem Ende des Unabhängigkeitskrieges gegen die Franzosen entgegen ursprünglicher Zusagen mit den alten Institutionen absolutistisch weiterregierte (1814–1833).

Die Flucht des zum Tode verurteilten Schriftstellers, der im Exil seine romantische Lebenshaltung formen sollte, ist kein Einzelfall. 1824 lebten etwa tausend Emigrantenfamilien in London. Andere zogen das nahe Frankreich vor, aber auch Belgien, Amerika und das marokkanische Reich boten Zuflucht. Tausende Spanier lebten während eines ganzen Jahrzehnts im Ausland, in der Mehrzahl waren es Angehörige eines den Ideen der Aufklärung verpflichteten Bürgertums: der Kern einer liberalen Schicht, die sich nun, aus ihrem bisherigen Leben herausgerissen, neue Lebens- und Verdienstmöglichkeiten suchen mußte. Dazu gehörte auch die Schriftstellerei, wie ein Geheimagent der Madrider Regierung berichtete: „*Diese Manie zu schreiben, hat sich vieler spanischer Flüchtlinge bemächtigt...*“

Die Emigranten schrieben nicht nur, sie trugen auch, wenn sie die Sprache des Gastlandes beherrschten, zu dessen literarischem Leben bei oder gaben Zeitschriften in spanischer Sprache heraus. Und sie nahmen das literarische Ambiente des Landes auf, in dem sie lebten.

In der Verbannung beginnt auch die romantische Etappe Ángel de Saavedras, der zuvor in einer Reihe von Gedichten und Theaterstücken mit einer dem Neoklassizismus verpflichteten Schreibhaltung begonnen hatte. Er hatte anakreontische und bukolische Dichtungen verfaßt, sich entflammt an die patriotische Rhetorik angelehnt und willig den dramaturgischen Normen des 18. Jahrhunderts gefügt.

Die Flucht aus Spanien bedeutet einen Kurswechsel in seinem Werk. Nach einem zweijährigen Aufenthalt in

London übersiedelte er nach Italien; fünf Jahre lang war Malta sein Zufluchtsort, wo er mit dem englischen Literaten John Hookham Freundschaft schloß, der ihm das Werk Shakespeares, aber auch die neuen Schöpfungen Byrons und Scotts nahebrachte. 1830 findet man Saavedra in Frankreich, wo er – ein Intermezzo – auch als Maler hervortritt.

Die formale Struktur und der Stil seiner Werke in dieser Zeit sind noch den klassischen Normen verpflichtet, Themen und Ton zeigen aber den Übergang zur Romantik an. Er schreibt die Tragödie „Arias Gonzalo“, das Gedicht „Florinda“ und das berühmtere „Der Leuchtturm von Malta“ (1828), in dessen Ambiente er bereits eine neue Empfindung der Landschaft ausdrückt. Der Höhepunkt dieser Jahre ist aber das lange Erzählgedicht „Der maurische Findling“, das er in Malta beginnt und in Frankreich vollendet: eine brillante Heraufbeschwörung der Städte Córdoba und Burgos im 10. Jahrhundert als Kontrastierung christlicher und arabischer Kultur. Der 1835 dazu verfaßte Prolog von Alcalá Galiano formuliert eine lebhafte Verteidigung der neuen poetischen Konzeption, er gilt als Manifest der spanischen Romantik. Das Gedicht dokumentiert aber auch, daß sich das Interesse des Autors der nationalen Vergangenheit zuzuwenden begann. Daneben aber knüpfte Ángel de Saavedra wie die anderen bedeutenden spanischen Romantiker im Exil an die neuen europäischen Strömungen an.

Vor allem im Hinblick auf die starken Impulse aus England und Frankreich wurde die Romantik in Spanien als geistiger Import, im Hinblick auf ihre relativ kurze Blüte (zwischen 1835 und 1850) als Episode bezeichnet. Veränderungen der literarischen Situation hatten sicher schon früher eingesetzt; nach der langsamen Transformation sorgten aber die politische Veränderung und die Rückkehr der Emigranten für eine enorme Beschleunigung.

Die Amnestie von 1834 gestattete Ángel de Saavedra, nach Spanien zurückzukehren. Am 22. März 1835 wurde im Madrider Teatro del Príncipe sein Stück „*Don Álvaro oder Die Macht des Schicksals*“ aufgeführt, mit dem die romantische Revolution auf dem Theater ihren Höhepunkt erreichte. Es war ein ähnlicher Erfolg wie Victor Hugos „Hernani“ (1830).

Der Autor hatte inzwischen, nachdem sein älterer Bruder ohne Nachkommenschaft gestorben war, den Adelstitel und ein beträchtliches Vermögen geerbt.



Don Ángel de Saavedra

Seine liberalen Ideen wurden später immer mehr von konservativen Elementen durchgesetzt. Schließlich wählte er seinen Wohnsitz in Sevilla und begann sich aktiv an der Politik des Landes zu beteiligen. Er wurde Botschafter in Neapel und Paris, 1865 Präsident des Staatsrates und starb als Direktor der Sprachakademie im Alter von 74 Jahren in Madrid.

Saavedra, Duque de Rivas, gehörte einer Generation an, die in ihrer Jugend in Spanien die literarische Revolution bewirken hätte sollen, jedoch durch die reaktionäre Regierung Fernandos VII. ins Exil getrieben wurde. Die neue Bewegung setzte in Spanien erst voll ein, als sich ihre Protagonisten in reiferem Alter befanden und nunmehr nicht (nur) aus innerer Notwendigkeit, sondern auch in der Imitation der englischen und französischen Literatur den Wandel vollzogen.

Die erste Welle der konservativ orientierten Romantik war an Spanien fast völlig vorübergegangen. Die Ausnahme bildeten die Aktivitäten Nicolás Böhl de Fabers, eines in Cádiz ansässigen Exportkaufmannes, der in der Presse die Ideen Friedrich Schlegels, besonders seine Äußerungen über das spanische Theater des Goldenen Zeitalters, bekanntmachte, das auch er als vorbildhaft zu rehabilitieren versuchte. Das Wirken Böhl de Fabers, der als einer der Hauptinitiatoren der spanischen Romantik gelten kann, stellte aber für die Emigrantengeneration keinen Anknüpfungspunkt dar, da er den Fehler machte, Romantik ausschließlich mit Absolutismus und Reaktion zu identifizieren und sie auf die Wiedererweckung des alten Spanien festlegen zu wollen.

Die Emigrantengeneration dagegen, die im Ausland ihr Konzept entwickelt und ausgeweitet und zunächst unter neoklassizistisch orientierten Landsleuten Anhänger gewonnen hatte, verfügte noch über frische Erinnerungen an die Juli-Revolution von 1830; sie war politisch geprägt durch Rückgriffe auf liberale Tendenzen, die schon im 18. Jahrhundert bestanden und in den Cortes von Cádiz manifest geworden waren. Massiv konservative Elemente traten – wie aus der Biographie des Duque de Rivas abzulesen ist – erst ab den vierziger Jahren auf.

Ein Madrider Kritiker schrieb nach der Uraufführung von „Don Álvaro“: *„Wer leugnet oder zweifelt, daß wir uns in einer Revolution befinden, begeben sich zum Teatro del Príncipe und sehe sich dieses Stück an.“* Diese „Revolution“ war dennoch kein vollständiger Triumph.

Selbst in den Zeiten des größten Glanzes fand das romantische spanische Drama keine einhellige Aufnahme. Die Polemik zwischen „clásicos“ und „románticos“ prägte weiterhin das literarische Ambiente. Von beiden Schulen wurden in den knappen 15 Jahren Stücke aufgeführt, ohne daß es zu einer Entscheidung oder einem „Sieg“ gekommen wäre.

In diesem Rahmen stellt „Don Álvaro“ das Schlüsselstück der Zeit dar. Im Jahr zuvor hatte das Madrider Publikum die Aufführungen von Martínez de la Rosas Stück „Die Verschwörung von Venedig“ und des Stückes „Maciás“ von Larra erlebt – die Eröffnung der romantischen Periode. Mit dem Stück „Verräter, Ungezügelter und Märtyrer“ von Zorrilla endete 1849 die Wirksamkeit des romantischen Dramas.

Revolutionär daran war vor allem die Auflehnung gegen die Normen des Klassizismus, war die Flucht aus Reglementierung und Normierung. Der Einführung neuer narrativer Elemente in der Lyrik entsprach das Durchbrechen der drei Einheiten im Drama. Für die Auflösung klassizistischer Formen, die Einführung neuer Strophenformen und Polymetrie, ist „Don Álvaro“ sicher das repräsentativste Beispiel.

Die Mehrheit der Kritiker sieht darin auch heute noch das Werk mit der größten Bedeutung für die spanische Romantik auf dem Theater. Elemente der europäischen (insbesondere der französischen) Romantik verbinden sich darin mit einem bewußten Anknüpfen an die Tradition des klassischen Dramas des Siglo de Oro, des Goldenen Zeitalters. Altes und Neues sind in dieser spezifischen Form der spanischen Romantik homogen verschmolzen. Álvaro bricht mit der klassizistischen Weltanschauung der Vernunft, aber auch mit der barocken Tradition des Siglo de Oro. In seinem Bestreben, ein neuer, freier Mensch zu sein, hindern ihn das Netz aus Konventionen und Vorurteilen, Starrsinn und Unmenschlichkeit der Alten Welt.

In der Zeitung „La Abjea“ vom 10. April 1955 heißt es über das Stück: *„Sein Ziel ist es, den engen Rahmen zu durchbrechen, in dem sich unsere dramatische Poesie eingesperrt und kasteit hatte, und ihr eine Erweiterung zu geben, die sie schon besessen hatte, als sie zum Ruhm unserer Heimat beigetragen hatte.“* Und weiter: *„Don Álvaro ist eine Reminiszenz dessen, was unsere alten Autoren schufen, zum anderen eine Imitation dessen, was die modernen Franzosen schreiben und die Standards einer neuen, allerdings nationalen Schule, die dem*

Zustand gerecht wird, in dem sich die europäische Gesellschaft befindet.“

Daß in der Verbindung von Siglo de Oro und Melodram letzteres die Konstante bleibt (was auch den Erfolg als Oper erklärt), muß aber bereits jener Kritiker des „Correo de las Damas“ erkannt haben, der zu dem Schluß kam, „*Don Álvaro*“ sei „*auf romantische Weise romantisch*“.

„*Don Álvaro*“, ein später sehr populäres Drama, erntete bei seiner Uraufführung ein beträchtliches Echo, wenn auch vielleicht, wie ein Literaturhistoriker feststellte, mehr Aufsehen als Anerkennung. Man muß aber dabei bedenken, daß sich die Verbreitung der spanischen Romantik im wesentlichen auf Katalonien, Andalusien und Madrid beschränkte. In Barcelona waren die Zeitschriften „*El Europeo*“ (1823–1824) und „*El Vapor*“ (1833) Sprachrohre der Romantik. In Madrid gab es in der Phase der Zensur (1805–1833) nur zwei Zeitungen; in den kurzen liberalen Perioden (Cortes von Cádiz) erhöhte sich die Zahl jeweils sprunghaft. Das Aufblühen des literarischen Lebens in der Hauptstadt wurde von der Zeitschrift „*El Artista*“ reflektiert. Der eher lockere Zusammenhalt der romantischen Literaten war am stärksten in den (schon im 18. Jahrhundert florierenden) literarischen Zirkeln gegeben. Nach der Amnestie gab es größere, öffentlich agierende Organisationen wie das „*Ateneo Madrileño*“, an dessen Spitze der Herzog von Riva stand. An der Gründungssitzung am 16. Oktober 1835 nahmen so bedeutende Persönlichkeiten der Epoche wie Espronceda und Mesonero Romanos teil. Das Ziel dieser Akademie war es, Institution der Lehre und literarischer Zirkel in einem zu sein. Hier sollten Debatten über philosophische und politische Themen stattfinden, so auch über die „*Unterscheidung zwischen der klassischen und der romantischen Schule*“. Außerdem: der Vortrag von literarischen Texten und Kritiken, das Anlegen einer Bibliothek . . . alles im Sinne einer Idee des Fortschritts, wie sie in dem romantischen Geist angelegt war, dem diese Institution ihre Entstehung verdankte.

Nach „*Don Álvaro*“ schrieb der Duque de Rivas noch eine Reihe von Theaterstücken, in denen ein deutlicher Einfluß der spanischen Dramatiker des 17. Jahrhunderts festzustellen ist. Hervorragend in seiner dramatischen Produktion ist aber allein noch das Stück „*Die Belehrung im Traum*“ (1842), das auch als das symbolische Drama der spanischen Romantik bezeich-

net wurde: Der Protagonist, der ehrgeizige Lisardo, entsagt der Welt, nachdem er aus einem magischen Traum erwacht ist, in dem er sich selbst zum Tode verurteilt erlebt hat. (Die Bezüge zu Calderon und Shakespeare sind nicht zu übersehen.) Es handelt sich hier um ein Drama des Abschieds, um eine Art literarisches Testament, geschrieben mit ruhiger Melancholie aus einer Lebenserfahrung, die ihren Gipfel bereits überschritten hat und den Verzicht akzeptiert. Die Wahrheit wird in der inneren Einsamkeit gefunden. Die Welt, die der Protagonist zurückweist, ist die Welt der Erwachsenen, sein Traum der eines Jugendlichen. Die Lösung besteht in der Fixierung auf die Welt der Kindheit, deren Einsamkeit von der magischen Figur des Vaters überwacht wird. Es gibt hier keine Menschen und Probleme, nur die Schönheit der Unschuld.

Das Scheitern des romantischen Menschen und seiner Unangepaßtheit an die Welt findet noch einmal seinen Ausdruck. Der Autor ist aber bereits 51 Jahre alt und hat Distanz zum Universum seines Dramas. Der Abschied von der romantischen Welt ist ohne große Brüche oder Ausbrüche vollzogen worden.

Der Duque de Rivas setzte seine Annäherung an die Tradition und sein Anknüpfen an die Literatur des Mittelalters und des Goldenen Zeitalters fort. Die „Historischen Romanzen“, sechs Jahre nach der Uraufführung von „*Don Álvaro*“, belegen noch einmal eine geglückte Verbindung mit der Romantik.

Die frakturfreie Abwendung von dem romantischen Daseinskonzept (ohne manifestierte Aufgabe von Ideen oder deutlich definierte Richtungsänderung) ist wohl nur dadurch zu erklären, daß der spätere Duque de Rivas vermutlich schon während seiner Jugend nicht allzu viel revolutionäre Unruhe verspürt haben dürfte. Auch werden ideologische Motive der liberalen Romantik in seinem Werk kaum reflektiert. In seinem Leben findet er harmonisch zu konservativeren Positionen, so wie er nach der stürmischen Unruhe der existentiellen Geworfenheit durch das Schicksal, die er in „*Don Álvaro*“ zeigt, in seiner späteren Dichtung eine Neigung für das Maßvolle und die eher beruhigte Schönheit entwickelt.

Wie immer man auch das Werk und die Persönlichkeit des Duque de Rivas beurteilen mag: für die Literaturgeschichte und für das Publikum bleibt der Schöpfer des „*Don Álvaro*“ vor allem der Autor eines Dramas: auch das ist die „*Macht des Schicksals*“.

FATUM ODER ZUFALL

Anmerkung zu Verdis Auffassung von „Schicksal“

Von FRANZ TOMANDL

Voraussetzungen: Mißerfolge, Kompromisse

„Simon Boccanegra“, 1857 am Teatro La Fenice in Venedig uraufgeführt, erhielt nicht den Beifall, den sich Giuseppe Verdi erwartet hatte. Die Einstudierung zwei Jahre später an der Scala war nicht viel erfolgreicher; diese vom Komponisten sehr geschätzte Oper bedeutete eine künstlerische Niederlage, die Verdi freilich, wie alle ähnlichen Mißerfolge auch, zumindest nach außen hin mit Gelassenheit aufnahm. Die Begründung für diese Unempfindlichkeit dem Publikumsvotum gegenüber lieferte Verdi in einem Schreiben an Giulio Ricordi. Er nahm dabei Bezug auf die drei Jahrzehnte zurückliegende Uraufführung von *„Un Giorno di regno“*, der Oper eines *„kranken Jünglings... mit einem von einem schrecklichen Unglück zerrissenen Herzen“*, wie er selbst betonte. Obwohl das Publikum wußte, daß er in kurzer Zeit seine Frau und seine beiden Kinder verloren hatte, übte es damals keine Nachsicht. *„Ich habe nicht die Absicht, es zu verdammen“*, schrieb Verdi an Ricordi, *„ich gestehe ihm Strenge zu, ich akzeptiere die Pfiffe unter einer Bedingung, daß man für den Beifall nichts von mir verlangt.“* Verdi gab sich keinen Illusionen mehr hin, wie das Publikum den Künstler einschätzte: *„Wir armen Zigeuner, Scharlatane und was Sie sonst noch wollen“*, heißt es weiter in dem Brief, *„sind gezwungen, unsere Mühen, unsere Gedanken, unsere Phantasien für Gold zu verkaufen – das Publikum erwirbt sich für drei Lire das Recht, uns auszupfeifen oder uns zu applaudieren. Unser Schicksal ist es, uns damit abzufinden, das ist alles.“*

Künstler zu sein, namentlich im Italien des 19. Jahrhunderts, bedeutete, ununterbrochen Kompromisse zu schließen, sich Intendanten- und Sängerwillkür zu beugen, Kämpfe mit öffentlichen Behörden auszufechten, und sich damit abzufinden, daß die Werke nur in geringem Maße rechtlich geschützt waren. Im Jahrzehnt zwischen 1850 und 1860 bekam Verdi dies mit großer Deutlichkeit zu spüren. Es war ein Jahrzehnt harter künstlerischer Kämpfe, weniger Siege, vieler Enttäuschungen und Demütigungen.

Zunächst mußte er in Venedig miterleben, wie Zensorenwillkür seinen „Rigoletto“ all jener dramatischen Details berauben wollte, die diese Oper zu einem Meilenstein der Operngeschichte machen sollten. In diesem Fall konnte Verdi seinen Willen zum Großteil durchsetzen, bei „La Traviata“, ebenfalls für Venedig, gelang ihm dies nicht: Da die Intendanz keine geeignete Besetzung zur Verfügung stellen konnte, versuchte er, sein Werk noch vor der Uraufführung zurückzuziehen, der Impresario aber bestand auf die Erfüllung des Vertrages. „La Traviata“ wurde anfänglich vom Publikum abgelehnt. Dazu kam noch, daß der von Verdi hochgeschätzte Bariton Felice Varesi, sein erster Macbeth, für den er auch den Vater Germont geschrieben hatte, öffentlich behauptete, der Mißerfolg sei auch der Musik zuzuschreiben.

Verdi wandte sich nach Paris, wo er den Auftrag übernommen hatte, für die Opéra ein Libretto von Eugène Scribe in Musik zu setzen. Nicht nur, daß der Inhalt des Buches zur „Sizilianischen Vesper“ seine Gefühle als Patriot beleidigte und daß er sich mühte, eine seinen dramatischen Vorstellungen entsprechende Handlungsführung zu erreichen, hatte er auch das offensichtliche Desinteresse Scribes zu bekämpfen, der nur sehr schwer zu bewegen war, an der gemeinsamen Arbeit aktiv Anteil zu nehmen.

Nach „Simon Boccanegra“ verpflichtete sich Verdi, für Neapel eine Oper zu schreiben. Er wählte ein Libretto, das den Mord an König Gustav III. von Schweden zum Thema hatte. Zwar wußte Verdi, daß auch einige seiner früheren Opern in der Bourbonen-Metropole mit von der Zensur verlangten Änderungen aufgeführt wurden; als aber die Behörden das bereits fertige Libretto zurückgaben, versehen mit dem neuen Titel „Adelia degli Adimari“ und einer in ein nebuloses Mittelalter zurückverlegten Handlung, ging er vor Gericht. Er verteidigte seine künstlerischen Absichten und konnte einen Vergleich erzielen: Das Teatro San Carlo entließ ihn aus dem Vertrag zugunsten einer anderen Novität und akzeptierte eine Neueinstudierung des „Simon Boccanegra“. Der „Maskenball“ wurde mit einschneidenden Änderungen, die aber nicht an der künstlerischen Substanz des Werkes rührten, in Rom uraufgeführt.

In dieses Jahrzehnt fiel auch das endgültige Scheitern am Projekt einer „König Lear“-Oper, das Verdi seit langem beschäftigte. Teile eines Librettos von Antonio Somma sind erhalten. Kompositorische Versuche Ver-

dis, falls sie tatsächlich geschrieben wurden, sind aber verschollen. Einige Forscher halten es für wahrscheinlich, daß eine Romanze der Cordelia zu Leonoras „Mepellegrina ed orfana“ für die „Macht des Schicksals“ umgearbeitet wurde.

Einsam leben, sich fügen ...

Nach der Arbeit am „Maskenball“ zog sich Verdi nach Sant' Agata zurück, wo er mit Giuseppina Strepponi lebte, widmete sich dem Ausbau seines Gutes und der Vermarktung seiner Produkte, bis ihn die Einladung erreichte, eine neue Oper für Sankt Petersburg zu komponieren. Verdi liebte die Abgeschiedenheit von Sant' Agata, und zeitweise schien es, als wolle er mit dem Theater nichts mehr zu tun haben, als habe er sich, nach diesen anstrengenden und aufregenden zehn Jahren, mit seinem „Schicksal“ als Künstler abgefunden. Dies auch noch in anderer Hinsicht: Mit der Bevölkerung und den offiziellen Stellen in Busseto, der nahegelegenen Heimatstadt, mied er den Kontakt; er konnte nicht vergessen, welchen Demütigungen er selbst und die Strepponi ausgesetzt waren, als sie Anfang des Jahrzehnts gemeinsam nach Busseto übersiedelten. *„In meinem Haus lebt eine Frau“*, hatte er 1852 seinem ehemaligen Schwiegervater Antonio Barezzi in einem berühmt gewordenen Schreiben mitgeteilt, *„frei, unabhängig, die wie ich das einsame Leben liebt, mit einem Vermögen, das sie über jegliche Bedürftigkeit erhaben sein läßt. Weder ich noch sie schulden, wem auch immer, Rechenschaft über unser Handeln; aber darüber hinaus: Wer weiß, welche Beziehungen zwischen uns bestehen? Was unsere Geschäfte sind? Wie die Bande? Und welcher Art die Rechte, die ich über sie habe und sie über mich? Wer weiß, ob sie meine Frau ist oder nicht? Und in diesem Fall, wer weiß, was die besonderen Gründe sind, die Veröffentlichung zu verschweigen?“*

Als Künstler war Verdi gezwungen, ein „öffentliches“ Leben zu führen. In einer Zeit, in der Presseerzeugnisse einen großen Aufschwung nahmen, konnte es ihm auch nicht gelingen, seine Privatsphäre gänzlich zu schützen, auch wenn kaum jemand in Sant' Agata vorgelassen wurde. *„Rassegnarsi“*, sich in das Unvermeidliche fügen, wurde zu einem häufig gebrauchten Wort in seinen Briefen. Eine von Pessimismus geprägte Weltanschauung ist unverkennbar, nicht nur in seinen schriftlichen Zeugnissen, vor allem in seinem Werk.

Als 74-jähriger schrieb er an Antonio Ghislanzoni: „*Das Unheil beherrscht die Welt, und niemand kann sich ihm entziehen.*“ Ein weiteres Zeugnis stammt aus dem letzten Lebensjahrzehnt des Künstlers. An Giuseppina Negroni-Prati teilte er mit: „*Ich werde den ‚Hiob‘ wieder lesen, um die Kraft zum Ertragen zu finden; obwohl auch der sehr gut geflücht hat.*“ Diese Äußerung, die im Zusammenhang mit der „Macht des Schicksals“ noch an Bedeutung gewinnen wird, liefert auch einen Schlüssel für Verdis Ringen um Einsicht in den Sinn des Lebens und Leidens. Hiob ist ja nicht nur der Dulder, der das über ihn verhängte Unglück widerspruchslos hinnimmt; in großen inneren Kämpfen, in Gesprächen mit seinem Gott, sucht er nach einer Rechtfertigung für die Existenz des Leidens und des Bösen.

Es ist freilich gefährlich, die Vita eines Künstlers eindimensional zu seinem Schaffen in Beziehung zu setzen. Die zufällig hinterlassenen Dokumente erlauben ohnedies nur kleine Schlaglichter, die, ohne die Kenntnis der ursprünglichen Zusammenhänge, nur unscharfe Einblicke zulassen und leicht in die Irre führen können. In diesem Zusammenhang geht es aber nicht um das Biographische allein, es geht um eine Art Leitlinie, die im Werk mitschwingt. Hiobs Kämpfe mit seinem Gott führen zum Eingeständnis der Unmöglichkeit, die Weisheit und Allmacht Gottes rational erfassen zu können. Über Verdis religiöse Einstellungen ist wenig bekannt. Aus seinem Œuvre aber spricht sehr deutlich, daß das Leben von Mächten des Schicksals bestimmt wird, denen der Mensch schutzlos ausgeliefert ist.

Politische Einflüsse, zeitgeschichtliches Umfeld (Exkurs)

Nach den großen Persönlichkeiten, die in „Rigoletto“, „Troubadour“ und „La Traviata“ gestaltet wurden, versuchte Verdi, einen weiter gefaßten Lebensausschnitt dramatisch zu gestalten, auf eine neue Weise ein politisches Drama zu finden. Die sich in diesen fünfziger Jahren überstürzenden Ereignisse in Italien können mit ein Grund dafür gewesen sein, dazu zusätzlich die neuerliche Auseinandersetzung mit Shakespeare im Zusammenhang mit „König Lear“. Schon im „Maskenball“ war diese Absicht zu erkennen, deutlicher aber noch kommt sie in der „Macht des Schicksals“ zum Ausdruck. Den Szenen Preziosillas wird von Kritikern unreflektierter Hurra-Patriotismus angekreidet. Jedes Kunstwerk aber ist auch seiner

Entstehungszeit verhaftet. Folgende Passage aus dem Anfang des zweiten Aktes weist einen direkten Zeitbezug auf:

PREZIOSILLA: *Soldaten, eilt nach Italien, wo der Krieg gegen die Deutschen ausgebrochen ist.*

CHOR: *Tod den Deutschen!*

PREZIOSILLA: *Ewige Geißel Italiens und seiner Söhne.*

Es ist nicht uninteressant, daß in der ersten Übersetzung dieser Oper, 1865 von Johann Christoph Grünbaum, das Wort „Tedeschi“ nicht übersetzt wurde. Mit diesen Tedeschi waren aber, im italienischen Sprachgebrauch jener Zeit, die Österreicher gemeint, und damit gewinnt diese Oper auch eine aktuelle politische Bedeutung.

Die Schlacht bei Velletri, die den historischen Hintergrund des dritten Aktes der Oper bildet, war bereits ein Versuch, die habsburgische Herrschaft in Italien abzuschütteln. Nach dem Spanischen Erbfolgekrieg erhielt Kaiser Karl VI. das Königreich Neapel, Mailand und Sardinien (das er jedoch bald gegen Sizilien eintauschte) und die spanischen Niederlande zugesprochen. Von 1707 bis 1734 regierte in Neapel ein habsburgischer Vizekönig. Die Pragmatische Sanktion von 1713 freilich, mit der der Kaiser seiner Tochter die Thronfolge sichern wollte, bedurfte großer Opfer, bis sie von den europäischen Mächten anerkannt wurde. Spanien erhoffte eine Veränderung der Machtverteilung in Italien und erhielt nach Feldzügen, die für die Habsburger ungünstig verliefen, im Wiener Frieden von 1738 Neapel und Sizilien als Secundogenitur, Parma und Piacenza fielen an Österreich, die Toscana ging an Franz Stephan von Lothringen. In Neapel übernahmen 1734 die Bourbonen die Regentschaft.

Bekanntlich fiel König Friedrich von Preußen noch im Jahr der Thronbesteigung von Maria Theresia in Schlesien ein. Nach dem Sieg bei Mollwitz im Jahr darauf formierte sich eine Koalition von Preußen, Frankreich, Spanien und Bayern gegen die Habsburgerin. In der Lombardei versuchten die Spanier, gemeinsam mit den Franzosen und dem Herzog von Modena die Habsburger zurückzudrängen. An der Seite der Österreicher kämpften England und Piemont. Maria Theresia aber hatte auch die Absicht, nicht nur ihren Besitzstand in Italien zu halten, sondern Neapel zurückzugewinnen. Fürst Lobkowitz führte eine Armee in den Süden, wurde aber 1745 in Velletri,

südöstlich von Rom in den Albanerbergen, von Neapolitanern, Spaniern und Einwohnern der Stadt geschlagen. Eine Rückgewinnung des Königreiches Neapel war damit illusorisch geworden. Lobkowitz trat den Rückzug an. Fürst Joseph Wenzel von Liechtenstein gelang es überdies, Mailand im Juni 1746 zurückzugewinnen. Liechtensteins Nachfolger, der Marchese Antonio Botta Adorno, versuchte Genua zu besetzen, zeigte sich aber so herablassend gegen die Einwohner der Stadt, daß ein erfolgreich verlaufender Aufstand losbrach. Ein Straßenjunge gab mit einem Steinwurf das Zeichen zur Erhebung. Diese historischen Ereignisse spielen im italienischen Geschichtsbewußtsein eine große Rolle, beispielsweise gab Mussolini der faschistischen Jugendbewegung den Namen „Balilla“, wie der Kosenamen des Genueser Jungen lautete.

Die Kämpfe in Velletri waren also gegen die Habsburger gerichtet. Zur Zeit der Entstehung der „Macht des Schicksals“ rückte für Italien die Befreiung vom habsburgischen Joch, wie es die Italiener empfanden, in greifbare Nähe. Schon nach der Revolution von 1848 und dem folgenden ersten Unabhängigkeitskrieg hatte man gehofft, die Einigung zu erreichen. Die Erwartungen, die man in den piemontesischen König Carlo Alberto gesetzt hatte, wurden aber schnell enttäuscht. Er mußte nach der Niederlage bei Novara 1849 abdanken, sein Nachfolger war Vittorio Emanuele II. Als dieser 1852 den Conte Camillo Benso di Cavour als Ministerpräsidenten nach Turin berief, schien die Frage der nationalen Einigung wieder näher gerückt. Cavour's liberaler Kurs bescherte Piemont nicht nur eine im Vergleich zum übrigen Italien größere wirtschaftliche Prosperität, er konnte auch viele Intellektuelle an Turin binden und es gelang ihm sogar, ehemalige Republikaner, wie Daniele Manin oder Giuseppe Garibaldi, für die Idee einer zukünftigen Monarchie Italien zu gewinnen.

Hoffnung auf den Stern ...

Cavour setzte zunächst auf Diplomatie: Sardinien kämpfte an der Seite Frankreichs im Krimkrieg und erhoffte sich dadurch eine Unterstützung in der italienischen Politik. Diese Hoffnungen wurden enttäuscht, Cavour kam zu der Überzeugung (eine Einschätzung, die Verdi mit ihm teilte), nur ein zweiter Unabhängigkeitskrieg mit französischer Unterstützung könne diese Einigung herbeiführen. Zunächst

schien 1858 das Attentat von Felice Orsini auf Napoleon III. diese Hoffnungen zunichte zu machen, aus dem Kerker aber schrieb der Attentäter an den Kaiser, er möge zum Befreier Italiens werden. Cavour verhandelte mit Napoleon, erklärte sich bereit, Savoyen und Nizza an Frankreich abzutreten und stimmte zu, drei italienische Staaten auf der Halbinsel einzurichten. Piemont sollte den gesamten Norden erhalten. Im April 1859 traf das ersehnte Ultimatum aus Wien ein, das den „casus belli“ liefern sollte. Noch im selben Monat verloren die Habsburger bei Magenta und Solferino, der Friedensschluß bei Villafranca aber bedeutete eine herbe Enttäuschung: Nur die Lombardei wurde an das Königreich Piemont angeschlossen. Cavour demissionierte, kehrte aber 1860 wieder in sein Amt zurück. Mit Billigung Frankreichs annektierte er die Emilia und Toscana, Plebiszite bestätigten seine Politik. Noch im selben Jahr landete Garibaldi in Sizilien und Neapel, Cavour schickte Truppen in die Marche und nach Umbrien, mit neuerlichen Plebisziten wurde die Vereinigung des Königreiches vorangetrieben. Nach dem Fall Gaetas war sie am 4. März 1861 erreicht, nur das Veneto war noch bei Österreich verblieben. Die Schwierigkeiten und Enttäuschungen machten sich aber bald bemerkbar: Schon 1860 gab es eine Bauernerhebung in Sizilien, die blutig niedergeschlagen wurde, denn die sizilianischen Bauern hatten nicht nur eine nationale Einigung erwartet, sondern auch eine grundlegende Veränderung der ökonomischen Ordnung. Die neue Regierung verwirklichte keine Autonomie der Regionen, sie steuerte einen zentralistischen Kurs, das Zensuswahlrecht erlaubte nur wenigen einen Gang zu den Urnen: 1861 waren nicht einmal 400.000 wahlberechtigt, so daß Deputierte für das Parlament in Turin oft mit nur sehr wenigen Stimmen gewählt wurden. Der neue Staat wurde nicht populär: 1866 gab es eine neuerliche Revolte in Palermo, und die Regierung schickte Truppen auf die Insel, die für Ordnung sorgen sollten, drei Jahre später revoltierten die Bauern im Norden. Der junge Staat hatte mit Schwierigkeiten zu kämpfen, die auch heute noch nicht ganz gelöst sind.

Verdi selbst fühlte sich nicht als Politiker, obwohl er die Entwicklungen mit Interesse verfolgte und selbst als Deputierter nach Turin gewählt wurde. Da aber mußte er erkennen, daß vielen nur wenig an der gemeinsamen Sache lag, daß persönlicher Egoismus die Entscheidungen bestimmte. „*Hoffen wir auf den Stern, der*

bis jetzt Italien günstig ist“, schrieb er 1870, „nicht auf die Menschen.“

Schicksalsbegriff: Blick auf Shakespeare und Schiller

In den persönlichen Zeugnissen Verdis tauchen häufig die Begriffe „Schicksal“, „Unheil“, „Verhängnis“ auf, durchaus auch synonym gebraucht. Er charakterisiert damit seinen Lebensgang, sein Künstlertum, politische und private Ereignisse. Der Schicksalsbegriff, der aus seinen Werken spricht, hat aber auch durchaus geistesgeschichtliche Wurzeln, die über die individuelle Deutung hinausgehen.

Giuseppe Mazzini, mit dem Verdi in London 1849 anlässlich der Uraufführung der „Räuber“ zusammentraf, war nicht nur Politiker und Philosoph; er schrieb auch literaturhistorische Abhandlungen. In seinen Werken setzte er sich intensiv mit Friedrich Schiller auseinander, in der Schrift „Über die Fatalität als dramatisches Element betrachtet“ verlangte er ein Drama, das „eine Ausstrahlung von Humanität sei, Spiegelbild, Ausdruck jenes universalen Geistes, den die Religion mit Gewissen übersetzt, die Philosophie mit Idee, die Geschichte mit Ereignis, die Kunst mit Darstellung und Bildern.“ Mazzini aber erkannte auch einen fundamentalen Unterschied zwischen Shakespeare und Schiller: „Der Realismus Shakespeares ist vom Idealismus Schillers entfernt wie die Sonne von der Erde.“

William Shakespeare und Friedrich Schiller sind die Angelpunkte von Verdis Dramaturgie. In der „Macht des Schicksals“ finden sich beide: der Engländer in der formalen Anlage der Oper, Schiller in der aus dem „Wallenstein“ entlehnten Lagerszene, die Verdi schon 1849 faszinierte, als er daran dachte, eine Oper „Die Belagerung von Florenz“ zu komponieren. Epigonale Theaterautoren des 19. Jahrhunderts führten ihre „Schicksalsdramen“ auf den astrologiegläubigen Protagonisten dieser Trilogie zurück. Das ethische Problem einer individuellen Schuld höheren, metaphysischen Gesetzen gegenüber, das – antiken Vorbildern nachgebildet – mit dem klassischen Schicksalsbegriff untrennbar verbunden ist, spielt dabei keine Rolle mehr. Die romantische Schicksalstragödie delegiert die Verantwortung an ein dämonisch wirkendes, anonymes Fatum, das Drama depraviert zum Schauer- und Gespensterstück, wobei die Bandbreite von Franz

Grillparzers „Ahnfrau“ bis zu Ernst Raupachs „Der Müller und sein Kind“ reicht.

Verdis Opern bis zur „Macht des Schicksals“ sind von solchen Elementen nicht frei. Er gelangte zu Shakespeare zunächst durch Victor Hugo, in dessen Schauspielen sehr viele melodramatische und opernhafte Züge zu finden sind, in die Elemente auch dieses romantischen Schicksalsdramas miteinbezogen wurden, wie etwa der die tragischen Ereignisse beschleunigende Fluch im „Rigoletto“.

Verdi deutet die schicksalshafte Abhängigkeit des Menschen zunächst noch romantisch. Nicht ohne Grund zog er auch eine Vertonung von Grillparzers „Ahnfrau“ in Betracht. Elemente der Schauerromantik finden sich vor allem im „Troubadour“ (im Konflikt der feindlichen Brüder, die einander nicht kennen und die selbe Frau lieben), was an Schillers „Braut von Messina“ erinnert. Unweigerlich denkt man an Grillparzer, wenn im „Simon Boccanegra“ der Protagonist statt seiner Geliebten eine Leiche findet.

Von Shakespeare lernte Verdi die Kunst der Menschengestaltung, der psychologischen Durchdringung einer Figur. Harald Zielske urteilt über die Dramen Shakespeares: *„Shakespeares tragische Helden geraten immer wieder in die Abhängigkeit von bestimmten Mächten, die sie bei aller Kraft- und Willensaufwendung nicht mehr zu beherrschen imstande sind. Sie scheitern schließlich... Die positive Wendung an diesem negativen Ende des dramatischen Geschehens liegt in der gewonnenen Einsicht des scheiternden Helden in seine schicksalshafte Abhängigkeit von einer übergeordneten, stärkeren Macht, die er zunächst verkannt und die ihn damit hat schuldig werden lassen.“* Shakespeares Tragödien wird damit eine kathartische Wirkung zugeordnet, die dem romantischen Drama fremd ist, auch Verdis frühen Opern. In der Letztfassung der „Macht des Schicksals“ freilich ist sie überraschenderweise zu spüren.

Die Ausnahme: Alvaros innerliche Erlösung

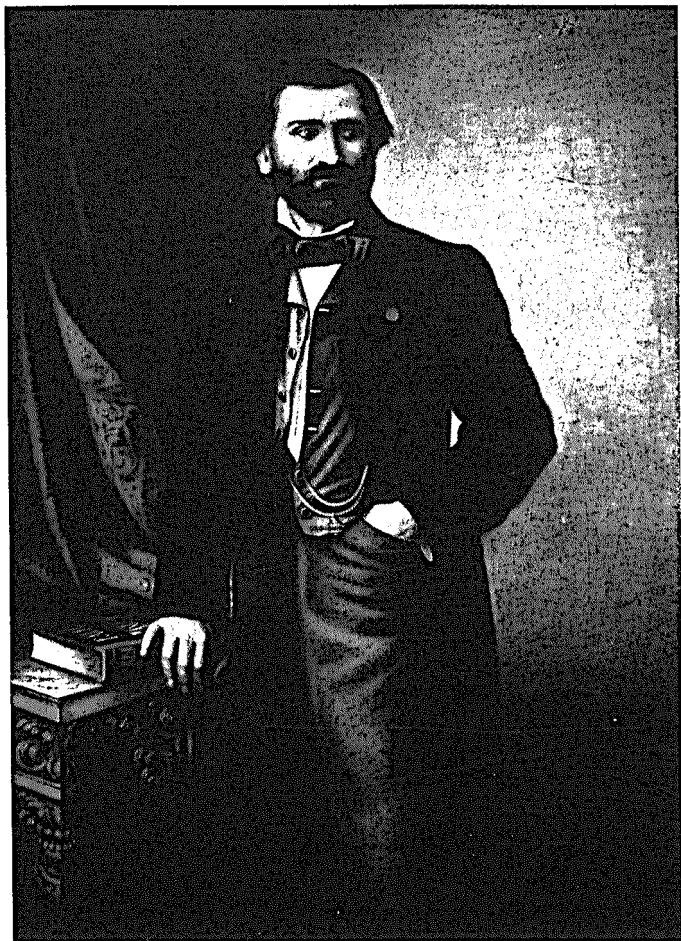
Der Schuß, der die tragische Entwicklung in Gang setzt, hat nur mehr wenig mit der romantischen Schicksalstragödie zu tun. Er löst sich zufällig aus der Pistole, aber solche Zufälle bestimmen vielfach menschliche Tragödien. Der Fluch des sterbenden Vaters hat nur mehr nebensächliche Bedeutung, nicht die insistierende Wirkung auf die Psyche des Protagonisten wie im „Rigoletto“. Die Tragik der „Macht des

Schicksals“ entwickelt sich aus den Charakteren der handelnden Figuren, aus ihrer Sozialisation, vor allem aus dem Ehrenkodex des Spaniers Carlos.

„*Dem Unglücklichen ist das Leben eine Hölle*“, singt Alvaro am Beginn des 3. Aktes, bevor er nach Verwundung, erfolgreicher Operation und Duell sich in die Abgeschlossenheit eines Klosters zurückzieht. Seine Läuterung bereitet sich hier bereits vor: „*Beugen wir unser Haupt vor dem Schicksal*“, rät er Carlos, bevor ihn dieser zum Duell zwingt. In der ersten Version der Oper stürzt er sich nach dem Tod Leonoras mit einem Fluch von einem Felsen in die Tiefe.

Schon bald nach der Uraufführung war Verdi mit diesem Schluß nicht mehr zufrieden, als er Piaves Einschätzung bestätigte: „*Wie Du gesagt hast, muß man daran denken, mit der ‚Macht des Schicksals‘ etwas zu tun; aber vor allem ist es nötig, an den Schluß zu denken und eine Möglichkeit zu finden, so viele Tote zu vermeiden.*“ 1864 fragte er Ricordi: „*Hast Du keinen Dichter, keinen befreundeten Schriftsteller, der für diese Oper eine Lösung fände?*“ Aber alle Überlegungen führten zu keinem neuen Finale. Ein Vorschlag, die Oper mit einem Happy-End zu beschließen, wurde von Verdi heftig abgelehnt: „*Die Schicksalsmacht, das Verhängnis kann... zu keinem Vergleich der beiden Familien führen: Der Bruder muß, nachdem er soviel Lärm gemacht hat (man beachte auch, daß er Spanier ist), den Tod des Vaters rächen und kann nie, wirklich nie, einer Heirat zustimmen.*“

Die endgültige Lösung kam von Antonio Ghislanzoni, dem späteren Librettisten der „Aida“. In seiner Version wird Alvaro zum Dulder, der nicht mehr gegen die Sinnlosigkeit der Schicksalsmächte mit seinem Freitod rebelliert, sondern das Leid in durchaus christlichem Sinne annimmt und den Bitten Leonoras und des Pater Guardians nachgibt: „*Erniedrige dich vor Ihm, der gerecht und heilig, der zu ewigen Freuden durch ein Tal von Tränen führt.*“ Verdi war zeitlebens ein Bewunderer Alessandro Manzonis gewesen. Dessen berühmtestes Werk, der Roman „Die Verlobten“, bindet die wechselvollen Erlebnisse eines Liebespaares, dessen Heirat von gewissenlosen und mächtigen Landherren verhindert wird, in eine metaphysische Ordnung ein, die getragen ist vom Vertrauen in das Walten einer göttlichen Vorsehung. Die Wendung, die Verdi 1869 seiner „Macht des Schicksals“ gab, die innerliche Erlösung Alvaros, bildet damit freilich auch eine Ausnahme in seinem Operschaffen...



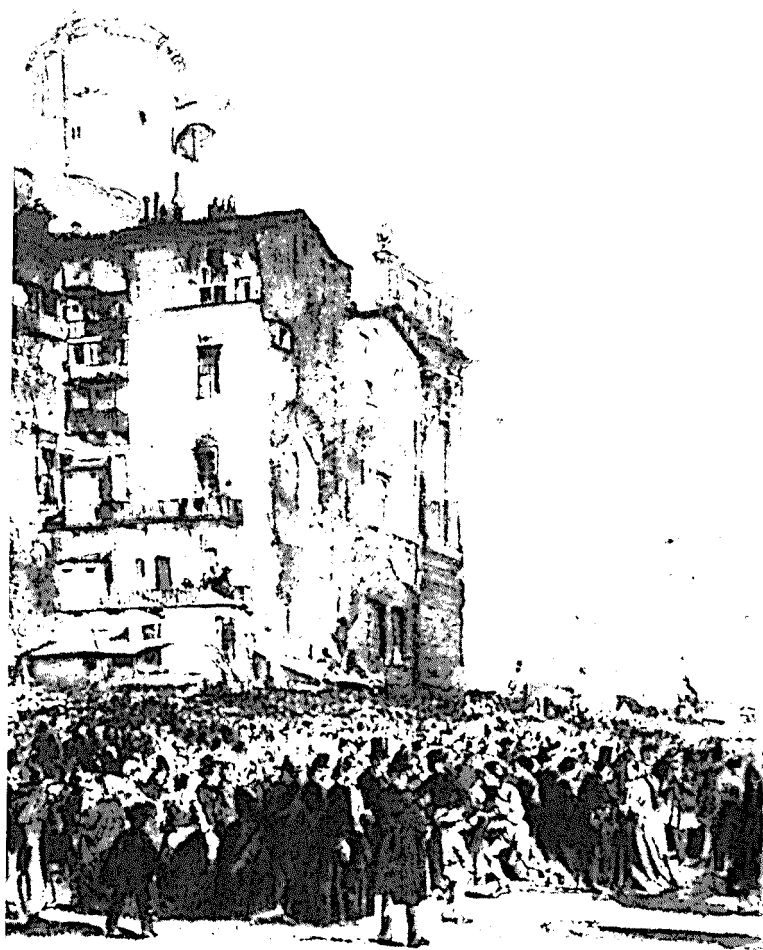
Verdi 1858 (gemalt von Achille Scalessi)



Francesco Maria Piave (1810–1876)
(Librettist der „Forza del destino“)



Antonio Ghislanzoni (1824–1893)
Änderte das Libretto (vor allem den Schluß) der „Forza del destino“
für die Mailänder Fassung



Turin 1862: Die Mitglieder des ersten nationalen Parlaments Italiens
für Borgo San Donnino (nun Fidenza)



ziehen in den Palazzo Madama ein. Verdi wurde 1861 als Deputierter gewählt. (Gemälde von Giganti, 1862)



Camillo Benso di Cavour (1810–1861), gemalt von Francesco Hayez

ENTSTEHUNGSZEIT

Verschobene Uraufführung in St. Petersburg

Von CHRISTIAN SPRINGER

„Man kann sagen, daß ich seit *Nabucco* keine ruhige Stunde gehabt habe. Sechzehn Jahre der Fron!“, klagte Verdi 1858 seiner Freundin Clarina Maffei während der Arbeit an *Un ballo in maschera*: Dahinter stand der Wunsch, die Quantität der kompositorischen Produktion zu verringern. Zum Zeitpunkt des *Ballo in maschera* hatte der gerade 45jährige Verdi den Großteil seiner Opern (21 von 26 Werken) komponiert und uraufgeführt. Oder anders ausgedrückt: Im Jahrzehnt 1839–1849 hatte Verdi vierzehn Opern (Umarbeitungen nicht mitgerechnet) geschrieben, im Jahrzehnt 1849–1859 sieben, und in den ihm noch verbleibenden zweiundvierzig Lebensjahren nur mehr fünf. Zwei Gründe sind dafür maßgeblich: Verdi war seit langem der Ärgernisse über den Opernbetrieb, dessen Ergebnisse ihn nie wirklich zufriedenstellen konnten, überdrüssig, und Geld hatte er mehr als genug. Als wohlstatuierter Großgrundbesitzer konnte er seiner privaten und beruflichen Zukunft gelassen entgegensehen und sich seiner Passion als Nebenerwerbsbauer widmen: „Wie Du weißt, bin ich jetzt nur mehr Bauer. Ich hoffe, mich von den Musen endgültig losgesagt zu haben und nie mehr die Versuchung zu verspüren, zur Feder zu greifen“ (Brief an den Librettisten Piave; 2. 9. 1859). Der in dem erwähnten Brief an die Gräfin Maffei zum Ausdruck kommende Mißmut über die Überfülle an Arbeit schlägt sich nach den ersten Aufführungen des *Ballo* in einem deutlich geruhsameren Lebens- und Arbeitsrhythmus nieder. Im Sommer 1859 heiraten Giuseppina Strepponi und Giuseppe Verdi nach zwölfjährigem Zusammenleben unter Ausschluß der Öffentlichkeit (bei einem jungen Paar würde man sagen: heimlich); am 15. September überreicht er Vittorio Emanuele in Turin als Mitglied der Delegation von Parma das Anschlußbegehren der Provinz Emilia. Von Musik ist in Verdis Briefen aus dieser Zeit nicht die Rede: „Sperrt also die Ohren auf, haltet den Atem an und hört zu: Seitdem ich keine Noten mehr fabriziere, pflanze ich Kohlköpfe und Bohnen etc. etc., da mir diese Beschäftigung aber nicht mehr genügt, habe ich mich der Jagd ergeben!!!!“ (Brief an seinen französischen Verleger, Léon Escudier; Genua, 10. 2. 1860). Den

politischen Zuständen und Entwicklungen, der Einigung Italiens, den Aktivitäten Cavour's, Garibaldi's und Vittorio Emanuele's gilt Verdi's Interesse.

Der Sommer 1860 wird in Sant'Agata verbracht, die politischen Neuigkeiten, Italiens Einigung betreffend, interessieren Verdi weit mehr als die Nachrichten über eine von Angelo Mariani dirigierte erfolgreiche Aufführung des *Ballo* am Teatro Comunale in Bologna. Ereignislos geht das Jahr in Sant'Agata zu Ende.

Anfang Jänner 1861 schlägt die Wählerschaft von Borgo S. Donnino (Busseto gehört diesem Wählerkreis an) Verdi als Abgeordneten zum Parlament in Turin (damals Hauptstadt Italiens) vor, was dieser aber ablehnt. Ministerpräsident Cavour befürwortet, nicht ohne Seitenblick auf die Popularität des von ihm sehr bewunderten Komponisten, diese Kandidatur, Verdi eilt nach Turin, um das Schlimmste von sich abzuwenden: „*Sei nicht überrascht, wenn Du siehst, daß ich in Turin bin!*“, schreibt er am 16. Jänner an Mariani; „*Weißt Du, weshalb ich hier bin? Um nicht Abgeordneter zu werden. Andere bemühen sich darum, es zu werden, ich unternehme alles Erdenkliche, um es nicht zu werden, aber sprich nicht darüber.*“ Doch seine Bemühungen sind vergeblich: Am 18. Jänner überredet Cavour Verdi, sich der Wahl zu stellen; Verdi nimmt als Patriot wohl oder übel an: „*Vielleicht werde ich Abgeordneter (der Himmel möge es verhüten, denn für mich wäre es ein Unglück); aber nicht für lange, denn nach wenigen Monaten werde ich brav demissionieren, und das habe ich Cavour [. . .] auch gesagt*“ (Brief an Mariani; Jänner 1861). Am 27. Jänner gewinnt Verdi erwartungs- oder, aus seiner Sicht: befürchtungsgemäß mit 298 : 185 Stimmen die Wahl und fügt sich bis zum Ende der ersten Legislaturperiode im Jahr 1865 in sein Abgeordnetenschicksal.

Erster Anlauf: „Ruy Blas“

Weshalb sträubt Verdi sich so sehr gegen diese Tätigkeit? Wohl nicht nur wegen seiner politischen Unerfahrenheit, sondern auch, weil Anfang Jänner 1861 ein Schreiben des berühmten italienischen Tenors Enrico Tamberlick (1820–1889) eingetroffen ist, der als Vermittler zwischen dem Kaiserlich-Russischen Theater in St. Petersburg, an das er engagiert wurde, und Verdi auftritt. Mit Fingerspitzengefühl und diplomatischem Geschick macht er Verdi eine Arbeit für das berühmte russische Opernhaus

schmackhaft: „[. . .] *Es wird Euch nicht schwerfallen zu glauben, mit welchem Vergnügen ich auf jedes andere Angebot [konkret: der Pariser Opéra] verzichten würde, wenn ich, und sei es auch nur ein einziges Mal, der unmittelbare Interpret Eurer erhabenen Inspirationen sein dürfte*“, schreibt Tamberlick. Und, nach der schmeichlerischen Einleitung realitätsbezogener: „*Die Direktion hier garantiert Euch alle nur gewünschten Vorteile, wenn Ihr einwilligt, eine Partitur für die kommende Stagione zu schreiben. Die Wahl des Stoffes und des Dichters steht Euch frei, Ihr könnt die Bedingungen stellen, und Ihr behaltet die Rechte an der Oper. Das Publikum, das Euch verehrt, ohne Euch gesehen zu haben, wird selig sein, Euch ganz für sich zu haben. Und erst die Künstler! Ich kann Euch nicht sagen, mit welchem Jubel sie Euch empfangen werden [. . .]*“.

Den Winter weitab von der nebelig-unwirtlichen Po-Ebene in einer fashionablen europäischen Metropole zu verbringen, war ganz nach Giuseppinas Geschmack, und auch Verdi steht dem Projekt nicht ablehnend gegenüber. Er schlägt der Operndirektion in St. Petersburg die Komposition eines Librettos nach Victor Hugos *Ruy Blas* vor, ein Vorhaben, das schon 1857 für das Teatro S. Carlo in Neapel geplant war, damals jedoch mangels geeigneter Sänger nicht zustandekam. Victor Hugos bühnenwirksame romantische Dramen sind im 19. Jahrhundert als Vorlage für Opernlibretti sehr beliebt: Verdi selbst hatte Hugos *Hernani (Ernani)* und *Le roi s'amuse (Rigoletto)* erfolgreich vertont und verspricht sich von *Ruy Blas* wohl einen ähnlichen Erfolg, doch stellt sich, wie der Vermittler Tamberlick meldet, rasch heraus, daß der Stoff für den Hofzensor Alexanders II. nicht akzeptabel ist.

„*Da der Ruy Blas in Petersburg unmöglich ist, befinde ich mich in sehr großer Verlegenheit. Ich habe unzählige Dramen durchgeblättert, ohne eines zu finden, das mich völlig überzeugen könnte. Ich kann und will keinen Kontrakt unterschreiben, bevor ich nicht einen für die Künstler, die mir in Petersburg zur Verfügung stehen werden, geeigneten und von den Behörden genehmigten Stoff gefunden habe. Da ich also im Augenblick nichts Endgültiges sagen kann, wird die Zeit vielleicht allzu knapp werden, um für den kommenden Winter zu schreiben. Ich verstehe, daß die Direktion der Ungewißheit ein Ende bereiten möchte, und für diesen Fall steht es ihr frei, zu tun, was sie ihren Interessen schuldig ist. Was mich betrifft, so würde mich nichts dazu bringen, einen*

Vertrag zu unterschreiben, der mich später dazu zwingen könnte, in aller Eile einen Stoff zu vertonen, der mir zusagen würde oder auch nicht.“ (Brief Verdis an Enrico Tamberlick; Turin, 5. März 1861.)

Noch zehn oder mehr Jahre zuvor hätte Verdi diesen Ton nicht angeschlagen. Den Kaiser wissen lassen zu können, daß er nur noch ihn völlig überzeugende Stoffe zu komponieren bereit sei, ist ein äußeres Zeichen definitiver Arriviertheit. Die vielzitierten *anni di galera* sind also wirklich vorbei. Überraschenderweise ziehen die Russen auf diesen Schreckschuß Verdis hin ihre Absage an das Victor-Hugo-Sujet zurück und entsenden, sozusagen als Sub-Vermittler, Achille Tamberlick, den Sohn des Tenors, nach Turin, wo sich das Ehepaar Verdi seit 15. Februar aufhält (am 19. 2. 1861 fand die Eröffnungssitzung des ersten italienischen Parlaments statt), um Verdi mitzuteilen, daß man *Ruy Blas* akzeptiere und alle Bedingungen des Komponisten erfüllen wolle, „ausgenommen jene, Kaiser Alexander dazu anzuhalten, in Rußland die Republik auszurufen“, wie es Giuseppina pointiert formuliert (Brief an den Vertrauten Mauro Corticelli; 17. April 1861).

Zweiter Anlauf: „Don Álvaro o La Fuerza del Sino“

Doch Verdi hat inzwischen seine Meinung geändert: *Ruy Blas* verlockt ihn jetzt nicht mehr; ihm ist „ein gewisses Drama“, das er „in früheren Zeiten gelesen und das [ihm] gefallen hat“, ins Gedächtnis gekommen. Alle Buchhandlungen Turins werden vergeblich danach abgesucht, Verdi stöbert selbst in den Regalen. Auf Umwegen wird das Werk in Mailand aufgetrieben. Es heißt *Don Álvaro o La Fuerza del Sino*, wurde 1835 von Don Ángel de Saavedra, Herzog von Rivas, verfaßt, von Sanseverino ins Italienische übersetzt und 1850 unter dem Titel *La forza del destino* in Mailand veröffentlicht. Verdi war das Stück schon 1852 auf der Suche nach einem Stoff aufgefallen, und 1856 hatte er erwogen, es für Venedig zu komponieren. Die Legende, *La forza del destino* sei ein in aller Eile hingeworfenes Auftragswerk wie so viele andere, entbehrt jeder Grundlage. Auch wenn der Vertrag mit der Petersburger Oper erst am 3. Juni 1861 unterfertigt und das Werk in nur vier Monaten komponiert wird (ohne daß die Instrumentation abgeschlossen ist), beschäftigt sich Verdi mit dem Stoff bereits Anfang Mai intensiv. Am 20. Juni schreibt er an Piave: „Bist Du bereit, nach Busseto zu kommen,

um Dich gegen Mitte Juli an die Arbeit am Libretto zu machen?“

Bevor es aber zu dieser letzten Zusammenarbeit mit Piave (wenn man von der *Macbeth*-Revision absieht) kommt, erhält Verdi die niederschmetternde Nachricht vom plötzlichen Tod Cavours. Er bringt nicht den Mut auf, in Turin am Begräbnis teilzunehmen und läßt auf eigene Kosten in der Kathedrale von Busseto einen Trauergottesdienst abhalten: *„Die Trauerfeier für Cavour wurde Donnerstag mit allem Prunk begangen, der in dieser kleinen Stadt zu erwarten war. Der Klerus zelebrierte g r a t i s, und das will viel heißen! Ich habe der Trauerfeier in voller Trauerkleidung beigewohnt, mit tiefer Trauer im Herzen. I n t e r n o s, ich konnte die Tränen nicht zurückhalten und weinte wie ein Kind . . . Armer Cavour . . . und wir Armen . . .“* (Brief an Arrivabene; Busseto, 14. Juni 1861).

Ende Juli beginnt Piave seine Besuche in Sant’Agata, die sich im September, Oktober und November wiederholen. Dabei geht es, wie auch in dem die Besuchspausen ausfüllenden Briefwechsel, um Änderungswünsche Verdis, Vorschläge, Gegenvorschläge und verschiedenste Gestaltungsmöglichkeiten: „Brevità“ – Kürze – ist das Zauberwort; wie immer ist Piave ein williges Werkzeug des gestrengen Komponisten, umso mehr, als Verdi aus mangelndem Vertrauen in die literarischen Fähigkeiten Piaves mit ihm viel enger als mit anderen Librettisten zusammenarbeitet. *„Ich schreibe Tag und Nacht, um die Oper für Petersburg fertigzustellen“*, teilt Verdi am 12. Oktober dem befreundeten Senator Piroli mit. Er entwickelt eine *„fieberhafte Aktivität“* und kann am 22. November seinem Verleger Ricordi berichten: *„Die Oper ist bis auf die Instrumentation fertig.“* Mit demselben Datum macht er Tamberlick die gleiche Mitteilung und fügt hinzu: *„Die Instrumentation werde ich während der Proben am Cembalo machen“* – eine Praxis, die auf das ausgehende 18. Jahrhundert zurückgeht.

Vergebliche Reise mit Bordeaux-Wein

Inzwischen hat Giuseppina, noch bevor der Vertrag unter Dach und Fach ist, vorausblickend Kleidung füttern lassen und Pelze besorgt und kümmert sich um den Proviant für den russischen Winter: *„Reis, Maccheroni, Käse und Würste und jene Dinge, von denen Du weißt, daß sie in Rußland nicht oder nur zu überhöhten Preisen zu finden sind“*, bittet sie Corticelli zu besorgen.

„Was den Wein betrifft, hier die Anzahl der Flaschen und die Qualität, die Verdi wünscht: 100 kleine Flaschen Bordeaux als Tischwein, 20 Flaschen erlesenen Bordeaux, 20 Flaschen Champagner.“ Ende November bricht Verdi mit Gattin, Koch, Bediensteten, Eß- und Trinkvorräten auf und reist über Turin, Paris und Berlin nach Petersburg. Doch *La forza del destino* scheint unter einem Unstern zu stehen: Die, wie aus Briefen an Piave ersichtlich ist, doch noch nicht ganz fertige Oper (es fehlen Passagen in den Tenor-Bariton-Duetten), deren Besetzungsdetails Verdi brieflich längst festgelegt hatte, kann wegen Erkrankung der Sopranistin Emma La Grua nicht uraufgeführt werden. Verdi reagiert überraschend gelassen: „Bei Erhalt dieses meines Briefes werdet Ihr über meine vergebliche Reise nach Petersburg in schallendes Gelächter ausbrechen. Doch so ist das eben; ehe ich diese Oper mit einer gesundheitlich indisponierten Sängerin wie der La Grua oder mit einer anderen, die für die Rolle ungeeignet wäre, aufführe, ziehe ich es vor, diese viertausend Meilen auf mich zu nehmen und kehre im kommenden September (1862) nach Petersburg zurück, um gegen Mitte November in Szene zu gehen.“ (Brief an Escudier; Petersburg, 29. Jänner 1862.)

Verdi muß also nicht die Oper bei den Proben instrumentieren: Er kann in Ruhe Moskau besuchen und dann über Paris nach Busseto zurückkehren. Bevor er nun die Instrumentation ohne Zeitdruck fertigstellt, fährt er noch zur Weltausstellung nach London, um die Uraufführung seines *Inno delle Nazioni* mitzuerleben.

Die Antwort auf „La forza del destino“: „Boris Godunow“

Im September machen sich die Verdis abermals nach St. Petersburg auf, diesmal mit mehr Erfolg: Am 10. November 1862 findet die Premiere nach zweimonatigen Proben statt, mit Enrico Tamberlick in der Rolle des Don Alvaro und Caroline Douvry-Barbot, einer zuverlässigeren Primadonna als die La Grua, in der Partie der Leonora. Die Aufnahme des Werks ist geteilt: Zwar bejubelt das Publikum im Abend für Abend ausverkauften Opernhaus den Komponisten (dem als Zeichen offizieller Wertschätzung der St. Stanislaus-Orden verliehen wird), doch nennen maßgebliche russische Rezensenten, trotz divergierender Ansichten über Details, das Werk einhellig zu lang. Wie die *Gazzetta Musicale di Milano* meldet, findet in der

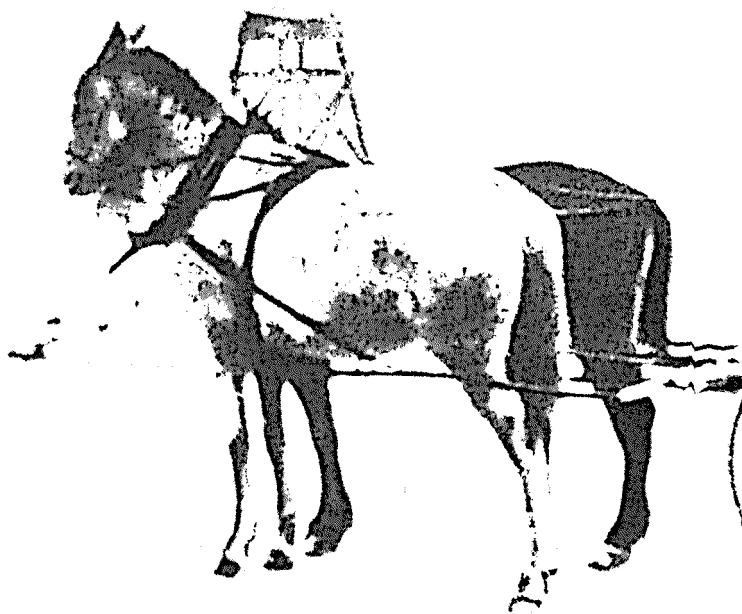
dritten Vorstellung eine feindselige Demonstration gegen das Werk und den Komponisten statt, ob – wie der Autor des Artikels meint – von den russischen (Musik-)Nationalisten oder – wie Giuseppina vermutet – von der „teutonischen“ Clique inszeniert, bleibt ungeklärt. Wie immer in solchen Fällen, wird das Publikum dadurch nur zu enthusiastischen Ovationen animiert. Falls die erstere Vermutung zutrifft, so ist – wie der Verdi-Spezialist Julian Budden formuliert – *„die einzige endgültige Antwort darauf gewiß Mussorgskis Boris Godunow, den es in seiner jetzigen Form ohne das Beispiel von La forza del destino nie hätte geben können.“*

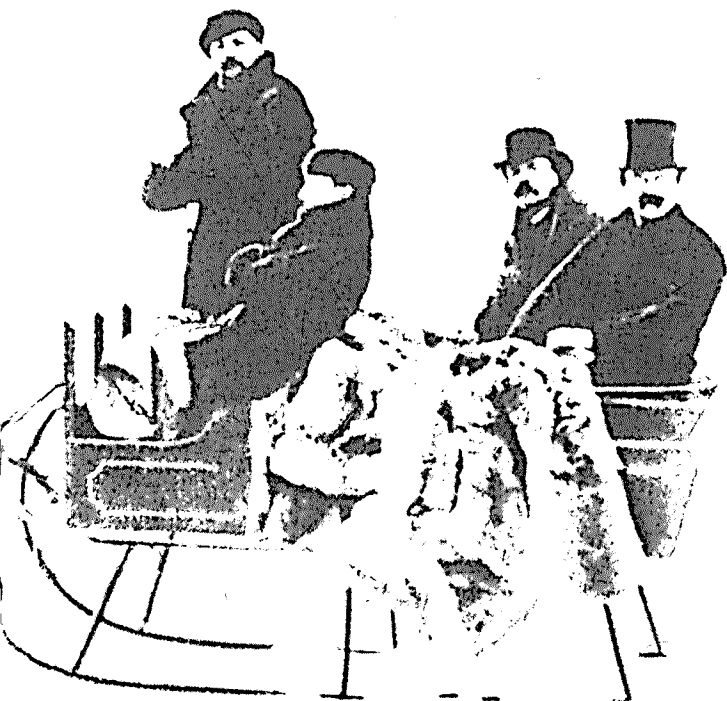
Von St. Petersburg begeben sich die Verdis nach Madrid zur spanischen Erstaufführung des Werks, die gut besucht ist, von der Presse aber kühl bis ablehnend aufgenommen wird. Verdi selbst beaufsichtigt die Proben, der Autor der literarischen Vorlage, Don Ángel de Saavedra, sitzt im Zuschauerraum.

Im Herbst 1862 wird das Libretto der *Forza* dem Zensor in Rom vorgelegt: *„Ich habe [. . .] die Korrekturvorschläge angemerkt, die ich bei dem hundsmiserablen Stoff der Oper angebracht habe. [. . .] Alle Bettelszenen können, da sie simple Episoden außerhalb bzw. unabhängig vom scheußlichen Inhalt sind, weggelassen werden. Das Ganze schließlich ist unmoralisch, unpolitisch und ein schmutziges Machwerk moderner Korruption“*, befindet der zuständige Beamte, der sich durch eine unleserliche Unterschrift auszeichnet. Dennoch verzeichnet die italienische Erstaufführung der Oper am Teatro Apollo in Rom am 7. Februar 1863, unter dem Titel *Don Alvaro* einen guten Erfolg, zwischen 1865 und 1867 ist sie bereits in New York, Wien, Buenos Aires und London zu hören.



Verdi in Rußland (Fotografie, 1861 oder 1862)





Verdi in Rußland (links vorne sitzend)

LA FORZA DEL DESTINO.

OPERA IN QUATTRO ATTI.

Musica di

Giuseppe Verdi.

СИЛА СУДЬБЫ.

ОПЕРА ВЪ ЧЕТЫРЕХЪ ДѢЙСТВІЯХЪ.

Музыка Дж. Верди.

Переводъ подъ музыкальную партію

А. П. ГРИГОРЬЕВА.

Въ типографіи Ф. Суклового.

REVISION DER URFASSUNG

Die große Mühe mit dem Finale

Von CHRISTIAN SPRINGER

Die in St. Petersburg uraufgeführte Fassung, die sich von der heute gespielten erheblich unterscheidet, befriedigt Verdi nicht wirklich. Schon ein Jahr nach der Uraufführung schreibt er seinem Verleger Tito Ricordi: „*Es ist richtig, daß ich Dir die Partitur der Forza del destino noch nicht geschickt habe, denn ich beabsichtige, die Auflösung [das Finale] zu ändern und einige Dinge am Schluß des dritten Aktes auszubessern, doch habe ich bis jetzt keine Lösung gefunden*“ (3. 10. 1865). Zwar stimmt er Aufführungen in der bisherigen Form in Italien (Torino, Reggio Emilia) zu, doch muß eine Aufführung in Paris, die Léon Escudier durchsetzen will, verschoben werden, da er die Oper erst zu seiner Zufriedenheit überarbeiten möchte. Er wendet sich um Änderungsvorschläge an Piave und an Achille de Lauzières (den zukünftigen Übersetzer des Don Carlos), jedoch ohne brauchbares Ergebnis (Lauzières sieht sogar die Möglichkeit eines happy end). Und Ricordi schlägt drastische Kürzungen der Partitur vor, darunter die komplette Streichung der Partie des Fra Melitone, was Verdi aber kategorisch ablehnt (dennoch geschieht gerade dies bei der Erstaufführung der *Forza* in Wien 1865, wo die Rolle des Melitone auf wenige Rezitative eingekürzt wird). Vorderhand bleibt das Projekt aber liegen, und Verdi wendet sich anderen Beschäftigungen zu.

Während der Revision des *Macbeth*, die Verdi für das Théâtre-Lyrique in Paris (Erstaufführung in französischer Sprache am 21. April 1865) vornimmt, kommt das Thema wieder auf die Tagesordnung: „*Laß' mich diesen Macbet beenden, danach werde ich alles Menschenmögliche für die Forza del destino tun*“ (Brief an Ricordi; 15. 12. 1864). Doch jetzt kommen die Verhandlungen, die Planung, die Komposition, die Proben und die für Verdi enttäuschende Uraufführung des *Don Carlos* an der Pariser Opéra (11. März 1867) dazwischen (für den Mißerfolg wird Verdi durch die triumphale italienische Erstaufführung in Bologna am 27. Oktober 1867 entschädigt). Auch ist Verdi nach dem Tod seines Vaters (Jänner 1867) und seines Förderers und Schwiegervaters Antonio Barezzi (Sommer 1867) nicht in der Stimmung, an die Revision der *Forza* zu denken. Im Herbst 1868 zerbricht sich Verdi wieder

den Kopf über das „*verdammte Finale*“ der *Forza del destino*. Tito Ricordi, der gerade die Karnevalssaison 1869 für die Scala plant, hat in den vergangenen Jahren die Hoffnung auf eine Überarbeitung der Oper für Mailand nicht aufgegeben und wünscht sich das Werk für diese Saison, umso mehr, als Verdi seit der *Giovanna d'Arco* (1845) nicht mehr für die Scala gearbeitet hat.

Verdi denkt nach wie vor über eine mögliche Revitalisierung des Werks nach. Kritikern des Librettos, die diesem epitheta ornantia von „absurd, verworren, Hinterhofromantik“ bis hin zu „unverständlich, schauerlich, albern“ beigaben, hat Verdi schon früh entgegengehalten: „*Das Drama Saavedras ist stark, einzigartig und umfassend; es gefällt mir sehr. Ich weiß nicht, ob das Publikum es so wie ich finden wird, doch ist gewiß, daß es etwas Außergewöhnliches ist*“ (Brief an Escudier; 20. 8. 1861). Daß er sich weiterhin mit dem Werk beschäftigt und es verbessern will, beweist zumindest die Qualität der Komposition, zu der Verdi steht. Und sozial Ausgegrenzte (um einen solchen handelt es sich bei dem von Ständesdünkel, Rassendiskriminierung und Kriegshetzerei betroffenen Inka-Abkömmling Don Álvaro ebenso wie bei dem buckligen Rigoletto oder der Zigeunerin Azucena) hatten Verdi zeitlebens so interessiert wie Zusammenhänge, die mit Patriotismus, Freiheit oder Volksunterdrückung zu tun hatten. So gesehen, ist die von Julian Budden hergestellte Parallele zwischen der *Forza* und dem Volksdrama *Boris Godunow* ebenso plausibel wie die Zusammenhänge, die Massimo Mila zwischen der *Forza* und *Chowanschtschina* sieht, und mit ein Grund für Verdis nicht nachlassendes Interesse an einer Oper, die, wie wenige andere, eine Vielfalt und Farbigkeit der Schauplätze (zwischen Spanien und Italien) und Personen (von Mauttiertreibern, Marketenderinnen, Alkalden, Klosterbrüdern bis hin zu Inkanachfahren und rassistischen spanischen Adelligen) in shakespearesem Sinn aufweist.

Die Briefe Verdis aus dieser Zeit, eine Umarbeitung betreffend, sind voll von Seufzern: „*Es ist vergeblich; wenn man dieses verfluchte Sujet schon einmal hat, so müssen die Geschwister Carlo und Leonora beide sterben. Eine Möglichkeit, Carlo sterben zu lassen, auch hinter der Bühne, ist leicht; sehr schwierig ist es hingegen, Leonora sterben zu lassen*“ (Brief an Tito Ricordi; 16. 11. 1868).

Antonio Ghislanzoni, der an die Stelle des schwer

erkrankten Piave tritt, wird die jahrelang vergeblich gesuchten Lösungen finden. Daß Piave in seinem Libretto zwei Brüder Leonoras (operndramaturgisch richtig) zu einer Figur vereint hatte, scheint Saavedra eingesehen zu haben. Daß aber Don Alvaro, der sich in der literarischen Vorlage (und in der Petersburger Erstfassung der Oper!) unter Beschimpfungen des Pater Guardian und unter generellem Verfluchen der Menschheit und des Himmels selbst als „Abgesandten der Hölle“ bezeichnet und sich in echter Sturm-und-Drang-Manier von einem Felsen stürzt, in der endgültigen Fassung in einen frommen Mönch verwandelt wird, hätte Saavedra wahrscheinlich befremdet. Doch er war am 22. Juni 1865 in Madrid verstorben.

„Vielleicht werde ich die letzte Szene der *Forza del destino* neu machen, um sie an der Scala aufzuführen“, schreibt Verdi diplomatisch an Escudier (29. 12. 1868), doch ist das eine gewaltige Untertreibung: Neben der Neukomposition der erwähnten resignierend-verklärenden Lösung des Finales (Terzett Leonora – Alvaro – Guardian) ersetzt er das Vorspiel, das in Petersburg die Oper einleitete, durch die effektvolle Ouvertüre, komponiert die „Ronda“ (*Compagni sostiamo*) im dritten Akt dazu, verändert das Duett Alvaro – Carlo und stellt den Ablauf des dritten Aktes um: er endet jetzt mit den Voks- und Kriegslagerszenen und dem „Rataplan“ (und nicht, wie in der Fassung von 1862, mit dem Alvaro-Carlo-Duett, dem Duell, bei dem Carlo hinter der Bühne verwundet wird, der Arie Alvaros „Qual sangue sparsi“, einer Schlachtszene und einer Cabaletta Alvaros mit Chor). Für die Sänger der Mailänder Produktion werden einige Nummern transponiert: die Arie des Don Carlo im 3. Akt wird um einen Halbton herabgesetzt, Preziosillas „E' bella la guerra“ um einen Halbton erhöht, was den Übergang zur nächstfolgenden Nummer in der Wirkung der Modulation verstärkt. Einige Nummern, darunter die erwähnte Arie des Alvaro und die Duellszene, werden eliminiert, andere werden musikalisch erweitert (Melitones „Via di qua“-Coda im 4. Akt wird beispielsweise hinzugefügt), Verbesserungen an der Orchestration werden vorgenommen, Textänderungen in den bestehenden musikalischen Ablauf eingebaut.

Das Ergebnis dieser Überarbeitung, die als Neufassung zu bezeichnen ist, wird am 27. Februar 1869 (manche Autoren nennen als Datum irrtümlich den 10. Februar, andere den 20. Februar 1869) an der Mailänder Scala ungeheuer bejubelt (in den Jubel mit einbezogen ist

natürlich auch Verdis Rückkehr an die Scala). Dennoch setzt sich *La forza del destino* nie so durch wie andere Verdi-Opern: Die dafür ins Treffen geführten Erklärungen sind vielfältig, wenn auch nicht immer stichhältig, und haben vielfach dazu geführt, daß das Werk in verstümmelter Form gegeben wird. War es an der Metropolitan Opera New York jahrzehntelang Usus, die ganze Schenkenszene zu streichen, so ließen andere Opernhäuser den „Rataplan“-Akt und/oder das Alvaro-Carlo-Duett im 3. Akt wegfallen oder stellten die Dramaturgie auf den Kopf. Im deutschen Sprachraum erlangte die *Forza del destino* erst durch Franz Werfels deutsche Übersetzung, die allerdings als dramaturgisch-textliche Neufassung zu bezeichnen ist, da sie auch Veränderungen der Szenenabfolge enthielt, eine breitere Wirkung.

Seit Einsetzen des Trends der Rückkehr zu den Originalfassungen (im Falle der *Forza* der Revision von 1869) ist das Werk einem großen Publikum in vollständiger Version zugänglich: gerade bei *La forza del destino* eine wichtige, gegenwartsbezogene Erfahrung, denn bei dieser Oper handelt es sich, wie Götz Friedrich einmal treffend sagte, um „eine heillose Geschichte, die einer heillosen Welt gilt“.

NOTIZEN ZU PREZIOSILLA

Im Prinzip bedarf die Handlung von „La forza del destino“ der Figur der Preziosilla nicht. Das ist für Verdi eher ungewöhnlich, da er im allgemeinen darauf bedacht war, Unwichtiges in die Komposition erst gar nicht aufzunehmen. De facto ließe sich die Handlung der „Forza“ ohne die episodenhaften Abweichungen, wie sie durch die Soldatenszenen und anderes mehr gegeben sind, gradliniger und damit auch einfacher gestalten. Andererseits geben gerade diese Episoden, und in ihnen die Figur der Preziosilla, dem Werk Vitalität und Kolorit. Die eher lockere Aneinanderreihung von Gegensätzlichkeiten, von Verdi im gestalterischen Sinne zur Ablenkung und Intensivierung auch bewußt eingesetzt, hat bewirkt, daß dessen „Forza“ mit „Krieg und Frieden“ verglichen wurde. Deutlicher freilich sind, vor allem in den Chorszenen, periphere Verwandtschaften zu „Boris Godunow“ feststellbar (erst nach der Erstaufführung der Mailänder Fassung der „Forza del destino“ vollendet). Verdis Beharren auf Preziosilla mag darauf zurückzuführen sein, daß sie zwar „nur“ eine Nebenpartie ist, aber sehr wohl gewisse Handlungselemente beeinflusst: Verdi macht Preziosilla zum Gegenstand jener patriotisch-nationalistischen Gefühle, die auch in einigen seiner früheren Opern erweckt werden. Zieht man dies in Betracht, verliert Preziosilla heute allerdings einiges an Sympathie, da die Bereitschaft, „Viva la guerra!“ zu brüllen, zumindest in unseren Breiten nachgelassen hat respektive verpönt ist.

Der Verdi-Publizist John W. Freeman nennt verwandte Figuren der Preziosilla: „In ihrer Rolle als (personifizierte) Freiheit à la Delacroix stammt Preziosilla von zwei besonders hervorstechenden Beispielen ab. Das eine ist Isabella in Rossinis ‚Italienerin in Algier‘, die plötzlich und ohne dramatische Ursache ihre Kolleginnen im Namen von ‚Patria, dovere e onore‘ dazu aufruft, im Exil Italiens zu gedenken. Preziosillas andere und ähnliche Vorgängerin ist die Marie in Donizettis ‚Regimentstochter‘, deren ‚Rataplan‘ Verdi mehr oder weniger abschrieb und nur die Tonart und die Pausen änderte.“

GALATIENVA-ORDEN

Der Galatien-Orden, der in „La forza del diritto“
ähnlich wie im Mittelalter die Inhabere der Herrschaft von dem
Papst ausgeht, wurde 1158 von Saicho III. König von
Kastilien zur Verteidigung der Salinas gegen die Sarazenen
gegen die Muren der spanischen Ritterorden gegründet.
Der 1197 erloschen die Muren der Salinas. 1212
nachdem sich die Ritter an den Muren in den Salinas
befanden, waren die Salinas und Salinas durch Galatien
ausgelöst. In der Salinaszeit war die Salinas in der
Beherrschung der Salinas große Verdienste. Es gelang
zur Beherrschung von dem Königen, Beherrschern und
gelangte dadurch zu großen Muren. 1298 wurde die
Administration des Ordens durch eine Bitte des
Papstes Innocenz VIII. König Ferdinand zum Katholi-
schen übergeben. Später war die Verwaltung des Ordens
von allen die Salinas über Könige zur Beherrschung des
Ordens. Obwohl die Zugehörigkeit zu diesem Orden zu
Beginn des 13. Jahrhunderts schon weniger oder weniger
zu einer Konvention geworden war, hatten die Salinas
auf der Grundlage der Salinas der Salinas nicht zu.

INHALT

1. Akt

Leonora de Vargas liebt Alvaro, den Nachkommen eines königlichen Inka-Geschlechts. Ihr Vater, der Marqués de Calatrava, widersetzt sich aber einer Heirat. So haben sich die beiden zur Flucht entschlossen, um sich heimlich trauen zu lassen. Die nächtliche Entführung Leonoras wird jedoch durch das Eingreifen des aus dem Schlaf erwachten Vaters vereitelt. Als Alvaro seine Pistole von sich wirft, um sich in die Hand des erzürnten Vaters zu geben, löst sich ein Schuß und trifft den Marqués. Zu Tode getroffen verflucht er seine Tochter.

2. Akt

Auf der Flucht ist Leonora von Alvaro getrennt worden. Als Mann verkleidet sucht sie Unterkunft in einer Schenke, in welcher Preziosilla freiwillige Soldaten für einen in Italien ausgebrochenen Krieg anwirbt. Unter der Schar von Reisenden entdeckt Leonora ihren Bruder Don Carlos de Calatrava, der sich als Student ausgibt und, um den Tod seines Vaters zu rächen, die Verfolgung des flüchtigen Liebespaares aufgenommen hat. Als eine Prozession von Pilgern vorüberzieht, gelingt es Leonora, unerkannt zu fliehen.

In einem einsamen Kloster sucht Leonora in Männerkleidern Zuflucht und Schutz. Der mürrische Pförtner Melitone bringt dem nächtlichen Gast an der Pforte nur Mißtrauen entgegen. Als jedoch der Prior Pater Guardian erscheint, vertraut sich Leonora ihm an und wird auf ihr Drängen von diesem in die Obhut des Klosters aufgenommen. Sie entschließt sich, in einer Einsiedelei ihr Leben zu beschließen und so ihre Schuld zu sühnen. Die Mönche des Klosters geloben feierlich, nie nach dem Namen und der Herkunft des Fremden zu forschen. So wird Leonora in das Bußgewand des Ordens gekleidet, um fortan in der Einsamkeit zu leben.

3. Akt

Unter dem falschen Namen Federigo Herreros ist Alvaro, der Leonora gestorben glaubt, in das italienische Heer eingetreten. In einem Handgemenge, das nach einem Würfelspiel entsteht, rettet er einem spanischen Landsmann das Leben, ohne zu ahnen, daß sich hinter dem von diesem angegebenen Namen – Feliz de Bornos – Leonoras Bruder Don Carlos verbirgt.

Die beiden Männer schließen Freundschaft. In der kurz darauf folgenden Schlacht wird Alvaro verwundet. Er übergibt dem Freund ein Bündel mit Briefen und bittet ihn, dieses im Fall seines Todes ungelesen zu verbrennen. Don Carlos verspricht ihm dies, obwohl er unterdessen, da Alvaro den Orden von Calatrava heftig zurückgewiesen hat, mißtrauisch geworden ist. Nachdem Alvaro ins Feldlazarett getragen worden ist, öffnet Don Carlos das Bündel und entdeckt darin das Portrait seiner Schwester Leonora. Nun weiß er, wem er seine Freundschaft angetragen hat, und schwört dem vermeintlichen Mörder seines Vaters blutige Rache.

Im Heerlager der verbündeten spanischen und italienischen Truppen hält der Mönch Melitone den übermütigen Soldaten eine deftige Moralpredigt. Um ihn vor der erzürnten Menge zu retten, trommelt Preziosilla die Soldaten zu einem „Rataplan“ herbei. Alvaro, von seinen Wunden genesen, wird von Don Carlos zum Duell gefordert. Vergebens sucht er seinen Gegner von seiner Schuldlosigkeit zu überzeugen. Die Kämpfenden werden von den Wachen getrennt, Alvaro hofft, inneren Frieden in der Einsamkeit eines Klosters zu finden.

4. Akt

Jahre sind vergangen. Alvaro hat sich in eben das spanische Kloster zurückgezogen, in welchem auch Leonora sich verborgen hält. Bruder Melitone verteilt unter die hungernden Bettler die Klostersuppe. Don Carlos, der nicht abgelassen hat, die Spur Alvaros zu suchen, entdeckt nun endlich im Mönch Raffaello den gesuchten Schänder seiner Familienehre. Erneut fordert er ihn zum Zweikampf. Wieder weigert sich Alvaro, die Waffe zu ergreifen. Endlich aber gelingt es Don Carlos, ihn durch Hohn und Beschimpfung derart zu reizen, daß er sich zum Duell stellt. Don Carlos wird tödlich verwundet. Alvaro ruft nach einem Beichtvater für den Sterbenden und pocht an die Pforte der Einsiedelei. Als Leonora auf der Schwelle erscheint, erkennt er sie wieder. Noch im Tode unversöhnlich, ersticht Don Carlos die sich hilfreich über ihn neigende Schwester.

In tiefster Verzweiflung erhebt Alvaro seine Stimme gegen die Gerechtigkeit Gottes. Pater Guardian aber vermag es, ihm und der sterbenden Leonora Trost zuzusprechen und die beiden mit dem unerforschlichen Ratschluß des Himmels zu versöhnen.

R. B.

SYNOPSIS

Act I:

Leonora de Vargas is in love with Alvaro, a descendant of the royal Inca dynasty. However, her father the Marquis of Calatrava is opposed to their marriage. The couple has therefore resolved to flee in order to marry secretly. However, their escape by night is foiled by Leonora's father, who is awakened from his sleep. When Alvaro tosses away his pistol prior to giving himself up to the enraged father, it goes off, hitting the marquis. Mortally wounded, he curses his daughter.

Act II:

Leonora has become separated from Alvaro during their flight. Disguised as a man, she seeks shelter at an inn where Preziosilla is recruiting soldiers for a war that has broken out in Italy. Among the group of travellers, Leonora discovers her brother Don Carlos de Calatrava, who is pretending to be a student. He has set out in pursuit of the fleeing couple in order to avenge the death of his father. As a procession of pilgrims passes by, Leonora manages to escape unrecognised.

Still dressed in men's clothing, Leonora seeks refuge and safety at a lonely monastery. The sullen porter is distrustful of the nocturnal visitor. However, when the prior Pater Guardian appears, Leonora confides in him, and at her insistence is taken into the care of the monastery. She resolves to spend the rest of her life in a hermitage in order to atone her guilt. The monks of the monastery take a solemn vow never to enquire after the name and origin of the stranger. Leonora is dressed in the penitential robe of the order, to live henceforth in solitude.

Act III:

Alvaro believes Leonora to be dead, and has joined the Italian army under the assumed name of Federigo Herreros. In a brawl that ensues after a game of dice he saves the life of a fellow Spaniard without realising that the person purporting to be Feliz de Bornos is in fact Leonora's brother Don Carlos. The two men become friends. Alvaro is wounded in the battle that takes place soon afterwards. He gives his friend a bundle of letters, asking him to burn them unread in the event of his death. Don Carlos promises to do this for him, although he has become suspicious of Alvaro ever since he

vehemently refused the Order of Calatrava. After Alvaro has been taken to the field hospital, Don Carlos opens the bundle and finds a portrait of his sister Leonora. Now he knows who his friend really is, and swears bloody vengeance on the man he believes to be the murderer of his father.

In the camp of the allied Spanish and Italian troops, the monk Melitone is delivering an impassioned moral lecture to the high-spirited soldiers. In order to save him from the enraged mob, Preziosilla orders the soldiers to a "Rataplan". Alvaro, who has recovered from his injuries, is challenged to a duel by Don Carlos. In vain he tries to convince him opponent of his innocence. The struggling men are separated by the guards.

Act IV:

Several years have passed. Alvaro has retired to the very Spanish monastery where Leonora is living in hiding. Brother Melitone dispenses soup to the hungry beggars. Don Carlos, who has not given up his search for Alvaro, finally discovers in the monk Raffaello the man who has brought dishonour upon his family. Once again he challenges him to a duel. Again Alvaro refuses to take up arms against him. However, Don Carlos' scornful remarks and insults finally provoke him to such an extent that he agrees to a duel, in which Don Carlos is fatally wounded. Alvaro calls for a father confessor for the dying man and knocks at the door of the hermitage. When Leonora appears at the threshold, he instantly recognises her again. Irreconcilable even in death, Don Carlos shoots his sister as she stoops to help him.

In deepest despair, Alvaro raises his voice in protest at the justice administered by God. However, Pater Guardian gives him and the dying Leonora consolation, and they are able to reconcile themselves to God's inscrutable ways.

L'INTRIGUE

Acte I

Leonora de Vargas est éprise d'Alvaro, le descendant d'une lignée princière des Incas. Son père, le Marqués de Calatrava, s'oppose au mariage. Les deux amants ont décidé de s'enfuir pour se marier. L'enlèvement nocturne de Leonora est contrecarré par l'intervention du père qui s'est réveillé. Alvaro jette son arme aux pieds du marquis furieux en signe de reddition. Mais le coup part accidentellement et le marquis s'écroule mortellement frappé en maudissant sa fille.

Acte II

Au cours de leur fuite, Leonora et Alvaro ont été séparés. Vêtue en homme, elle entre dans une auberge où Preziosilla est en train de recruter des volontaires pour une guerre qui sévit en Italie. Parmi les voyageurs, elle découvre son frère Don Carlo de Calatrava, habillé en étudiant, qui parcourt le pays à la recherche des amoureux fugitifs pour venger la mort de son père. Des pèlerins passent et Leonora peut s'échapper sans être reconnue.

Sous son déguisement masculin, Leonora cherche refuge et tranquillité dans un couvent isolé. Le Frère Melitone, maussade, se montre méfiant envers l'hôte tardif debout devant la porte. Mais le Père supérieur Guardiano arrive, et Leonora se confie à lui et sur son insistance, il accepte de l'accueillir dans le couvent. Elle se décide de terminer sa vie en pénitente dans un petit ermitage. Les moines du couvent jurent solennellement de ne jamais tenter de découvrir l'identité ni l'origine de l'étrangère. Leonora revêt l'habit des pénitents et vivra désormais dans la solitude.

Acte III

Alvaro, sous le faux nom de Fédérigo Herreros, combat dans l'armée italienne. Il est convaincu que Leonora est morte. Au cours d'une rixe, enflammée à la suite d'un jeu de dés, il sauve la vie à un compatriote espagnol, sans savoir que cet homme qui prétend s'appeler Feliz de Bornos n'est d'autre que Don Carlo, le frère de Leonora. Les deux hommes se lient d'amitié. Alvaro est blessé dans la bataille qui se déroule peu après. Il remet à son ami une liasse de lettres et le prie de les brûler après sa mort sans les lire. Don Carlo le promet, mais il est devenu méfiant, car Alvaro a violemment refusé de recevoir l'Ordre de Calatrava qui

lui a été décerné. Alvaro est emmené sur une civière à l'hôpital du camp; Don Carlo ouvre la liasse et y découvre le portrait de sa soeur Leonora. Il sait maintenant à qui il a offert son amitié et jure qu'il assouvira sa vengeance en tuant l'assassin présumé de son père.

Dans le camp militaire des troupes alliés hispano-italiens, le frère Melitone sermonne les soldats pour leur conduite immorale. Il est pris à partie par la foule courroucée, et Preziosilla appelle les soldats en chantant le «Rataplan». Don Carlo provoque Alvaro en duel, dès que celui-ci est remis de ses blessures. Celui-ci cherche à convaincre son adversaire de son innocence, mais en vain. Les duellistes ont à peine croisé le fer qu'une ronde les sépare.

Acte IV

Plusieurs années se sont écoulées. Alvaro s'est retiré au couvent espagnol dans lequel se cache aussi Leonora. Dans le cloître, les pauvres attendent la soupe quotidienne que distribue le Frère Melitone. Don Carlo qui n'a cessé de chercher la trace d'Alvaro, découvre enfin dans le moine Raffaello celui qui a déshonoré sa famille. Il le provoque en duel. A nouveau, Alvaro refuse de se battre. Pour le forcer à accepter le duel, Don Carlo se moque de lui et l'insulte. Don Carlo est mortellement blessé. Alvaro appelle un confesseur pour le mourant et frappe à la porte de l'ermitage. Leonora apparaît sur le seuil, et il la reconnaît. Inconciliable même au moment de mourir, Don Carlo abat sa soeur qui se penche sur lui pour lui apporter son aide.

Profondément désespéré, Alvaro se révolte contre la justice de Dieu. Le Père Guardian arrive à reconforter Alvaro et Leonora, qui est mourante, et les réconcilie avec les desseins impénétrables de la Providence.

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
Figurinen und diverse Illustrationen	1
Zur Aufführung	21
<i>Martin Bernhofer:</i>	
Álvaro und der Ehrbegriff im spanischen Drama	22
<i>Arthur Schopenhauer:</i>	
Zum Begriff der Ehre – eine Variante	30
Zeittafel 1860–1869	32
<i>Martin Bernhofer:</i>	
Ángel de Saavedra, Autor des Dramas „Don Álvaro“	36
<i>Franz Tomandl:</i>	
Zu Verdis Auffassung von „Schicksal“	43
<i>Christian Springer:</i>	
Entstehungszeit von „La forza del destino“	59
Revision der Urfassung für Mailand	71
INHALT	77
SYNOPSIS	79
L'INTRIGUE	81
Nachweise	84

Wiener Staatsoper, Saison 1988/89, Direktion Dr. Claus Helmut Drese, Musikdirektor: Claudio Abbado. Giuseppe Verdi: LA FORZA DEL DESTINO, Premiere: 9. April 1989 (Dirigent: García Navarro, Inszenierung: Giancarlo del Monaco, Bühnenbild: Josef Svoboda, Kostüme: Michael Scott).

NACHWEISE:

Originalbeiträge von Dr. Martin Bernhofer, Dr. Franz Tomandl und Dipl.-Dolm. Christian Springer. Nachdruck nur mit Genehmigung der Programmredaktion der Wiener Staatsoper (Direktion, Opernring 2, A-1010 Wien). – Inhaltsangabe von Dr. Richard Bletschacher, Übersetzungen: Andrew Smith (englisch), Bernhard Weiss (französisch). – José García López, Historia de la Literatura Española, editorial vicens-vives, Barcelona 1985. – William Weaver, Verdi, a documentary study, Thames and Hudson, London o. J. – Franco Abbiati, Verdi, vol. II/III, Milano 1959. – Bollettini 1–6 dell'Istituto di Studi Verdiani, La forza del destino, Parma 1961, 1962, 1966. – Julian Budden, The Operas of Verdi, vol. 2, London 1978. – Carlo Gatti, Verdi, Milano 1951. – Massimo Mila, L'arte di Verdi, Torino 1980. – Charles Osborne, The complete operas of Verdi, London 1969. – I copialettere di Giuseppe Verdi (Hrsg. G. Cesari, A. Luzio), Milano 1915. – Übersetzungen von Briefen, Dokumenten und Zitaten aus dem Italienischen, Französischen und Englischen: Dipl.-Dolm. Christian Springer.

Goya, Sämtliche Radierungen und Lithographien, Einführung von Enrique Lafuente Ferrari, mit freundl. Genehmigung des Verlages Anton Schroll & Co., Wien 1964. – Malerei der Romantik, Editions d'Art Albert Skira, Genève 1961. – Spanien, Schönheiten und Schätze, Droemer Knauer, München – Zürich 1961. – Redaktionelle Mitarbeit: Martha Handlos. – Figuren von Michael Scott.

Zusammenstellung und Gesamtedaktion: Lothar Knessl.

Medieninhaber (Verleger): Österreichischer Bundestheaterverband (1010 Wien, Goethegasse 1), Direktion der Staatsoper (1010 Wien, Opernring). Redaktion und für den Inhalt verantwortlich: Lothar Knessl, 1010 Wien, Goethegasse 1. Layout: Jacques Stauber. Hersteller: Agens-Werk Geyer + Reisser, 1051 Wien, Arbeitergasse 1–7.

**Umschlag: Die Wiener Oper, Ansicht der Fassade zur Ringstraße,
endgültiger Entwurf der mit der Ausführung betrauten Architek-
ten August von Siccardsburg und Eduard van der Nüll (erbaut
1861–1869).**

