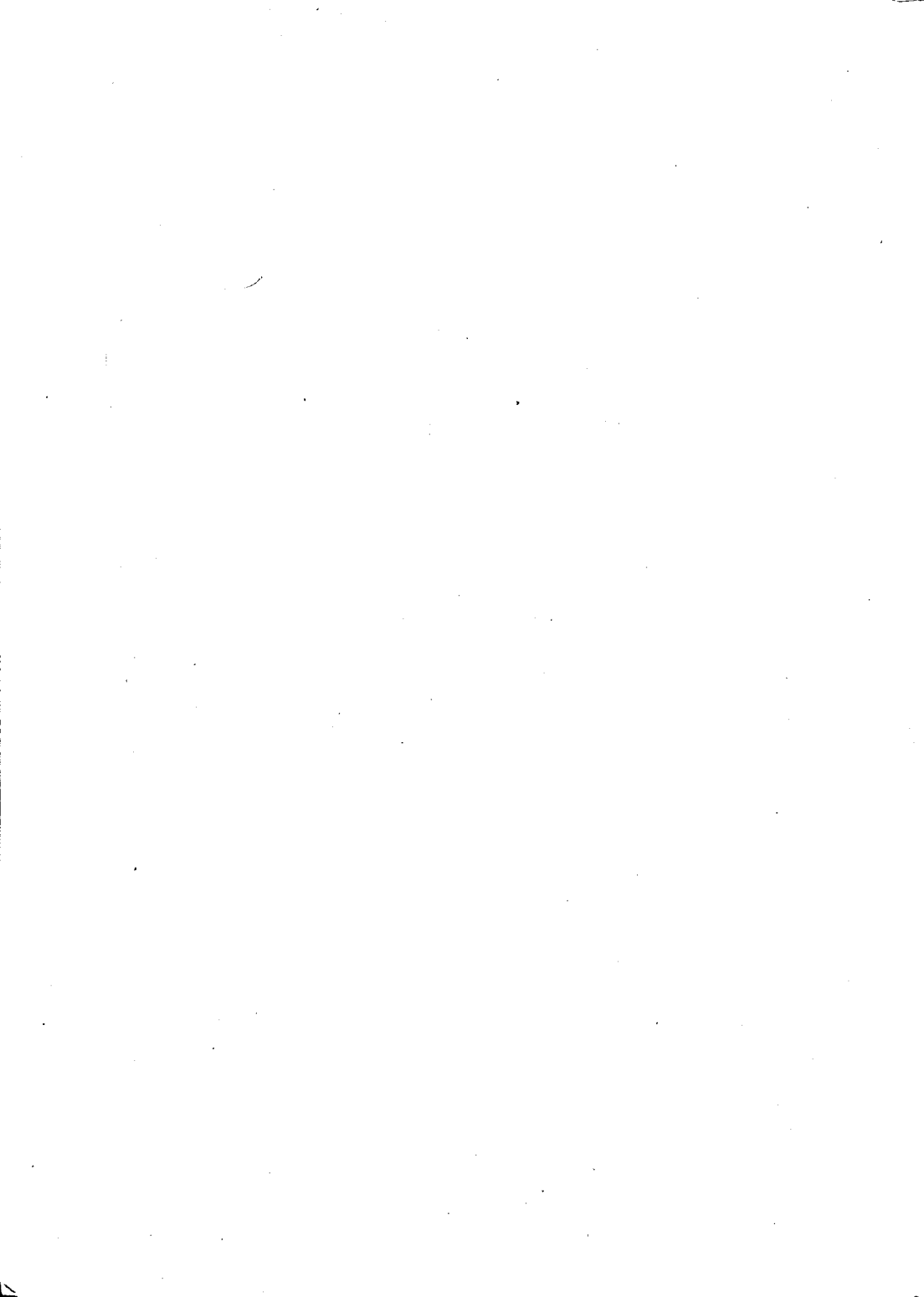


Giuseppe Verdi

1901 VER

Simon Boccanegra

03P11



1857

Simon Boccanegra



Giuseppe Verdi

Simon Boccanegra

Melodramma in un prologo e tre atti
Text von Francesco Maria Piave,
Giuseppe Montanelli und Arrigo Boito
nach dem Drama von
Antonio García Gutiérrez (1843)

Uraufführung der ersten Fassung
Venedig, Teatro La Fenice,
17. März 1857

Uraufführung der zweiten Fassung
Mailand, Teatro alla Scala,
24. März 1881

Wir tragen in uns die gesamte Musik: sie ruht in den Tiefenschichten der Erinnerung. All das, was musikalisch ist, gehört zur Reminiszenz. In der Zeit, da wir noch keinen *Namen* besaßen, müssen wir wohl alles vorausgehört haben.

E. M. Cioran, *Von Tränen und Heiligen*, 1937

Inhalt

| | |
|---|----|
| E. M. Cioran | 4 |
| Vorgeschichte | 7 |
| Handlung | 8 |
| Theaterarbeit | 11 |
| Giuseppe Verdi – Arrigo Boito – Victor Hugo – Georg Büchner – Andrej Tarkowskij – Max Frisch | |
| Verdi über Boito – Boito über Verdi | 14 |
| Erste Fassung 1856/57 | 17 |
| Giuseppe Verdi – Gazzetta privilegiata di Venezia – Giuseppina Strepponi | |
| Zweite Fassung 1880/81 | 19 |
| Giuseppe Verdi – Arrigo Boito | |
| »Das Stück ist düster, weil es düster sein muß« Uwe Schweikert – Drama und Musik im Schlußakt von <i>Simon Boccanegra</i> | 21 |
| Prolog / Erstes Bild – Thron und Grab | 29 |
| Giuseppe Verdi – Arrigo Boito – Rainer Maria Rilke – Giacomo Leopardi – E. M. Cioran – Franz Werfel – Klaus Schreiner – Joseph Conrad – Niccolò Machiavelli – Camillo Benso di Cavour – Ryszard Kapuściński – Samuel Beckett – William Shakespeare – Matthias Theodor Vogt | |
| Zweites Bild – Vater und Tochter | 39 |
| Giuseppe Verdi – Arrigo Boito – E. M. Cioran – Franz Werfel – Max Frisch – Eleonora Duse – Henrik Ibsen – Antonin Artaud – Antonio García Gutiérrez – Hans Kühner | |

| | |
|---|-----|
| Drittes Bild – Frieden und Fluch | 48 |
| Giuseppe Verdi – Arrigo Boito – Camillo Benso di Cavour – Giuseppe Mazzini – Giuseppe Garibaldi – Niccolò Machiavelli – Georg Büchner – Robert Walser – Francesco Petrarca – E. M. Cioran – Andrej Tarkowskij – Samuel Beckett | |
| Viertes Bild – Rache und Vergebung | 59 |
| Giuseppina Strepponi – Giuseppe Verdi – Arrigo Boito – Franz Werfel – E. M. Cioran – Ryszard Kapuściński – Francesco Petrarca – Cees Nooteboom – Friedrich Nietzsche – William Butler Yeats – Giacomo Leopardi | |
| Fünftes Bild – Hochzeit und Tod | 67 |
| E. M. Cioran – Giuseppe Verdi – Arrigo Boito – Hugo von Hofmannsthal – Richard Wagner – Anton Tschechow – Samuel Beckett – Walt Whitman – Giacomo Leopardi | |
| E. M. Cioran | 76 |
| Eine Collage von Minidramen | |
| Johannes Schaaf / Wolfgang Willaschek – Zur dramaturgischen Struktur von <i>Simon Boccanegra</i> | 77 |
| Musik und Szene | |
| Wolfgang Willaschek / Cornelia Weidner – Zweites Bild, Siebte Szene – Wiedererkennung von Vater und Tochter | 83 |
| Probenfotos | 92 |
| Hermann und Clärchen Baus | |
| Simon Boccanegra | |
| Deutsche Prosaübersetzung von Ragni Maria Gschwend | 105 |

Vorgeschichte

Simon Boccanegra flieht mit seiner Geliebten Maria Fiesco. Sie bekommen eine Tochter namens Maria.

Jacopo Fiesco läßt seine Tochter suchen und gewaltsam in seinen Palast bringen, wo er sie gefangen hält. Später erfährt Fiesco von der Existenz der kleinen Maria und fordert sie daraufhin von dem ihm verhaßten Simon zurück.

Nach drei Monaten stirbt Maria, die Geliebte Simons, im Hause Fescos. Die Umstände ihres Todes bleiben verborgen.

Aus Angst, Fiesco könnte auch seine Enkelin entführen, hat Simon Boccanegra die kleine Maria in die Obhut einer alten Frau namens Giovanna in die Nähe von Pisa gegeben.

Eines Tages von der See zurückgekehrt, findet er das Haus verlassen und Giovanna tot vor. Simon erfährt, daß seine Tochter drei Tage weinend umherirrte. Danach verliert sich ihre Spur. Seitdem sucht er sie vergebens.

Simons und Marias Tochter wird in ein Kloster bei Pisa gebracht. Am selben Tag stirbt dort die gleichaltrige Tochter der Grimaldis, eines Patriziergeschlechtes.

Um die Erbschaftsansprüche der ins Exil geflohenen Grimaldis aufrechtzuerhalten, wird das Kind Maria Boccanegra für Amelia Grimaldi ausgegeben und in den Palast der Grimaldis gebracht.

Handlung

Genua.

Ein Doge regiert die Stadt.

Patrizier und Plebejer kämpfen um die Macht.

Prolog – Erstes Bild

Simon Boccanegra, der sich um die Stadt Genua verdient gemacht hat, wird von dem Plebejer Paolo dazu gedrängt, für das Amt des Dogen zu kandidieren. Er stimmt zu, weil er glaubt, nur so seine Geliebte Maria Fiesco befreien zu können, die von ihrem Vater Jacopo gefangen gehalten wird. Simon weiß nicht, daß Maria im selben Augenblick stirbt.

Fiesco bleibt nach dem Tod Marias nur der Haß auf den Verführer. Simon bittet Fiesco um Versöhnung. Nur unter der Bedingung, daß man ihm die uneheliche Tochter Simons und Marias überläßt, will Fiesco verzeihen. Simon kann diese Forderung nicht erfüllen. Seine Tochter ist verschwunden.

Im verlassenen Palast findet Simon seine tote Geliebte Maria. Angeführt von Paolo ruft das Volk Simon Boccanegra zum neuen Dogen aus. Wie in einem Alptraum wird Simon von der jubelnden Menge fortgerissen.

Zweites Bild

Amelia Grimaldi, die Tochter einer mit dem Dogen verfeindeten Patrizierfamilie, liebt Gabriele Adorno. Sie hat Angst um ihren Geliebten, der eine Verschwörung gegen den Dogen vorbereitet. Unter dem Namen Andrea führt Jacopo Fiesco diese Verschwörung an. Fiesco enthüllt Gabriele, daß Amelia nicht die Tochter der Grimaldis ist. Dennoch ist Gabriele entschlossen, sie zu heiraten.

Der Doge hält für Paolo um Amelias Hand an. Er verspricht ihr die Begnadigung ihrer verbannten Brüder. Amelia enthüllt Simon die Wahrheit über ihre Herkunft. Der Doge erkennt in ihr seine verloren geglaubte Tochter Maria. Simon versteht Amelias Abneigung gegen Paolo und verweigert seinem Günstling die Heirat. Aus Rache läßt Paolo Amelia entführen.

Drittes Bild

Der Doge bittet in der Ratsversammlung um Frieden für Genua. Sein Appell verhallt wirkungslos.

Ein Tumult vor dem Palast stört die Versammlung. Die Menge treibt Gabriele Adorno herein, der den Entführer Amelias ermordete. Gabriel klagt Simon an, die Entführung veranlaßt zu haben. Amelia hindert Gabriele daran, den Dogen zu töten.

Der Gewalt von Patriziern und Plebejern hält Simon seine Vision vom Frieden entgegen. Der Doge läßt Gabriele für eine Nacht gefangennehmen. Nur er weiß, daß Paolo hinter der Entführung Amelias steckt. Er zwingt Paolo, sich selbst zu verfluchen.

Viertes Bild

Der Fluch verfolgt Paolo wie ein Alptraum. Der Doge muß sterben, sei es durch Gift oder Dolch. Paolo versucht, die Gefangenen Jacopo Fiesco und Gabriele Adorno zum Mord zu dingen. Fiesco lehnt die Tat als unehrenhaft ab.

Von Paolo aufgehetzt glaubt Gabriele, Amelia würde vom Dogen mißbraucht. Paolo läßt Gabriele und Amelia zusammentreffen. Amelia beteuert die Reinheit ihrer Liebe zu Simon und versteckt Gabriele vor dem Dogen. Amelia gesteht ihrem Vater, daß sie seinen Todfeind liebt.

Simon fürchtet, die gerade erst wiedergefundene Tochter erneut zu verlieren. Im Gedanken an die Sinnlosigkeit seiner Macht trinkt er das von Paolo vergiftete Wasser. Amelia verhindert, daß Gabriele den schlafenden Simon tötet. Sobald sich der Doge als Vater Amelias zu erkennen gibt, verwandelt sich Gabrielles Haß schlagartig in Reue. Als Friedensbote des Dogen will er den Verschwörern entgegenzutreten.

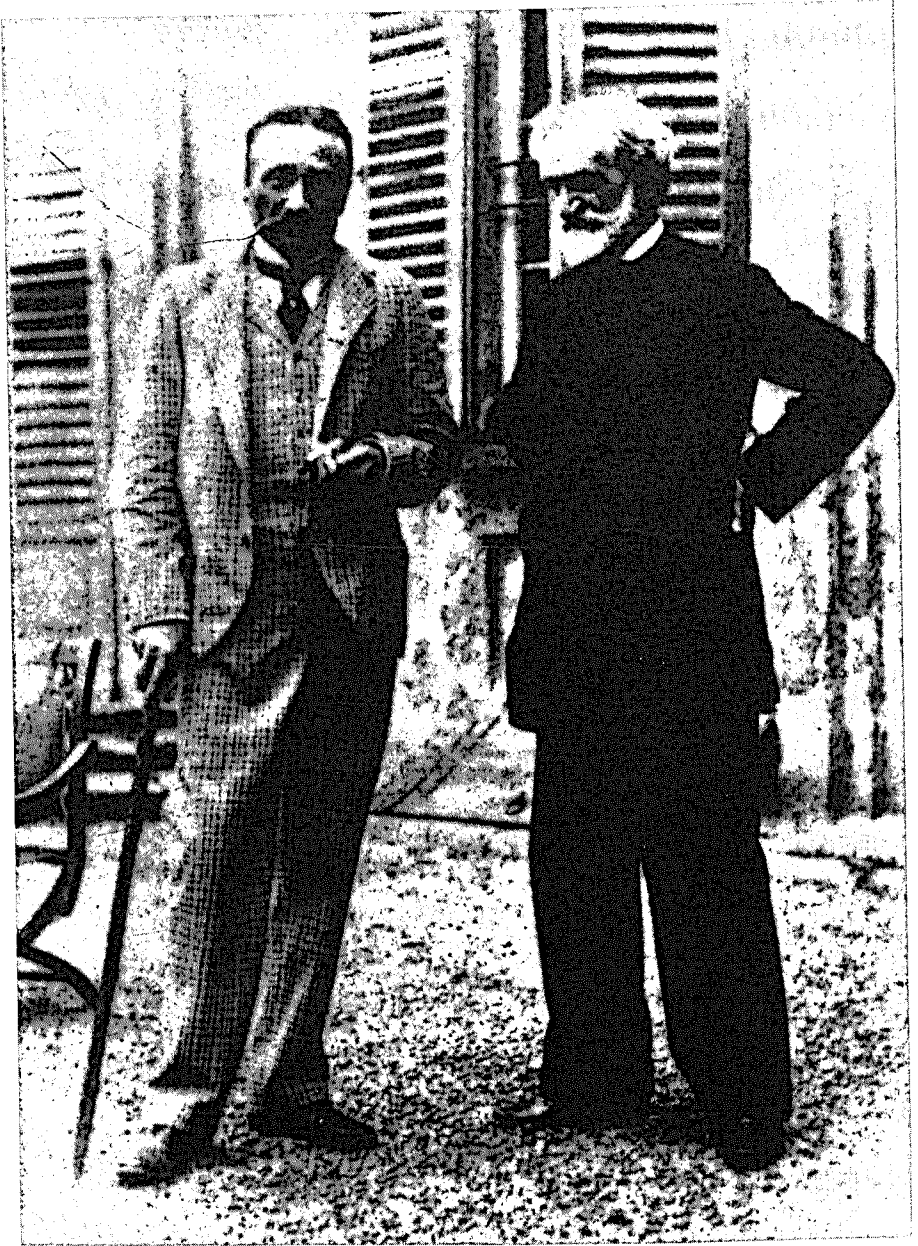
Fünftes Bild

Die Verschwörung der Partei Fiscos ist niedergeschlagen worden. Fiesco wird freigelassen, Paolo ist zum Tode verurteilt. Vor seiner Hinrichtung erklärt Paolo höhnisch, daß er den Dogen mit ins Grab reiße. Angewidert wendet sich Fiesco von ihm ab. Dies ist nicht die Rache, die er wollte.

Das Gift zeigt seine Wirkung. Das Meer ruft in Simon die Erinnerung an seinen Ruhm wach. Im Meer hofft er sein Grab zu finden.

Fiscos Haß läßt Simon nicht in Ruhe sterben. Erst als Fiesco erfährt, daß Amelia Grimaldi seine Enkeltochter Maria ist, bricht all sein Stolz und Haß in sich zusammen. Der sterbende Simon muß den weinenden Fiesco trösten.

Amelia und Gabriele heiraten. Simon stirbt. Fiesco ruft Gabriele zum neuen Dogen aus.



Arrigo Boito und Giuseppe Verdi im Garten der Casa Ricordi in Mailand

Theaterarbeit

Ich will das Publikum nicht verdammen: Ich akzeptiere seine Strenge, ich akzeptiere seine Pfiffe unter der Voraussetzung, daß man mir für den Applaus nichts abverlangt. Wir armen Zigeuner, Scharlatane und was Ihr nur wollt, sind nun einmal gezwungen, unsere Arbeit, unsere Gedanken, unseren Wahn für Gold zu verkaufen – das Publikum kauft für drei Lire das Recht, uns auszupfeifen oder zu beklatschen. Unser Schicksal ist, sich zu fügen: das ist alles!

Giuseppe Verdi, An Tito Ricordi, 4. Februar 1859

Skandale im Theater haben mich niemals überrascht, und wie ich Ricordi schrieb, lernte ich mit 26 Jahren kennen, was Publikum bedeutet. Seit jener Zeit haben mir Erfolge nie das Blut zu Kopf steigen lassen, und Mißerfolge haben mich nie entmutigt. Wenn ich in dieser unseligen Karriere fortgefahren bin, dann deshalb, weil es mit 26 Jahren zu spät war, etwas anderes zu beginnen, und weil ich körperlich nicht robust genug war, um auf meine Felder zurückzukehren.

Giuseppe Verdi, An den Musikkritiker Filippo Filippi, 9. Februar 1859

Für den *Sänger* wünschte ich: ausgiebige Kenntnisse in der Musik. Übungen im Stimmansatz, sehr lange Solfeggienstudien, wie früher, Stimm- und Sprechübungen mit klarer und vollkommener Aussprache. Dann wünschte ich, daß der junge Mensch, ohne daß ein Lehrer ihm gesangliche Zierereien beibrächte, musikalisch sicher und mit geübter, geschmeidiger Kehle nur nach seinem eigenen Gefühl sänge. Das wäre kein Gesang der Schule, sondern der Inspiration. Der Künstler wäre ein Individuum; er wäre *er* oder, besser noch, er wäre im Musikdrama die Persönlichkeit, die er darstellen sollte. Es braucht nicht erst gesagt werden, daß diese musikalischen Studien mit großer literarischer Bildung zu verbinden sind. Da habt Ihr meine Ideen. – Können sie von einer Kommission gebilligt werden? – Ja? Dann bin ich bereit, dem Minister zur Verfügung zu stehen. – Nein? Dann gehe ich besser nach St. Agata zurück.

Giuseppe Verdi, An Giuseppe Piroli, 20. Februar 1871

Keine Verpflichtungen gegenüber dem Publikum. Ich bin kein militanter Künstler mehr; ich bin *mehr*. Was ich mache, ist für *mehrere*, was ich machen werde, wird *mehr* sein. Also kein Plakat, keinerlei Verpflichtung meinerseits, keinem Menschen

gegenüber. Trotzdem werde ich alle Proben abhalten (und Ihr werdet sehen, mit welcher Strenge). Ich werde mit den Sängern ihre Partien durchgehen, um zu erreichen, daß sie nicht nach ihrer Methode singen, sondern wie ich es will. Wir werden die Oper geben, wenn wir sie gesund und stark sehen werden, und ich werde weggehen, wenn es mir paßt.

Giuseppe Verdi, Aus einem Briefentwurf an Giulio Ricordi, Ende November 1880

Ich bin mit Ihnen vollständig einverstanden, lieber Maestro, was das Prinzip angeht, den Wohlklang von Vers und Musik, wenn nötig, der Wirksamkeit des dramatischen Akzents und der szenischen Wahrheit zu opfern.

Arrigo Boito, An Giuseppe Verdi, 16. Januar 1881

Das Groteske ist also eines der schönsten Elemente des Dramas. Es ist nicht nur ein Hilfsmittel, sondern es ist oft notwendig. Überall schleicht es sich ein. Oft ungreifbar, oft unsichtbar, ist es immer da auf der Bühne, selbst wenn es schweigt, wenn es sich versteckt. Dank seiner Gegenwart gibt es keine Monotonie. Einmal streut es Gelächter, einmal Entsetzen in die Tragödie. Die Begegnungen Romeos mit dem Apotheker, der drei Hexen mit Macbeth, der Totengräber mit Hamlet sind sein Werk. Und wie in der Szene zwischen König Lear und seinem Narren kann es manchmal, ohne einen Mißklang zu erzeugen, seine grelle Stimme inmitten der sublimsten, leidvollsten, träumerischsten Melodien der Seele hörbar machen. Dieses hat, alle übertreffend und in einer ihm eigenen Weise, die nachzuahmen ebenso sinnlos wie unmöglich wäre, Shakespeare zu tun vermocht, dieser Gott des Theaters, in dem – einer Trinität vergleichbar – sich die drei großen Genies unserer Bühne zu vereinen scheinen: Corneille, Molière, Beaumarchais.

Victor Hugo, *Aus dem Vorwort zu dem Drama »Cromwell«*, 1827

Er sagte: Die Dichter, von denen man sage, sie geben die Wirklichkeit, hätten auch keine Ahnung davon, doch seien sie immer noch erträglicher, als die, welche die Wirklichkeit verklären wollten. Er sagte: Der liebe Gott hat die Welt wohl gemacht wie sie sein soll, und wir können wohl nicht was Besseres klecksen, unser einziges Bestreben soll sein, ihm ein wenig nachzuschaffen. Ich verlange in Allem – Leben, Möglichkeit des Daseins, und dann ist's gut; wir haben dann nicht zu fragen, ob es schön, ob es häßlich ist, das Gefühl, daß Was geschaffen sei, Leben habe, stehe über diesen Beiden, und sei das einzige Kriterium in Kunstsachen. Übrigens begegne es uns nur selten, in Shakespeare finden wir es und in den Volksliedern tönt es einem ganz, in Göthe manchmal entgegen. Alles Übrige kann man ins Feuer werfen. Die Leute können auch keinen Hundstall zeichnen. Da wolle man idealistische Gestalten, aber Alles, was ich davon gesehen, sind Holzpuppen. Dieser Idealismus ist die schmäählichste Verachtung der menschlichen Natur. Man versuche es einmal und senke sich in das Leben des Geringsten und gebe es wieder, in

den Zuckungen, den Andeutungen, dem ganzen feinen, kaum bemerkten Mienenspiel.

Georg Büchner, *Lenz*, 1839

In der Kunst eignet sich der Mensch die Wirklichkeit durch subjektives Erleben an. In der Wissenschaft folgt das menschliche Wissen den Stufen einer endlosen Treppe, wobei immer wieder neue Erkenntnisse über die Welt an die Stelle der alten treten. Dies ist also ein stufenförmiger Weg mit einander aufgrund objektiver Detaillierkenntnisse folgerichtig aufhebenden Einsichten. Die künstlerische Einsicht und Entdeckung entsteht dagegen jedesmal als ein neues und einzigartiges Bild der Welt, als eine Hieroglyphe der absoluten Wahrheit. Sie präsentiert sich als eine Offenbarung, als ein jäh aufblitzender leidenschaftlicher Wunsch des Künstlers nach intuitivem Erfassen *sämtlicher* Gesetzmäßigkeiten der Welt – ihrer Schönheit und ihrer Häßlichkeit, ihrer Menschlichkeit und Grausamkeit, ihrer Unendlichkeit und ihrer Begrenztheit. Alles dies gibt der Künstler in der Schaffung eines Bildes wieder, das auf eigenständige Weise das Absolute einfängt. Mit Hilfe dieses Bildes wird die Empfindung des Unendlichen festgehalten, wo es durch Begrenzungen zum Ausdruck gebracht wird: das Geistige durch das Materielle und das Unendliche durch Endliches. Man könnte sagen, daß die Kunst ein Symbol dieser Welt ist, die mit jener absoluten geistigen Wahrheit verbunden ist, die eine positivistisch-pragmatische Praxis vor uns verborgen hält.

Andrej Tarkowskij, *Die versiegelte Zeit*, 1985

Man kann mit den Menschen vom Theater nur auskommen, wenn man mit ihnen arbeitet und solange man mit ihnen arbeitet, dann ist man ein Herz und eine Seele, ja, dann gibt es Augenblicke von Urchristentum, wie es nur hinter den Kulissen anzutreffen ist etwa vor einer Premiere, man wähnt sich eine Gemeinschaft auf Ewigkeit, jeder ist dann so bloß. Es hätte gar keiner Tuberkulose gebraucht, um von diesen so herzlichen Menschen in einem Vierteljahr vergessen zu sein; es genügt, daß man einige Zeit nicht tanzt, eines schönen Morgens vielleicht mit anderen Interessen käme, mit Kirchenvätern beispielsweise oder mit absoluter Lichtgeschwindigkeit, es genügt, ihre nächste Premiere nicht für das Ereignis unserer Menschheit zu halten, und schon steht man abseits, oh, man würde nicht aus ihrer Garderobe geworfen, gewiß nicht, denn es sind fast lauter nette Menschen, wenn sie nicht gerade die Nerven verlieren, aber Menschen ohne Interesse für Menschen, die nicht vom Theater reden, man könnte ihnen melden, man habe keine Lunge mehr, überhaupt keine, und sie würden scheinbar zuhören, stumm geschäftig, indem sie in ihren Spiegel schauen und sich die Schminke aus den Augenhöhlen wischen, und zum Schluß, indem sie die Schminkwatte wegwerfen, würden sie fragen: Bist du heute in der Vorstellung gewesen? Sie sind Komödianten, wollen nichts anderes sein, Darsteller, können nichts andersers sein dank ihrer Begabung.

Max Frisch, *Stiller*, 1954

Verdi über Boito – Boito über Verdi

In Paris habe ich voriges Jahr oft Boito und Faccio gesehen. Gewiß sind das zwei sehr begabte junge Menschen, aber ich kann mich über ihr musikalisches Talent nicht äußern, weil ich von Boito nie etwas gehört habe und von Faccio nur wenige Sachen, die er mich eines Tages hören ließ. Da Faccio im übrigen eine eigene Oper aufführen läßt, wird das Publikum sein Urteil fällen. Diese beiden jungen Leute werden beschuldigt, glühende Verehrer Wagners zu sein. Daran ist nichts Schlimmes, solange die Verehrung nicht in Nachahmung ausartet.

Giuseppe Verdi, An Clarina Maffei, 31. Juli 1863

Du wirst mir ganz bestimmt ganz von selber ehrlich über *Mefistofele* berichten! Zur Zeit ist schwer zu sagen, ob Boito Italien Meisterwerke geben kann. Er hat viel Talent, er strebt nach Originalität, aber das Ergebnis ist ziemlich seltsam. Es fehlt ihm an Spontaneität, und es fehlt ihm das Motiv: große musikalische Vorzüge. Mit diesen Tendenzen kann einem ein so seltsames und theatrales Sujet wie der *Mefistofele* mehr oder weniger gelingen, schwerlicher der *Nerone*!

Giuseppe Verdi, An Opprandino Arrivabene, 21. März 1877

Boito hielt sich hier auf dem Rückweg von Parma ungefähr 48 Stunden lang auf und hat mir das Libretto von *Nerone* vorgelesen!! Ich weiß nicht, ob ich gut daran tue, es Euch zu sagen, aber er hat mir keine Schweigepflicht auferlegt; und so sage ich Euch, daß das Libretto glänzend ist – gewiß, daß es ihm Freude machen wird, dies zu hören. Die Epoche ist meisterhaft und gründlich geprägt; fünf Figuren, eine schöner als die andere, Nero ist trotz seiner Grausamkeiten nicht hassenswert; ein vierter tief ergreifender Akt; und das Ganze klar, sauber, bühnenwirksam trotz der größten szenischen Verwicklung und Bewegung. Ich spreche nicht von den Versen, denn Ihr wißt, wie Boito sie zu machen versteht; aber diese scheinen mir die schönsten von allen zu sein, die er bis heute gemacht hat.

Giuseppe Verdi, An Giulio Ricordi, 25. Mai 1891

Das Leben unseres Maestros ist seit vielen Jahren so still und so ganz auf Studien und Häuslichkeit eingestellt, daß es zu keinen nennenswerten Begebenheiten und kurio- sen Anekdoten kommt. Das höchst Pikante dabei ist (verglichen mit dem Leben anderer hervorragender Zeitgenossen), daß es da keinerlei Pikantes zu berichten gibt.

Diese Einzigartigkeit nutzt dem Biographen nicht, verdient jedoch Beachtung, weil sie die große Einfachheit des Künstlers und des Menschen offenbart.

Arrigo Boito, An Eugenio Checchi, Dezember 1886

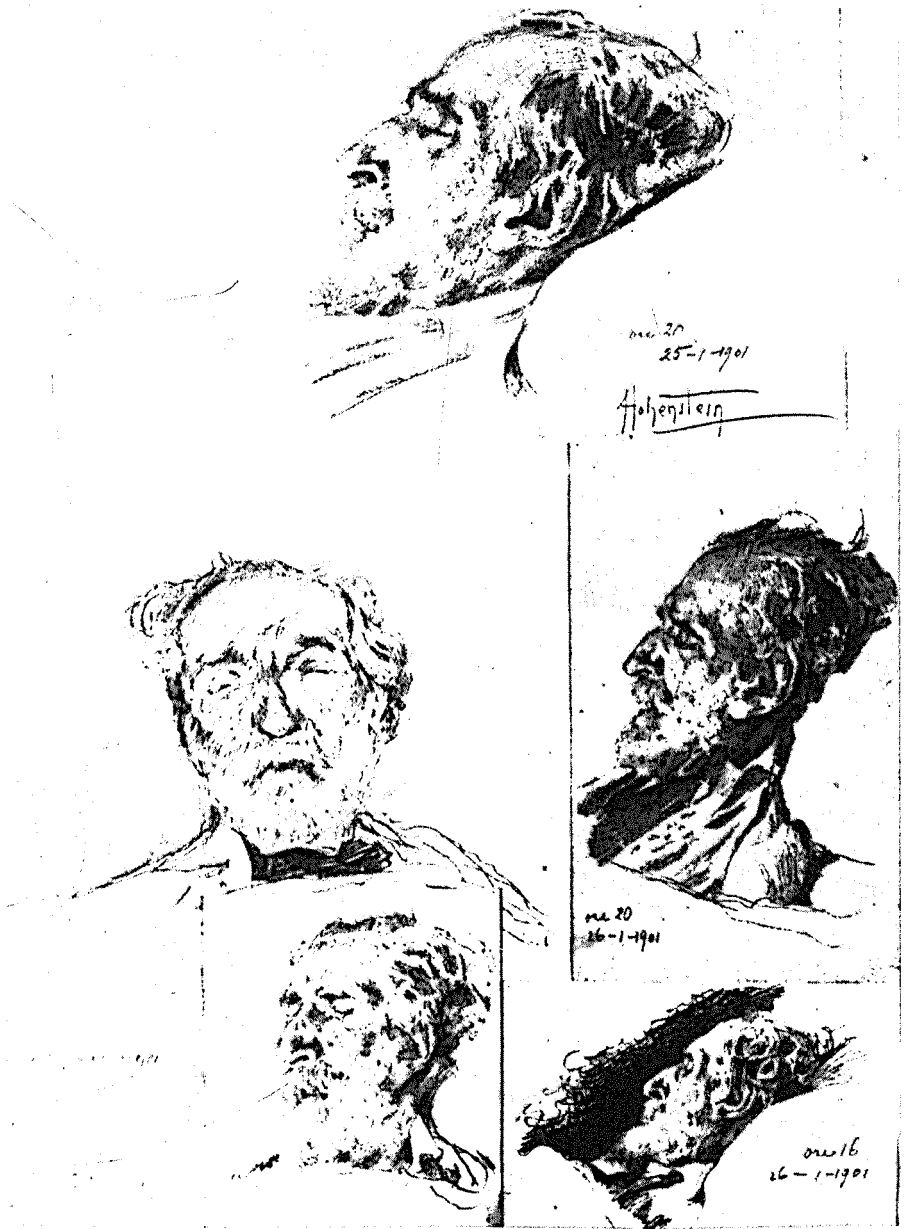
Verdi ist tot; er hat eine ungeheure Fülle von Licht und warmer Lebenskraft hinweggenommen; dank diesem olympischen Greisentum waren wir alle in Sonne gebadet. Er ist wie ein furchtbarer, stummer Kämpfer im Glanz gestorben. Das Schweigen des Todes war über ihn gekommen eine Woche, bevor er starb. Kennen Sie die wunderbare Büste des Maestro von Gemito? Monsieur Cain (der Komponist, den Sie kennen) besitzt sie in seiner Villa. Diese vor vierzig Jahren gestaltete Büste gibt das genaue Bild des Maestro wieder, so wie er am vierten Tag vor dem Ende war. Den Kopf auf die Brust gesenkt und mit ernsten Augen, schaute er nach unten, schien den unbekanntem, furchtbaren Gegner mit seinem Blick zu messen und in Gedanken die Kräfte zu berechnen, die er ihm entgegensetzen mußte.

So hat er ihm auch heldenhaften Widerstand geleistet. Der Atem seiner breiten Brust hat ihn vier Tage und drei Nächte lang am Leben erhalten. Noch in der vierten Nacht füllte sein Atem das Zimmer, aber die Erschöpfung ... Armer Maestro, wie tapfer und wie schön war er bis zum letzten Augenblick. Gleichviel, der alte Schnitter muß seine Sense ganz schön verbogen weggeschleppt haben. Mein lieber Freund, ich habe im Leben sehr verehrte Menschen verloren; der Schmerz überdauerte den Verlust, aber niemals hat mich ein Gefühl des Hasses gegen den Tod und der Verachtung gegenüber seiner mysteriösen, blinden, dummen, siegreichen und feigen Macht überkommen. Erst der Tod dieses Neunzigjährigen konnte diesen Eindruck in mir erwecken. Er haßte ihn auch, denn er war der mächtigste Ausdruck des Lebens, den man sich vorstellen kann; er haßte ihn wie Faulheit, Geheimnistuerei und Zweifel. Jetzt ist alles zu Ende. Er schläft wie der König von Spanien in seinem »Escorial« unter einer bronzenen Tafel, die ihn ganz bedeckt.

Arrigo Boito, An Camille Bellaigue, 7. April 1901

Keiner hat den Sinn des Lebens besser verstanden, besser ausgesprochen als Verdi. Er war Mensch unter den Menschen, und er wagte es zu sein. Hätte man ihm angeboten, ein Gott zu sein, würde er es abgelehnt haben, denn er wollte sich als Mensch und Sieger im feurigen Kreise der irdischen Prüfung fühlen.

Arrigo Boito, An Camille Bellaigue, 1912



Adolfo Hohenstein, Skizzen von Verdis letzten Stunden

Erste Fassung 1856/57

Was nützte es, die Geschichte des *Simon Boccanegra* innerhalb eines Monats fertig zu machen? Haben Zensur und Theaterleitung nicht ein hinreichend ausführliches Szenarium? Es ist sogar nicht einmal ein Szenarium, sondern ein vollständiges Drama. Ins Libretto kommt kein neuer Gedanke, kein geändertes Wort. Was macht es schon aus, ob es zur Zeit in Prosa oder in Versen ist? Und wie Du ganz richtig bemerkt hast, an diesem *Simon* ist etwas sehr Originelles. Darum muß der Zuschnitt des Librettos, der einzelnen Nummern usw. usw. so originell wie möglich sein.

Giuseppe Verdi, An Francesco Maria Piave, 3. September 1856

Der Karneval in Venedig war schön; die Theatersaison bislang gut, doch gestern abend ging der Ärger los. Es fand die erste Aufführung von *Boccanegra* statt, der ein fast eben so großes Fiasko erlitten hat wie damals die *Traviata*. Ich glaubte, etwas Passables geschaffen zu haben, doch anscheinend habe ich mich geirrt. Später werden wir sehen, wer Unrecht gehabt hat.

Giuseppe Verdi, An Vincenzo Torelli, 13. März 1857

Die Musik des *Boccanegra* gehört zu denen, die nicht sofort Wirkung erzielen. Sie ist sehr sorgfältig gearbeitet, mit der auserlesensten Raffinesse ausgeführt, und man muß sie in ihren Details studieren. Daraus ergab sich, daß sie bei der Premiere nicht völlig verstanden wurde und einige ihr Urteil überstürzt abgaben; ein hartes, feindseliges Urteil einem Manne gegenüber, der Verdi heißt, einem der wenigen, der den Ruhm der italienischen Kunst im Ausland hochhält. Was diesen ersten und schiefen Eindruck irgendetwie zu erklären vermag, das ist die vielleicht zu ernste und strenge Art der Musik und der melancholische Grundton, der die Partitur und insbesondere den Prolog beherrschen.

Gazzetta privilegiata di Venezia, 15. März 1857

Haben sich die Venezianer nun beruhigt? Wer hätte je vorausgesagt, daß dieser arme *Boccanegra*, mag die Oper gut oder schlecht sein, einen solchen Höllenlärm hervorrufen würde.

Giuseppe Verdi, An Cesare Vigna, 11. April 1857

Und trotz allem, was Freunde oder Feinde sagen mögen, ist der *Boccanegra* nicht schlechter als viele andere meiner glücklicheren Opern, denn für ihn ist vielleicht

eine sorgfältigere Aufführung vonnöten und ein Publikum, das zuhören will. Eine traurige Angelegenheit ist das Theater!!

Giuseppe Verdi, An Tito Ricordi, 4. Februar 1859

O, die Dekorationen könnten in diesem *Simon* so schön sein! Besonders in drei Bildern müßte und könnte ein Maler etwas sehr Gutes machen. Aber die Bühnenbilder müßten doppelte und dreifache Prospekte haben und die Podeste nicht Schemel, wie im *Guglielmo Tell*, sondern richtige Podeste sein. Und was die Kostüme angeht. Genug! Genug, laß uns zu anderem kommen!

Giuseppe Verdi, An Francesco Maria Piave, 3. September 1856

Hier hast Du das gekürzte und reduzierte Libretto ungefähr so, wie es sein muß. Wie ich Dir in einem anderen meiner Briefe sagte, sollst Du Deinen Namen dafür geben oder nicht. Wenn Dir mißfällt, was geschehen ist – es mißfällt auch mir, und vielleicht noch mehr als Dir; aber ich kann Dir nichts anderes sagen als »es war nötig«!!

Ich schleppe mich so gut wie möglich durch. Dank guten Willens bin ich zuversichtlich, und die Oper wäre fertig, wenn mein Magen mich arbeiten ließe, wann ich will. In jedem Fall hoffe ich, daß der *Simon* am 7. herauskommen wird!...

Arbeite sorgfältig an den Szenen. Die Angaben sind ziemlich genau, trotzdem erlaube ich mir einige Bemerkungen. In der ersten Szene muß der Fiesco-Palast, wenn er seitlich steht, gut vom ganzen Publikum zu sehen sein, weil alle den Simon sehen müssen, wenn er ins Haus eintritt, wenn er auf den Balkon kommt und die kleine Laterne wegnimmt; ich glaube, eine musikalische Wirkung erzielt zu haben, die ich durch die Bühne nicht verlieren will. Außerdem möchte ich mir vor der Kirche von San Lorenzo eine kleine begehbbare Treppe mit 3 oder 4 Stufen und ein paar Säulen wünschen, die dazu dienen würde, sich mal Paolo, mal Fiesco anlehnen und verstecken zu lassen usw. Diese Szene muß einen tiefen Hintergrund haben.

Giuseppe Verdi, An Francesco Maria Piave, Anfang Februar 1857

Verdi bedauert, Marie im Moment nicht antworten zu können, aber er arbeitet bis zum Umfallen. Und er hat noch einen Akt zu komponieren; außerdem muß noch die gesamte Partitur instrumentiert werden. Es ist, als ob man bei minus 36 Grad zum Schwitzen gebracht würde!

Giuseppina Streponi, An Léon Escudier,
Über Verdis Arbeit an *Simon Boccanegra*, März 1857

Zweite Fassung 1880/81

Gestern bekam ich ein großes Paket, das vermutlich eine Partitur des *Simon* enthält! Wenn Ihr in sechs Monaten, in einem Jahr, in zwei oder drei Jahren usw. nach St. Agata kommt, werdet Ihr es genau so unberührt finden, wie Ihr es mir geschickt habt. Ich habe Euch in Genua gesagt, daß ich nutzlose Dinge verabscheue. Es stimmt, daß ich in meinem Leben nichts anderes getan habe, aber dafür gibt es mildernde Umstände. Nichts würde heutzutage nutzloser für das Theater sein als eine meiner Opern. Und außerdem, und außerdem ist es besser, mit *Aida* und dem *Requiem* zu enden, als mit einem Arrangement.

Giuseppe Verdi, An Giulio Ricordi, 2. Mai 1879

Entweder die Oper für die Sänger, oder die Sänger für die Oper. Das ist ein alter Grundsatz, den jedoch kein Theaterunternehmer jemals in die Praxis umzusetzen vermochte, ohne den es aber keinen Erfolg beim Theater gibt.

Giuseppe Verdi, An Giulio Ricordi, 20. November 1880

Ich werde auch anspruchsvoll in allem anderen sein und nicht so gefällig, wie ich es zu anderen Zeiten war.

Giuseppe Verdi, An Giulio Ricordi in einem nicht abgesandten Brief,
25. November 1880

Wer verpflichtet uns, den *Boccanegra* zu geben? Welches Interesse hätte ich daran, mich aufs Neue mit dieser Oper zu plagen? Mit einer Oper, die man schließlich der »Bequemlichkeit« halber gibt!

Ich füge auch hinzu, daß diese Oper in Sünde geboren wurde und wir schwerlich Wasser finden werden, sie zu taufen.

Giuseppe Verdi, An Giulio Ricordi, 2. Dezember 1880

Unsere Aufgabe, mein Maestro, ist beschwerlich. Das Drama, das uns beschäftigt, ist verdreht, es erscheint wie ein Tisch, der wackelt, man weiß nicht, auf welchem Bein; und so sehr man ihn auch aufzurichten sucht, er wackelt noch immer. Ich finde in diesem Drama keine einzige jener Figuren, die uns ausrufen lassen: »gut getroffen!« Und kein einziges Geschehnis, das wirklich verhängnisvoll ist, das heißt unerlässlich und stark, vom unabwendbar tragischen Schicksal erzeugt.

Ich nehme den Prolog aus, der wirklich schön und stark in seiner gänzlichen Finsternis ist, dicht und dunkel wie ein Stück Basalt. Aber der Prolog (ich spreche lediglich von der Tragödie [im Libretto], denn seit vielen, vielen Jahren habe ich keine Gelegenheit mehr gehabt, die Musik des *Boccanegra* wiederzuhören), der Prolog ist das gerade Bein des Tisches, das einzige, das ihn aufrecht hält; die anderen drei, Sie wissen das besser als ich, hinken alle. Es gibt da viel Intrige und nicht viel Zusammenhang. Alles ist oberflächlich in diesem Drama, alle diese Geschehnisse scheinen auf der Stelle, im Augenblick erfunden zu sein, um plump die Bühne zu füllen; sie haben weder tiefe Wurzeln noch starke Bindungen, sie gehen nicht aus den Figuren hervor, sie sind äußerliche Erscheinungen der Geschehnisse. Um ein derartiges Drama zu korrigieren, muß es geändert werden.

Arrigo Boito, An Giuseppe Verdi, 8. Dezember 1880

Ihre Kritik ist gerechtfertigt, aber inmitten erhabenerer Arbeiten und mit *Otello* im Sinn streben Sie eine Vollkommenheit an, die hier unmöglich zu erreichen wäre. Ich sehe mehr nach unten, und, optimistischer als Sie, verzage ich nicht. Ich gebe zu, daß der Tisch wackelt, aber wenn man ein paar der Beine repariert, wird er sich, glaube ich, halten können. Ich gebe auch zu, daß es da keine (immer recht seltenen!) Figuren gibt, die Euch ausrufen lassen: »gut getroffen«; trotzdem scheint mir, daß es in den Gestalten des Fiesco und Simon etwas gibt, woraus sich etwas Gutes machen läßt.

Giuseppe Verdi, An Arrigo Boito, 11. Dezember 1880

Schon vor der Aufführung von gestern abend würde ich Dir, hätte ich Zeit zum Schreiben gehabt, gesagt haben, daß mir die gebrochenen Beine dieses alten *Boccanegra* gut repariert schienen.

Giuseppe Verdi, An Opprandino Arrivabene, 25. März 1881

Ich überanstrengte mich nicht, aber ich arbeite. Ich bin daran, die Beine eines alten Hundes aufzurichten, der in Venedig schön geprügelt wurde und *Simon Boccanegra* heißt. Nichts ist jedoch darüber entschieden, besonders, weil ich sicher sein will, daß er in guten Händen und gut geleitet sein wird.

Giuseppe Verdi, An Opprandino Arrivabene, 6. Januar 1881

Du weißt, daß ich es übernommen habe, Hand an das Libretto des *Boccanegra* zu legen, weil mir Verdis Wünsche maßgeblich sind; Du weißt, daß ich immer dagegen war, diese Oper jetzt an der Scala aufzuführen; Du weißt, daß ich dem Flickwerk, das ich an der Arbeit des armen Piave tat, keinerlei künstlerischen oder literarischen Wert beimesse. Ich bitte Dich also, darüber zu wachen; der neue *Boccanegra* soll klar und deutlich unter dem Namen F.M. Piave laufen, und der meine soll in keiner Weise hinzugefügt werden.

Arrigo Boito, An Giulio Ricordi, 21. Januar 1881

»Das Stück ist düster, weil es düster sein muß«

Drama und Musik im Schlußakt von Verdis *Simon Boccanegra*

Uwe Schweikert

Verdis musikalisches Universum ist düster und die Erde in ihm ein »Tal der Tränen«, wie das sterbende Liebespaar am Schluß von *Aida* singt. Mit diesem schwermütig lastenden Grundbaß seiner Dramaturgie erweist der italienische Komponist sich bei aller Vielfalt und Weite der szenischen und menschengestalterischen Phantasie als ein Kind des 19. Jahrhunderts. Unter seinen Noten wandelte sich das stereotype melodramma seiner Vorgänger Bellini, Donizetti und Mercadante zum bürgerlichen Trauerspiel, zum fatalistischen Geschichtsdrama, das stets mit Mord und Tod, dem Untergang des Helden oder der Heroine endet. Unerbittlich fordert auf der Szene des Verdi-Theaters das blindwütige (und doch von Menschen gemachte) Fatum seine Opfer, um im verklärenden Ton der Musik den Tod selbst zu überwinden.

Aus dieser sich fortzeugenden Schreckensgalerie, die erst im Schlußstein des *Falstaff* ihren weltverlachenden Widerpart findet, ragt ein Stück, »das keine Wärme ausstrahlt« (so Verdi 1864 an seinen französischen Verleger Escudier), durch seine gesteigerte Düsternis hervor: der 1857 in Venedig uraufgeführte, erfolglose und darum 1881 für Mailand radikal überarbeitete *Simon Boccanegra*. Diese Oper endet nicht nur, sie beginnt schon mit Tod, dem Tod Marias, der Tochter des Patriziers Jacopo Fiesco und Geliebten des Korsaren Simon Boccanegra, deren unsichtbar bleibender Körper Handlung und Psyche der beiden Widersacher und damit auch den Ton von Verdis Musik von Beginn an wie mit Leichengift verfinstert. Die Handlung selbst spielt vor dem Hintergrund bürgerkriegsartiger Kämpfe zwischen der Adels- und der Plebejerpartei im Genua des 14. Jahrhunderts. Auf diese Weise hat Verdi, wie so oft in seinen Opern, den politischen Aufruhr mit den subjektiven Leidenschaften, die geschichtliche mit der individuellen Tragödie verwoben – in einem Libretto, das, wie in fast allen Verdibüchern nachzulesen steht, als verworren, ja dumm gilt, das aber die Musik klärt. Stoff ist im Verdi-Theater stets nur der an der Oberfläche ablaufende Vorgang, musikalisches Drama, was im Gewebe, im Austausch von Gesten und Emotionen im Innern der Figuren sich abspielt. Die Musik macht sichtbar, was die Handelnden unsichtbar bewegt.

»Die Musik ist die allermächtigste aller Künste, sie hat eine ihr eigene Logik, eine schnellere und freiere Logik als die des gesprochenen Gedankens, und eine sehr viel beredtere.« Dies schrieb Arrigo Boito unmittelbar vor Beginn der gemeinsamen Überarbeitung von *Simon Boccanegra* an den Komponisten und brachte damit auf eine griffige Formel, was Verdi seinen Librettisten – hießen sie nun Piave, Cammarano, Somma oder Ghislanzoni – in hunderten von Briefen bei der Versifizierung der



Giuseppe Verdi in Sant'Agata – Letzte Aufnahme, Sommer 1900

Szenarien immer wieder einzuhämmern suchte: im Theater wird der Erfolg nicht an der literarischen Originalität des Textbuchs, sondern an der szenischen Wirkung der Musik gemessen. Der erschütternden Wirkung zuliebe war Verdi sogar bereit, die Musik zu opfern, wie der leere Lärm am Ende des Prologs oder die fahle Stille am Schluß von *Simon Boccanegra* beweisen.

Kaum Zufall, daß Boito und Verdi bei der Reparatur des »wackeligen Tisches«, mit dem sie die Oper verglichen, an den beiden Beinen des Prologs und des Schlußakts nur wenig auszusetzen und, mit Ausnahme der neuen Orchestereinleitung und dem Auftritt Fioscos und Paolos zu Beginn des Finales, auch nur wenig zu verändern oder auszubessern fanden. Nach Abschluß der Revision schrieb Verdi mit der für ihn typischen Kompromißlosigkeit an seinen Freund Arrivabene: »Das Stück ist düster, weil es düster sein muß« – es beginnt und endet in Dunkelheit –, »aber es ist fesselnd.«

Man versteht die Handlung und das mit ihr inszenierte musikalische Drama nicht, wenn nicht deutlich wird, daß der Schlußakt auf den Prolog – »dicht und dunkel wie ein Stück Basalt« nannte ihn Boito – zurückverweist, der von einer Abwesenden, einer Toten beherrscht wird. Maria ist im Prolog bereits tot und liegt aufgebahrt im Palast ihres Vaters, als Simon sich in das Machtspiel des schurkischen Paolo Albiani, des Anführers der Volkspartei, schickt. In die Dogenwahl hat er nur darum eingewilligt, weil er hofft, auf diese Weise endlich die Geliebte erringen zu können, die Fiesco vor ihm verborgen hält. Auch das Unterpand seiner Liebe, die kleine Maria – in der fünfundzwanzig Jahre nach dem Prolog spielenden Handlung begegnen wir ihr unter dem Namen Amelia Grimaldi –, ist spurlos aus seinem Leben verschwunden. Alle diese Zufälle des Schicksals erfährt der Zuschauer nur bruchstückhaft – so bruchstückhaft, wie das Dasein Simon nach diesen Verlusten erscheinen muß, so bruchstückhaft, wie Verdis epischer Montagestil sie in jähem Kontrasten und übergangslosen Schnitten im Verlauf der Oper aus dem Unterbewußtsein herausschält.

Unüberhörbar und von sprechender Deutlichkeit aber sind die Gebärden und Bilder des Bühnenspiels, die Verdi mit seiner Musik setzt. So ist insbesondere die vom »Miserere« des Chors begleitete Auftrittsszene Fioscos dem bloßen Schöngesang entzogene Musik: Racheschwur und Grabgesang in einem. Aus der Tiefenschicht der konduktschweren Klänge dieses Trauermarschs vermag man sogar die mundlose Stimme der Tochter herauszuhören, deren wortlose Klage über ihr hinter den Kerkermauern des väterlichen Palastes ersticktes Leben Verdi kontrapunktisch mit dem starren Schmerz Fioscos verwoben hat. Wenn dieser die Szene betritt, erklingt darüber hinaus erstmals jene im späteren Verlauf der Oper wieder und wieder kehrende emphatische Todesfigur, ein anapästischer Rhythmus (kurz-kurz-lang), der in Verdis musikalischer Sprache stets den Tod chiffriert. Der Keim des Todes ist in dieser Oper, ähnlich wie in *Il trovatore*, noch vor allen Anfang gelegt. Wenn sich der Vorhang zum Prolog hebt, beginnt ein Endspiel.

Das unerbittliche Fatum, das den Anti-Helden Simon und damit den Gang dieser Oper bestimmt, äußert sich am Ende des Prologs in einem aus nur vier Wörtern

bestehenden Dialog. Simon flieht voller Entsetzen aus dem leeren Palast der Fieschi, in dem er die aufgebahrte Leiche der Geliebten findet, Paolo stürmt gleichzeitig mit der Volksmenge herbei, um Simon seine Wahl zum Dogen zu verkünden – »un trono« lautet der Ausruf des Handwerkers, »una tomba« die Entgegnung des Korsaren! Der Thron als Grab – in dieser verbalen Zuspitzung einer tragischen Konstellation haben wir ein instruktives Beispiel für die von Verdi immer wieder beschworene »parola scenica«, jenes treffende Bühnenwort, das eine Situation mit einem Schlag deutlich und sichtbar zu machen vermag. Der zerreißende Dualismus von Thron und Grab wird zum Motor der inneren Tragik, der innersten Wünsche Simons und wird seine grausame Wahrheit im Schlußakt entfalten.

Wie der Prolog so steht auch der letzte Akt (Fünftes Bild) von *Simon Boccanegra* im Zeichen des Todes. Im Gegensatz zur explosiven Handlung in den vorangegangenen Bildern des ersten und zweiten Aktes ist er fast handlungslos, ja statisch – eine lähmende Ruhe, die nach und nach die Musik zum Stocken bringt. Nach dem lärmenden Prestobeginn des kurzen Orchestervorspiels verlangsamt sich das Tempo der Musik, bis sein Puls im Andante sostenuto assai des letzten Finales fast zum Stillstand kommt. Andreas Sopart, von dem die gründlichste und umfangreichste Studie zu dieser Oper stammt, hat zu Recht darauf hingewiesen, daß sich die letzten Szenen »entweder qualvoll in die Länge ziehen oder – in permanenter Wiederholung – zur Stagnation tendieren.«

Verdi und Boito haben bei der Reparatur der Oper in diesem Akt mit wenigen Korrekturen zum einen die Rückbezüge zur vorangegangenen Handlung, andererseits den fatalistischen Endspielcharakter verstärkt. Wenn Theodor W. Adorno in einer frühen Kritik bemängelt, daß die Schlußenthüllung nichts enthülle, so erliegt er einem doppelten Mißverständnis von Verdis musikalischem Theater. Die Lebenstragik des Korsaren erfüllt sich im Innern der Figur. Die szenischen Bilder aber, die wir sehen, sind optische Zeichen, die in der Musik gedeutet oder, wenn man denn schon nach einer Lösung sucht, entziffert werden.

Vor dem geschlossenen Vorhang geht, einem Vorschlag Boitos folgend, in der Musik der blutige Aufstand weiter, mit dem der zweite Akt schloß. Auch die Siegesrufe erklingen noch hinter der Szene. Diese Idee vereint, wie Boito an Verdi schreibt, »die Geschehnisse der beiden letzten Akte in schneller, geballter, äußerst dramatischer Zeitfolge.« Neu ist auch »der ganz schnelle, aber unentbehrliche Dialog Fiescos und Paolos« (Boito). Fiesco, der während der Kämpfe im Gefängnis war, erhält seine Freiheit zurück; Paolo, der sich auf die Seite der Aufständischen schlug, wurde von Simon zum Tode verurteilt – die auftaktige Figur, mit der das Orchester ihn ankündigt, evoziert den Schlag des Fallbeils, das ihn erwartet. Die kurze Szene, die Verdi neukomponierte, greift teilweise auf musikalisches Material der ersten Fassung zurück, läßt aber andererseits in der Vorwegnahme der dämonischen Züge Jagos durch Paolo schon die dramatische Welt des *Otello* erahnen. Während des Dialogs der beiden Männer im Vordergrund erklingt hinter der Szene der die Hochzeit von Gabriele

und Amelia feiernde unbegleitete Frauenchor. Geschickt hat Boito hier die zum Fortgang der Handlung wichtigen Informationen – die Vergiftung des Dogen, den Raub Amelias – eingeflochten, während Verdi wirkungsvoll das finstere, schlangengleich im Fagott und den tiefen Streichern sich windende Motiv von Paolos Verfluchung durch den Dogen mit dem lichten Dur der Hochzeitszeremonie kontrastiert. Der Form nach handelt es sich bei der in die c-moll-Szene eingeschobenen C-dur-Episode um eine Art Trio. In der Erstfassung stand dieser kleine Chor noch für sich allein. Erst durch den bitteren Kommentar Paolos (»Dieses Hochzeitslied, das mich verfolgt, hörst du es?«) haben Boito und Verdi ihn mit dem Drama verknüpft. Für Paolo ist es der Grabgesang.

Während Paolo von den Wachen fortgeschleppt wird, zieht Fiesco sich in Erwartung des Dogen in einen dunklen Winkel zurück. Trauermarschartige Akkorde werfen ihre Schatten auf das Kommende. Gegenüber der Erstfassung haben Boito und Verdi an dieser Stelle das Auftreten Simons spannungsvoll verzögert. Zunächst verkündet ein Hauptmann dem (unsichtbaren) Volk vom Balkon des Palastes: »Auf Befehl des Dogen löscht die Fackeln und kränkt nicht mit Triumphgeschrei die toten Helden.« Das abwärts fallende Hörnermotiv klingt verhängen, ja schwermütig, und der Trompetenruf, der erstmals in diesem Akt den anapästischen Todesrhythmus aufgreift, gleicht einem Toten-, einem Todessignal. Ähnliche Assoziationen weckt auch der eher eine Totenmesse denn eine politische Verlautbarung ankündigende Rezi-tationston des Hauptmanns mit seinen Anklängen an den gregorianischen cantus planus.

Der Doge tritt ein, müde, schleppenden Schrittes und in Gedanken versunken: »Mir brennen die Schläfen ... Qualvolle Glut kriecht durch meine Adern!« Auch diese kleine Einfügung, die letzte substantielle Veränderung im Schlußakt, geht auf Boito zurück, der an Verdi schrieb: »Von den ersten Worten des Dogen im vierten Akt an muß man die Katastrophe verspüren lassen.« Zu Simons Worten erklingt in den Streichern, jeweils um einen Halbton aufsteigend und durch den orgelpunktartigen Halteton der Fagott- und Posaunenstimme mit Nachdruck hervorgehoben, dreimal das Giftmotiv aus dem vorangegangenen Akt – jetzt in der Umkehrung und in schwerfällig artikulierten Sexten: musikalische Konfiguration des schleichenden Todes, dem Simon, ohne es noch zu wissen, bereits verfallen ist.

Der Doge sehnt sich nach der Erschöpfung dieses Tages nach dem Meer, der Erfrischung einer kühlen Brise. Vom Palast aus kann er das Meer nur noch in der Ferne, durch die Fenster im Hintergrund erkennen. Schmerzvoll erinnert er sich seiner Jugend und der Freiheit, die das Meer ihm noch jetzt verheißt. Der kleine ariose Monolog zeigt – als Kontrast zum vorangegangenen Giftmotiv –, wie minutiös, ja gestisch sprechend Verdi die wechselnden seelischen Stimmungen Simons in seiner Musik zu kennzeichnen weiß. Flirrende Zweiunddreißigstelfiguren in den Streichern sowie schier endlose Flötentriller schaffen einen geradezu vibrierenden Klangraum, über den der Gesang Simons wie eine Brise dahinschwebt. Die Stimme fällt dabei

vom f', dem höchsten Ton, über anderthalb Oktaven ab bis zum c: mit dem Wort »tomba«/»Grab« wird auf diesem Ton gleichzeitig das Schlüsselwort des gesamten Aktes erreicht, jener Grabeswunsch, den Simon schon am Ende des Prologs als einzigen Kommentar zu seiner Dogenwahl herausgestoßen hatte.

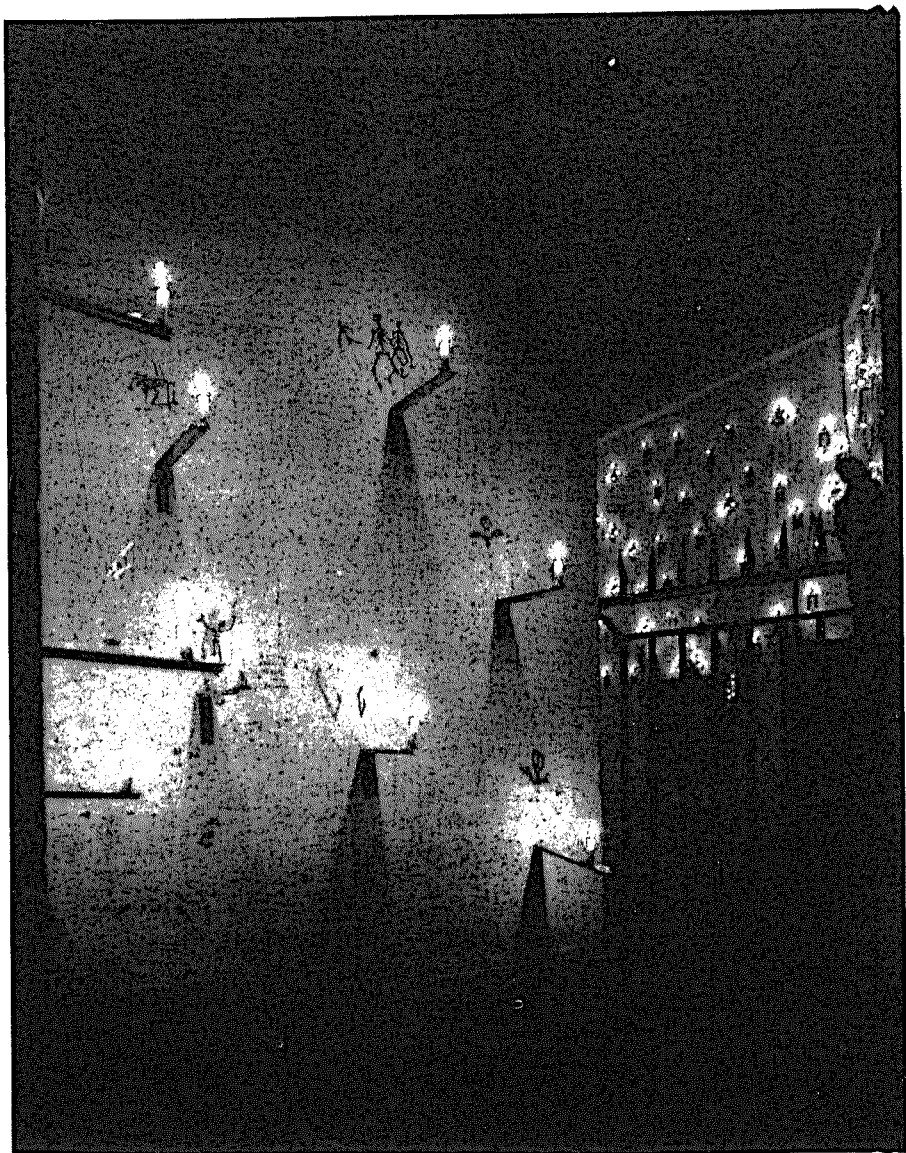
Wie stets bei Verdi greifen szenische und musikalische Dramaturgie nahtlos ineinander: das »Grab« öffnet sich, und aus dem Dunkel einer Nische, in der er bis dahin für Simon verborgen war, tritt Fiesco – zunächst noch unerkannt. »Eine Stimme aus Stahl«, »eine Grabesstimme, in der etwas Unabweisbares, Prophetisches liegt«, hat Verdi für Fiesco verlangt – eine Forderung, die er in der Tat mit einer melodischen Deklamation voll prophetischer Wucht und starrer Unerbittlichkeit erfüllt. Fiescos finstere Drohung wird dabei durch eine im Staccato herausgemeißelte instrumentale Begleitung noch zusätzlich verstärkt. Er verkündet dem Dogen die »geheimnisvollen Zeichen des Todes«. Zu Simons beschwörend vorgebrachten Besänftigungsversuchen, mit denen der erste Teil des Duetts schließt, erklingen im Orchester unentwegt die Todesfiguren. Jetzt erst erkennt Simon seinen alten Gegner. Gleichzeitig beginnen, in einer Art Lichtdramaturgie, die Verdi vorschwebte, die Fackeln des Palastes, dann die Lichter in der Stadt und schließlich auch die der Schiffe nach und nach zu verlöschen, bis beim Tod des Dogen schließlich die Szene in völliger Dunkelheit liegt.

Das große, dreiteilige Duett zwischen Simon und Fiesco ist nicht nur der Kulminationspunkt des Schlußaktes, sondern das emotionale Kraftfeld, auf das die ganze Handlung sich zubewegt. Für Boito war es »die schönste Szene des Dramas«, weil sich hier die zwei Widersacher erstmals von Angesicht zu Angesicht gegenüberstehen: »als Herren ihrer Handlungen und Worte, isoliert und frei von äußeren Einflüssen, äußeren Episoden.« Zwei in gemessenem Largo stehende Teile werden unterbrochen durch ein in hektischer Figuration dahinstürzendes Allegro assai, den letzten schnellen Satz in diesem ansonsten ganz von schmerzvoller Langsamkeit erfüllten Schlußakt. »Come un fantasima«, »wie ein Gespenst« steht Fiesco vor Simon. Es kommt zu einer Anagnoresis, einer Wiedererkennungsszene voll tragischer Ironie, in deren Verlauf Simon seinem Todfeind endlich die Herkunft Amelia Grimaldis offenbart – eine späte, allzu späte Entdeckung, die selbst den bis dahin gleich einem Racheengel wütenden Fiesco zu Tränen erschüttert. Die im Orchester erklingenden Lamento- und Seufzerfiguren lassen uns in sein bisher verschlossenes Herz sehen!

Im abschließenden Largo-Teil des Duetts vereinen sich die Stimmen der beiden Männer in wehmutsvoller Klage zum erstenmal zu einem gemeinsamen, nicht mehr nur in dialogischer Wechselrede aufeinanderfolgenden Singen und schließen auf demselben Ton. Die Stunde der Wahrheit hat aber auch für Simon geschlagen: die stockenden Todesrhythmen künden sein nahes Ende, dessen unbewußte Ahnung ihn bereits erfüllte, seit er in diesem Akt die Szene betrat. Blockhafte Ostinatoakkorde über dem Fundament der tiefen Streicher und dem erzenen Klang des Cimbasso, des Blechbläserfundaments, der an eine Totenglocke gemahnt, läuten das abschließende Pezzo concertato ein.

Der sterbende Simon wendet sich zu verklärenden As-dur-Klängen der geteilten Violinen ein letztes Mal an das soeben von der Hochzeit kommende Paar. Zum Schlußensemble vereinen sich die vier Solisten mit den Stimmen des Chors – ein handlungsloses Bild, in dem die Zeit stillsteht und ganz in Emotion, in Musik aufgelöst ist. Auch hier setzt Fiesco gegen den segnenden Dogen und die flehenden Stimmen Amelias und Gabrieles feierlich, aber unnachgiebig den ehernen Grundbaß: »Ogni letizia in terra è menzognero incanto, d'interminato pianto fonte è l'umano cor« / »Alle Freude auf Erden ist nur trügerischer Zauber, das menschliche Herz ist eine Quelle unendlicher Tränen.« Mit großem Nachdruck immer denselben Ton umkreisend ist diese Botschaft, die bei ihrem ersten Auftreten vom Blech unterstützt wird, der verbale basso continuo dieser düsteren Oper, mehr noch: der geheime Kontrapunkt von Verdis ganzem Schaffen, wie er sich nicht zuletzt auch in dem so gar keine Glaubenszuversicht spendenden *Requiem* ausdrückt. Simons letzter Blick gilt dem Meer, sein letzter Gedanke Maria. Mit ihrem, der Geliebten, der Tochter Namen auf den Lippen stirbt er. So erfüllt sich die ekstatische Todesliebe Simons, so schließt sich der Todeszirkel der Handlung.

Wie Verdis 1874 entstandene Totenmesse endet auch die Oper pianissimo und in kraftlosem Schweigen. Die Schläge der Totenglocke und schmerzvoll betonte Mollvorhalte auf den leichten Taktteilen trüben den Klang zudem fast bis zum Schlußakkord. Fahler, finsterner als dieses im offenen Ausgang mit leeren Quinten schließende Finale ist in der Operngeschichte zuvor noch kein Werk verklungen.



Christian Boltanski, Installation »Die Kerzen«

Prolog / Erstes Bild – Thron und Grab

Simon ist eine anstrengende Partie wie die des Rigoletto, aber tausendmal schwieriger. Beim Rigoletto ist die Partie gemacht, und mit ein bißchen Stimme und Temperament kann man da gut davonkommen. Beim *Boccanegra* sind Stimme und Temperament nicht genug. Für Fiesco sollte man eine tiefe Stimme haben, in den tiefen Tönen wahrnehmbar bis zum F, eine Grabesstimme, in der etwas Unabwendbares, Prophetisches liegt. Oh, der Fortschritt, die Wissenschaft, der Realismus. O weh, o weh. Realist soviel Ihr wollt, aber: Shakespeare war ein Realist, aber er wußte es nicht. Er war Realist aus Inspiration; wir sind Realisten aus Absicht, aus Kalkulation.

Giuseppe Verdi, An Giulio Ricordi, 20. November 1880

In der *Forza* (»Die Macht des Schicksals«) sind die Partien gemacht; in *Boccanegra* sind sie alle zu machen. Folglich vor allem große Schauspieler. Eine Stimme aus Stahl für Fiesco. Eine junge, bescheidene, stille, dünne, zarte Dame für Amelia. Eine leidenschaftliche, höchst feurige, stolze Seele, mit äußerlich würdiger, feierlicher Ruhe (sehr schwer darzustellen) für den *Boccanegra*. Die werden wir nicht finden, das weiß ich wohl; aber zumindest etwas, das dem nahekommt.

Giuseppe Verdi, An Giulio Ricordi, 2. Dezember 1880

Ich wiederhole nochmals, die beiden Partien des Fiesco und *Boccanegra* sind schwerer darzustellen als irgendeine Partie; und wenn diese Partien schwach sind, kann sich die Oper nicht halten. Versuchen wir nicht, die Schwierigkeiten mit wenn und aber zu vermeiden. Mit zwei guten Darstellern dieser Partien und zwei guten Stimmen für die anderen kann die Oper gehen; sonst nicht. Besser also überlegen wir das gut, bevor wir uns auf den Tanz begeben.

Giuseppe Verdi, An Giulio Ricordi, 5. Dezember 1880

Wenn Sie, mein Maestro, meine Gedanken lesen könnten (und warum zurückhalten oder heucheln?), würden Sie darin eine große Abneigung lesen, dieses Drama wieder zur Aufführung anzugreifen, dieses Drama, dem es sowohl an tiefem Gehalt wie an leichten Vorzügen fehlt, dieses Drama (außer dem Prolog), in dem es weder tragische Stärke noch theatralische Wirkung gibt. Trotzdem ist Ihr Wunsch auch der meine und, nachdem ich Ihnen jetzt mein Herz ausgeschüttet habe, erkläre ich Ihnen, daß

ich tun werde, was Sie für nötig halten, da bei einer solchen Frage Sie der höchste Schiedsrichter sind, nicht ich.

Arrigo Boito, An Giuseppe Verdi, 8. Dezember 1880

Ich habe Giulio auch gesagt, daß der Paolo-Bariton vor allem ein Schauspieler zu sein hat. Findet ihn sofort, weil ich ihn unbedingt zu hören wünsche. Wenn sämtliche Partien vor den Proben nicht feststehen, werde ich die Oper nicht geben.

Giuseppe Verdi, An Tito Ricordi, 6. Februar 1881

Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel
Ordnungen? und gesetzt selbst, es nähme
einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge von seinem
stärkeren Dasein. Denn das Schöne ist nichts
als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen
und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäh,
uns zu zerstören.

Rainer Maria Rilke, *Duineser Elegien*, 1912

CHRISTOPH KOLUMBUS Man glaubt gewöhnlich, daß Seeleute und Krieger, da sie ständig in Todesgefahr sind, weniger Wert auf das eigene Leben legen als andere Menschen. Ich glaube aus demselben Grund, daß das Leben von wenig Menschen so sehr geliebt und geschätzt wird wie von Schiffern und Soldaten. Wie manche Güter schätzt man nicht mehr, wenn man sie hat, mehr noch: wieviele Dinge, die man nicht einmal als Güter bezeichnen kann, erscheinen den Seefahrern sehr lieb und kostbar, nur weil sie ohne sie auskommen müssen! Wer hat es je zu den menschlichen Gütern gerechnet, ein Stück Erde zu haben, auf dem man stehen kann? Niemand, außer den Seeleuten und vor allem uns, die wir wegen der großen Ungewißheit dieser Reise keinen größeren Wunsch haben als den Anblick eines Stückes Land; das ist der erste Gedanke, wenn wir erwachen, und der letzte, bevor wir einschlafen; und wenn wir eines Tages von weitem die Spitze eines Berges oder eines Waldes oder die Spitze von etwas Ähnlichem entdecken, so werden wir vor Freude außer uns sein, und wenn wir gelandet sind, so wird der bloße Gedanke, daß wir uns wieder auf festem Boden befinden und in alle Richtungen frei gehen können, uns für mehr als einen Tag glücklich machen.

Giacomo Leopardi,

Dialog zwischen Christoph Kolumbus und Pietro Gutiérrez, 1827

Die Einsamkeit verwandelt dich in einen Christoph Kolumbus, der dem Kontinent seines eigenen Herzens entgegensegelt. Wie viele Masten wachsen nicht in deinem Blut, wenn dich nur Meere an die Welt binden! Jeder Augenblick ein Schiff nach den Untergängen der Zeit.

E.M. Cioran, *Gedankendämmerung*, 1940

Du aber lebstest mit dem Meer, den Sternen,
Liguriens kühner Sohn:
Vorbei den Säulen und vorbei dem Strande,
wo in die Flut mit wunderbarem Ton
die Sonne taucht, dem Ozean zum Pfande,
dem unermeßlichen, hast du den Stern,
der uns hier sank, gefunden,
den Tag, der anhebt, wenn er uns entgleitet;
durchbrechend alle Schranken der Natur,
hast du des Ruhmes Ziel unendlich fern
erreicht und überwunden
die schlimme Rückkehr. Aber ach, es weitet
kein Wissen uns die Welt; geringer nur
wird sie, und Erde, Himmel, Meere sind
dem Weisen nicht so groß wie einst dem Kind.

Giacomo Leopardi, *An Angelo Mai, als er die Bücher des Cicero
über das Gemeinwesen aufgefunden hatte*, 1827

Von Takt zu Takt stieß der Mann sein Holz in das Element, das etwas viel Menschhafteres, viel Komplizierteres war als Wasser. Mit einem kaum merklichen Akzent glitt die Barke vor, bis die Kraft des Stoßes zu Ende war und eine Hemmung einsetzte. So immer wieder: Lange Note, kurze Note. Lang, kurz! Diese Bewegung war die Mutter aller Barkarolen. »Venezianischer Sechsstelakt«, so hatte sie Verdi einmal in der Zeit, da er hier den *Rigoletto* einstudierte, getauft. Heute tat ihm dieser Rhythmus nicht wohl. Er liebte das Wasser nicht. Er fürchtete jede Meerfahrt. War es ein Zufall, daß er vor kurzem in dem kleinen Teich seines Parks von St. Agata fast verunglückt wäre? Wasser war Abgrund. Den undurchsichtigen Abgrund konnte er nicht beherrschen. Alles Chromatische durfte ihm nur dienen, überwältigen sollte es ihn nicht. Die Unruhe in seinem Gemüt, die nun schon seit Jahren ihn peinigte, steigerte sich in diesem Augenblick zur Beklemmung.

Franz Werfel, *Verdi – Roman der Oper*, 1924

Eine starke Nachblüte erlebte der in Siena beheimatete Marienkult in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Im Frühjahr 1483 stellten sich die zerstrittenen Parteien der Stadt, die sogenannten vier Monti, unter den Schutz Marias. In feierlicher Prozession zogen sie zusammen mit städtischen Amtsträgern und unter großer Anteilnahme der städtischen Bevölkerung zum Dom, um Maria für den Frieden unter den Bürgern zu danken. Die Eintracht, die Maria garantieren sollte, währte nicht lange. Bereits Anfang April 1483 verjagten die Popolaren, die Partei des mittleren Bürgertums, die Noveschi, die Gruppe der großen Kaufleute und Bankiers, aus der Stadt. Als die Noveschi mit Hilfe des Papstes einen Angriff auf die Stadt vorbereiteten, such-



Rembrandt, «Tod Marias»

ten die Popularen die Hilfe Marias. Die Neubelebung der kommunalen Idee verband sich – nicht zuletzt unter dem Einfluß von Predigern der Bettelorden – mit dem Wiederaufleben des Kultes der Stadtpatronin.

Am 24. August 1483 übergaben die Popularen die Stadt an Maria. Die Zeremonie der Übergabe erfolgte in genau denselben Formen, in denen die Bürgerschaft von Siena im Jahre 1260 vor der Schlacht von Montaperti Maria gehuldigt hatte. Das Zeremoniell sollte die eigene Gegenwart »mit der heroischen Epoche der alten Kommune« in Zusammenhang bringen. »Alle Behörden und viel Volk begaben sich zum Dom, hörten die Messe und wiederum eine Predigt ... Nach einem Gebet legte der Prior der Signoren, der Vorsteher der obersten Behörde, die Schlüssel im Namen der ganzen Stadt auf dem Altare nieder. Dann wurde ein Te Deum gesungen, ein Notar hielt den Vorgang urkundlich fest, und der Bischof gab die Schlüssel mit einer Ermahnung zur Treue gegenüber der Stadtherrin zurück.«

Klaus Schreiner, *Maria – Jungfrau, Mutter, Herrscherin*, 1994

Das Meer hat es gut mit mir gemeint, aber wenn ich an all diese Jungen denke, die durch meine Hände wanderten, von denen einige schon erwachsen, andere inzwischen ertrunken sind, die alle für das Meer taugten, dann meine ich, ich hätte auch hierbei nicht schlecht abgeschnitten. Sollte ich morgen heimkehren, ich wette, es gingen keine zwei Tage ins Land, und schon käme an irgendeinem Hafentorweg ein braungebrannter junger Erster Offizier auf mich zu, und eine frische, tiefe Stimme rief über meinen Hut weg: »Erinnern Sie sich nicht mehr an mich? Ja! Der kleine Soundso. Das und das Schiff. Es war meine erste Fahrt.« Und ich entsinne mich eines verlegenen kleinen Dreikäsehochs mit einer Mutter und vielleicht einer großen Schwester am Kai, die sehr still und zu aufgeregt sind, um mit ihren Taschentüchern dem Schiff nachzuwinken, das langsam zwischen den Molenköpfen hinausgleitet: oder vielleicht auch mit einem ehrbaren Vater in mittleren Jahren, der in aller Frühe mit seinem Jungen auf das Schiff gekommen ist, um ihm Lebewohl zu sagen, und der den ganzen Vormittag bleibt, weil ihn anscheinend der Kran so sehr fesselt, und der zu lange bleibt und schließlich an Land klettern muß, ohne daß er überhaupt noch Zeit gehabt hätte, Aufwiedersehen zu sagen. Der Flußlotse auf dem Poopdeck ruft mir in seinem Singsang zu: »Warten Sie noch einen Augenblick mit dem Loswerfen des Taus. Da ist noch ein Herr, der an Land möchte ... Hinauf mit Ihnen, mein Herr. Fast ging's auf und davon nach Talcahuano, nicht wahr? Jetzt ist's soweit; sachte ... In Ordnung. Lockerlassen da vorne.« Die Schlepper, die wie der Höllenschlund qualmen, ziehen an und wühlen den alten Fluß auf; der Herr an Land klopft sich den Staub von den Hosen – der freundliche Steward hat ihm seinen Regenschirm nachgeworfen. Alles sehr anständig. Er hat der See sein kleines Opfer dargebracht, und jetzt kann er nach Hause gehen und sich einreden, er nähme sich das nicht zu Herzen; und das kleine willige Opfer wird noch vor dem nächsten Morgen sehr seekrank sein. Nach und nach, wenn der Junge all die kleinen Rätsel und das eine große

Geheimnis des Berufs kennengelernt hat, wird er, je nachdem wie das Meer es verfügt, fürs Leben oder den Tod tauglich sein; und der Mann, der seine Hand in diesem Possenspiel hatte, bei welchem das Meer jede Runde gewinnt, wird sich freuen, wenn er von einer jungen Hand auf die Schulter geschlagen wird und eine fröhliche junge Seehasenstimme hört, die sagt: »Erinnern Sie sich nicht mehr an mich? De kleine Soundso.«

Joseph Conrad, *Lord Jim*, 1917

Von neuen Herrschaften, die man mit fremden Waffen und Glück erobert: Wer nur durch Glück vom Privatmann zum Leiter eines Staats aufsteigt, hat wenig Mühen, aber deren viele, um sich zu behaupten. Der Weg bereitet ihm keine Schwierigkeiten, weil er die Macht im Flug erwirbt; aber alle Schwierigkeiten beginnen, wenn er emporgestiegen ist. Das ist der Fall, wenn einem die Macht durch Geld oder durch die Gunst eines anderen zufällt. (...)

Alle diese hängen einfach vom guten Willen und vom Glück dessen ab, dem sie die Herrschaft verdanken. Dies aber sind zwei sehr schwankende, unbeständige Stützen. Diesen Herrschern fehlt die Fähigkeit und die Macht, ihren Rang zu behaupten: die Fähigkeit fehlt ihnen; denn es ist unwahrscheinlich, daß jemand, der immer in privaten Verhältnissen gelebt hat, zu regieren versteht, es müßte denn sein, daß er ein Mann von großer Begabung und Tüchtigkeit wäre; und es fehlt ihnen die Macht; denn sie haben keine Truppen, die ihnen zugetan und treu wären. Ferner können sich plötzlich entstandene Staaten geradeso wie alle anderen Dinge in der Natur, die schnell entstehen und wachsen, nicht verwurzeln und verzweigen. So reißt sie der erste Sturm nieder, es sei denn, daß die so plötzlich zur Herrschaft Gekommenen, wie ich schon sagte, die Tüchtigkeit besitzen, daß sie verstehen, die Macht, die ihnen das Glück in den Schoß geworfen hat, sofort festzuhalten und die Fundamente, die andere vor ihrer Machtergreifung errichtet hatten, nachträglich zu legen.

Niccolò Machiavelli, *Der Fürst*, 1513

Wenn man sich ganz jung in die Welt und in die Politik stürzt und dazu ein frisches Herz, einen stolzen Geist mitbringt, ist es nicht zu verwundern, daß man sich den trügerischsten Illusionen der Eitelkeit hingibt, als da sind Ruhm, Größe, Macht, und Gott weiß was sonst noch. Ich meinerseits habe mich über Hals und Kopf hineingestürzt, und will offen gestehen, selbst auf die Gefahr hin, noch lange von Ihnen ausgelacht zu werden, daß es eine Zeit gab, wo ich dachte, es gäbe nichts, das über meine Kräfte ginge; wo ich es für ganz natürlich hielt, eines schönen Morgens als leiternder Minister des Königreichs Italien aufzuwachen. Der andauernd peinliche Zustand, in dem ich mich lange Zeit befunden, hatte in mir eine Empfindlichkeit und Anspannung erzeugt, die wesentlich dazu beitrug, diese Illusion länger, als es vernunftgemäß war, in mir rege zu erhalten. Aber in den schwierigen Momenten der Stütze beraubt,

die uns gewöhnlich beim Eintritt ins Leben aufrecht hält, war mir die Hilfe eines überreizten Stolzes unentbehrlich, um nicht zu wanken.

Camillo Benso di Cavour, An Giulia Falletti di Barola, 2. Oktober 1832

In jenen Jahren gab es zwei Bilder von Haile Selassie. Eines, das die internationale öffentliche Meinung kannte, stellt den Kaiser als vielleicht ein bißchen exotischen, aber jedenfalls fähigen Monarchen dar, beflügelt von unerschöpflicher Energie, scharfer Intelligenz und tiefer Einfühlsamkeit, der Mussolini die Stirn geboten und sein Reich und seinen Thron zurückerobert hatte und nun versuchte, seinem Staat den Fortschritt zu bringen und in der internationalen Arena eine wichtige Rolle zu spielen. Das zweite Bild – nach und nach von der kritischen, aber anfangs kaum bedeutenden heimischen öffentlichen Meinung geformt – zeigte den Monarchen als einen Herrscher, der um jeden Preis seine Krone verteidigen wollte, als einen großartigen Demagogen und theatralischen Paternalisten, der mit Worten und Gesten die Käuflichkeit, Dumpfheit und den Servilismus der herrschenden Elite, die er selbst großgezogen und gehätschelt hatte, zu verbergen suchte. Wie das Leben nun einmal so ist, entsprachen beide Bilder der Wahrheit; Haile Selassie war ein komplexer Charakter, für die einen war er voll Charme, und in den anderen erweckte er Abscheu, die einen verehrten und die anderen verfluchten ihn. Er herrschte über ein Land, in dem nur die grausamsten Methoden des Kampfes um die Macht (oder um deren Erhaltung) bekannt waren, in dem Dolch und Gift freie Wahlen ersetzten, Kugel und Strick freie Diskussionen. Er war ein Produkt dieser Tradition und griff selbst darauf zurück. Gleichzeitig aber verstand er, daß das irgendwie unmöglich war, unvereinbar mit der neuen Welt. Aber er konnte das System nicht ändern, das ihn selbst an der Macht hielt, denn die Macht war für ihn alles. Daher seine Flucht in Demagogie, Zeremonien, Thronreden über Fortschritt und Entwicklung, die in einem Land, das so unter Armut und Rückständigkeit litt, hohl klingen mußten. Er war eine ungemein sympathische Figur, ein scharfsinniger Politiker, tragischer Vater, krankhafter Geizhals, er verurteilte Unschuldige zum Tode, begnadigte Schuldige, einfach so; eine Laune der Macht, Labyrinth der Palastpolitik, Zweideutigkeit, Finsternis, die niemand durchdringt...

Ryszard Kapuściński, *König der Könige – Eine Parabel der Macht*, 1978

HAMM In meinem Hause. *Pause. Prophetisch und wollüstig* Eines Tages wirst du blind sein. Wie ich. Du wirst irgendwo sitzen, ganz winzig, verloren im Leeren, für immer im Finstern. Wie ich. *Pause* Eines Tages sagst du dir: Ich bin müde, ich setze mich, und du wirst dich setzen. Dann sagst du dir: Ich habe Hunger, ich steh jetzt auf und mach mir zu essen. Aber du wirst nicht aufstehen. Du sagst dir: Ich hätte mich nicht setzen sollen, aber da ich mich gesetzt habe, bleib ich noch ein wenig sitzen, dann steh ich auf und mach mir zu essen. Aber du wirst nicht aufstehen und du wirst dir nichts zu essen machen. *Pause* Du betrachtetest die Wand ein wenig und dann



Georges de la Tour, »Der büßende hl. Hieronymus mit Kardinalshut«

sagst du dir: Ich schließe die Augen und schlafe vielleicht ein wenig, danach geht's besser, und du wirst sie schließen. Und wenn du sie wieder öffnest, wird keine Wand mehr da sein. *Pause* Die Unendlichkeit der Leere wird dich umgeben, alle auferstandenen Toten aller Zeiten würden sie nicht ausfüllen, du wirst darin wie ein kleiner Kiesel mitten in der Wüste sein. *Pause* Ja, eines Tages wirst du wissen, was es ist, wirst du wie ich sein, nur daß du niemanden haben wirst, weil du niemand bemitleidet hast und weil es dann niemand mehr zu bemitleiden gibt.

Pause

Samuel Beckett, *Endspiel*, 1957

GLOUCESTER Liebe kühlt ab, Freundschaft läßt nach, Brüder entzweien sich: in Städten, Aufstände; in Ländern, Zwietracht; in Palästen, Verrat, und das Band zerrissen zwischen Sohn und Vater. Dieser mein Schurke fällt unter die Voraussage; da steht Sohn gegen Vater: der König fällt ab vom Lauf der Natur; da steht Vater gegen Kind. Wir haben das Beste unserer Zeit gesehen: Machenschaften, Hohlheiten, Verräterei und alle zerstörerischen Wirren folgen uns ohne Ruhe bis ans Grab.

William Shakespeare, *King Lear*, 1. Akt, 2. Szene, 1606

Macht – Geld – Liebe, das ist das Dreieck, auf dem die Geschichte sich aufbaut; bei Gutiérrez vier Akte eines stets in Räumen sich abwickelnden bürgerlichen Ränke-spiels, bei Verdi ein Spiel, das zwischen einem Drinnen und einem Draußen sich entwickelt. Die Moral beider Stücke wird bereits im Prolog ausgesprochen, der in einer dramaturgisch geglückten Einführung zwei Motive parallel entwickelt: Dogen-Wahl und Suche nach der unglücklicherweise eben gestorbenen Geliebten. Am Ende stehen sich zwei Begriffe gegenüber, die sich nun, in Parodie auf Calderons *Das Leben ein Traum* unheilvoll ergänzen: Der »Thron« – ein »Grab«.

Matthias Theodor Vogt, *Zwei Männer – ein Meer*, 1991



James Ensor, »Selbstporträt mit Masken«

Zweites Bild – Vater und Tochter

Der Grimaldi-Palast im ersten Akt braucht nicht viel Tiefe zu haben. Statt eines Fensters würde ich mehrere bis zum Erdboden reichende machen, und eine Terrasse. Im Hintergrund würde ich einen zweiten Prospekt mit dem Mond hängen, dessen Strahlen auf das Meer fallen würden, das man vom Publikum aus sehen müßte; das Meer wäre ein funkelnder, schräger Prospekt. Wenn ich Maler wäre, würde ich bestimmt ein schönes, einfaches Bühnenbild von großer Wirkung machen.

Giuseppe Verdi, An Francesco Maria Piave, Anfang Februar 1857

Außerdem ist die Partitur so nicht möglich, wie sie ist. Sie ist zu traurig, zu trostlos! Im 1. wie im letzten und mit Ausnahme von ein paar Takten hier und da auch im 3. Akt muß nichts geändert werden. Aber der ganze 2. Akt muß neu gemacht werden und Gewicht, Abwechslung und mehr Leben bekommen. – Musikalisch könnte man die Cavatina der Primadonna, das Duett mit dem Tenor und das andere Duett zwischen Vater und Tochter beibehalten, obwohl es da Cabaletten gibt!! *Öffne dich, o Erde!* Ich habe vor den Cabaletten aber keine solche Angst, und wenn morgen ein Junge geboren würde, der mir ein paar ordentliche zu machen wüßte, würde ich sie mit Wonne hören und auf alle die harmonischen Spitzfindigkeiten, auf alle die Künsteleien unserer gelehrten Instrumentationen verzichten.

Giuseppe Verdi, An Giulio Ricordi, 20. November 1880

Sprechen wir zuallererst davon, wie die Verschmelzung der beiden Zwischenakte zu erreichen ist. Vor allem sollte die Handlung vereinfacht werden. Auf die Entführung Amelias verzichten. Sehen wir mal.

I. Akt – Garten der Grimaldis

I. Szene. Amelia allein – II. Szene. Amelia und Gabriele

III., IV., VI., VII. Szenen, wie sie sind. Wir würden es ohne die V. Szene machen, um die VI. auf die IV. ohne Unterbrechung und Veränderung des Ortes und dann das Duett zwischen dem Dogen und Amelia folgen zu lassen. Nach dem Duett entfernt sich Amelia langsam, und darauf folgt schnellstens die VIII. Szene zwischen dem Dogen und Paolo. In dieser Szene muß man eine Drohung Paolos einfügen; er ist die Seele der Volkspartei und wird einen Aufruhr anstiften, wenn der Doge ihm nicht Amelia überläßt. Der unbeugsame Doge nimmt die Herausforderung an und weigert sich, Amelia dem Paolo zu geben. Paolo geht ab.

Amelia ist noch nicht weit im Garten entfernt; der Doge ruft sie, um ihr Lebewohl zu sagen und sie in dieser Stunde der Gefahr zu umarmen. Während sich Vater und Tochter umarmen, tritt Gabriele auf und zieht das Schwert gegen den Dogen. Amelia verteidigt den Vater. Das Terzett folgt; der Akt schließt, wie er jetzt ist, mit dem Ruf »zu den Waffen«.

Arrigo Boito, An Giuseppe Verdi, 8. Dezember 1880

Im ersten Akt würde ich im ersten Stück die Cabaletta herausnehmen, nicht weil sie eine Cabaletta, sondern weil sie scheußlich ist. Ich würde das Vorspiel ändern, mit dem ich das Cantabile der Primadonna anders instrumentiert verbinden und daraus ein *einziges Stück* machen würde. Am Ende würde ich einen Teil des Orchestervorspiels wiederholen, zu dem Amelia sagen würde »Spuntò il giorno. Ei non vien.« (»Der Tag ist angebrochen. Er kommt nicht!«) oder etwas Ähnliches. Machen Sie mir also ein paar kleine Verse in durchbrochenen Phrasen zurecht. Amelias eifersüchtige Worte hätte ich nicht gern! Die Romanze des Tenors hinter der Bühne würde bleiben, wie sie ist. Im anschließenden Duett würde ich die Form der Cabaletta ändern, und Sie hätten da nichts zu tun.

In der fünften Szene zwischen Fiesco und Gabriele hätte ich gern noch ein paar Worte im Rezitativ nach dem Vers »A nostre nozze assenti?« (»Stimmst du unserer Hochzeit zu?«). Wenn dem Publikum das Wort »umil« (»demütig«) entgeht, versteht es gar nichts mehr. Wenn er z.B. sagte: »Ascolta alto segreto« etc. etc. (»Höre, ein großes Geheimnis« usw. usw.) – lauter gute Worte, bei denen das Publikum die Ohren spitzen wird. Fügen Sie darum, wenn Sie meinen, ein paar Verse hinzu oder auch nicht, wie Sie wollen. Am meisten liegt mir daran, das Duett zwischen Fiesco und Gabriele zu ändern: »Paventa o Doge« (»Erzittere, Doge«). Es ist zu heftig und sagt nichts. Ich hätte es stattdessen gern, Fiesco, sozusagen als Vater Amelias, das zukünftige junge Brautpaar segnen zu lassen. Das könnte zu einem rührenden Augenblick führen, der ein Lichtstrahl in so viel Dunkel wäre.

Um die Stimmung zu erhalten, führen Sie ruhig auch etwas ergreifende Vaterlandsliebe ein. Fiesco kann sagen »ama quell'angelo. Ma dopo Dio, la Patria et.« (»Liebe diesen Engel, aber nach Gott, dem Vaterland usw.«). Lauter gute Worte, die Ohren spitzen zu lassen. Also acht schöne Verse für Fiesco und ebenso viele für Gabriele, liebevolle, rührende, einfache, um etwas Melodie damit zu machen oder irgend etwas, das wenigstens diesen Anschein hat. Oh, wenn man nur Amelia zurück auf die Bühne bringen und ein kleines Terzett für Solostimmen machen könnte! Für drei Stimmen zu schreiben ist so etwas Schönes! ... Amelia und Gabriele kniend, Fiesco, der sie segnet, zwischen ihnen, hoch! Aber ich sehe ein, daß wir, abgesehen von der Schwierigkeit, Amelia auf die Bühne zurückzubringen, im Finale des letzten Aktes fast die gleiche Szene hätten.

Giuseppe Verdi, An Arrigo Boito, 8. Januar 1881

Gut die paar hinzugefügten Verse in der folgenden Szene zwischen Andrea und Gabriele. – Das kleine Duett, fürchte ich, wird lang und zu stark. Ich würde mir gerade in diesem Augenblick etwas Ruhiges, Feierliches, Religiöses wünschen. Es geht um eine Ehe. Ein Vater segnet seine Adoptivkinder. Ich mache mir nicht viel aus dem Rhythmus des achtsilbigen Verses wegen der verdammten zwei Noten im Auftakt



aber ich werde sie vermeiden und, um keine Zeit zu verlieren, begeben ich mich gleich daran, dies Duett auf die vier Verse Andreas zu machen.

Giuseppe Verdi, An Arrigo Boito, 10. Januar 1881

Ich halte es für unnötig, wie ich im Telegramm sagte, das ich Ihnen heute früh sandte, den Jägerchor zu machen. Er wäre ein weiteres Musikstück, und in diesem Akt (mitgerechnet Vorspiel – Sopranarie – Tenorromanze als ein einziges Stück) hätten wir immer noch sechs Stücke, von denen eines, das Finale, sehr lang ist. Ein 12 oder 16 Takte langes Trompetengeschmetter wird für den Auftritt des Dogen genügen. Gestern abend habe ich das Duett zwischen Andrea und Gabriele gemacht.

Giuseppe Verdi, An Arrigo Boito, 11. Januar 1881

Eine Bemerkung: Es wäre wünschenswert, einen Szenenwechsel (...) zu vermeiden. Drei Szenen in einem Akt scheinen mir zuviel, zerstören den Eindruck der für das gut organisierte Leben des Aktes so notwendigen Einheitlichkeit. Bedenken Sie, daß im ganzen Drama dieser Garten die einzige freundliche Szene ist. Alle anderen sind schwer, feierlich oder düster. Es gibt viel zu viele Interieurs: Ratssaal, Zimmer des Dogen, herzogliche Halle. Da wir bei diesem Anfang des ersten Aktes im Freien sind, bleiben wir so lange wie möglich dort. Auf einer Seite im Hintergrund des Gartens können ein paar Kulissen stehen, die den Eingang zum Grimaldi-Palast vorstellen. Amelia würde dem Dogen auf der Schwelle des Palastes begegnen, und die folgende Szene hätte im Garten einen durchaus natürlichen Platz. Im übrigen gäbe es im Falle einer Verwandlung keinen Grund, Fiesco und Gabriele von einem Ort zu entfernen, den der Doge, vor dem sie fliehen, nicht betreten sollte.

Arrigo Boito, An Giuseppe Verdi, 14. Januar 1881

Ich kenne Boito nur sehr wenig, glaube aber, ihn erraten zu haben. Nervöse, höchst erregbare Natur! Wenn von Bewunderung überströmt, grenzenloser Begeisterungen fähig und vielleicht manchmal »aus Kontrastwirkung« auch übermäßiger Antipathien! Dies alles jedoch in kurzen Anfällen und nur, wenn Kopf und Herz im Streite sind, oder besser zwischen entgegengesetzten Leidenschaften oder Mächten. Die Loyalität, das Gerechtigkeitsgefühl seines Charakters müssen dann bald vorherrschend werden und alle seine Eigenschaften wieder ins Gleichgewicht bringen. Fest

in der Freundschaft und gleichzeitig sanft und biegsam wie ein Knabe, wenn sein Gemüt nicht sozusagen »gestichelt« wird. All das sage ich, um sie verstehen zu lassen, daß ich glaube, den Mann verstanden zu haben; deswegen überrascht mich sein fieberhafter Zustand zur gegenwärtigen Stunde nicht.

Giuseppe Verdi, An Giulio Ricordi, 7. November 1879

Liebe ist Versuchung des Ertrinkens, Verlockung in die Tiefe. Dadurch gleicht sie dem Tod. So wird verständlich, warum nur die erotischen Naturen das Gefühl vom Ende haben. In der Liebe sinkst du bis zu den Wurzeln des Lebens, bis zur fatalen Frische des Todes. Kein Blitz kann dich in der Umschlingung treffen. Die Fenster öffnen sich zum Raum, damit du abspringen kannst. Allzuviel Seligkeit und allzuviel Unseligkeit belasten den Auf- und Abstieg der Liebe, und das Herz ist allzu eng für ihre Ausfaltung. Die Erotik strömt jenseits des Menschen aus: sie überwältigt und reißt ihn nieder. Und deshalb vergehen die Tage, ohne daß du, vom Gewoge des Eros überstürmt, merkst, daß die Gegenstände da sind, die Lebewesen sich erregen und das Leben sich zerreibt, daß du, vom wollüstigen Liebesschlummer umkrallt, vor zuviel Leben und Tod beide vergißt, so daß beim Erwachen aus der Liebe auf ihre unüberbietbaren Zerreißen ein hellsichtiger und untröstlicher Absturz folgt.

E. M. Cioran, *Gedankendämmerung*, 1940

Er träumt nicht, er erinnert sich. Auf einmal steht eine junge Frau vor ihm. Es ist nicht die geduldige Peppina, die so schnell die Allüren der großen Diva abgelegt hat und bürgerlich-geduldig nun seit so vielen Jahrzehnten die schwere Last seiner Person erträgt, es ist nicht die Teresina Stolz, seine Aida, die noch immer bäurische Böhmin mit ihren mächtigen Umarmungen und den fremd-harten Worten, die sie flüstert, es ist eine andere Frau, ein anderes Mädchen, ein anderes Glück.

Lange, lange hatte er nicht an Margherita Barezzi gedacht, an die Frau, die seines ruhmlosen, armen Anfangs erste Jahre teilte. Jetzt sieht er sie, diese schmale Erscheinung, die innerhalb weniger Monate den Provinzialismus von Busseto ganz abgetan hat, er sieht ihre Frisur dunklen Haares, das schattige Antlitz, ihr schönüberwimpertes Auge, die wohlgekleidete Gestalt, den liebverzärtelten Fuß. Sie spricht nicht. Ihre Stimme ist dahin. Er aber sagt: »Margherita« und sagt es nicht nur auf der Bühne der Chronik, auf der er jugendlichen Wesens agiert, er sagt es als ausgedienter Graubart, auf dem Sofa des Hotelzimmers ruhend. Nun zieht er im längst verfallenen Zimmer zwei goldene Armbänder aus der Tasche und gibt sie der Heiterblickenden. Mehr wegen seiner dummen Pedanterie als aus wirklicher Not hatte sie den Schmuck versetzt, da das Geld zur Zeit eines Zahlungstermins ausgegangen war. Sie streift klirrend die Ringe über, und er fühlt mit schauerlicher Deutlichkeit den Hauch eines fremden, unbekanntenen Kusses auf seinem Mund, der sich sogleich wie ein allerfeinstes und wehmütiges Gift durch sein Wesen verteilt.

Franz Werfel, *Verdi – Roman der Oper*, 1924

Daß es das gibt! einmal in jedem Leben; wie Gärten, die schweben, grünte es unter dem Dunkel der glitzernden Wellen, ein starkes und jähes Gefühl von der Jugend kam über sie, Gefühl eines namenlos Hellen, so plötzlich wie ein Morgen im März: Alles ist möglich, nichts ist geschehen, Ängste der Kindheit wie Schalen gefallen, in einem weißen Kleidchen steht man da in der Wiese, Mensch, ohne Verstrickung, und hoch in der Bläue des Morgens, hoch segeln die Wolken hinter laublosen Zweigen.

Max Frisch, *Die Schwierigen*, 1957

Theaterspielen – was für ein häßliches Wort! Wenn es nur um das Theaterspielen allein ginge, fühle ich, daß ich es nie gekonnt hätte und nie können werde. Die armen Frauen aus meinen Stücken sind mir aber derart in Herz und Verstand eingegangen, daß mir vorkommt, während ich mir ausdenke, wie ich sie am besten meinen Zuhörern verständlich machen könnte, als ob ich diese Frauen trösten wollte. Am Ende aber sind allmählich sie es, die mich trösten. Wie und warum und seit wann sich dieser unerklärliche gefühlsmäßige Austausch zwischen diesen Frauen und mir eingestellt hat, das wäre allzu schwierig und auch langwierig, wenn ich es genau erzählen wollte. Tatsache jedenfalls ist: während alle den Frauen mißtrauen, verstehe ich mich vortrefflich mit ihnen. Ich sehe nicht darauf, ob sie gelogen, veraten, gesündigt haben oder ob sie schon verderbt geboren sind, wenn ich nur fühle, daß sie geweint und gelitten haben, indem sie logen oder verrieten oder liebten. Ich stehe zu ihnen, ich stehe für sie ein und ich forsche, forsche in ihnen; nicht aus Leidensgier, sondern weil das weibliche Mitfühlenkönnen größer und vielseitiger, sanfter und vollkommener ist als das Mitfühlen der Männer.

Eleonora Duse, *Gedanken*, 1894

ELLIDA Ich glaube, daß, wenn die Menschen sich nur von Anfang an gewöhnt hätten, ihr Leben auf dem Meere zu leben, – oder vielleicht in dem Meer, – dann wären wir jetzt weit vollkommener, als wir sind. Nicht nur besser, auch glücklicher.

ARNHOLM Glauben Sie das wirklich?

ELLIDA Ja, ich möchte wissen, ob wir das nicht wären. Ich habe oft mit Wangel davon gesprochen –

ARNHOLM Nun. Und er –?

ELLIDA Ja, er meinte, es wäre ja wohl möglich.

ARNHOLM *scherzend*. Nun, meinerwegen. Aber das Unglück ist nun mal geschehen. Wir sind also ein für alle Mal auf falschen Weg geraten und sind Landtiere geworden statt Wassertiere. Unter allen Umständen dürfte es jetzt zu spät sein, den Fehler zu verbessern.

ELLIDA Ja, das ist eine traurige Wahrheit. Und ich glaube, die Menschen ahnen so etwas selbst. Und tragen es mit sich herum wie eine geheime Reue und Trauer. Sie können mir glauben, – darin hat die Schwermut der Menschen ihren tiefsten Grund. Ja – das können Sie mir glauben.

ARNHOLM Aber beste Frau Wangel, – ich habe nicht den Eindruck bekommen, daß die Menschen so überaus schwermütig sind. Ich finde im Gegenteil: die meisten nehmen das Leben so heiter und leicht – und mit einer großen, stillen, unbewußten Freude.

ELLIDA Ach nein, das ist doch wohl nicht so. Die Freude – die gleicht wohl unserer Freude über den langen, lichten Sommertag. Sie trägt die Ahnung der kommenden dunklen Zeit in sich. Und diese Ahnung wirft ihren Schatten auf die Freude der Menschen, – wie die treibende Wolke ihren Schatten auf den Fjord wirft. Wie war es eben so glänzend und so blau. Und dann mit einem Mal –

Henrik Ibsen, *Die Frau vom Meere*, 1889

DER JUNGE MANN Ich liebe dich, und alles ist schön.

DAS MÄDCHEN *mit verstärktem Tremolo in der Stimme* Du liebst mich, und alles ist schön.

DER JUNGE MANN *in leiserem Ton* Ich liebe dich, und alles ist schön.

DAS MÄDCHEN *in noch leiserem Ton als er* Du liebst mich, und alles ist schön.

DER JUNGE MANN *sie einfach stehenlassend* Ich liebe dich.

Schweigen.

Stell dich vor mich hin.

DAS MÄDCHEN *gleiches Spiel, stellt sich vor ihn hin.* Da bin ich.

DER JUNGE MANN *in erregtem, schrillum Ton* Ich liebe dich, ich bin groß, ich bin klar, ich bin voll, ich bin dicht.

DAS MÄDCHEN *in dem gleichen schrillen Ton* Wir lieben uns.

DER JUNGE MANN Wir sind stark. Ah, wie gut die Welt doch eingerichtet ist!

Schweigen. Man hört so etwas wie den Lärm eines unermeßlich großen Rades, das sich dreht und Wind erzeugt. Ein Orkan bringt sie auseinander. In diesem Augenblick sieht man zwei Sterne, die zusammenstoßen, und eine Reihe von Beinen aus lebendigem Fleisch, die herabstürzen mit Füßen, Händen, Haaren, Masken, Säulenreihen, Säulenhallen, Tempeln, Retorten, aber immer langsamer, als ob sie ins Leere stürzten, dann sieht man drei Skorpione, einen nach dem anderen, und schließlich einen Frosch und einen Skarabäus, der sich mit einer zur Verzweigung bringenden Langsamkeit, einer Langsamkeit, die zum Kotzen ist, niederläßt.

DER JUNGE MANN *aus Leibeskräften schreiend* Der Himmel ist verrückt geworden.

Antonin Artaud, *Der Blutstrahl*, 1925

PAOLO Wem verdankt Boccanegra den prachtvollen Glanz, mit dem er hochmütig und stolz heute sein Volk blendet? Was wäre ohne mich der wilde plebejische Abenteuerer, der mit Blut die Meere anschwellen ließ?

SIMON Paolo, es ist wahr! Derjenige, welcher hochmütig die Meere durchkreuzte mit dem Banner seiner Heimat, unbesiegbar und siegreich; der, welcher ruhig darauf wartete, als Krone auf seinem Wappen sein Grab in der See zu finden und in Ehren

unterzugehen – dieser glückliche Mann, nur auf deinen Ehrgeiz hörend, hat dieses strahlende Martyrium auf seine Schultern genommen. Seit damals quält sich sein Leben, einst so lebhaft und rasch, nunmehr träge und matt dahin in seinem kargen Gefängnis. Seit damals strahlte für den Traurigen nicht ein Tag des Friedens, der eine Hoffnung hätte aufleuchten lassen oder einen Schmerz verscheucht hätte. Sag also: dieser Mann, dem mein Glück so viel verdankt, was erwartet er von mir? Was will er als Preis für seine Gewogenheit?

PAOLO Ist es wahr! So sehr drückt dich die Dogenkrone?

SIMON Oh! Du zweifelst daran?

PAOLO Fesselt dich nicht ihr verführerischer Glanz?

SIMON Paolo!

PAOLO Wer hindert dich dann abzudanken? Was band dich fest am Rad des Martyriums, das dich grausam zerstückelt?

SIMON Sag mir endlich, was du willst; aber wisse, daß von heute an für das, was der Doge dir verdankt, Simon dir nichts schuldig ist.

PAOLO Nur um eines bitte ich Euch.

SIMON (Kaum zügle ich meine Wut). Was ist es endlich?

PAOLO Ihr wißt es nicht?

SIMON Ich will es nicht wissen um unser beider willen.

PAOLO Ja! Wißt Ihr nicht, daß ich sie anbete mit Inbrunst, in Raserei, und daß ...

SIMON Du liebst sie! Dieses Gefühl besteht in deinem Kopf! Es ist unmöglich; du irrst dich: Schon hat die Habgier deine Brust erfüllt, und nie ist ein solch edles Fühlen hineingefallen. Was liebst du sie! Welche Qualen von schleichend wilder Bitternis hast du gelitten? Wie viele Tränen war dir ihre Liebe wert? Wann suchte, um sie zu erringen, dein Hochmut die Gefahren des Ruhmes, den Lorbeer der Ehre? Wann schließlich hast du deinen tollkühnen Ehrgeiz im glühenden Tiegel unseres gemeinsamen Elends gereinigt?

PAOLO Herr! *verärgert*

SIMON Unmöglich, Paolo! Vergiß diese Liebe, schwöre ihr ab, wenn du nicht willst, daß ich sie dir zusammen mit deinem Kopf ausreiß!

PAOLO Ich begreife alles!

SIMON Was? Du hegst Verdacht?

PAOLO ... daß ihr sie liebt.

SIMON Mehr als du dir vorstellen kannst; mit größter und edelster Reinheit.

PAOLO Das heißt, mein edler Herr: Wir sind Rivalen.

SIMON Nein, nichts hat dein Wahn mit meiner Liebe gemeinsam. Und wisse, wenn ich meine Ungnade habe zurückhalten können, so wirst du deine Aufsässigkeit ein andermal zu büßen haben, leb wohl! *Er geht nach rechts ab.*

PAOLO Leb wohl, großer Doge! Du bist mit deiner schweren Fußsohle auf den rachsüchtigen Skorpion getreten, und wehe dir! Deine Stunde ist gekommen. Du, der du von deiner hohen Schwelle wie die Sonne strahlst, und ich, der ich meine Schande



Daniel Libeskind, Entwurf zur Erweiterung des Berlin Museums mit Abteilung Jüdisches Museum

durch den feuchten Schlamm schleppe: wir werden Arm in Arm in unstillbarem Haß kämpfen, und zuletzt werden wir sehen, wer der Stärkere von uns beiden ist.

Antonio García Gutiérrez, *Simon Bocanegra*, 3. Akt, 2. und 3. Szene, 1843

So schwach die den Titelhelden umgebenden Gestalten charakterisiert sind, so gewaltig ragt der unglückliche Doge und Vater – eine seltsame Replik des Dogen Francesco Foscari – über das nicht selten verwirrende, doch nie, wie im *Trovatore*, unsinnige Geschehen hinaus. Er wird, als die Brücke zu König Philipp, immer eine der größten Gestalten der Bühne bleiben: einer der Väter in der einsamen Schicksalsverkettung mit der Tochter, ein von Verdi immer neu versuchtes Thema. Nach dem halbmythischen Nabucco und der verbrecherischen Abigaille; nach dem gläubigen Bauern Thibaut und der verleumdeten Heiligen Johanna; nach dem kleinbürgerlichen Miller und der von der Niedertracht zugrunde gerichteten Luise; nach dem entwurzelten Narren Rigoletto und der zwischen Liebe und Zynismus geopferten Gilda; nach allen diesen ist Simon Bocanegra, der von der Volksgunst erhobene und wieder vernichtete Stadtfürst, der Vater, der die verloren geglaubte Tochter Maria nur findet, um sie noch grausamer wieder zu verlieren. Noch zwei Väter werden ihm folgen: der afrikanische König Amonasro, der von der Tochter Aida Liebesverrat fordert, um nicht das Land zu verraten, und der geprellte Vater Ford, der im Lustspiel seiner Tochter Nannetta den Geliebten läßt. Diesen Paaren, Spektren aller Höhen und Tiefen der Vater-Tochterliebe, stehen nur zwei Väter und zwei Söhne gegenüber; die beiden Foscari und König Philipp mit Don Carlos. Die Ausdrucksgebungen der Väter Verdis müssen in der Tiefe seines Wesens wurzeln; er hat nie mit einem Wort darüber gesprochen. Doch sein jahrelanges, schließlich vergebliches Bemühen um den Lear-Stoff, den Vater mit den drei Töchtern, zwei Teufeln und einem Engel, kann nur in dieser Tiefe eine mögliche Erklärung finden: ein Entstehen aus dem Geheimnis, ein Zurückfinden in das Geheimnis, das enträtseln zu wollen sinnlos ist.

Hans Kühner, *Väter und Töchter*, 1980

Drittes Bild – Frieden und Fluch

Du sprichst mir von Musik!! Was ist in Dich gefahren? Du glaubst, daß ich mich jetzt mit Noten, mit Tönen beschäftigen will? Es gibt, es darf nur eine Musik geben, die den Ohren der Italiener von 1848 gefällt: die Musik der Kanonen! Für alles Gold der Welt schriebe ich nicht eine Note: ich hätte die größten Gewissensbisse, Notenpapier zu benutzen, aus dem man so gute Patronen machen kann. Mein braver Piave, all Ihr braven Venezianer, gebt jeden Gedanken an Eure städtischen Belange auf, reichen wir uns alle die Hände als Brüder, und Italien wird noch die erste Nation der Welt sein!

Giuseppe Verdi, An Francesco Maria Piave, 21. April 1848

Kommen wir wieder zum 2. Akt. Wer könnte ihn neu machen? Auf welche Art? Was könnte man finden? Ich habe am Anfang gesagt, daß in diesem Akt etwas gefunden werden muß, was in das zu viele Dunkel des Dramas Abwechslung und etwas Schwung bringt. Wie? Z.B.: Eine Jagd inszenieren? Das wäre nicht theatralisch. Ein Fest? Zu gewöhnlich. Einen Kampf mit den Piraten aus Afrika? Wäre wenig unterhaltsam. Vorbereitungen zum Krieg mit Pisa oder Venedig?

In diesem Zusammenhang fallen mir zwei herrliche Briefe Petrarcas ein, einer an den Dogen Boccanegra, der andere an den Dogen von Venedig geschrieben, um ihnen, die im Begriff standen, einen Bruderkrieg zu unternehmen, zu sagen, daß sie beide Söhne derselben Mutter seien: Italiens usw. usw. Erhabenes Gefühl eines italienischen Vaterlandes in jener Zeit! – All das ist politisch, nicht dramatisch; aber ein Mann von Talent könnte dies Geschehnis gut dramatisieren. Z.B. Boccanegra, von diesem Gedanken getroffen, möchte den Rat des Dichters befolgen: Er beruft den Senat ein oder ein privates Konzil und unterbreitet ihm den Brief und sein Gefühl. Entsetzen bei allen, Schimpfreden, Zornesausrüche, der Doge wird sogar des Verrates angeklagt usw. usw. Der Streit wird vom Raub Amelias unterbrochen. Ich sage das nur so dahin. Ansonsten bin ich bereit, diesen Akt neu zu machen, wenn Ihr den Weg findet, alle die Schwierigkeiten, die ich Euch dargelegt habe, zu begleichen und beizulegen.

Giuseppe Verdi, An Giulio Ricordi, 20. November 1880

Was das Libretto angeht, muß eine große Idee von grandioser Form und Farbe für den Text im Finale gefunden werden; ansonsten ist wenig zu tun. Ich sage *Text*, weil die Erzählung der Amelia beizubehalten ist, deren Musik ich zum großen Teil ändern würde; ich würde jedoch viel von der Stretta beibehalten, besonders den Anfang. Es

scheint mir nicht angebracht, eines der üblichen Ensembles zu machen, wenn Amelia plötzlich erscheint. Ich würde nur den Dogen vier oder acht Verse sagen lassen, indem er dem Himmel für die Rettung der Tochter vor Entehrung dankt.

Vier Verse, wie Boito sie zu machen weiß, um so gut wie möglich eine ausgedehnte musikalische Phrase darüberzulegen. Diese Phrase würde ich gern mit etwas anderen Worten inmitten der Stretta an der Stelle, wo die Harfen einsetzen, wiederholt sehen. Damit wäre ein großes Finale gemacht, wenn Boito mir einen schönen Anfang findet, und ich ein paar Noten, die nicht sinnlos sind.

Giuseppe Verdi, Aus einem Briefentwurf an Giulio Ricordi, Ende November 1880

Ich glaubte, in diesem *Boccanegra* gäbe es viel zu tun, und habe gesehen, daß wir, wenn wir einen *schönen Anfang* des Finales finden können, der Mannigfaltigkeit, viel Mannigfaltigkeit in der zu großen Einförmigkeit gibt, die im Drama ist, im übrigen nur hier und da ein paar Verse und ein paar musikalische Phrasen zu ändern haben usw.

Giuseppe Verdi, An Arrigo Boito, 2. Dezember 1880

II. Akt (vorletzter) – Das Innere der Kirche von S. Siro, neben den Häusern der Boccanegras. (Altes Kloster der Benediktiner.)

Die Kirche ist voll von Bewaffneten, auf den Loggien die Armbrustschützen, vor der Rosette der Fassade wird eine Wurfmaschine geladen. Außerhalb Schreie und Tumult der Belagerer, Trompeten; innen am Altar segnet ein Priester die Kämpfer. Gabriele steht beobachtend auf der mittleren Loggia neben der Wurfmaschine; Boccanegra gibt Befehle, Kundschafter treten auf; die Fioscos, die Dorias, die Grimaldis haben sich mit dem Teil der Volkspartei verbunden, der die Kirche angreift. Dem Boccanegra sind die Konsuln des Meeres samt dem ganzen Heer der Marine, den Armbrustschützen und dem größten Teil des Volkes treu geblieben. Immer wieder verlangt Gabriele, die Wurfmaschine (die alten Genueser nannten die Wurfmaschinen *trabocchi*) solle schleudern, aber der Doge widersetzt sich. Inzwischen werden die Pforten der Kirche mit gewaltigem Getöse getroffen, die große Glocke läutet Sturm. Ein Kundschafter tritt auf und berichtet, wie die Angreifer von einer mächtigen Schar von Armbrustschützen umzingelt wurden, die aus einem Haus der Boccanegras kamen (die Kundschafter treten durch eine Tür zu Simons Haus auf und ab). Die Kirchentür droht einzubrechen; Boccanegra stellt sich mit einer Gruppe von Armbrustschützen vor die Tür, die Tür birst, Fiesco geht an der Spitze einer tobenden Schar von Adligen und Leuten aus dem Volke hinein und verletzt Boccanegras Hand; aber als sie die Kirche plötzlich voll von Bewaffneten erblicken, die über sie herzufallen drohen, halten die Angreifer abgeschreckt inne. Verwundet, zeigt Boccanegra dem Fiesco die über den Häuptern der Angreifer drohende Wurfmaschine und schwört, daß er sie nicht schleudern lassen und daß keinerlei Angriff auf die Aufrührer stattfinden wird, wenn sie in diesem heiligen Asyl, in dem sie sind, feierlich Frieden ver-

sprechen. Ein Augenblick der Stille. Unterdessen fragt Paolo, der Führer des Auf-
rührs, mit leiser Stimme Pietro, der unter den Verteidigern Boccanegra ist (um ihn
zu verraten), ob es für die Aufrührer keine Hoffnung mehr gibt. Pietro antwortet,
daß sie von Armbrustschützen umzingelt sind und Boccanegra sie in der Falle hat.
Daraufhin reißt Paolo den Gurt seines Schwertes ab und, nachdem er auf diesen
Gurt ein paar Tropfen aus einem Giffläschen gegossen hat, das er aus seinem Über-
kleid zieht, wirft er das Schwert zu Füßen Boccanegras, kniet vor ihm und bittet
ihn, die Wunde seiner blutenden Hand verbinden zu dürfen. Dann stecken alle
Angreifer ihre Waffen ein. Boccanegra läßt sich die Hand verbinden, sagt zu Paolo,
er möge aufstehen, und vergibt ihm. Da kommt Amelia durch die Tür herein, durch
welche die Kundschafter gekommen waren. Gabriele ist von der Loggia herunterge-
kommen. Boccanegra läßt feierlich Frieden schwören, gibt die Regeln des Schwures
und will, daß dieser Friede zwischen Adligen und Plebejern durch die Hochzeit
Adornos mit seiner Tochter Amelia geweiht sei. – Schwur, der die erforderlichen
Ausmaße eines breiten und starken Musikstückes haben wird. So würde der Akt
schließen. – Sehen wir jetzt einmal die Vorteile dieses zweiten Projektes an: die Ver-
giftung des Dogen zu erleben und damit ein Geschehnis, das zur letzten Katastrophe
führt und sie darum deutlicher, tragischer macht. Zweiter Vorteil: ein Geschehnis
darzustellen (verzeichnet in den Annalen Justinianis, Buch IV Anno 1356), das
dem Drama etwas historische und lokale Farbe verleiht. (Kirchen, die plötzlich zu
Schanzen, zu Festungen wurden, finden sich in der Genueser Geschichte.) Dem
Publikum den Boccanegra zu zeigen, während er einen bedeutenden Akt der Stärke
und Großmut vollzieht und von Paolos Verrat getroffen wird in dem Moment, da er
eine großzügige und große Tat vollbringt. Weiterer Vorteil: die Hochzeit logisch aus
der Situation abzuleiten, die ihr vorausgeht. Aber wird der Tenor keine Szene
haben, in der er seine Virtuosität zeigen kann? Diese Szene könnte am Anfang des
letzten Aktes stehen.

Arrigo Boito, An Giuseppe Verdi, 8. Dezember 1880
Variante zum Finale des 1. Aktes, von Verdi nicht komponiert

Entweder den Senat oder die Kirche von San Siro oder gar nichts machen. Gar nichts
machen wäre das beste; aber Gründe – nicht materielle, sondern sozusagen berufliche
– lassen mich die Idee nicht aufgeben, diesen *Boccanegra* zu reparieren – zumin-
dest nicht, ohne erst einmal versucht zu haben, etwas daraus zu machen. Nebenbei
ist es in jedermanns Interesse, daß die Scala lebt. Der diesjährige Spielplan, ach, ist
beklagenswert! Ausgezeichnet Ponchiellis Oper, aber das übrige? Ewige Götter!!!! Es
gäbe die Oper, die beim Publikum großes Interesse finden würde, und ich verstehe
nicht, warum Autor und Verleger darauf bestehen, sie zu verweigern. Ich spreche
vom *Mefistofele*. Der Augenblick wäre günstig, und Sie würden der Kunst und aller
Welt einen Dienst erweisen.

Der Akt, den Sie sich in der Kirche von San Siro vorstellen, ist großartig in jeder

Hinsicht. Schön wegen seiner Novität, schön wegen seines historischen Kolorits, schön in szenisch-musikalischer Hinsicht; aber er würde mich zu sehr in Anspruch nehmen, und ich könnte mich so vieler Arbeit nicht unterziehen. Wenn man auf diesen Akt unglücklicherweise verzichtet, muß man sich an die Szene im Senat halten, die, wenn Sie sie machen, zweifellos nicht kalt lassen kann. (...)

Versuchen wir's also und machen wir dies Finale mit dem besagten tatarischen Gesandten, mit den Briefen Petrarca's usw. usw., versuchen wir's, wiederhole ich. Wir sind ja schließlich nicht so unerfahren, daß wir nicht von vornherein verstehen, was im Theater Erfolg haben kann. – Wenn es Sie nicht belastet und wenn Sie Zeit haben, gehen Sie gleich an die Arbeit. Ich werde mich inzwischen bemühen, hier und da die vielen krummen Beine meiner Noten geradezustellen.

Giuseppe Verdi, An Arrigo Boito, 11. Dezember 1880

Bestimmt werden nicht mehr als zwanzig hinreichend kultivierte Personen im Theater sein, um den Hinweis des Dogen auf die zwei Briefe zu erkennen, die Petrarca an den Fürsten von Rom adressierte, aber der Himmel bewahre uns vor der Versuchung von Anmerkungen und Kommentaren. Selbst wenn man die 20 Personen zweihundert oder noch mehr sein ließe, genügt es, den Hinweis zu ändern und statt der Briefe (heute wenigen bekannt, während sie den Zeitgenossen Petrarca's höchst bekannt waren) auf das Lied anzuspielden, das alle Welt in der Schule lernt.

Arrigo Boito, An Giuseppe Verdi, 16. Januar 1881

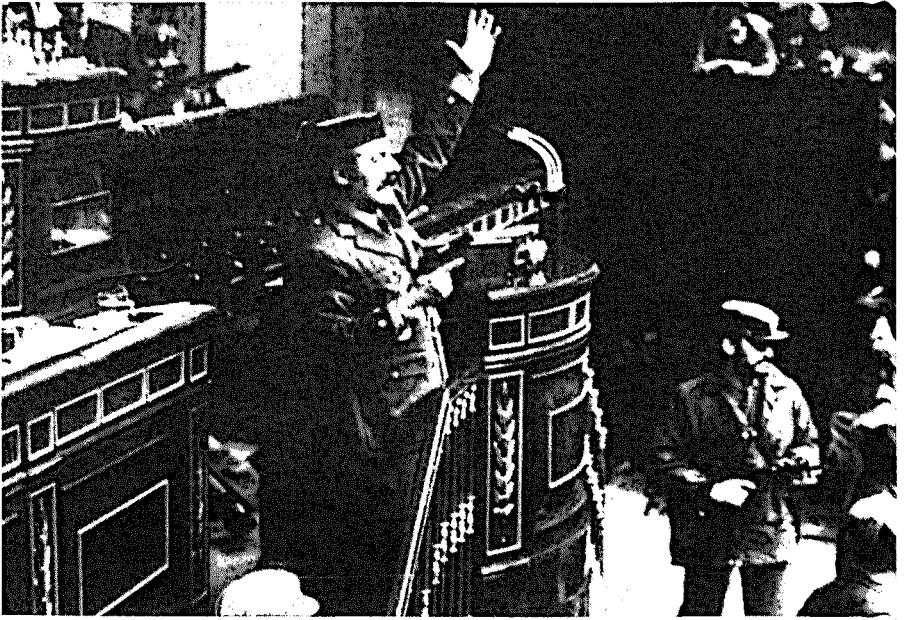
Acht Verse sind zuviel für Amelia. Das Stück ist weiter nichts als ein großes Solo des Dogen mit den dazugehörigen anderen Partien. Amelia hat nur eine kleine Phrase. Die ersten vier Verse sind ausgezeichnet für mich, aber vielleicht wollen Sie den zweiten für den Reim ändern.

Giuseppe Verdi, An Arrigo Boito, 2. Februar 1881

Die Partie des Paolo ist sehr wichtig, man benötigt unbedingt einen Bariton, der ein guter Schauspieler ist; wenn diese Partie schlecht besetzt wird, kann das die ganze Oper verderben. Es ist unbedingt notwendig, einen guten zu finden. (...) Ich empfehle Dir ganz besonders den Paolo!

Giuseppe Verdi, An Francesco Maria Piave, März 1857

Diese Zukunft, welche wir als unsern heißesten Wunsch erleben, ist die Eroberung der nationalen Unabhängigkeit, dieses höchsten Gutes, welches Italien nur durch die vereinigten Kräfte aller seiner Kinder erringen kann. Ohne dieses Gut kann Italien auf keine reelle und dauerhafte Verbesserung seiner politischen Lage hoffen und keinen sicheren Schritt auf dem Wege des Fortschritts tun. Diese Behauptung, bei welcher wir unsere schwache Stimme mit der beredten Sprache unsres Freundes Balbo vereinigen, ist kein Traum, ist nicht das Resultat eines unbedachten Gefühls oder



Versuch eines Militärputsches im spanischen Parlament, 1981

einer erregten Phantasie; sie ist eine Wahrheit, welche die strengste Demonstration ertragen kann.

Die Geschichte aller Zeiten beweist, daß ein Volk niemals einen hohen Grad von Intelligenz und Moralität erreichen kann, ohne das vollkommene Bewußtsein seiner Nationalität zu besitzen. Diese merkwürdige Tatsache ist eine notwendige Folge der Gesetze, welche die menschliche Natur regieren. In der Tat, das intellektuelle Leben der Masse bewegt sich in einem sehr engen Gedankenkreise. Unter den Ideen, für welche die Masse empfänglich ist, sind, nach der Religion, die Begriffe von Nationalität jedenfalls die edelsten und erhabensten. Wenn nun die politischen Umstände die Entwicklung dieser Begriffe verhindern und denselben eine falsche Richtung geben, so sinken die Massen in einen bedauernswürdigen Zustand von Niedrigkeit herab. Aber das ist noch nicht alles. Bei einem Volke, das keinen Grund hat, auf seine Nationalität stolz zu sein, wird das Gefühl der persönlichen Würde nur ausnahmsweise bei einigen ausgewählten Individuen existieren. Die zahlreichen Massen, welche die untergeordnetsten Plätze in der gesellschaftlichen Sphäre einnehmen, müssen sich in ihrem Nationalitätsbewußtsein groß fühlen können, um zu dem Bewußtsein ihrer persönlichen Würde zu gelangen. Dieses Bewußtsein nun aber ist – wir zögern nicht es auszusprechen, selbst auf die Gefahr hin, einige zu strenge Publizisten zu verletzen – für die Völker ebenso wie für das Individuum ein wesentliches Element der Moralität.

Wenn wir also die Befreiung Italiens so sehnlich wünschen, wenn wir erklären, daß dieser großen Frage gegenüber alle andern Fragen, die uns entzweien, erlöschen, alle Privatinteressen schweigen müssen, so ist es nicht allein, um unser Vaterland groß und ruhmreich zu sehen, sondern hauptsächlich, um es ihm möglich zu machen, jenen Grad intellektueller und moralischer Entwicklung zu erreichen, durch welchen es den zivilisierten Nationen ebenbürtig werden soll. Es scheint uns klar, daß (abgesehen von einem europäischen Umsturz, vor dessen entsetzlichen Folgen aber selbst die Verwegensten zurückschrecken müssen und der auch, Gott sei Dank! täglich unwahrscheinlicher wird) die ersehnte Eroberung unserer Unabhängigkeit allein durch das Zusammenwirken aller Kräfte der Nation, das heißt durch die nationalen Fürsten mit der treuen Stütze aller Parteien, zustandegebracht werden kann.

Camillo Benso di Cavour, 1846

Ich wiederhole euch dasjenige, was wir vor zwei Jahren veröffentlichten. Es handelt sich nicht mehr um Republik oder Monarchie, es handelt sich um die Einheit der Nation – um Sein oder Nichtsein – zersplittert zu sein und Sklaven eines fremden Tyrannen, gleichviel ob Franzose oder Österreicher, geknechtet zu bleiben, oder unser zu sein, freie Männer zu sein und als solche, nicht als unmündige Kinder von Europa behandelt zu werden. Will Italien eine Monarchie sein unter dem Hause Savoyen – sei es! Will es nachher den König und Cavour als Befreier und weiß nicht was ausrufen – sei es! Jetzt streben wir alle nur nach *einem* Ziele, nach einem *Ita-*

lien. Soll es erstehen, dann soll es durch Begeisterung, durch eigne Kraft erstehen, und nicht indem man dem König und Cavour carte blanche erteilt und die Hände in den Schoß legt.

Giuseppe Mazzini, 2. März 1853

Der Aufstand auf Sizilien trägt die Zukunft unsrer Nationalität in seinem Schoße. Ich will sein Schicksal teilen! Ich werde mich endlich wieder in meinem Elemente befinden: einer großen Idee meinen Arm zu leihen. Es bedurfte keines geringern Anlasses, um inmitten so vielfacher Enttäuschungen, die mich heimgesucht, meinen Mut wieder aufzurichten. Man schreie nicht im voraus von Unvernunft – man warte ab. Ich bin voll Hoffnung und Zuversicht. Unsre Sache ist groß und edel – *die Einheit Italiens!* Der goldenste Traum, das Streben unsres ganzen Lebens! Mögen die Winde uns günstig sein!

Giuseppe Garibaldi, An Camillo Benso di Cavour, 5. Mai 1860

Wer also durch die Gunst des Volks zur Macht emporsteigt, muß sich daher bemühen, beliebt zu bleiben; dies wird ihm leicht gemacht, da das Volk nur verlangt, nicht unterdrückt zu werden. Doch wer gegen das Volk nur durch die Gunst der großen Herren zur Macht emporsteigt, muß in allererster Linie das Volk für sich zu gewinnen suchen. Dies wird ihm leicht gelingen, wenn er nur dessen Schutz übernimmt. Wenn nämlich die Menschen Gutes von einem Mann erfahren, von dem sie Schlechtes erwarteten, so sind sie ihrem Wohltäter stärker verpflichtet und das Volk wird ihm sofort geneigter sein, als wenn er durch dessen Gunst zur Herrschaft gekommen wäre. Ein Herrscher kann das Volk auf vielfache Weise gewinnen. Infolge des ständigen Wechsels der Umstände kann man keine bestimmten Regeln dafür aufstellen; ich werde sie infolgedessen übergehen. Ich komme nun zu dem Schluß, daß ein Herrscher bei seinem Volk beliebt sein muß.

Niccolò Machiavelli, *Der Fürst*, 1513

ROBESPIERRE Die Waffe der Republik ist der Schrecken, die Kraft der Republik ist die Tugend. Die Tugend, weil ohne sie der Schrecken verderblich, der Schrecken, weil ohne ihn die Tugend ohnmächtig ist. Der Schrecken ist ein Ausfluß der Tugend, er ist nichts anders als die schnelle, strenge und unbeugsame Gerechtigkeit. Sie sagen, der Schrecken sei die Waffe einer despotischen Regierung, die unsrige gliche also dem Despotismus. Freilich, aber so wie das Schwert in den Händen eines Freiheitshelden dem Säbel gleicht, womit der Satellit der Tyrannen bewaffnet ist. Regiere der Despot seine tierähnlichen Untertanen durch den Schrecken, er hat Recht als Despot, zerschmettert durch den Schrecken die Feinde der Freiheit und ihr habt als Stifter der Republik nicht minder Recht. Die Revolutionsregierung ist der Despotismus der Freiheit gegen die Tyrannei. Erbarmen mit den Royalisten rufen gewisse Leute. Erbarmen mit Bösewichtern? Nein! Erbarmen für die Unschuld. Erbarmen für die Schwäche,

Erbarmen für die Unglücklichen, Erbarmen für die Menschheit. Nur dem friedlichen Bürger gebührt von Seiten der Gesellschaft Schutz. In einer Republik sind nur Republikaner Bürger, Royalisten und Fremde sind Feinde. Die Unterdrücker der Menschheit bestrafen ist Gnade, ihnen verzeihen ist Barbarei. Alle Zeichen einer falschen Empfindsamkeit, scheinen mir Seufzer, welche nach England oder nach Östreich fliegen. Aber nicht zufrieden den Arm des Volks zu entwaffnen, sucht man noch die heiligsten Quellen seiner Kraft durch das Laster zu vergiften. Dies ist der feinste, gefährlichste und abscheulichste Angriff auf die Freiheit. Das Laster ist das Kainszeichen des Aristokratismus. In einer Republik ist es nicht nur ein moralisches, sondern auch ein politisches Verbrechen; der Lasterhafte ist der politische Feind der Freiheit, er ist ihr um so gefährlicher, je größer die Dienste sind, die er ihr scheinbar erwiesen.

Georg Büchner, *Dantons Tod*, 1. Akt, 3. Szene, 1835

Was ich manchmal für Einbildungen habe! Es grenzt beinahe an das Absurde. Mit einem Mal, ohne daß ich es habe verhindern können, war ich Kriegsoberst geworden, so ums Jahr 1400 herum, nein, etwas später, zur Zeit der mailändischen Feldzüge. Ich und meine Herren Offiziere, wir tafelten. Es war nach einer gewonnenen Schlacht, und unser Ruhm mußte sich in den nächsten Tagen durch ganz Europa verbreiten. Wir tranken und waren lustig. Nicht etwa in einem Zimmer hielten wir Tafel, nein, auf freiem Feld. Die Sonne war eben am Untergehen, da wurde vor meine Augen, deren Strahl Schlachtenangriff und –sieg bedeutete, eine Kreatur geführt, ein ganz armer Teufel, ein ertappter Verräter. Der unglückliche Mensch schaute zitternd zu Boden, wohl wissend, daß er nicht das Recht hatte, den Feldherrn anzuschauen. Ich sah ihn an, ganz leicht, dann schaute ich diejenigen ebenso leicht und schnell an, die ihn hergeführt hatten, dann widmete ich mich dem volleingesenkten Glas Wein, das vor mir stand, und diese drei Bewegungen bedeuteten: »Geht. Und henkt ihn.« Sogleich ergriffen ihn die Leute, doch da schrie der Verruchte wie verzweifelt, noch mehr, wie zerrissen, zum voraus zerrissen von tausend entsetzlichen Martertoden. Meine Ohren hatten in den Gefechten und Kämpfen, die mein Leben erfüllten, schon allerlei Töne gehört, und meine Augen waren an den Anblick des Furchtbaren und Jammervollen mehr wie gewöhnt, doch merkwürdig, das konnte ich nicht ertragen. Wieder drehte ich mich nach dem Verdammten um, außerdem winkte ich meinen Soldaten. »Laßt ihn laufen«, sagte ich, das Glas an der Lippe, um es kurz zu machen. Da geschah etwas ebenso Ergreifendes wie Widerwärtiges. Der Mann, dem ich das Leben geschenkt hatte, das Verbrecher- und Verräterleben, stürzte wie unsinnig zu meinen Füßen und küßte den Staub meiner Schuhe. Ich stieß ihn weg. Ich war von Ekel und Grauen erfaßt worden. Mich berührte die Gewalt, die ich ausübte, die Macht, mit der ich frei spielen konnte, wie der Sturmwind mit Blättern, peinlich, ich lachte daher und befahl dem Menschen, sich zu entfernen. Er hatte beinahe den Verstand verloren. Eine tierische Freude brach sich ihm durch Augen und Mund Bahn, er lallte Dank, Dank und kroch weg. Wir andern ergaben uns bis in die

Nacht hinein einem ausgelassenen Gesöff und Gelage, und am frühen Morgen, noch immer saßen wir bei der Tafel, empfing ich mit einer Würde, einer Hoheit, die selbst mir beinahe ein Lächeln abnötigte, den Gesandten des Papstes. Ich war der Held, der Herr des Tages. Von meiner Laune, meiner Zufriedenheit hing der Frieden von halb Europa ab. Doch ich spielte den diplomatischen Herren gegenüber den Dummen, den Guten, es paßte mir so, ich war etwas ermüdet, mich beehrte, in die Heimat zurückzukehren. Ich ließ mir die Vorteile, die mir der Krieg zuerteilte, wieder abnehmen. Natürlich bin ich später in den Grafenstand erhoben worden, dann habe ich geheiratet, und jetzt bin ich so tief gesunken, daß es mich gar nicht geniert, ein niedriger, kleiner Eleve des Institutes Benjamenta zu sein und Kameraden zu haben wie Kraus, Schacht, Hans und Schilinski. Man muß mich nackt auf die kalte Straße werfen, dann stelle ich mir vielleicht vor, ich sei der allesumfassende Herrgott. Es ist Zeit, daß ich die Feder aus der Hand lege.

Robert Walser, *Jakob von Gunten*, 1909

FREUDE Ich erhoffe mir Frieden.

VERNUNFT Besser ist es, sich den Frieden zu erhalten, als ihn sich zu erhoffen. Ein Tor, wer die sichere Wirklichkeit blasiert verschmäht, ungewisse Hoffnungen aber zärtlich umfängt.

FREUDE Frieden erhoffe ich mir.

VERNUNFT Hättest du ihn nur inniger festgehalten, ihn gar nicht erst gehen lassen, statt ihn nun zu erhoffen! Und wenn nun nur deine Ungeduld dich zu dieser Hoffnung geführt hat, so daß du lieber in Angst etwas erwartest, womit du in Freude leben konntest?

FREUDE Frieden erhoffe ich mir.

VERNUNFT Die Friedenshoffnung hat schon viele zugrunde gerichtet; statt des erwarteten Friedens ist dann ein unerwartetes Unglück über ahnungslose Schlafmützen hereingebrochen; wäre es auf Praktiker gestoßen, hätte es ihnen nichts anhaben können.

FREUDE Ich erhoffe den Frieden.

VERNUNFT Was hoffst du so lange? – du kannst ihn bald haben, es liegt nur an dir. Selten ist es, daß man den Frieden nicht findet, wenn man nur angefangen hat, ihn ernstlich zu wollen. Aber gerade die, denen das Wort »Friede« süß klingt, finden den wirklichen Frieden bitter. Daher stehen die Friedensforderer dem Frieden im Wege. Vier Friedensfeinde wohnen bei euch: die Habgier, der Neid, der Zorn, die Überheblichkeit. Treibt die in die ewige Verbannung, so wird ewiger Friede sein!

Francesco Petrarca, »Vom Frieden«,
De Remediis utriusque fortunae (»Heilmittel gegen Glück und Unglück«), 1366



El Greco, »Traum Philipps II. oder Die Verehrung des heiligsten Namens Jesu«

Bei El Greco lodern die Gestalten und die Farbe senkrecht empor. Auch bei Van Gogh sind die Objekte Flammen und die Farben brennen. Aber horizontal im Raum ausgedehnt. Van Gogh ist ein El Greco ohne Himmel, ein El Greco ohne Jenseits. In der Kunst erklärt der Schwerpunkt wenn nicht die Formstruktur und die verschiedenen Stile, so doch die innere Stimmung. Bei El Greco stürzt sich die Welt Gott entgegen, während sie bei Van Gogh in der Feuersbrunst aufblüht.

E. M. Cioran, *Von Tränen und Heiligen*, 1937

Nicht von ungefähr kommt es zu dem spannungsgeladenen, aufrührerischen Pathos der Landschaftsbilder von El Greco, zur inbrünstigen Bewegtheit seiner Figuren, zur Dynamik seiner übertriebenen Proportionen und einem leidenschaftlich kalten Kolorit, das eigentlich seiner Zeit fremd und den Bewunderern moderner Malerei sehr viel näher ist, das sogar die Legende von einem Astigmatismus dieses Künstlers aufbrachte, der dessen Neigung zur Deformation gegenständlicher und räumlicher Proportionen erklären könnte. Meiner Meinung nach wäre das allerdings eine allzu banale Erklärung dieses Phänomens.

Andrej Tarkowskij, *Die versiegelte Zeit*, 1985

Vierte Szene – *Ärmliches Zimmer in einem Meierhof*
Lear, Kent, Edgar, Narr, Bauern.

Der Narr fragt Lear, *se un pazzo è nobile o plebeo?* (ob ein Verrückter adlig oder Plebejer sei). Lear antwortet: *E un re; è un re!!* (Es ist ein König, es ist ein König!!) – Lied. – Der wahnsinnige Lear, immer von der Idee der Undankbarkeit seiner Töchter besessen, will einen Gerichtshof bilden. Er sagt zu Edgar: *è il gran Giudice* (Er ist der große Richter), zum Narren, er sei *il sapiente Sire* (der große Weise) usw. usw. Überaus seltsame und ergreifende Szene. Schließlich ermüdet Lear und schläft allmählich ein. Alle beweinen den unglücklichen König. – Ende des zweiten Akts.

Giuseppe Verdi, *Entwurf zu »König Lear«*,
An Salvatore Cammarano, 28. Februar 1850

STIMME fällt ... fällt wieder ... absichtlich oder nicht ... ich seh' es nicht ... er liegt am Boden ... das ist das Wichtigste ... das Gesicht im Sand ... Arme ausgebreitet ... nackte Dünen ... kein Halm ... derselbe alte Mantel ... zu helle Nacht ... was man auch sagen mag ... Meer dröhnend ... donnernd ... weiße Mähnen ... Mißler ... in seinem Kopf ... was in seinem Kopf ... Frieden ... wieder Frieden ... in seinem Kopf ... nichts mehr zu gehen ... nichts mehr zu suchen ... schlafen ... oh, nein ... noch nicht ... er erhebt sich wieder ... erst die Knie ... Hände platt ... auf den Sand ... Kopf unten ... dann hoch ... auf die Füße ... ein Riese ... riesige Masse ... derselbe alte Hut ... eingedrückt ... breite Krempe ... los ... er bricht auf ... schwere Masse ... im Sand ... bis zum Knöchel ... stapft hinab ... das Meer –

Samuel Beckett, *Cascando*, 1963

Viertes Bild – Rache und Vergebung

Seine Liebe zum Land ist Manie, Wahnsinn, Raptus, Wut geworden. Er steht fast bei Morgengrauen auf, um Getreide, Mais, Rebstöcke zu überwachen. Glücklicherweise gehen unsere Ansichten über das Leben auf dem Land nur beim Sonnenaufgang auseinander, den er schon auf den Beinen und ich im Bett erleben möchte.

Giuseppina Strepponi, Über Giuseppe Verdi, 1857

Ich sitze hier und atme so viel Luft, wie ich will, habe aber nichts anderes zu bewundern als meine Kühe, meine Ochsen, Pferde usw. und bin Bauer, Maurer, Schreiner und Packesel, wenn's nötig ist. Du verstehst mich. Ich habe viele so baufällige Bauernhäuser, wie sie alle in dieser Gegend sind. Nun habe ich mir in den Kopf gesetzt, sie, solange die Zeit dazu reicht, instandzusetzen und ihr Mauerwerk aufzurichten, damit nicht früher oder später einmal einer oder mehr als einer davon erschlagen wird. So mache ich den Architekten, den Baumeister, den Eisenschmied, ein bißchen von allem. Darum addio den Büchern, addio der Musik, es kommt mir vor, als hätte ich die Noten vergessen und verlernt.

Giuseppe Verdi, An Opprandino Arrivabene, 14. September 1880

Wäre es eine unverzeihliche Sünde, wenn ich im Schlußchor des Zweiten Aktes *All'armi, all'armi Liguri* (Zu den Waffen, zu den Waffen, Ligurier) die Frauen hinzufügte? Wäre es eine weitere Sünde, wenn in der letzten Szene, beim Tod des Dogen, Maria als Frau Gabriele's im Gefolge einiger Hofdamen aufträte? Einiger, das hieße der ganze Frauenchor? Danach werden wir vielleicht fertig sein.

Giuseppe Verdi, An Arrigo Boito, 5. Februar 1881

Amelia kann im letzten Akt mit den Hofdamen in ihrem Gefolge sein, und warum nicht? Sie kommt von der Kirche zurück, von der Hochzeit, mit ihrem Zug von Frauen und, wenn Sie wollen, auch Pagen.

Arrigo Boito, An Giuseppe Verdi, 7. Februar 1881

Ich glaube, daß große Schmerzen keine großen Worte erfordern. Sie bedürfen des Schweigens, der Isolierung und, ich würde sagen, der Qual des Gedankens. Das Wort verdünnt, versüßt und zerstört das Gefühl! Alle Äußerlichkeiten haben etwas von wenig Erfühltem und sind eine Entwürdigung. Ich behaupte nicht, ein sehr unglücklicher Mensch gewesen zu sein, aber wenn man annimmt, daß ich in meinem langen

Leben manchen großen Schmerz erlitten habe, habe ich den bitteren Kelch gewiß mutterseelenallein getrunken. Ich habe vielleicht nicht recht; aber ich kann mir auch nicht denken, unrecht zu haben.

Giuseppe Verdi, An Giuseppina Negroni Prati, 12. August 1894

Sagt mir etwas, Ihr, die Ihr Euch im Tumult eines Aufstandes befindet! Traurige Dinge, die unglücklicherweise Folgen haben werden! Man wird unterdrücken, man wird verhaften, man wird verbannen, aber das wird nichts helfen. In den Massen gibt es sicher immer die Aufwiegler, die üblen Subjekte, die Diebe, aber es gibt auch fast immer den *Hunger*. Ich liebe die Politik nicht, erkenne aber ihre Notwendigkeit, Theorien, Regierungsformen, Patriotismus, Würde usw. usw. an. Vor allem aber *muß man leben* können. Von meinem Fenster aus sehe ich täglich ein Schiff und manchmal sogar *zwei*, beladen mit je tausend Auswanderern! *Elend und Hunger!* Auf dem Land sehe ich Menschen, die vor ein paar Jahren Grundbesitzer waren, und heute zu Bauern, Tagelöhnern und Auswanderern herabgesunken sind (*Elend und Hunger*). Die Reichen, deren Vermögen sich von Jahr zu Jahr verringert, können ihr Geld nicht mehr ausgeben wie vorher, und darum *Elend und Hunger!* Und wie kann das weitergehen? Unsere Industrie wird uns doch nicht vor dem Untergang retten? Ihr werdet sagen, daß ich ein Pessimist bin! ... Nein, nein ... Ich glaube recht zu haben, wenn ich sage, daß ich zutiefst überzeugt bin, daß wir am Ende dieses Weges den totalen Untergang finden werden.

Giuseppe Verdi, An Giuseppe Piroli, 10. Februar 1889

Wie weitab lag Musik! Kaum verstand er es, daß er einmal geschrieben, Noten zu Harmonien und Rhythmen gefügt hatte, die jetzt allabendlich durch die angespannten Räume der Theater tanzten und schwangen. Wer war dieser Verdi? Er gewiß nicht! Ein Fremder, ihm ganz und gar unverständlich. Mit vollem Recht hatte er sich diesen braven Advokaten- und Notarnamen Carrara beigelegt. Er fühlte sich jetzt nicht *mehr* Verdi als Carrara. Von Genua war er geflohen, von Mailand, von allen Stätten, die ihm vertraut waren, wo gewohnte Gesichter und Stimmen ihn umhagten, hierher geflohen in diese todfremde Stadt, das Unmögliche zu vollbringen, noch einmal sein allerletztes Werk zu versuchen, um allein zu sein, ganz allein mit sich selber, Aug in Aug. Nun entschleierte sich trotz allem Kampfes, trotz wütenden Sichwehrens die Wahrheit: Es ist zu Ende! Dann und wann hatte ihn eine kurze Hoffnung getäuscht, ein Sätzchen war gelungen, eine glücklich gefügte Umschlingung der Stimmen. Aber das war ja nichts als Nachhall. Echo einer erworbenen Praxis. Alle Eigenlüge half nichts mehr. Die Fähigkeit war nicht mehr da. Wie der eines Laien erstaunte jetzt sein Geist darüber, daß es Leute gab, die ohne Mühe, voll flüssiger Phantasie, in wenigen Stunden ein paar Seiten mit Gebilden füllen konnten, die vorher nicht auf der Welt waren und nun ein unabhängiges, wirkliches Leben führen.

Für immer wird ihm das versagt bleiben, wieviel Jahre ihm auch noch zugeteilt

sein mochten. Der Maestro sprang auf und begann seine gewohnte Zimmerwanderung. »Und jetzt, gerade jetzt, wo ich soweit bin, wo ich mich herausgearbeitet habe aus allen Bedingungen, wo ich so viel weiß, so gewitzigt bin – jetzt muß ich aufhören! Es ist, um rasend zu werden. Ich lebe noch, fühle mich dreißig Jahre alt, alle Kräfte sind in frischer Ordnung. Energie und Blut, und jetzt, Teufel, soll ich all das aufopfern, umkommen lassen, weil ich in meinem Kern tot bin? Nicht mehr wäre ich nun der plebejische Operschreiber und Kabalettenmacher! Oh, ich würde es ihm schon zeigen, das Stärkste, Unbeugsamste würde ich erfinden, das Unerhörte! Und jetzt, jetzt gerade ist es aus.«

Franz Werfel, *Verdi – Roman der Oper*, 1924

Wenn du nicht fühlst, daß das *Meer* dir als Pseudonym dienen kann, hast du keinen einzigen Augenblick der Einsamkeit gekostet.

E. M. Cioran, *Gedankendämmerung*, 1940

Es ist so ungeheuer schwierig, festzustellen, wo die Grenze verläuft zwischen der wirklichen Herrschaft, einer Herrschaft, der sich alles unterwirft, die eine Welt erschafft oder auch vernichtet; wo also die Grenze verläuft zwischen der lebendigen, großen, vielleicht sogar schrecklichen Herrschaft und der scheinbaren, der leeren Pantomime des Herrschens, die eine Marionette ihrer selbst ist, nur eine Rolle spielt, die Welt nicht sieht und nicht hört, nur in sich selbst schaut. Noch schwieriger ist es, zu sagen, wann Allmacht zur Ohnmacht wird, Erfolg zu Mißerfolg, Glanz zu Glanzlosigkeit. Genau das war es, was niemand im Palast spürte, denn aller Blicke waren so ausgerichtet, daß sie bis zum bitteren Ende die Machtlosigkeit für Macht hielten, den Mißerfolg für Erfolg und die Glanzlosigkeit für strahlenden Glanz. Aber selbst wenn jemand es anders gesehen hätte, wie hätte er zu unserem Monarchen laufen und ihm sagen können: »Mein Herr, du bist bereits machtlos, von Mißerfolgen umgeben, dein Glanz ist verblichen!« Das war ja das Problem unseres Palastes, daß er uns die Wahrheit vorenthielt, und ehe wir uns dann versahen, waren wir auch schon hinter Gittern. In jedem Menschen, mein Freund, war nämlich alles sehr bequem getrennt: das Sehen vom Denken und das Denken vom Sprechen, und keiner war in der Lage, diese drei Fähigkeiten zusammenzuführen und ihnen hörbar Ausdruck zu verleihen.

Ryszard Kapuściński, *König der Könige – Eine Parabel der Macht*, 1978

FREUDE Durch Krieg erhoffe ich mir Sieg.

VERNUNFT Trügerisch ist die Hoffnung auch sonst – am trügerischsten im Krieg. Nichts spielt sich da nach Vorplanung ab, unerwartet verläuft alles. Ein in militärischen Dingen besonders umsichtiger und geübter Mann war es, dem der Ausspruch zugeschrieben wird: »Nirgends weniger als im Krieg entsprechen die Erfolge den Erwartungen.«

FREUDE Sieg erhoffe ich mir.

VERNUNFT »Mehr Nutzen hättest du vom Frieden« – ein denkwürdiger Ausspruch, der von demselben Heerführer stammen soll. Besser und beschützter ist ein garantierter Friede als ein erhoffter Sieg.

FREUDE Im Krieg werde ich der Sieger sein.

VERNUNFT Und wenn nun der Besiegte? Diese Hoffnung hat schon viele in dem Untergang getrieben; ohne Hoffnung auf Sieg geht niemand gern in den Kampf.

FREUDE Ich werde aus dem Krieg als Sieger hervorgehen.

VERNUNFT Du sprichst im Futurum. Jede Hoffnung bezieht sich ja auf die Zukunft, und alles Zukünftige ist zweifelhaft.

FREUDE Aus dem Krieg werde ich als Sieger zurückkehren.

VERNUNFT O leere Hoffnungen der Menschen! Vielleicht wirst du weder als Sieger noch als Besiegter zurückkehren. Bist du dir denn so sicher, daß du überhaupt heimkehrst und gar »auf waffenstarrendem Weg, zu huldigen dem Kriegsgott, entblößten Hauptes bei schmetternder Fanfare«?

Francesco Petrarca, »Von der Hoffnung auf Sieg«,
De Remediis utriusque fortunae (»Heilmittel gegen Glück und Unglück«), 1366

An dem Tage, der für die Selbsthinrichtung bestimmt war, lud Rikyū seine Liebesschüler zu einer letzten Teezeremonie ein ... Einer nach dem anderen schreitet hin und nimmt seinen Platz ein. In der Tokonoma hängt ein Kakemono – eine wundervolle Handschrift eines alten Mönchs, die von der Vergänglichkeit aller irdischen Dinge spricht. Der Kessel, der über dem Kohlenbecken siedet, zirpt wie eine Zikade, die ihr Leid dem scheidenden Sommer klagt. Bald betritt der Gastgeber den Raum. Jedem wird der Reihe nach der Tee gereicht, und jeder leert schweigend seine Schale, der Gastgeber zuletzt. Gemäß der hergebrachten Sitte bittet nun der Hauptgast um die Erlaubnis, das Teegerät zu besichtigen. Rikyū legt das Gerät vor sich hin und auch das Kakemono. Als alle seine Schönheit bewundert haben, schenkt Rikyū jedem der Gäste ein Stück zum Andenken. Allein die Schale hält er zurück. »Nie wieder soll diese Schale, von den Lippen des Unglücks entweicht, von Menschen gebraucht werden.« So spricht er und bricht die Schale in Stücke.

Kakuzo Okakura, *Das Buch vom Tee*, in Cees Nooteboom, *Rituale*, 1980

Man kann nicht glücklich sein, solange um uns herum alles leidet und sich Leiden schafft; man kann nicht sittlich sein, solange der Gang der menschlichen Dinge durch Gewalt, Trug und Ungerechtigkeit bestimmt wird, man kann nicht einmal weise sein, solange nicht die ganze Menschheit im Wettstreit um Weisheit gerungen hat und den einzelnen auf die weiseste Art ins Leben und Wissen hineinführt. Wie sollte man es nun bei diesem dreifachen Gefühle des Ungenügens aushalten, wenn man nicht schon in seinem Kämpfen, Streben und Untergehen etwas Erhabenes und Bedeutungsvolles zu erkennen vermöchte und nicht aus der Tragödie lernte, Lust

Lust am Rhythmus der großen Leidenschaft und am Opfer derselben zu haben. Die Kunst ist freilich keine Lehrerin und Erzieherin für das unmittelbare Handeln; der Künstler ist nie in diesem Verstande ein Erzieher und Ratgeber; die Objekte, welche die tragischen Helden erstreben, sind nicht ohne weiteres die erstrebenswerten Dinge an sich.

Wie im Traume ist die Schätzung der Dinge, solange wir uns im Banne der Kunst festgehalten fühlen, verändert: was wir währenddem für so erstrebenswert halten, daß wir dem tragischen Helden beistimmen, wenn er lieber den Tod erwählt, als daß er darauf verzichtete – das ist für das wirkliche Leben selten von gleichem Werte und gleicher Tatkraft würdig: dafür ist eben die Kunst die Tätigkeit des Ausruhenden.

Die Kämpfe, welche sie zeigt, sind Vereinfachungen der wirklichen Kämpfe des Lebens; ihre Probleme sind Abkürzungen der unendlich verwickelten Rechnung des menschlichen Handelns und Wollens. Aber gerade darin liegt die Größe und Unentbehrlichkeit der Kunst, daß sie den *Schein* einer einfacheren Welt, einer kürzeren Lösung der Lebens-Rätsel erregt. Niemand, der am Leben leidet, kann diesen Schein entbehren, wie niemand des Schlags entbehren kann.

Je schwieriger die Erkenntnis von den Gesetzen des Lebens wird, um so inbrünstiger begehren wir nach dem Scheine jener Vereinfachung, wenn auch nur für Augenblicke, um so größer wird die Spannung zwischen der allgemeinen Erkenntnis der Dinge und dem geistig-sittlichen Vermögen des einzelnen. *Damit der Bogen nicht breche*, ist die Kunst da. (...)

Und wenn die ganze Menschheit einmal sterben muß – wer dürfte daran zweifeln! – so ist ihr als höchste Aufgabe für alle kommenden Zeiten das Ziel gestellt, so ins Eine und Gemeinsame zusammenzuwachsen, daß sie *als ein Ganzes* ihrem bevorstehenden Untergange mit einer *tragischen Gesinnung* entgegengehe; in dieser höchsten Aufgabe liegt alle Veredelung der Menschen eingeschlossen; aus dem endgültigen Abweisen derselben ergäbe sich das trübste Bild, welches sich ein Menschenfreund vor die Seele stellen könnte. So empfinde ich es!

Es gibt nur eine Hoffnung und *eine* Gewähr für die Zukunft des Menschlichen: Sie liegt darin, daß *die tragische Gesinnung nicht absterbe*. Es würde ein Wehgeschrei sondergleichen über die Erde erschallen müssen, wenn die Menschen sie einmal völlig verlieren sollten; und wiederum gibt es keine beseligendere Lust, als das zu wissen, was wir wissen – wie der tragische Gedanke wieder hinein in die Welt geboren ist. Denn diese Lust ist eine völlig überpersönliche und allgemeine, ein Jubel der Menschheit über den verbürgten Zusammenhang und Fortgang des Menschlichen überhaupt.

Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen*, 1876



Mantegna, »Pietà«

Plötzlich sah ich den kalten Himmel. Witterung der Krähen,
Wie wenn Eis erbrennen würde zu immer eisigerem Eis,
Und die Vorstellung und das Herz wurden hingerissen
So wild, daß jeder beiläufige Gedanke
An dies und das schwand, nur Erinnern hinterließ,
Das längst mit dem heißen Blut der Jugend hätte erkalten sollen,
An Liebe, die vor Jahren zuschanden ging.
Und ich nahm alle Schuld auf mich, gegen Sinn und Verstand,
Bis ich heulte und zitterte, hin und her geschüttelt,
Durchzuckt von Licht. Oh, wenn der Geist sich aufmacht
Nach der Verwirrung des Totenbettes –
Wird er nackt hinausgeschickt, wie die Bücher sagen,
Und geschlagen von der Willkür des Himmels
Zur Bestrafung?

William Butler Yeats, *Der kalte Himmel*, 1907

Nun wirst du ruhig bleiben,
mein müdes Herz. Der letzte Wahn verging,
der mir beständig schien. Vorbei. Ich fühl es:
auf holden Trug zu hoffen,
ja, ihn zu wünschen kann uns nichts mehr treiben.
So bleibe ruhig denn.
Genug erbebst du. Kein Ding ist deiner
Bewegung wert und keiner Seufzer würdig
die Erde. Bittere Öde
ist einzig noch das Leben, Schlamm die Welt.
Sei ruhig nun. Verzweifle
noch dieses eine Mal. Zum Sterben nur
hat uns das Schicksal ausersehn. Verachte
dich selber, die Natur,
die Macht des Bösen, die verborgen waltet,
die Eitelkeit, der alles Tun verfällt.

Giacomo Leopardi, *An sich selbst*, 1824



A. Paul Weber, »Tod und König«

Fünftes Bild – Hochzeit und Tod

Entziffert denn ein Glücklicher die Meeresweiten? Als wäre das Meer für die *Menschen* gemacht! Für sie ist die Erde da, diese armselige Erde. Aber die Akkorde des Unglücks vereinigen sich mit denen des Meeres in einer wollüstigen und zerfleischenden Harmonie, die uns aus dem Schicksal der Sterblichen hinauswirft.

E.M. Cioran, *Gedankendämmerung*, 1940

Es stimmt: Ist man bei einem gewissen Alter angelangt, erlebt man manche Traurigkeiten. Alles, was wir an Freuden, Schmerzen, Liebschaften haben, ist leider nicht mehr stark genug, um Neigungen und gegenwärtige Freundschaften zu bewahren oder wenigstens Illusionen, diese Güter zu besitzen, die uns das Leben teuer machen. Selig, wenn Du glaubst, daß Reichtümer und Verdienste Dir die Zuneigung der alten und neuen Freunde erhalten. Ich, das sage ich Dir tief enttäuscht, glaube an nichts mehr, an niemand, oder fast. Ich habe plötzlich so große und grausame Enttäuschungen erlebt, um nicht über das Dasein entmutigt zu sein. Ich sage Dir, daß alle auf dem dornigen Weg der Enttäuschungen gekommen sind, das will heißen, daß sie mir im Innersten doch irgendeine Hoffnung und irgendeinen Glauben an die Zukunft gelassen haben. Darum, Liebe, wenn ich sage, bleibe mir gewogen, lache ich. Auch meine religiösen Begeisterungen sind vergangen, und kaum mehr glaube ich noch angesichts der Wunderlichkeiten seiner Geschöpfe an Gott.

Giuseppe Verdi, An Clarina Maffei, 5. März 1874

Ich lege großen Wert auf die Szene, in welcher der Doge Pietro die Balkone zu öffnen befiehlt; da muß man eine reiche, große Beleuchtung sehen, die weiten Raum einnimmt, damit man die Lichter gut sehen kann, die allmählich eins nach dem anderen ausgehen, bis beim Tode des Dogen alles in tiefem Dunkel ist. Das ist, glaube ich, ein sehr wirkungsvoller Moment, und es wäre ein Jammer, wenn das Bühnenbild nicht gut gemacht wäre. Der erste Prospekt braucht nicht sehr weit entfernt zu hängen, aber der zweite, der Prospekt mit der festlichen Beleuchtung, muß sehr weit hinten sein.

Giuseppe Verdi, An Francesco Maria Piave, Anfang Februar 1857

Der Doge, der bestimmt der Hochzeit seiner Tochter beigewohnt hat, kann besagtes Lichtermeer nicht gänzlich ignorieren: er tritt auf, bedrückt, mit Atemnot und Boito findet wunderschön im Munde des Dogen selbst:

Alle marine aere il veron dischiudi. (Den Meereslüften öffne den Balkon.) Diese Worte sind nicht nur gut im Munde des alten Korsaren, sondern passen auch sehr schön zu den folgenden:

Oh! refrigerio! La marina brezza! Il mare! il mare!

(Oh! Erquickung! Der Seewind! Das Meer! das Meer!)

So ist die Szene logischer, ergreifender. Damit kann Pietro allein ein einziges großes Fenster in der Mitte öffnen; und es ist natürlich, daß der Doge sich umwendet und sich dem Fenster nähert, um Atem zu schöpfen. An dieser Stelle ist es logisch, daß die erleuchtete Stadt sich ihm in ihrem vollen Glanze zeigt und er überrascht ausruft: *Qual fulgore* (Welcher Glanz). Auch der Befehl, das Licht zu löschen, ist Boito zufolge schöner im Munde Simons als anderer! Von den beiden Versionen, die Sie vorschlugen, schließt Boito die einer weiteren Szene absolut aus, die er schädlich für das Drama hält. Er hält die andere für besser, d.h. den Hauptmann auftreten und den Befehl vom Balkon aus geben zu lassen.

Giuseppe Verdi, An Giulio Ricordi, Februar 1881

Heute ist der Tag der Vergebung; Sie müssen mir also vergeben. Jedes Jahr brachte ich diesen Tag mit ihm in Genua zu; ich kam am Karfreitag an (er bewahrte in seinem Herzen den Kultus der großen christlichen Feiertage: Weihnachten und Ostern); ich blieb bis zum Montag. Der stille Reiz dieses jährlichen Besuches kommt mir wieder in den Sinn, die Gespräche mit dem Maestro, das patriarchalische, streng rituelle Mahl mit den üblichen Speisen, die alles durchdringende milde Luft und der sanfte Frieden in jenem großen Palazzo Doria, dessen Doge er war.

Arrigo Boito, An Camille Bellaigue, 7. April 1901

Dies ist mein Testament.

Ich widerrufe jede frühere Anordnung und erkläre sie für unwirksam.

Ich ernenne und setze ein zu meiner Universalerbin meine Verwandte Maria Verdi, verheiratet mit Herrn Alberto Carrara in Busseto. Sie hat keine Bürgschaft zu stellen und soll frei sein von der Verpflichtung, ein Inventar aufzunehmen.

1. Ich vermache den Hauptasylen der Stadt Genua die Summe von zwanzigtausend Lire.
2. Ich vermache der Anstalt für rachistische Kinder, erhalten von der Stadt Genua, die Summe von zehntausend Lire.
3. Ich vermache der Taubstummenanstalt der Stadt Genua die Summe von zehntausend Lire.
4. Ich vermache dem Blindeninstitut der Stadt Genua die Summe von zehntausend Lire.

Giuseppe Verdi, *Testament*, eingetragen in Busseto,
14. Mai 1900 in Mailand veröffentlicht

Noch spür ich ihren Atem auf den Wangen:
Wie kann das sein, daß diese nahen Tage
Fort sind, für immer fort, und ganz vergangen?

Dies ist ein Ding, das keiner voll aussinnt,
Und viel zu grauenvoll, als daß man klage:
Daß alles gleitet und vorüberrinnt.

Und daß mein eignes Ich, durch nichts gehemmt,
Herüberglied aus einem kleinen Kind
Mir wie ein Hund unheimlich stumm und fremd.

Dann: daß ich auch vor hundert Jahren war
Und meine Ahnen, die im Totenhemd,
Mit mir verwandt sind wie mein eignes Haar,

So eins mit mir als wie mein eignes Haar.

Hugo von Hofmannsthal, aus *Terzinen über Vergänglichkeit*, 1894

Und ich – ich bin's,
der all' dies Elend schuf!
Ha! Welcher Sünden,
welches Frevels Schuld
muß dieses Toren-Haupt
seit Ewigkeit belasten,
da keine Buße, keine Sühne
der Blindheit mich entwindet,
zur Rettung selbst ich auserkoren,
in Irrnis wild verloren
der Rettung letzter Pfad mir schwindet!

Richard Wagner, *Parsifal*, 3. Akt, 1882

Letzte Szene – *Gefängnis*

Ergreifende Szene zwischen Lear und Cordelia. Cordelia beginnt, die Wirkung des Giftes zu spüren. Ihr Todeskampf und Ende. *Albanien, Kent und Edgar* stürmen herein, sie zu retten. Zu spät. Lear hebt, unbekümmert um alle Ankommenden, den Leichnam der Cordelia auf und ruft: *E morta, è morta: come la terra è morta! Ululate! Ululate!* Sie ist tot, sie ist tot: leblos wie die Erde. Heult! Heult! Ensemble, in dem Lear führen muß. – Ende

Giuseppe Verdi, *Entwurf zu »König Lear«*,
An Salvatore Cammarano, 28. Februar 1850



Alfred Kubin, «Seuchex»

GAEV *verzweifelt* Meine Schwester, meine Schwester ...

LJUBOV ANDREEVNA Oh, mein lieber, mein zärtlicher, wunderschöner Garten! Mein Leben, meine Jugend, mein Glück, leb wohl! Leb wohl! ...

ANJAS STIMME *fröhlich auffordernd* Mama!

TROFIMOV'S STIMME *fröhlich, aufgeregt* Huhu!

LJUBOV ANDREEVNA Ein letztes Mal die Wände anschauen, die Fenster. In diesem Zimmer war unsere selige Mutter so gern.

GAEV Meine Schwester, meine Schwester!

ANJAS STIMME Mama!

TROFIMOV'S STIMME Huhu!

LJUBOV ANDREEVNA Wir kommen! *Sie gehen ab.*

Die Bühne ist leer. Man hört, wie alle Türen abgeschlossen werden, dann wie die Wagen abfahren. Es wird still. Mitten in die Stille hinein die dumpfen Axthiebe, einsam und traurig. Schritte. Aus der Tür rechts kommt Firs. Er ist gekleidet wie immer in Jackett und weißer Weste, an den Füßen Pantoffeln. Er ist krank.

FIRS *geht zur Tür, rüttelt an der Klinke* Abgeschlossen. Sie sind weg. *Setzt sich aufs Sofa.* Mich haben sie vergessen. Macht nichts. Ich setz mich ein Weilchen. Und Leonid Andreic hat sicher nicht den Pelz angezogen, er ist im Mantel gefahren. *Seufzt.* Ich habe nicht aufgepaßt. Oh, diese jungen Leute! *Murmelt etwas, was nicht zu verstehen ist.* Das Leben ist vorbei, als hättest du es gar nicht gelebt. *Legt sich.* Ich leg mich ein Weilchen hin. Kein bißchen Kraft mehr, nichts mehr, nichts. Ach du, taube Nuß! *Liegt unbeweglich.*

Man hört einen entfernten Ton, wie vom Himmel kommend, den Ton einer gesprungenen Saite, ersterbend, traurig, Stille tritt ein und zu hören sind nurmehr fern im Garten die Axthiebe, mit denen Bäume gefällt werden. Vorhang.

Anton Tschechow, *Der Kirschgarten*, 1904

Er trat zum zweiten Mal ans Wasser. Er betrachtete das Wasser eine ganze Weile, dann kehrte er zur Bank zurück. Gut, ich gehe, sagte er. Adieu, Mercier. Gute Nacht, sagte Mercier. Allein betrachtete er das Erlöschen seines Himmels, die Vollendung des Dunkels. Den versunkenen Horizont ließ er nicht aus den Augen, denn er konnte seine Aufzuckungen aus Erfahrung. Im Dunkeln hörte er auch besser, er hörte die Geräusche, die der lange Tag ihm verheimlicht hatte, das Geflüster von Menschen, zum Beispiel, und den Regen auf dem Wasser.

Samuel Beckett, *Mercier und Camier*, 1970

Der Staub war einst der Mann,
Einfach, milde, gerecht und entschlossen, dessen vorsichtige Hand
Gegen das schändlichste Verbrechen, das je auf Erden begangen worden,
Die Einheit dieser Staaten rettete.

Walt Whitman, *Grabschrift*, 1904



Goya, »Der Erdrosselte«

TRISTAN Ich wage es, den Tod zu wünschen, ihn zu wünschen wie nichts anderes auf der Welt, mit so viel Leidenschaft und Aufrichtigkeit, wie er, glaube ich, auf der Welt nur von wenigen herbeigesehnt wird. Ich würde Ihnen das nicht sagen, wenn ich nicht ganz sicher wäre, daß, wenn meine Stunde kommt, die Tatsachen meine Worte nicht Lügen strafen werden. Denn obwohl ich noch kein Ende für mein Leben sehe, läßt mich doch ein inneres Gefühl fast sicher sein, daß die letzte Stunde nicht fern ist. Allzu reif bin ich für den Tod; allzu unsinnig und unglaublich scheint es mir, so tot wie ich in meinem Geist bin, so fertig in jeder Hinsicht mit der Fabel des Lebens, daß ich noch vierzig oder fünfzig Jahre ertragen soll, wie es die Natur mir androht. Der bloße Gedanke daran läßt mich schaudern. Wie es uns aber mit all diesen Übeln geht, die unsere Einbildungskraft sozusagen überwältigen, so kommt mir auch dieses wie ein Traum vor oder wie eine Täuschung, die sich unmöglich wirklichen kann. Und wenn mir jemand von einer fernen Zukunft spricht, als würde sie mir gehören, kann ich für mich ein Lächeln nicht zurückhalten, so zuversichtlich glaube ich, daß der Weg, den ich noch vor mir habe, nicht lang ist. Und ich kann sagen, daß dies der einzige Gedanke ist, der mich aufrecht erhält. Bücher und Studien, die ich, was mich oft wundert, so sehr geliebt habe, große Pläne und Hoffnungen auf Ruhm und Unsterblichkeit sind Dinge, über die ich heute nicht einmal mehr lachen kann. Über die Pläne und Hoffnungen dieses Jahrhunderts lache ich nicht; ich wünsche ihnen von ganzem Herzen den besten Erfolg, und ich lobe und ehre den guten Willen aufrichtig; aber ich beneide weder die Nachkommen noch jene, die ein langes Leben vor sich haben. In anderen Zeiten habe ich die Unwissenden und die Toren beneidet und alle, die eine große Meinung von sich haben, und hätte gerne mit einem von ihnen getauscht. Heute beneide ich weder Toren noch Weise, weder Große noch Kleine, weder Schwache noch Mächtige. Ich beneide die Toten, und nur mit ihnen möchte ich tauschen. Alle angenehmen Vorstellungen, alle Gedanken an die Zukunft, mit denen ich mir in meiner Einsamkeit die Zeit vertreibe, drehen sich um den Tod und können sich von ihm nicht lösen. Auch stören mich in dieser Sehnsucht die Erinnerung an die Träume der Kindheit und der Gedanke, umsonst gelebt zu haben, nicht mehr wie früher. Wenn der Tod mir naht, werde ich so ruhig und so zufrieden sterben, als hätte ich nie etwas anderes auf der Welt gehofft und gewünscht.

Giacomo Leopardi, *Dialog zwischen Tristan und einem Freund*, 1827

Die Tonart des Meeres ist die des ewigen Sterbens, eines nie endenden Abschlusses, eines erblühten Todeskampfes. Du hast weder ein von Nuancen angekränkelt Herz nötig noch ein von den Subtilitäten der Verzückung angezagtes Empfinden, um einen Todesschauer in den Meeresmelodien zu erhaschen, sondern nur einen Hang zu den Geheimnissen und Stimmen der Schwermut. Dann bist du dir deiner Identität nicht mehr gewiß und mußt dich sammeln, dich unablässig auffischen, damit die Meere in dir und außerhalb deiner dich nicht verschlingen. Du kannst dich nur in

den eigenen vier Wänden beherrschen. Der Ruf der Fernen schleudert dich über den Entwurf deines Daseins hinaus ... Das Meer verlockt nur diejenigen zum Verschwinden, die es in Tagen und Nächten durch Selbstschau entdeckt haben ... Wenn es sich vor dir ausbreitet, besinnst du dich nur auf den Abgrund jener Tage und Nächte ... Die Dämonie des Meeres ist ein durchdufteter Schneesturm, ein Trümmerhaufen, dem wir uns nicht entziehen können, ohne das Tiefste in uns zu zertreten, ein edler Zerfall, den wir beackern müssen. Zuckt das Blut nicht im Rhythmus des Meeres, ist sein schwermütiger Hochmut nicht auf die blaue, bewegte und uferlose Wunde abgestimmt? Dieses ausgedehnte und flüssige Leiden erfülle mich mit dem Hunger nach unermesslichen Schmerzen und stille meinen Durst nach unüberbietbarem Unglück! Mögen die zürnenden Meere die Wogen des Menschenherzens zerbrechen!

Das Paradies überläßt du den Rachitikern, wenn du am Meeresgestade umherirrst. Denn es ist ein Meer ohne Dämonie. Das Urbild des Paradieses hat mich nur in jenen gefährlichen Augenblicken verfolgt, wo meine Gelenke zerschmelzen und meine Knochen sich aufweichen in der höchsten Schwäche, im äußersten Verlust. Das lauteste Bild, das der Geist erschaut, entströmt einer entleerten Lebenskraft. Nirgends neigst du mehr dazu, die Welt für eine Verlängerung der Seele zu halten als am Meer. Und nirgends befähigt dich reines Schauen mehr zum religiösen Schauer. In einem ausgefüllten, vom Absoluten umstrahlten Leben wäre jede Wahrnehmung eine Offenbarung. In der Stimmung der Dämmerungen am Meer wird es dir zuteil.

E. M. Cioran, *Gedankendämmerung*, 1940

Alle Freude auf Erden
ist nichts als trügerischer Zauber.
Ein Quell unendlicher Tränen
ist das menschliche Herz.

Giuseppe Verdi, *Simon Boccanegra*, Letztes Bild, 1881

Alles in der Welt ist Posse:
Als Possenreißer ist der Mensch geboren.
In puncto Treue und Vernunft sitzt er nicht grade fest zu Rosse.
Ein jeder wird geprellt. Doch gebt nur acht,
Es lacht am besten, wer als letzter lacht!
Der Vorhang fällt

Giuseppe Verdi, *Falstaff*, Letztes Bild, 1893



Grabstein in Roermond

Weder die Meere noch der Himmel noch Gott noch die ganze Welt sind je ein All.
Nur die Unwirklichkeit der Musik. – Die Todessehnsucht hebt das ganze Universum
in den Rang der Musik.

E.M. Cioran, *Gedankendämmerung*, 1946

Eine Collage von Minidramen

Zur dramaturgischen Struktur von *Simon Boccanegra*

Johannes Schaaf / Wolfgang Willaschek

Neben *Macbeth* und *Don Carlo* ist *Simon Boccanegra* das Musikdrama, welches Verdi von allen seinen Opern am entschiedensten eingreifenden Korrekturen unterzog. Von der Studie des schließlich an seinen Idealen und an seinem Traum von Frieden und Versöhnung zerbrechenden Visionärs Simon Boccanegra, der sich weigert, zwischen privaten Gefühlen und politischen Interessen zu unterscheiden, ließ Verdi jahrzehntelang nicht ab. Die auf den ersten Blick verwirrende, sich wie die Entstehung beider Fassungen über einen Zeitraum von fünfundzwanzig Jahren erstreckende Handlung, eine vermeintlich fehlende Liebesgeschichte und das düstere Sujet werden immer wieder als Ursachen für die Schwierigkeiten angeführt, das Stück im Repertoire durchzusetzen. Die Analyse der Partitur ergibt ein völlig anderes Bild. Es gilt, *Simon Boccanegra* nicht nur als exemplarisches Werk des musikdramatischen Schaffens von Verdi zu rehabilitieren, sondern in seiner formalen Strenge und Modernität, in seiner unerbittlichen gesellschaftlichen Bestandsaufnahme überhaupt erst für die Bühne zu entdecken.

Wie in keinem anderen Stück Verdis wird in *Simon Boccanegra* in abruptem Wechsel von Zeit und Raum Drama an Drama gereiht. Auf diese Weise entsteht eine faszinierende Collage von Minidramen. Am Ende des Prologs, dessen Geschehen der Handlung um fünfundzwanzig Jahre vorangeht, drücken die Begriffe »Thron« und »Grab« die radikale Umkehrung der Gefühle aus, die der Titelheld erfährt. Im Glauben, durch das Dogenamt seine Geliebte Maria Fiesco erringen zu können, wird Simon in einen grotesken Alptraum verstrickt, an dessen Ende sich die Ebenen der Wahrnehmung – charakteristisch für die Dramaturgie dieser Oper – surreal überschneiden. Die Liebe, die Simon zu finden hofft, führt ihn zur Leiche Marias. Den Jubel der Masse über den neuen Dogen empfindet Simon als grotesken Totentanz. *Simon Boccanegra* ist wie Mozarts *Don Giovanni* vor allem auch ein Stück über Eros und Tod.

Im zweiten Bild, dem ersten Teil des ersten Aktes, findet Simon seine Tochter Maria wieder. Simon begreift, daß er seine Emotionen nicht länger offiziellen Interessen unterordnen kann. Seine Tragik, die am Ende des 19. Jahrhunderts auch die des zunehmend resignierenden Bürgers Giuseppe Verdi ist, besteht darin, daß er fortan nur noch als Liebender handeln kann. Nachdem Simon im vierten Bild das ihm von Paolo bereitete Gift getrunken hat, singt er davon, wie bitter ihm die Macht auf den Lippen schmeckt. Das Theaterrequisit spiegelt einen inneren Zwiespalt wider: Es gibt kein theatralisches Zeichen, das Verdi nicht in seine Dramaturgie seelischer Nöte ein-

bindet. In der zweiten Fassung von 1880/81 ist die Durchdringung von privater und gesellschaftlicher Sphäre in der Ratsszene exemplarisch ausgedrückt, dem politische Realitäten aufgreifenden Finale des dritten Bildes. Es handelt sich um ein individuelle und kollektive Empfindungen bündelndes Tableau, das durch den Gegensatz von Friedensutopie und Fluch bestimmt ist.

Unter dem Bann des Fluches stehen auch die Minidramen des zweiten Aktes (Viertes Bild). Verdi drängt die Dimensionen der vorangegangenen Ratsszene zu einem psychologisch dichten Kammerstück zusammen. Paradoxiertweise, aber in innerer Handlung folgerichtig, verhindert die Musik, daß sich die unter einem Alpdruck von Macht und Ohnmacht stehenden Menschen ihre Beziehungen offenbaren. Stattdessen singen sie in jedem Minidrama, das in diesem Bild über Mord, Rache, Haß, Vergebung und Versöhnung auftaucht, unentwegt aneinander vorbei. Im Schlußterzett singen drei sich ihrer Isolation bewußt werdende Menschen a cappella, um Augenblicke später vom stürmischen Kriegsgeschrei einer anonym im Bühnenhintergrund bleibenden Masse grell übertönt zu werden. Verdi baut auch diese Überschneidung individueller und kollektiver Wahrnehmung nach jenem Collagenprinzip auf, mit dem er am Ende jedes Bildes von *Simon Boccanegra* eine Vielzahl entwickelter Mini- oder Einzeldramen zum Massenaffect bündelt. Im fünften, dem letzten Bild, geht das die Handlung dieser Oper überstrahlende Prinzip endgültig in Gleichzeitigkeit und Bruchstückhaftigkeit auf. Die Minidramen, die zuvor vier Bilder lang chronologisch aneinandergereiht wurden, laufen nun unentwegt nebeneinander ab, ohne daß ihre Überschneidung und Überlagerung zu neuer Ordnung und Struktur führen würde. Am Ende des fünften Bildes von *Simon Boccanegra* beginnt analog zum Endspielcharakter der Szenen – Simons Sterben als Diagramm eines schleichenden Todes – eine musikalische Moderne, die sich nicht durch einen neuen Stil ausdrückt, sondern im Zusammenbruch traditioneller und bewußtseinsstiftender Formen: Eine Welt und damit auch die strukturelle Ordnung, die sie bislang widerspiegelte, gehen unweigerlich unter.

Nicht Handlungen und Situationen, sondern die Befindlichkeiten außergewöhnlicher Figuren und deren sich schlagartig wandelnde Empfindungen ergeben in der Addition der erwähnten Minidramen die unverwechselbare Aura dieses Stückes. Keine andere Oper Verdis – sieht man einmal von der zynischen Ironie am Ende von *Falstaff* ab – endet derart illusionslos in bruchstückhaften Fragmenten einer untergehenden Welt wie *Simon Boccanegra*. Von Mozarts barockem Aufklärungsdrama *Idomeneo, re di Creta* über Mussorgskys Fallstudie in *Boris Godunow* bis hin zu Alban Bergs *Wozzeck* zieht sich in der Operngeschichte eine thematische Linie, deren Schwerpunkt die Untrennbarkeit von gesellschaftlichem Untergang und individuellem Scheitern ist. *Simon Boccanegra* ist ein zentrales Werk dieser Kette.

Ohne Vorbereitung wird der Zuhörer im Prolog von *Simon Boccanegra* in das Gespräch zweier Intriganten hineingezogen, die das Amt des Dogen verschachern. Einer von ihnen, der Plebejer Paolo Albiani, verrät in einer die Fluch- und Todes-

motive dieser Oper etablierenden Musik die Gründe seines Handelns: abgrundtiefer Haß auf die Adligen, das erste Minidrama in dieser an Perspektiv- und Szenenwechseln, an abrupten Handlungsumschwüngen und radikalen Charakterwandlungen so reichen Oper. Augenblicke danach stürmt der Held Simon Boccanegra auf die Bühne. Sein erster Satz »Un amplesso« (»Eine Umarmung«) gibt in Verdis Vertonung den zentralen Charakterzug der Figur wieder: Ein Mensch, der die Welt umarmen möchte, weil er glücklich ist. Die Musik zeichnet nicht nur einen Charakter, sondern assoziiert einen ständigen Gefühlsüberschwang, dessen sich der Königsmacher Paolo im Prolog geschickt bedient, um sich Simon gefügig zu machen. Die Musik charakterisiert die Taktik des Realpolitikers, der die Schwäche seines Opfers kennt. Spur für Spur schiebt sich über das Minidrama Paolos als Collage widerstreitender Prinzipien jenes Drama von Haß und Rache, wie es im Zweikampf zwischen Fiesco und Simon zum Ausdruck kommt: Unversöhnlichkeit im Duett des Prologs, zu späte, daher vergebliche Versöhnung im Duett des letzten Bildes – beides einzigartige musikdramatische Dokumente einer Männerbeziehung, die über Leben und Tod entscheidet.

Verdi schildert im Prolog nicht den Haß des Patriziers, sondern die ungeheuren Kräfte, die Fiesco aufbringt, um den Schmerz über den Tod seiner Tochter in Rache und Zorn auf Simon, ihren Verführer, zu verwandeln. Über reales Geschehen hinaus verdeutlicht die Musik ein strukturelles Prinzip, das Leitthema dieser Oper ist: Kraftwerke von Emotionen prallen aufeinander und ersetzen reale Situationen. Aus der Partitur heraus wird eine neue Realität geschaffen. Zuweilen scheint es die Figuren zu zerreißen, derart frenetisch werden sie von ihren Gefühlen – Spiegelbilder ihrer seelischen Gespaltenheit – bestimmt und getrieben. Dies gilt besonders für die Begegnungen zwischen Simon und Fiesco. Unter der Oberfläche der Handlung tritt jenes Gefühl zutage, das für Verdi Inbegriff aller menschlichen Existenz ist: die Fähigkeit eines Menschen zu weinen, im Zusammenbruch er selbst zu werden und dann zu sich zu finden, wenn ihm jede Sicherheit, jede Geborgenheit, jede Hoffnung genommen wird. Vom großen Monolog im zweiten Bild des *Rigoletto* – der skrupellose Hofnarr wandelt sich zum einfühlsamen Vater – zieht sich eine direkte Linie über das gewaltsame Aufbäumen Violettas gegen den Tod in *La traviata* bis zu den Empfindungen des mit kalter Grabesstimme singenden Fiesco und des mit warmer, flehender Stimme auftretenden Simon, der Frieden und Versöhnung wie einen Liebesakt ersehnt. Wann immer von »piangere« gesungen wird, vom »Weinen«, bricht die Musik in quälende Sekundschnitte, in chromatische Linien und fragmentarische Bruchstücke auseinander. Für die Liebe zwischen Fiesco und Simon im fünften Bild läßt Verdi ganze drei Takte gemeinsamen Singens übrig, gefolgt von einer Melodie in Fagotten, Celli und Kontrabässen, die mehr von Verwesung und Tod als von Liebe und Versöhnung erzählt.

Fünfundzwanzig Jahre, der Zeitsprung zwischen Prolog und zweitem Bild, wirken im »Kraftwerk der Gefühle«, das Verdi in den Minidramen dieser Oper immer enerzierender und insistierender entwickelt, wie Sekunden. Am Beginn des zweiten Bil-

des unterstreicht das für die zweite Fassung von 1880/81 komponierte Vorspiel der Arie Amelia Grimaldis – fahl klingende Synkopen überlagern impressionistische Wind- und Wellenbewegungen –, wie stark der alptraumhafte Schrecken vom Ende des Prologs in die Welt einer neuen Generation, einer neuen Liebe hineinragt. Eine einzige Melodie im Duett von Simon und Amelia reicht in diesem Bild für Verdi aus, um die unter der Oberfläche von Verschwörung, Rache und Liebesschwüren herrschende Sehnsucht und Qual von Vater und Tochter wie aus einer nie versiegenden Wunde – *Simon Boccanegra* als Verdis *Parsifal* – aufbrechen zu lassen.

Im Mittelpunkt des Werkes steht die Ratsszene, das Finale des ersten Aktes. Sie gerät zum Querschnitt durch alle Minidramen dieser Oper, nicht, was deren Summierung, wohl jedoch, was deren Komprimierung angeht. Wie die meisten Minidramen beginnt die erste Situation dieses Finales rezitativisch an der Grenzüberschreitung von Sprache und Musik, deren unterschiedliche Wirkungsmöglichkeiten Verdi stets aufeinander bezog. Nicht von ungefähr schärft Verdi in Briefen seinen Sängern ein, daß auf dramatischen Höhepunkten seiner Opern häufig mehr »gesprochen als gesungen« werden sollte. Aus der Welt Amelias, in der er sich zum Liebhaber des Prologs zurückverwandelt hat, gerät Simon unvermittelt in eine offizielle Sphäre, die bisher seinen Charakter prägte: Der Machtmensch, der den fühlenden und liebenden Mann unter eine starre Maske drängte. Simons Stimme droht zunächst im Gezänk der uneinigten Parteien unterzugehen und klingt überhaupt nur melodisch, wo vom Traum eines einigen Vaterlands die Rede ist. Die Wut des zynisch die Korruption der Masse, des Plebs – gleichermaßen Adlige wie Volk – entlarvenden Dogen entläßt sich in emphatischen Phrasen, die, ein weiteres Minidrama im großen Drama von Frieden und Fluch, nach und nach jene aggressive Rastermusik auslöschen, die den von außen nach innen dringenden Lärm der Bürgerkriegsparteien versinnbildlicht. Auf dem ersten Höhepunkt des Finales hören die sich im Ratssaal befindenden Personen gespannt nach draußen – lähmende Stille: die Welt eine Menschen verschlingende Falle.

Simons Aufschrei, von »Brudermördern« umgeben zu sein, ist eine ekstatische Befreiung von inneren Fesseln und Zwängen, die sein Leben zur Qual, zur Folter machen. Der zum einsamen Wolf gewordene Mensch gewinnt in Verdis Musik im nur musikalisch darstellbaren Raum einer letztlich tödlichen Bewußtseinsspaltung für Augenblicke seine Würde, seine Autonomie zurück. Verdi blickt in eine menschliche Seele. Die Ereignisse spielen sich zugleich in der Realität und in Simons Kopf ab. In gehetzt klingenden Bruchstücken schreit Simon seine Wut gegen alle Schichten und Klassen, gegen ein »Volk mit blutiger Geschichte« aus sich heraus. Wo die Menschen Brüder sein müßten, »am heimatlichen Herd«, zerfleischen sie sich grausamer als vor jedem Feind. Aber noch während Simon im Affekt des Hasses verharrt, bereitet Verdi über Triolen der Celli den entscheidenden harmonischen Wechsel und die ausschlaggebende Gefühlsumwandlung dieses Finales vor. Simon weint über seine zerstrittenen Brüder, verwandelt Haß in Mitleiden. Boitos prosaisches Bild »vom Glanz der Hügel, auf denen vergeblich der Ölzweig grünt« geht über den Affekt des Weinens,

Verdis allumfassender Chiffre für Menschlichkeit, in Simons Traum von einer Welt aus Liebe und Frieden über.

Im Concertato, dem lyrischen Hauptabschnitt des Finales, schält sich aus dem für diese Oper so charakteristischen unentschiedenen Klangbereich zwischen Dur und Moll schließlich Simons Phrase »e vo gridando: pace, e vo gridando: amor« (»Und ich rufe euch zu: Friede! Und ich rufe euch zu: Liebe!«) heraus, die der Chor augenblicklich als Echo aufgreift: Mensch und Menschheit, Anklage und Klage, Märtyrertum und Friedensgebet. Als wären alle Menschen gezwungen, unter dem Bann dieser Melodie ihre seelischen Zerrissenheiten zu offenbaren, um von ihren Leiden erlöst werden zu können, fügt Verdi die Minidramen dieses Bildes zur Gesamtheit. Plötzlich stehen unverrückbar nebeneinander: der zynische Haß Paolos, der dem Dogen, einst Freund, jetzt Todfeind, die Stirn bietet – die fast hündische Verehrung des hitzigen Gabriele Adorno für den am Rachedanken als Lebensaufgabe festhaltenden Fiesco – die Hingabe Amelias an ihren Vater, mehr Liebende als Tochter, die in der beschämt auf die Schwäche des Mächtigen blickenden Menge instinktiv begreift, daß hier die Sehnsucht und das Leid von Generationen in einem Affekt zusammengezogen werden. Daher läßt Verdi am Ende des Concertato ihre Stimme aus der Stimme Simons hervorgehen: eine Vereinigung, aus erotischem Zauber geboren, zur Manifestation einer neuen, einer besseren Welt.

Verdi gibt der aus der Betroffenheit des Augenblicks erwachsenden Bereitschaft Gabrieleles, sich der Macht des Dogen zu fügen, keine Musik. Sie setzt erst wieder ein, nachdem Simon herrisch »Paolo« gerufen und ihm der Angesprochene geantwortet hat »Mio duce« (»Mein Herr!«). Wo zuvor die Zeit im utopischen Augenblick endlos gedehnt erschien, rast sie jetzt im eigentlich statischen Moment unaufhörlich dahin. Wer der Menschheit Frieden predigt, erringt sich das Recht, jene, die das Böse als Gegenmacht personifizieren, öffentlich zu verurteilen. Aus dieser Gewißheit heraus vertont Verdi die aus einer rituellen Anrufung erwachsende Selbstverfluchung Paolos. Um im Orchester zu unterstreichen, welchen Bann der verwundete, vor Schmerz aufheulende Wolf über die listige, gemeine Schlange legt, benötigt Verdi nur die fahl klingende Melodie einer Baßklarinette. Paolo bleibt keine Zeit, die Wirkung des Fluches, zu dem er gezwungen wird, zu begreifen. Erstarrt singt er die Fluchformel Simons notengetreu nach. Um so unheimlicher spiegelt sich seine Erregung im Fluchgesang des Chores: »Sia maledetto!« (»Er sei verflucht!«). Im Nachspiel erklingt in den tiefen Bläsern und Streichern eine melodische Phrase, die auf Paolo wie ein Kainsmal lastet und die ihn noch auf dem Schafott verfolgt, wenn er sich hysterisch, selbstherrlich und größtenwahnsinnig im letzten Bild über den ihm drohenden Tod hinwegsetzt. Aus dem Bühnenhintergrund, also in sich selbst, hört Paolo den Hochzeitsgesang für Amelia und Gabriele.

Simon Boccanegra ließe sich zweifellos auch als verwirrende Politintrige im korrupten Genua erzählen. Hinter diesem Rahmen zeigt Verdis Musik jedoch eine radikal andere Wahrheit, die jede Historie zur Fassade macht: eine Geschichte unerbitt-

licher Feinde, die sich am Ende nach einem verzehrenden Lebenskampf wie Verliebte müde und erschöpft in die Arme sinken. Zum Höreindruck des Weinens gesellt sich Augenblicke vor dem Tod endlich das erlösende Bild: Die leidenden Menschen verschmelzen zur Pietà. Verdi wiederholt das Prinzip des ersten Finales, unterschiedlichste Emotionen zu einem großen Affekt zusammenzufassen, dieses Mal jedoch unter anderen Vorzeichen und mit anderen Folgen. Um den sterbenden, sich von Ton zu Ton immer einen Schritt weiter aus dem musikalischen Raum ziehenden Simon versammeln sich die anderen Figuren, die im Angesicht des Todes vollends zu »Stimmen« zu werden scheinen. Jeder singt seine Phrase isoliert vom anderen. Die Melodien klingen beseligend und sphärisch wie in anderen Opern Verdis, nur zur Gesamtheit wollen sie sich nicht mehr fügen, erst recht nicht, als sie in einer einzigen eisigen Phrase Fiescos zu ersticken drohen: »Alle Freude auf Erden ist nichts als trügerischer Zauber. Ein Quell unendlicher Tränen ist das menschliche Herz«.

Simons Geliebte Maria, die die Handlung des Prologs wie ein Phantom bestimmte, geht vollends in den Zügen Amelia Grimaldis auf, bis am Ende der Oper überhaupt nur noch von Maria gesungen wird. Jene Amelia Grimaldi, die im Bannkreis von Krieg und Tod Gabriele Adorno heiratet, erscheint am Ende der Oper als Todesengel Maria. Sie bleibt nach dem Tod Simons, der sich – uraltes Ritual des Dogen – sterbend mit dem Meer vermählt, gebrochen zurück, während im Schatten dieses Endspiels eine gespenstische Zeremonie in Szene gesetzt wird: Fiesco, dem illusionslos gewordenen Alten – als mahnendes Fatum ist er zugleich alterslos – bleibt es vorbehalten, eine neue Welt über Leichen zu errichten und den jungen Gabriele Adorno in die Dogenwürde zu zwingen. Am Ende löst sich selbst die Musik Verdis auf. Dem letzten Akkord läßt sich kein eindeutiges Tongeschlecht mehr zuordnen. Am ehesten wäre dieser Akkord als merkwürdig diffuser Zwitterklang zu bezeichnen, bestimmt vor allem durch das, was man noch in die Leere hinein als Nachhall zu hören glaubt, ein letztes Minidrama im Orchester. Bereits verklungen, wirkt jene Sekundmelodie der Geigen und Celli nach, die fünf Takte zuvor ertönte: Chiffre menschlichen Leids, die, einmal gehört, unvergeßlich bleibt und klingt, als zöge sich die Spannung der ganzen Oper auf einen Takt zusammen: die Erde ein Tal der Tränen.

Musik und Szene

Zweites Bild, Siebte Szene – Wiedererkennung von Vater und Tochter

Wolfgang Willaschek / Cornelia Weidner

Um den besonderen Stil der Oper *Simon Boccanegra* zu charakterisieren, beschreiben Mitarbeiter der Stuttgarter Neuinszenierung den Zusammenhang zwischen Libretto, Partitur und szenischer Umsetzung an einer für die Dramaturgie dieses Stückes entscheidenden Szene: der Wiedererkennung zwischen Simon und Amelia, zwischen Vater und Tochter im ersten Akt (Zweites Bild) der Oper. Text, Musik und Szene bilden in *Simon Boccanegra* die Ausgangspunkte für eine stark von der Tradition und Konvention abweichende Sicht- und Kompositionsweise. Angelehnt an die Dramaturgie der Werke Shakespeares wird die Struktur dieser Oper stärker als in vorgegangenen Werken Verdis durch Bruchstückhaftigkeit, Mehrschichtigkeit und Gleichzeitigkeit bestimmt. Binnen weniger Takte kann sich die dramatische Situation schlagartig ändern. Eine Betrachtung des Schauspiels von Antonio García Gutiérrez, der stofflichen Vorlage von 1843, und des Librettos von Francesco Maria Piave in der ersten Fassung von 1856/57 zeigt, wie notwendig es ist, bereits vor der auch literarisch eigenständigeren zweiten Fassung Arrigo Boitos von 1880/81 das Vorurteil zu korrigieren, das Stück beruhe auf einem unsinnigen Text und unglaublichen Zusammenhängen. Die verwirrende Handlung ist die Voraussetzung zur emotionalen Steigerung der Partitur: Das äußerlich Unwahrscheinliche ist das gefühlsmäßig Wahre.

Giuseppe Verdi notiert ein Seccorezitativ für den kurzen Dialog zwischen dem Dogen Simon Boccanegra und Paolo, der das Duett zwischen Amelia Grimaldi und Simon, die siebte Szene des zweiten Bildes, einleitet. Der erste melodische Abschnitt der Szene, ein Andante mosso, beginnt mit einem lyrischen Thema der Violinen. Es beschreibt die Wirkung, die die Erscheinung Amelias auf die Anwesenden ausübt, besonders auf Paolo: »Oh, qual beltà!« (»Oh, welche Schönheit!«) Dieses Thema ähnelt in seiner Struktur jener Melodie, mit der die Oper in Leere und Düsternis endet, als bezögen sich in diesem Werk Eros und Tod unentwegt aufeinander und als sei jede Vorstellung von Glück ohne ein Bewußtsein von der Nichtigkeit menschlicher Existenz undenkbar.

Die erste Anrede des Dogen und Amelias Antwort gestaltet Verdi über einer ruhigen, in F-Dur notierten Melodie, die seltsam stockend klingt, sich nicht entfalten kann und schließlich verebbt. Harmonisch und melodisch wird auf diese Weise innerhalb eines zunächst durch die egoistischen Interessen des Dogen bestimmten Gespräches – Amelia als Unterpfand einer politischen Intrige – das Fundament für

die spätere Wiedererkennung gelegt, für das ebenfalls in F-Dur komponierte große zweiteilige Duett. Dessen zentrale Abschnitte ergänzen einander wie Frage und Antwort: Ahnung und Gewißheit des Wiederfindens.

Der musikalische, damit der dramatische Gestus ändert sich zu Beginn der Szene schlagartig, sobald der Doge der Adligen Amelia Grimaldi die Begnadigung ihrer Brüder anbietet. Amelia wird in die Enge getrieben. Verdi gestaltet den Dialog mit einer ariosen, die rezitativische Spannung steigernden Melodie im Allegro giusto, die die gesungenen Phrasen wie eine Schlinge, wie ein Raster innerer Zwänge umgibt. Amelia ist der Intrige des Dogen hilflos ausgeliefert. Dabei weicht sie der Melodie Simons nicht aus, sondern nimmt sie selbstbewußt als ihren Gesang an, steigert sie sogar unisono mit dem Orchester zu einem euphorischen Bekenntnis ihrer Liebe. Ihr Mut, zu ihrer Beziehung zu »einem engelsgleichen Mann, der sie glühend wiederliebt« zu stehen, erhält augenblicklich düstere Untertöne im harmonischen Wechsel von F-Dur nach b-moll, sobald Amelia von der Hartnäckigkeit spricht, mit der sie von »einem Bösewicht umgarnt wird, der nach dem Gold der Grimaldis giert«. Auf dem Höhepunkt ihrer Angst spricht Simon den Namen des Bösewichtes aus: »Paolo!« Der Doge übernimmt so unbewußt die Gedanken jener Frau, von der er zu diesem Zeitpunkt nicht im Traum ahnt, daß sie seine Tochter ist.

Amelia vergißt jede Vorsicht, jeden Schutz und vertraut sich rückhaltlos dem Dogen an. Unisono mit den Streichern bekennt sie in einer lyrischen Phrase, daß sie einen Mann, der »mit ihrem Schicksal fühlt«, die Wahrheit gestehen will. Bevor sie zugibt, nicht die Tochter der Grimaldis zu sein, charakterisiert Verdi durch ein Paukenmotiv im pianissimo, daß er erst in der zweiten Fassung von 1880/81 notiert, die lähmende Spannung. Dies ist der Augenblick, in dem Amelia aus freier Entscheidung der Willkür des Dogen schutzlos ausgeliefert ist. Bestünde Simon in diesem Augenblick auf seiner Macht, wäre Amelia verloren. Der Doge erhebt jedoch keinen Widerspruch. Ein vehementes, im gesamten Orchester notiertes, harmonisch ins Leere führendes Motiv verdeutlicht die aggressive, in der Musik körperlich nachempfundene Reaktion des Dogen auf Amelias Geständnis.

In einem in g-moll notierten Andantino, dessen Leitton fis bereits bei ihrem Entschluß angeklungen war, dem Dogen die Wahrheit zu gestehen, berichtet Amelia von ihren schrecklichen Kindheitserinnerungen. Es gehört zu den besonderen Kennzeichen dieser Partitur, daß die Höhepunkte der Handlung jeweils durch den Wechsel epischer und dramatischer Abschnitte eingeleitet werden. An der Stelle, an der in Amelias Erzählung die erste achttaktige Phrase endet, notiert Verdi den Einwurf Simons »In Pisa tu?« (»Du warst in Pisa?«). Simon ahnt einen unglaublichen Zusammenhang, während Amelia, darum bemüht, in ihrem Bericht fortzufahren, in ihrer Welt befangen bleibt und Simons Einspruch als Aufforderung deutet weiterzuzählen. Nach einer Generalpause ändert sich abrupt die Begleitung im Orchester. Amelia durchlebt das unfaßbar Schreckliche noch einmal. Ein markanter Rhythmus in den Violinen und Bratschen macht ihre erregten Herz- und Pulsschläge hörbar,

über die sich die gesungene Melodie langsam höherschraubt, bis Amelia über chromatisch absinkenden Linien der Violinen innehält. Die bislang ausschließlich in g-moll notierte Melodie schlägt nach G-Dur um, wobei dieser harmonische Wechsel über pizzicato gespielten Tönen tiefer Streicher für Augenblicke klingt, als stünde die Zeit still, um den musikalischen Raum ausschließlich den Empfindungen Amelias zu öffnen. Aus eigener Kraft wandelt sie den Alptraum zum Traum.

Die Erinnerung an den Schrecken vertreibt Amelia durch die Vergegenwärtigung des Kusses und des Segens, den ihr die Amme gab, bevor sie starb. Nach acht Takten hakt sich Simons Stimme mit einer eigenen Version dieses Motivs in den Gesang Amelias ein, ohne daß beide Phrasen, von obligatorischen Schlußwendungen abgesehen, tatsächlich miteinander verbunden werden. Zwei empfindsame Menschen sind von einem intensiven und innigen Gefühl beseelt, meinen im gemeinsamen Singen jedoch noch unterschiedliche Situationen: Amelia die Ungewißheit, die sie als Kind spürte und die wie »ein Echo« in die Gegenwart reicht, Simon dagegen die unglaubliche Hoffnung, die in ihm aufkeimt, es könnte sich bei Amelia um seine Tochter Maria handeln. Obwohl schon in der ersten Fassung von 1856/57 ausführlich gestaltet, verlängert und intensiviert Verdi diesen Abschnitt in der Fassung von 1880/81 bewußt. Dies hat zur Folge, daß nach dem ersten Teil des Duettes die Wiederholung des Allegro giusto-Motivs, das zunächst den realen Gesprächsverlauf schilderte, deutlich aus dem musikalisch-dramatischen Zusammenhang herausragt. Simons Fragen gelten nicht länger der Absicht, Amelia mit Paolo zu verheiraten, sondern sind ausschließlich auf die Vergangenheit gerichtet.

Verdi gestaltet Simons Phrasen gehetzt und bruchstückhaft. In seiner Aufregung kann der Doge nicht abwarten, die Wahrheit zu erfahren. Die Fermaten, die die einzelnen Fragen Simons voneinander trennen, wirken von Mal zu Mal atemloser, bis das Allegro giusto-Motiv in eine breite melodische Linie übergeht. Die Intrige des Dogen wandelt sich zum Liebes- und Lebensbekenntnis. Amelia und Simon, Tochter und Vater, erkennen sich. Vier Takte lang verschränken sich ihre Stimmen ineinander: »Ah! stringi al sen Maria che t'ama«/»Ah! figlia, il cor ti chiama!« (»Drücke Maria, die dich liebt, an deine Brust!«/»Ach, Tochter, dich ruft mein Herz!«). Sobald die Melodie im Orchester abebbt, wiederholen Simon und Amelia ihre Sätze, dieses Mal strikt voneinander getrennt, beide jedoch auf einem intensiven Ton, als gelte es, die in dieser Oper zuvor der Verzweiflung vorbehaltenen Unisonolinien zu Chiffren des Glücks und der Liebe zu verwandeln.

Simon drückt seine Liebe zur wiedergefundenen Tochter in einem Arioso aus, dessen Melodie zunächst ausschließlich in der Stimme liegt, während die Instrumente lediglich stützende Akkorde beisteuern: »Figlia tal nome il palpito« (»Tochter, bei diesem Namen schlägt mein Herz«). Bei aller Expressivität und eindrucksvollen Vokalität gestaltet Verdi diese Melodie bewußt als einfaches Lied, als intensiven Versuch des Vaters, sich mit all seinen Empfindungen der Tochter zu öffnen. Im Orchestervorspiel der ersten Fassung von 1856/57 bildet diese Liebesmelodie das entschei-

dende Bindeglied zwischen der einleitenden Hymne des Dogen und dem »All'armi« (»Zu den Waffen«)-Motiv, das den kriegerischen Hintergrund des Geschehens beleuchtet. In der Fassung von 1880/81 bleibt Simons Liebesmotiv dagegen dem dramatisch entscheidenden Augenblick der Wiederbegegnung vorbehalten. Die Periodisierung Verdis erinnert an klassische Vorbilder, etwa an Satzbildungen in Mozarts Opern.

Anstelle der zu erwartenden Kadenz, die in der ersten Fassung von 1856/57 noch notiert ist, wird die Liebesmelodie von Vater und Tochter in der Fassung von 1880/81 im Orchester fortgesetzt, als benötigten die Liebenden diese Stütze, da ihr Glück für sie unfaßbar, unaussprechlich ist. Nicht zuletzt dieser sinfonische Einschub erweckt den Eindruck, daß es sich bei dieser Szene um das wirkliche Liebesduett der Oper handelt. Erst in die letzten Takte des Orchesters stimmen die Figuren euphorisch ein, nur noch fähig, sich beim für sie neuen Namen zu nennen: »O figlia!«/»Padre!« (»O Tochter!«/»Vater!«). Die größte Intensität erreicht Simon, wenn er ein letztes Mal »figlia« singt: »Alle Lust will Ewigkeit«. Die langsam absterbenden Sechzehntel im Orchester zeigen an, wie zerbrechlich dieses Glück ist. Verdis Beharren auf dem bewußt distanzierten Ende der Szene, wie es nur in der Fassung von 1880/81 notiert ist, macht den Bruch zum wenige Augenblicke später einsetzenden trockenen Rezitativ zwischen Simon und Paolo um so deutlicher.

Es bedarf weniger Worte und kurzer prägnanter musikalischer Gesten Simons, um Paolo abzuweisen. Der Kreis zum Beginn der Szene schließt sich. Simons herrisches »Il voglio« (»Ich will es«), das Paolo die Unbeugsamkeit des Dogen verdeutlicht, endet nicht in C-Dur, wie im harmonischen Zusammenhang zu erwarten wäre, sondern im Tonartenbereich von E, wobei zunächst unklar bleibt, ob in E-Dur oder in e-moll. Erst Paolos aggressives Nachäffen der Phrase Simons klärt das Tongeschlecht eindeutig nach Dur auf. Für Bruchteile von Sekunden bricht in Paolo der unverstellte Haß eines Königmachers auf, dem Simon all seine Macht verdankt. Paolo gibt sich mit Simons Ablehnung nicht zufrieden. Bruchlos fügt sich in wenigen Takten an die Wiedererkennung von Amelia und Simon ein neues Drama an, das von der Zurücksetzung Paolos.

Probennotate

Noch vor dem Dogen stürmt Paolo wie ein verliebter Schuljunge herein. Er kann es kaum erwarten, die Angebetete zu sehen. Ungeduldig späht er Amelia entgegen. Der Doge tritt auf und ruft ihn zur Ordnung: »Paolo!«. Mit der neuen Musik erscheint Amelia. Sie tritt als Adlige gefaßt dem verhaßten Dogen entgegen, dem Feind ihres Geliebten Gabriele Adorno. Paolo starrt sie fasziniert an. Sein Satz »Oh, qual beltà!« (»Oh, welche Schönheit!«), den er vor Bewunderung für Amelia beinahe flüsternd dicht neben dem Dogen singt, drückt all die Sehnsucht aus, mit der er die Grimaldi-Tochter begehrt. Paolo wird jetzt musikalisch völlig anders charakterisiert als in der Verschwörungsszene des Prologs. Gerade dieser Umschlag macht den darstellerischen Reiz der Szene aus und bedingt, daß Simon und Paolo als Verbündete eng beieinanderstehen. Durch die Distanz beider zur auftretenden Amelia wird der Spannungsraum der Szene deutlich. Es geht grundsätzlich nicht darum, den Sängern ein choreographisches Raster vorzugeben, sondern Ausgangssituationen zu schaffen und Gefühlswelten offenzulegen, die den Darstellern die Verdeutlichung und individuelle Nachempfindung ihrer Emotionen erlauben.

Paolos Gefühle werden am Ende der Szene, wenn ihm der Doge Amelia verweigert, in abgrundtiefen Haß umschlagen. Mit einer herrischen Geste schickt der Doge Paolo fort. Bevor Paolo widerwillig abgeht, steckt er dem Dogen noch einen Brief zu – das Begnadigungsschreiben für Amelias Brüder. Amelia steht dem Dogen gegenüber. Sie fühlt sich ihm überlegen. Er ist über ihre Arroganz eher amüsiert. Simon weiß, daß er sie in der Hand hat. Der Beginn des Dialoges – »Favella il Doge ad Amelia Grimaldi?« (»Spricht der Doge mit Amelia Grimaldi?«) – wirkt kalt und überheblich. Selbst wenn er nur aus Verpflichtung gegenüber Paolo diesem Gespräch mit Amelia zugestimmt hat, genießt es Simon, die arrogante Adlige zu provozieren. Er beobachtet ihre Reaktionen genau. Er setzt sich bei seiner zweiten gesungenen Phrase kurzerhand auf den Boden und lädt Amelia ein, sich neben ihn zu setzen. Diese Geste wurde nicht vom Regisseur vorgegeben, sondern entstand im Verlauf des Probenprozesses aus dem Bemühen, die am Beginn der Begegnung angespannte und unterkühlte Atmosphäre zwischen beiden zu charakterisieren und dadurch den Spannungsraum zur Wiedererkennung zu vergrößern. Je deutlicher zunächst die Distanz zwischen beiden spürbar wird, desto stärker erscheint später ihre emotionale Nähe.

Amelia bleibt in einiger Entfernung zu Simon am Fuß der Treppe stehen. Entrüstet über die Unverfrorenheit des Dogen, eines Plebejers, will sie abgehen. Die nächste Phrase Simons hält sie zurück. Für kurze Zeit wird sie nervös, läßt sich aber wenig anmerken und versucht, ihre Fassung zu bewahren. Innerlich kann sie ihren Zorn kaum zurückhalten. Simon hält ihr abschätzig die Respektlosigkeit ihrer Familie vor. Mit den Worten »Così risponde a tanto orgoglio il Doge« (»So antwortet der Doge auf so viel Stolz«) gibt er ihr den Brief, den er zuvor von Paolo erhalten hat.

Mit einer abrupten Bewegung, die ausdrückt, wie sehr sie sich überwinden muß, um ihre reservierte Haltung aufzugeben, nimmt Amelia das Schreiben. Simon weiß, daß sie sich in einer ausweglosen Situation befindet. Das Leben ihrer Brüder liegt in ihrer Hand. Wie immer sie sich entscheidet – für oder gegen ihre Brüder, für oder gegen Paolo –, ihr Schicksal scheint besiegelt. Um sie in ihrem Stolz weiter zu provozieren, wiederholt er seine Aufforderung, sie solle sich neben ihn auf den Boden setzen und unterstreicht seine gewollte Rüpelhaftigkeit noch, indem er an ihrem Rock zupft, um ihre Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Brüskiert wendet Amelia sich von ihm ab.

Zum Allegro giusto – Übergang der rezitativen zur ariosen Musik – geht Amelia zur Treppe und setzt sich demonstrativ in einiger Entfernung zu Simon. Niemand sage einer Grimaldi, wohin sie sich zu setzen hat! Die Stimmung des Dogen wandelt sich. Er läßt von der sarkastischen Art, mit der er Amelia bislang behandelte, ab und versucht, ihr Verständnis zu erlangen. Seine Melodie »Dinne, perche in quest'eremo tanta beltà chiudesti?« (»Doch sprich, weshalb verschließt du so viel Schönheit in dieser Einsamkeit?«) klingt wie der Beginn eines Liebesliedes. Unter der starren Maske des Dogen scheint für einen Augenblick jener Mann hervor, der Simon vor fünf- undzwanzig Jahren gewesen ist, als er Maria liebte. Simon nähert sich, analog zur immer drängender werdenden Musik, Amelia, beugt sich nah zu ihr, ganz Don Giovanni. Durch die Nähe des Dogen ist Amelia gedrängt aufzustehen. Entscheidender als die Festlegung von Gesten ist der Versuch, beide Darsteller in einen spannenden szenischen und musikalischen Dialog einzubinden. Jede Aktion bedingt zwangsläufig eine bestimmte Reaktion.

Entschieden hält Amelia ihm entgegen, daß sie glücklich ist. Da Simon weiter auf sie eindringt und von Liebe spricht, fällt ihre mühsam aufgerichtete Fassade von Distanz und Ablehnung wie ein Kartenhaus in sich zusammen. All die aufgestauten Emotionen und ihre Angst um Gabriele Adorno brechen augenblicklich aus ihr hervor. Sie gesteht Simon, daß sie liebt und geliebt wird. Dabei greift sie die Melodie des Allegro giusto, die Verführungsmusik Simons, auf. Sie macht sie zu ihrer eigenen Musik. Simon ist über den plötzlichen Gefühlsausbruch Amelias überrascht. Er hätte nie erwartet, daß diese Frau zu so starken Emotionen fähig ist. Amelia wird während ihrer ersten Phrase – »Ah! mi leggesti in core!« (»Ah, du hast in meinem Herzen gelesen!«) –, mit der sie dem Dogen ins Wort fällt, förmlich von der Musik fortgetragen. Die zweite Phrase – »che ardente mi rimama!« (»der mich glühend wiederliebt!«) – singt sie Simon direkt ins Gesicht. Sie geht zur Treppe und schleudert dem Dogen den Brief, die Begnadigung ihrer Brüder, verzweifelt entgegen. Der weitere Verlauf der Probe zeigte, daß eine heftige Geste an dieser Stelle unnötig ist, da es dem musikalischen Verlauf des Dialoges weit eher entspricht, wenn Amelia den Brief beiläufig los wird. Ihre emotionale Reaktion ist wichtiger als das Spiel mit einem Requisit.

Amelia ist nicht länger bereit, sich von Simon in die Enge treiben zu lassen. Verzweifelt wirft sie sich vor dem Dogen auf die Knie, packt den Kragen seines Mantels

und erzählt ihm voller Haß, daß ein Mann sie seit langem verfolgt. Es liegt nahe, Amelia bei dem Gedanken an Paolo, der ihr Glück mit Gabriele gefährdet, in die Richtung zeigen zu lassen, aus der Paolo stets kam. Auch an dieser Stelle ist die Choreographie im Vergleich zur unmittelbaren emotionalen Nähe, die durch diese Reaktion augenblicklich zwischen Amelia und Simon entsteht, unerheblich. Amelia hält plötzlich inne, bleibt stehen, den Rücken zum Dogen gewandt, der sie, immer noch auf der Treppe sitzend, erstaunt beobachtet. Sie gewinnt ihre Fassung wieder, ist plötzlich völlig ruhig. Amelia entschließt sich, dem Dogen die Wahrheit über ihre Herkunft zu erzählen: ein letzter verzweifelter Versuch, Simon von dem Vorhaben abzubringen, sie mit Paolo zu verheiraten. In diesem Moment – genau in dem Augenblick, da im Orchester das pianissimo notierte Paukenmotiv lähmende Stille assoziiert – dreht sich Amelia zum Dogen um, sieht ihn entschlossen an und sagt ihm, daß sie keine Grimaldi ist. Alle aufgesetzte Arroganz, jeder Stolz ist verfliegen. Simon hat zunächst ruhig ihrer Erzählung zugehört. Doch als ihm Amelia ins Gesicht sagt, daß sie keine Grimaldi sei, steht er mit einer abrupten Bewegung auf und starrt sie entgeistert an. Der unerwartete Abbruch der Orchestermelodie und Simons herrische Antwort »Oh ciel! chi sei?« (»O Himmel! Wer bist du?«) diktieren zwangsläufig – wie ein körperlicher Reflex – die vehemente Reaktion des Dogen. Dem Machtmenschen wird die Kontrolle über seine Mittel entzogen.

Versucht Amelia im Vorspiel zum Andantino seinem gespannten und fragenden Blick auszuweichen, geht Simon langsam einige Schritte auf sie zu. Ihre Stimme hält ihn auf. Er bleibt den Rücken zur Wand gekehrt stehen. Amelia beginnt mit ihrer Erzählung. Sie richtet ihren Blick starr geradeaus, sieht den Dogen während ihres Berichtes nicht an. Sie vergißt die Welt um sich herum. Wie ein Film laufen die Ereignisse, die fünfundzwanzig Jahre zuvor geschehen sind, an ihrem inneren Auge vorbei. Voller Spannung hört Simon Amelias Erzählung zu. Er wendet seinen Blick nicht von ihr ab, will um jeden Preis die Wahrheit erfahren und drängt sie mit seinem Zwischenruf »In Pisa tu?« (»Du warst in Pisa?«), mit ihrer Erzählung fortzufahren. Simon ist wie besessen und will unter allen Umständen die Hintergründe der Erzählung erfahren.

Zwei bis ins Innerste erregte Menschen stehen sich gegenüber: Amelia, die ihre Vergangenheit noch einmal erlebt, und Simon, der nicht zu glauben wagt, daß Amelias Geschichte auch die seine sein könnte. Langsam geht Simon auf Amelia zu. Die einsetzende Sechzehntelbegleitung der Fagotte und Bässe läßt einen Blick ins Innere Simons zu. In seinem Kopf beginnt es, wie von einem Motor getrieben zu arbeiten. In ihrer Aufregung nimmt sie die Erregung des Dogen nicht wahr. Am Ende ihrer Erzählung steht Simon dicht neben ihr. Hat sie sich während der Erzählung nichts anmerken lassen, bricht sie nun zusammen, kämpft mit den Tränen und stürzt die Treppe hinauf. Simon blickt ihr hinterher. Er kann kaum glauben, was er gehört hat, will die aufkeimende Hoffnung nicht wahrhaben. Als er sich umdreht, sieht er auf dem Platz, an dem eben noch Amelia stand, ein kleines Mädchen: seine Tochter

Maria, die er vor fünfundzwanzig Jahren verlor. Das Mädchen trägt ein weißes Kleid wie Amelia am Beginn des Bildes. Fassungslos sieht Simon das Kind an. Er wagt kaum, es zu berühren, da so der schöne Traum ein Ende haben könnte. Das Bild des kleinen Mädchens erwächst aus der Phantasie Simons. Für einen Augenblick vergißt er Amelia, die oben auf der Treppe zusammengesunken ist. Wirklichkeit und Traum verschmelzen miteinander. Kind und erwachsene Frau werden in Simons Phantasie zu einer Person.

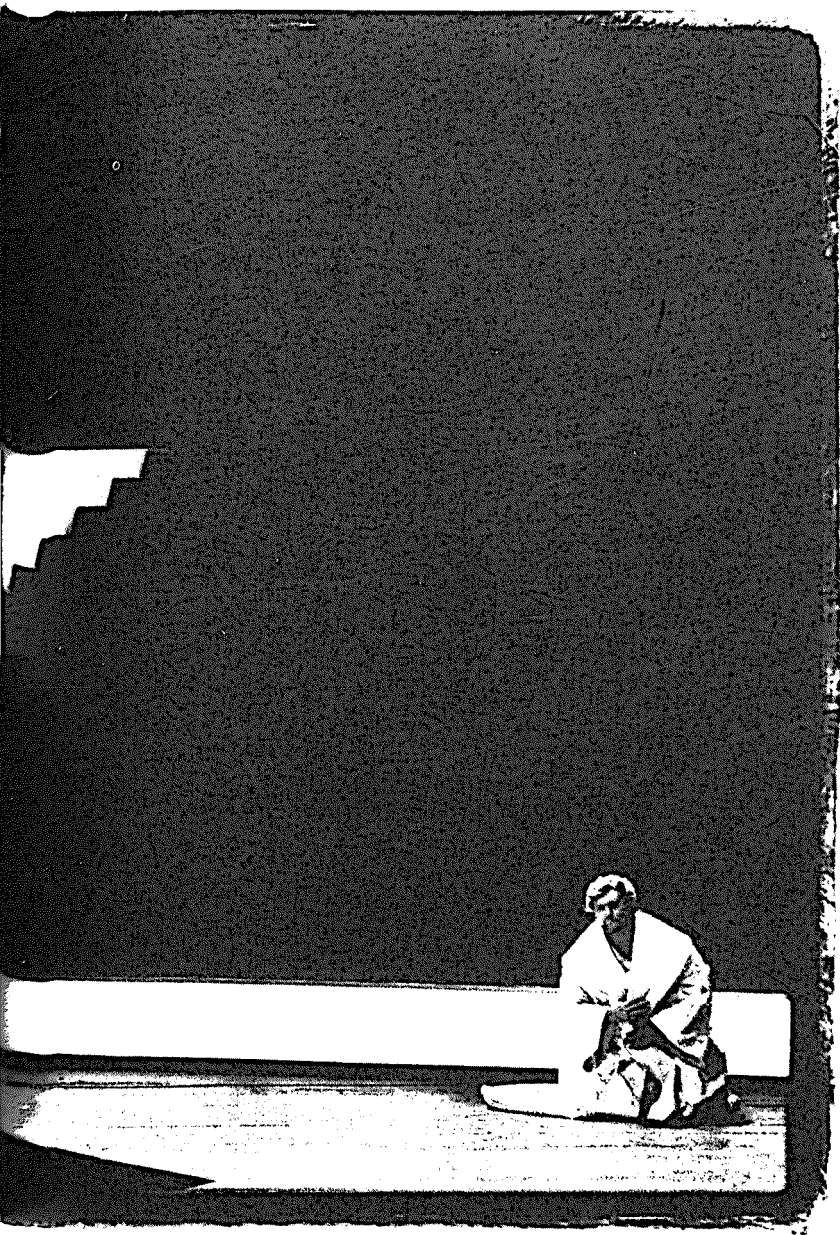
Simon geht auf Amelia zu. Seine Bewegung bedingt die neue Musik, die allein von ihm ausgeht. Er ergreift die Initiative. Wie ein Kind, das unbedingt ein Geheimnis erfahren will, greift Simon mit beiden Händen Amelias Rock und hält sie fest. Amelia ist kurz davor, ihn ebenfalls zu umarmen. In diesem Augenblick entsteht bereits jene Aura, die den Verlauf des Duettes bestimmt: Wo sich beide körperlich nah sein müßten, verdeutlicht die Musik unaufhebbare Distanz. Sie müssen sich voneinander entfernen, wodurch – auch diese Empfindung ist in der Musik detailliert festgehalten – die Sehnsucht nacheinander unerträglich wird. Amelia beginnt zu ahnen, wer der Mann ist, der ihr gegenübersteht. Simons Frage »Dinne alcun là non vedesti?« (»Sag, sonst hast du niemanden dort gesehen?«) nimmt die ersehnte Antwort beinahe schon vorweg. Die Spannung ist für Simon kaum auszuhalten. Er wendet sich von Amelia ab und hofft, sie möge das antworten, was er ersehnt. Es gilt vor allem, sein inneres Drängen und seine Unruhe zu zeigen, die einen bestimmten Gestus verlangen. Daran wird zwei Stunden lang probiert. Bevor der Sänger nach außen Aufregung spielt, muß er sie in seinem Innern wahrnehmen, als Amelia vom »uom di mar« (»Mann des Meeres«) spricht, gibt es für Simon kein Zurück mehr. Das ist sein Stichwort. Seine Fragen werden immer drängender. Am liebsten möchte er Amelia sofort entgegnen, daß dieser »uom di mar« kein anderer als er selbst sei. Doch um sicher zu gehen, fragt er zuvor noch nach dem Namen der Amme und zeigt Amelia das Bildnis Marias, das er bei sich trägt. Er reißt sich das Amulett vom Hals und geht zur Treppe hinüber. Amelia kniet sich vor ihm hin, um das Bild besser sehen zu können. Als sie darauf ihre Mutter erkennt, nimmt sie es und hält in ihrer Freude dem Dogen beide Amulette entgegen: Ja, sie ist seine Tochter!

Die Musik – im Orchester wird fortgesetzt, was die Stimmen nicht aussingen können – spiegelt den explosiven Ausbruch der Gefühle. Simons Empfindungen sind für Augenblicke zu stark, um Amelias Nähe zu ertragen. Er läuft zum Meer, um sich das Gesicht zu kühlen. Jetzt, da der Traum Wirklichkeit geworden ist – für Simon versinnbildlicht in der Stimme Amelias – scheint er zu unwirklich, um wahr zu sein. Simon fällt auf die Knie, wird von Gefühlen überwältigt, die er fünfundzwanzig Jahre lang zurückgehalten hat und die nun wie ein Orkan in ihm aufbrechen. Er liegt wie ein Käfer auf dem Rücken, ist glücklich, vergißt für einen Augenblick alles um sich herum. Während sich die Stimmen im Duett an vielen Stellen voneinander entfernen, wirkt Simons Arioso wie ein Gesang, in den er mit aller Kraft Amelias Stimme einzubeziehen versucht.

Im abschließenden Duett zwischen Vater und Tochter wird der Augenblick des Wiedersehens bis ins Unendliche gedehnt. Amelia schließt sich völlig in ihr Glücksgefühl ein. Simon versucht, ihren Blick zu treffen. Wie Amelia bleibt aber auch er zunächst in seine Gedanken vertieft. Schließlich scheinen die Emotionen der beiden so stark, daß sie nicht mehr fähig sind weiterzusingen. Die Stimmen brechen ab, das Orchester setzt die Liebesmelodie fort. Simon wendet sich wieder zu Amelia, die inzwischen aufgestanden ist. Er sieht sie nicht sofort auf der Treppe stehen und kommt nach vorne, um sich zu vergewissern, daß sie wirklich noch da ist. Mit seinem »O figlia!« (»Tochter!«) geht er auf sie zu, versucht erneut, ihren Blick zu finden. Amelia sieht ihn jedoch nicht an, verbirgt ihr Gesicht in den Händen. Sie legt die Aufrichtigkeit ihrer Phrase »O padre!« (»Vater!«) in die Stimme. Mit Einsatz der Klarinette beginnt Amelia, die Treppe hinunterzusteigen. Simon will ihr zuerst zu Hilfe kommen, wagt jedoch nicht, sie zu berühren, immer noch fürchtend, daß sein Traum ein jähes Ende nehmen könnte. Er tritt einen Schritt zurück. Beide halten noch Abstand zueinander. Erst danach gehen sie aufeinander zu. Amelia streckt Simon die Arme entgegen, immer noch scheu und vorsichtig. Vater und Tochter haben Angst vor der ungewohnten Berührung. Doch bei Simons letztem Ausruf »Figlia!« (»Tochter!«) halten sich beide fest in den Armen. Im Gegensatz zur Szenenanweisung Verdis – Simon singt seine letzte Phrase der abgehenden Amelia hinterher – gehen in der Inszenierung beide aufeinander zu. Diese Annäherung ergab sich im Probenprozeß zwangsläufig als Folge der entwickelten Beziehung und endet in einer innigen Umarmung von Vater und Tochter, die die Intensität beider wie in einem unauslöschlichen Bild festhält.

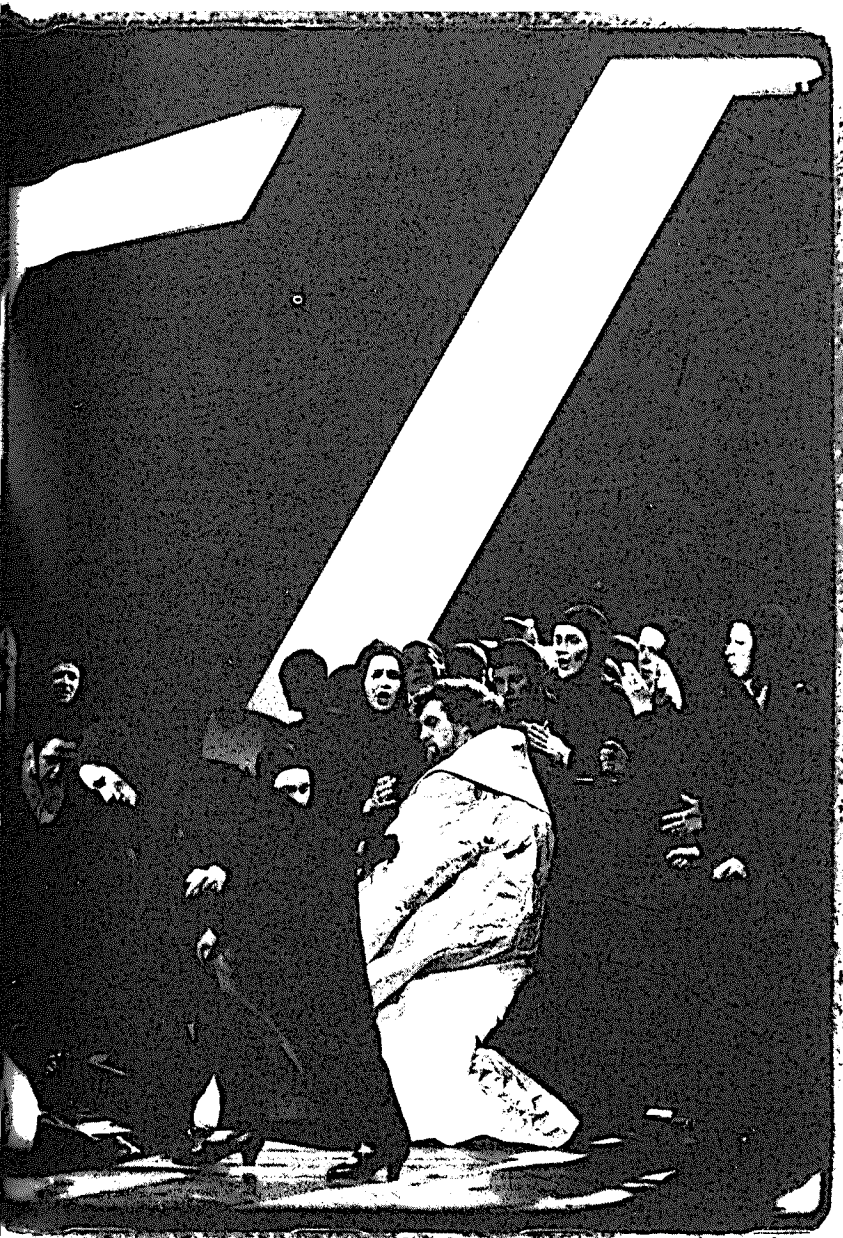
Paolos Auftritt stört die verklärte Stimmung. Er sieht Vater und Tochter. Zwangsläufig deutet er die Situation falsch. Entschieden tritt er dem Dogen entgegen, als dieser ihm mit einem Satz alle Hoffnung auf Amelia nimmt: »Doge nol posso!« (»Doge, das kann ich nicht!«). Wie Rivalen stehen Simon und Paolo dicht beieinander. Amelia sucht Schutz bei ihrem Vater. Simon legt schützend seinen Arm um sie und führt sie hinaus. Paolo bleibt allein zurück, vom Dogen betrogen und hintergangen. Haß baut sich in ihm auf, der schließlich mit dem Satz »Scordasti che mi devi il soglio?« (»Hast du vergessen, daß du mir den Thorn verdankst?«) aus ihm hervorbricht. Am Ende der großen Liebesszene zwischen Amelia und Simon ist der Keim für die Rache- und Eifersuchtstragödie gelegt, von der der weitere Verlauf der Handlung bestimmt wird.



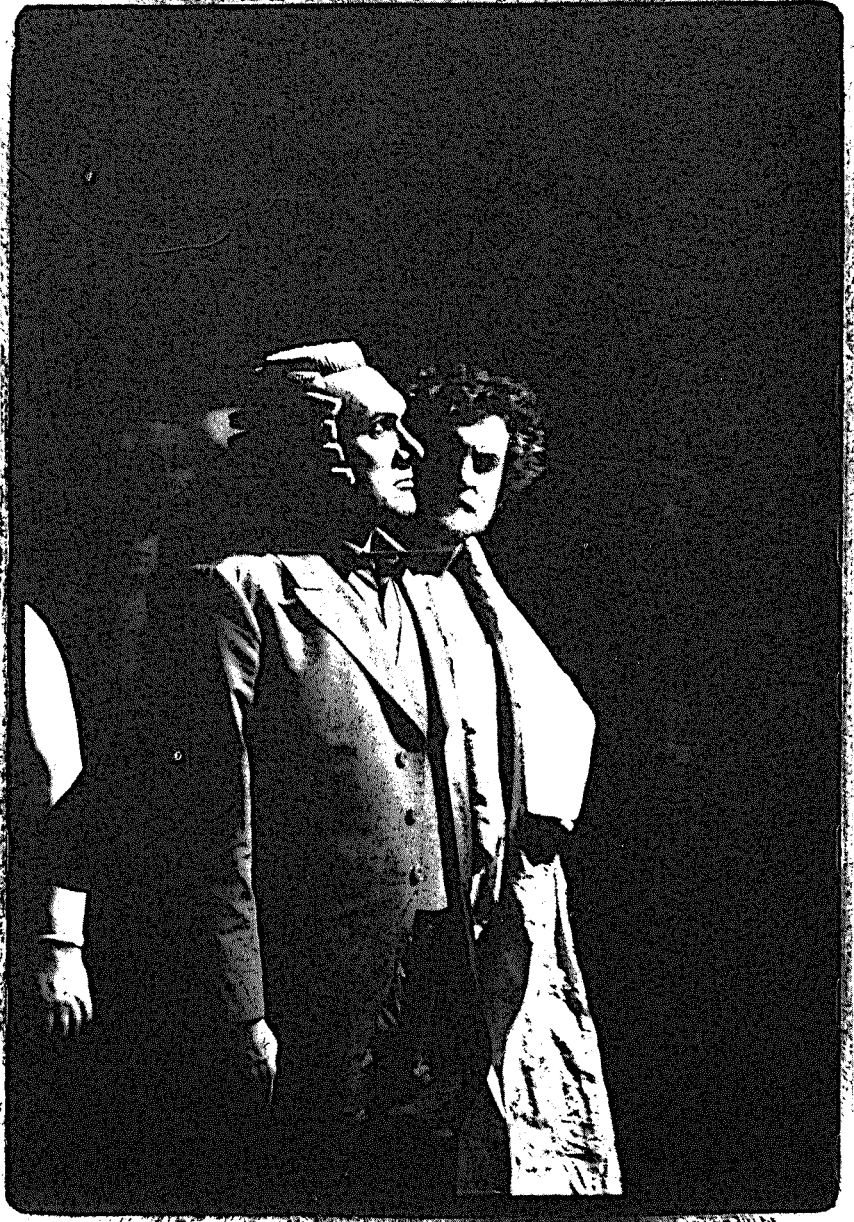


Carla Basto, Phillip Joll





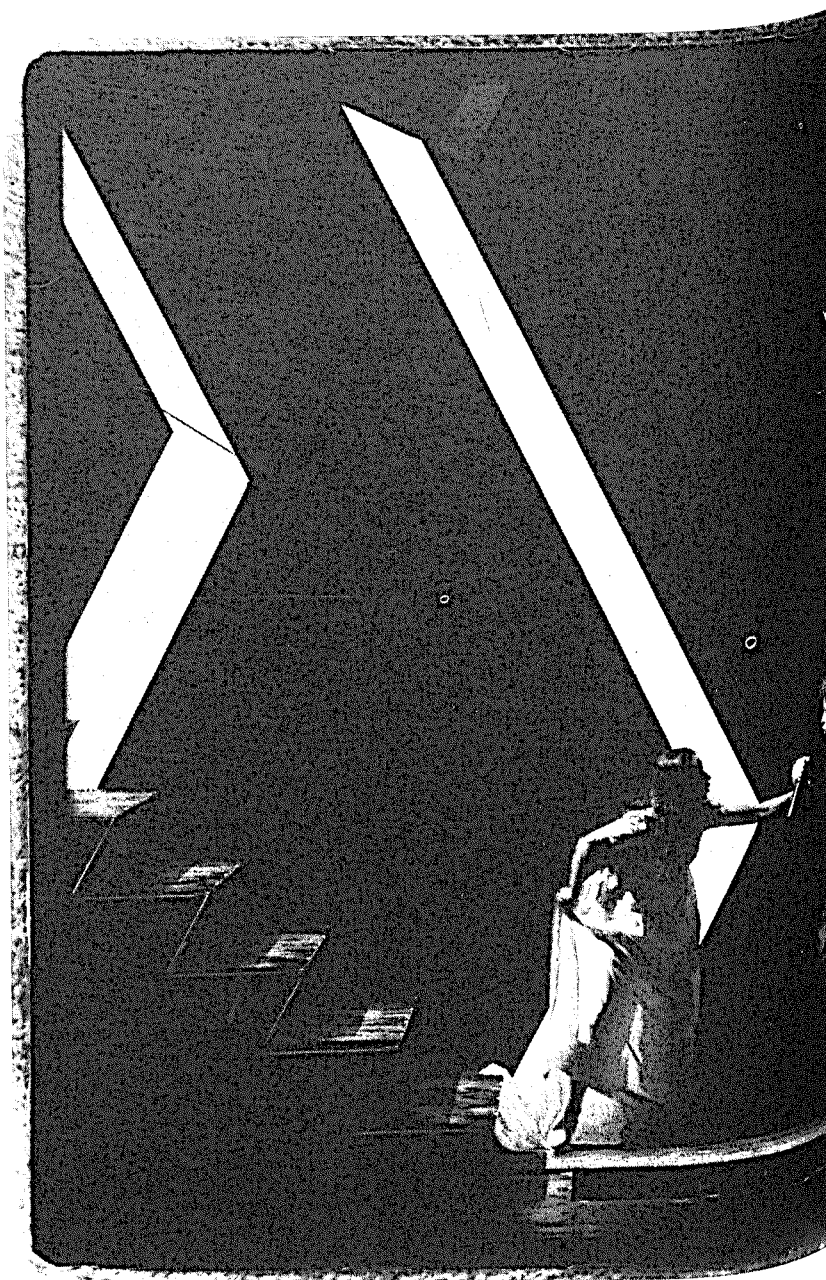
James Johnson, Stephen O'Mara, Phillip Joll, Chor der Staatsoper



James Johnson, Phillip Joll

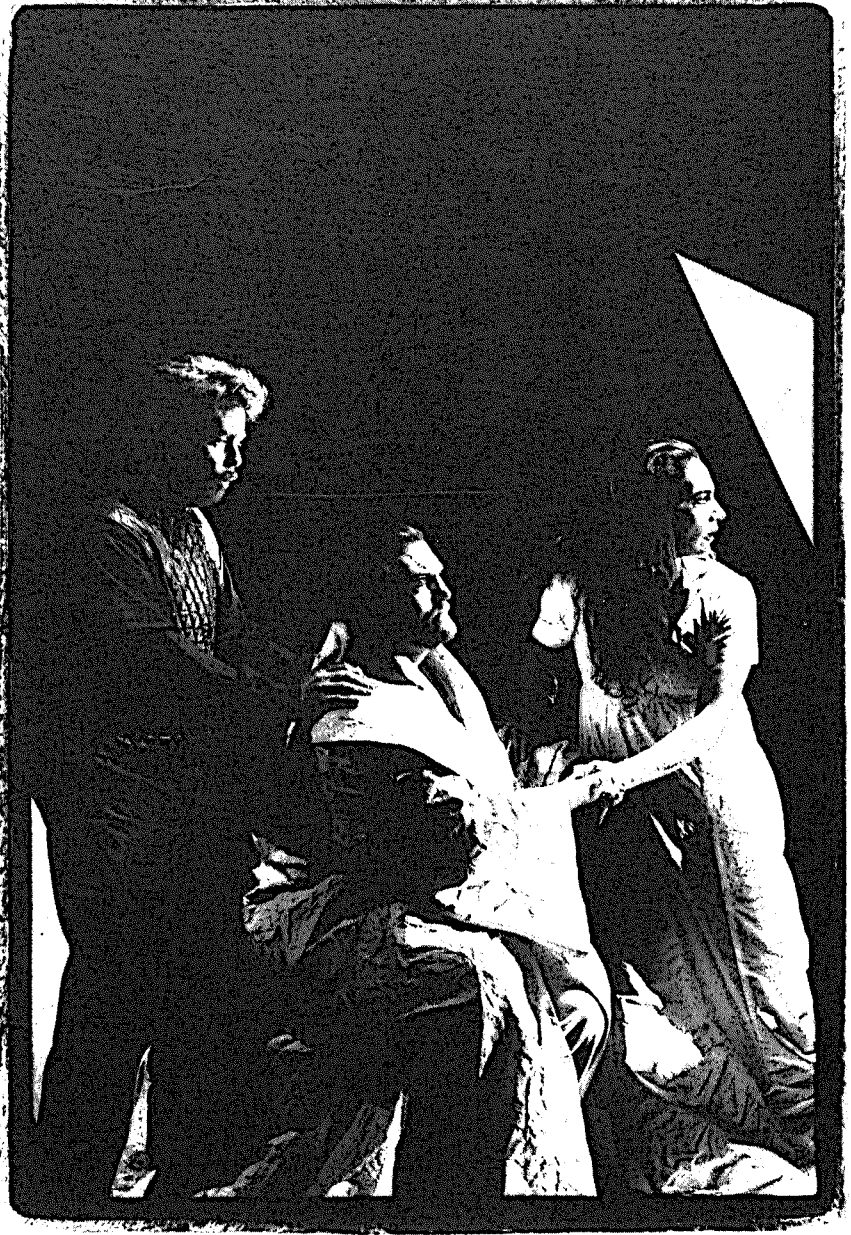


Paata Burchuladze, Stephen O'Mara, Chor der Staatsoper





Carla Basto, Stephen O'Mara, Phillip Joll



Stephen O'Mara, Phillip Joll, Carla Basto



Stephen O'Mara, Phillip Joll, Carla Basto, Paata Burchuladze



Phillip Joll, Paata Burchuladze



Phillip Joll, Paata Burchuladze



Phillip Joll

Simon Boccanegra

Melodramma in einem Prolog und
drei Akten von Francesco Maria Piave,
Giuseppe Montanelli und Arrigo Boito

In deutsche Prosa übersetzt von
Ragni Maria Gschwend

PERSONEN

PROLOG (ERSTES BILD)

Simon Boccanegra, Korsar im Dienst der genuesischen Republik (Bariton)

Jacopo Fiesco, genuesischer Adelige (Baß)

Paolo Albiani, genuesischer Handwerker (Baß)

Pietro, Genueser aus dem niederen Volk (Bariton)

Seeleute, Volk, Bedienstete des Fiesco usw.

DRAMA (ZWEITES BIS FÜNFTES BILD)

Simon Boccanegra, erster Doge von Genua (Bariton)

Maria Boccanegra, seine Tochter, unter dem Namen Amelia Grimaldi (Sopran)

Jacopo Fiesco, unter dem Namen Andrea (Baß)

Gabriele Adorno, genuesischer Edelmann (Tenor)

Paolo Albiani, Höfling und Günstling des Dogen (Baß)

Pietro, ein weiterer Höfling (Bariton)

Ein Hauptmann der Armbrustschützen (Tenor)

Eine Dienerin Amelias (Mezzo-Sopran)

Soldaten, Seeleute, Volk, Senatoren, Gefolge des Dogen usw.

Die Handlung spielt in Genua und seiner Umgebung.

Zwischen dem Prolog und dem Drama liegt ein Zeitraum von 25 Jahren.

PROLOG – ERSTES BILD

Ein Platz in Genua.

Im Hintergrund die Kirche San Lorenzo. Rechts der Palast der Fieschi mit großem Balkon; neben dem Balkon in der Mauer ein Madonnenbild, vor dem eine kleine Laterne brennt; links andere Häuser. Verschiedene Straßen führen auf den Platz. Es ist Nacht.

ERSTE SZENE

Paolo und Pietro auf der Bühne im Gespräch.

PAOLO

Was sagst du? Lorenzin der Wucherer als Oberhaupt der Stadt?

PIETRO

Schlag einen Würdigeren vor!

PAOLO

Den Helden, der die afrikanischen Piraten aus unseren Meeren verjagte und dem ligurischen Banner seinen alten Ruhm zurückgab.

PIETRO

Ich verstehe ... und der Lohn?

PAOLO

Gold, Macht, Ehre.

PIETRO

Um diesen Preis verkaufe ich die Stimme des Volks.

(Sie geben sich die Hand; Pietro geht ab)

ZWEITE SZENE

PAOLO

(allein)

Verhaßte Patrizier, ich, der verachtete Plebejer, will zu den Höhen steigen, auf denen euer Hochmut nistet.

DRITTE SZENE

Der Vorige; Simon tritt eilig auf die Bühne.

SIMON

Sei mir gegrüßt. Was ist geschehen? Warum hast du mich aus Savona hergerufen?

PAOLO

(geheimnisvoll)

Willst du bei Tagesanbruch zum neuen Stadt- oberhaupt gewählt werden?

SIMON

Ich? Nein.

PAOLO

Lockt dich die die Dogenwürde nicht?

SIMON

Phantasierst du?

PAOLO

(lauernnd)

Und Maria?

SIMON

Das schuldlose Opfer meiner unseligen Liebe! Rede, was weißt du von ihr? Hast du mit ihr gesprochen?

PAOLO

(auf den Fieschi-Palast deutend)

Sie schmachtet als Gefangene in diesem Haus.

SIMON

Maria!

PAOLO

Wer könnte sie dem Dogen verweigern?

SIMON

Die Unglückliche!

PAOLO

Willigst du ein?

SIMON

Paolo ...

PAOLO

Ich habe alles vorbereitet. Das einzige, was ich verlange, ist Anteil an der Gefahr und an der Macht.

SIMON

Es sei ...

PAOLO

Auf Leben und Tod?

SIMON

Es sei!

PAOLO

Da kommt jemand ... Verbirg dich ... Für

kurze Zeit noch soll dich das Geheimnis decken.
(Simon entfernt sich. Paolo zieht sich in die Nähe des Fieschi-Palastes zurück)

VIERTE SZENE

Paolo, Pietro, Seeleute und Handwerker.

PIETRO

Seid ihr bei Tagesanbruch alle hier?

CHOR

Alle!

PIETRO

Keiner für die Patrizier?

CHOR

Keiner! – Wir stimmen alle für Lorenzino.

PIETRO

Den haben sich die Fieschi gekauft.

CHOR

Wen sollen wir dann wählen?

PIETRO

Einen Helden.

CHOR

Jawohl!

PIETRO

Einen Mann aus dem Volke.

CHOR

Gut gesagt ... aber kennst du einen unter uns?

PIETRO

Ja.

CHOR

Und wen? Verrätst du uns den Namen?

PAOLO

(näher kommend)

Simon Boccanegra.

CHOR

Der Korsar?

PAOLO

Ja ... der Korsar auf den Sitz des Dogen.

CHOR

Ist er hier?

PAOLO

Er wird kommen.

CHOR

Und die Fieschi?

PAOLO

Werden schweigen.

(Er versammelt alle um sich. Dann, auf den Palast der Fieschi deutend, geheimnisvoll)
Seht ihr diese düsteren Mauern? Den Fieschi gehört das ruchlose Haus. Ein schönes, unglückliches Weib schmachtet als Gefangene darin. Ihr Klagen ist der einzige menschliche Laut in diesem weiten, unheimlichen Grab.

CHOR

Schon seit Monaten zielt ihre liebliche Erscheinung die Balkone des einsamen Zimmers nicht mehr. Jeder, der mitleidvoll vorübergeht, begehrt umsonst, die schöne Gefangene zu sehen – die unglückselige Maria.

PAOLO

Diese Pforten öffnen sich nur dem hochmütigen Patrizier, der sich geschickt im Schatten des Geheimnisses verbirgt. Aber in dunkler Nacht sieht man eine unheilvolle Flamme durch die verlassenen Säle huschen, wie eine verdammte Seele.

CHOR

Als sei's die Höhle der Gespenster! Was für ein Schauer!

PAOLO

Da seht!

(Aus dem Fieschi-Palast sieht man den Widerschein eines Lichtes)

Die unselige Flamme erscheint!

CHOR

O Himmel!

PAOLO

Nun geht. Verjagt die Dämonen mit dem Zeichen des Kreuzes! Und bei Tagesanbruch ...

CHOR

Hier!

PAOLO

Simon!

CHOR

Jede Stimme für Simon!

(Sie gehen ab)

FÜNFTE SZENE

Fiesco tritt aus dem Haus.

FIESCO

(zum Palast gewandt)

Leb wohl zum letzten Mal, stolzer Palast, kaltes Grab meines Engels! Ich habe dich nicht

zu schützen vermocht! ... Verfluchter! ...
Feiger Verführer!

(Sich an das Madonnenbild wendend)

Und du, heilige Jungfrau, hast du gelitten, als
man ihr die Krone der Jungfräulichkeit ent-
riß? ... Doch was sag' ich? Ich rede irre! Ach,
vergib mir!

Schande und Schmerz quälten den zerrisse-
nen Geist des gramgebeugten Vaters. Mitleid-
voll hat ihr der Himmel die Märtyrerkrone
aufs Haupt gesetzt. Maria, dem Glanz der
Engel zurückgegeben, bitte für mich.

*(Man hört aus dem Innern des Palastes Weh-
klagen)*

FRAUEN

Sie ist tot! Sie ist tot! Ihr öffnet sich der Him-
mel! Nie mehr, nie mehr werden wir sie auf
Erden sehen!

MÄNNER

Miserere! Miserere!

*(Verschiedene Personen kommen aus dem
Palast, überqueren niedergeschlagen den
Platz und entfernen sich)*

SECHSTE SZENE

*Der Vorige und Simon, der freudig zurück-
kehrt.*

SIMON

Mein Name tönt von allen Lippen. – O
Maria, vielleicht kannst du mich bald deinen
Gemahl nennen! ... *(Er entdeckt Fiesco)*
Ich sehe jemanden! Wer mag das sein?

FIESCO

Simon?

SIMON

Du!

FIESCO

Welch blindes Geschick trieb dich, mir das
anzutun? ... Auf dein Haupt beschwor ich
hier den rächenden Zorn des Himmels.

SIMON

Mein Vater, zu deinen Füßen fleh' ich um
dein Erbarmen ... Verzeih mir!

FIESCO

Dafür ist es zu spät.

SIMON

Sei nicht grausam. Ich hoffte, mich auf den

Schwingen des Ruhms zu ihr zu erheben,
dem Sieg entriß ich Girlanden für den Altar
der Liebe!

FIESCO

(kalt)

Deiner Tapferkeit zollte ich Beifall, aber die
Kränkung verzeihe ich nicht ... Selbst wenn
ich dich auf dem Thron sähe ...

SIMON

Schweig ...

FIESCO

Mein Haß und Gottes Fluch treffen den, der
Fiesco beleidigte.

SIMON

Friede ...

FIESCO

Nein – Friede wird erst sein, wenn einer von
uns sein Leben läßt.

SIMON

Willst du mein Blut zur Besänftigung?

(Er bietet ihm die Brust) Hier trifft mich ...

FIESCO

(stolz zurückweichend)

Dich ermorden?

SIMON

Ja, töte mich, dann wird wenigstens all dieser
Zorn mit mir begraben ...

FIESCO

Höre: Wenn du mir die Schuldlos-Unselige
überläßt, die aus unkeuscher Liebe entstand
– ich, der sie noch nie gesehen hat, schwöre,
sie glücklich zu machen, und du sollst dann
Vergebung finden.

SIMON

Das kann ich nicht!

FIESCO

Warum?

SIMON

Ein feindliches Los hat sie geraubt ...

FIESCO

Erzähle!

SIMON

An der Küste des Meeres wuchs die Reizende
unter hartherzigen Menschen heran – fern
von mir, in der Obhut einer alten Frau. Eines
Nachts setzten wir dorthin über, und ich ver-
ließ allein mein Schiff. Ich lief zum Haus ...
die Tür war verschlossen, alles stumm!

FIESCO

Die Frau?

SIMON

Tot.

FIESCO

Und deine Tochter?

SIMON

Die Arme, die Traurige – drei Tage weinte sie, drei Tage irrte sie umher. Danach verschwand sie, und keiner hat sie mehr gesehen. Seither habe ich sie vergeblich gesucht.

FIESCO

Wenn du mein Verlangen nicht erfüllen kannst, dann kann es zwischen uns auch keinen Frieden geben! Leb wohl, Simon ...

(Er kehrt ihm den Rücken)

SIMON

Mit meiner Liebe werd' ich dich versöhnen.

FIESCO

(kalt, ohne ihn anzusehen)

Nein.

SIMON

Hör mich an!

FIESCO

Leb wohl.

(Er entfernt sich, bleibt dann beobachtend abseits stehen)

SIMON

O diese Fieschi, dieses unversöhnliche, abscheuliche Geschlecht! Und unter solchem Natterngezücht entstand eine so reine Schönheit? ... Ich will sie sehen ... Mut!

(Er geht zur Tür des Palastes und pocht dreimal an)

Das Haus der Fieschi ist stumm? Die Türen sind nicht verschlossen! ... Was für ein Geheimnis! ... Hinein! *(Er geht ins Haus)*

FIESCO

Dring nur ein und umarme den eisigen Leichnam.

SIMON

(erscheint auf dem Balkon)

Niemand! ... Hier ist nur Schweigen und Finsternis.

(Er nimmt das Lämpchen vom Madonnenbild und geht hinein; kurz darauf hört man einen Schrei) Maria! ... Maria!

FIESCO

Die Stunde deiner Strafe hat geschlagen.

SIMON

(kommt verstört aus dem Palast)

Es ist ein Traum! ... Ja, ein entsetzlicher, furchtbarer Traum!

STIMMEN

(von fern)

Boccanegra!

SIMON

Was für Stimmen!

STIMMEN

(näher)

Boccanegra!

SIMON

Das ist das Echo der Hölle!

SIEBTE SZENE

Die Vorigen, Paolo, Pietro, Seeleute, Männer und Frauen aus dem Volk mit brennenden Fackeln.

PAOLO UND PIETRO

Das Volk ruft dich zum Dogen aus!

SIMON

Fort, ihr Gespenster!

PAOLO UND PIETRO

Was sagst du?

SIMON

Paolo! ... Ach? ... Ein Grab ...

PAOLO

Ein Thron!

FIESCO

(für sich)

Doge Simon? ... Die Hölle brennt mir in der Brust!

CHOR

Es lebe Simon, der Erwählte des Volkes!!!

(Die Fackeln werden hochgehoben, die Glocken läuten Sturm, Trommelwirbel usw. ... Bei dem Ruf »Es lebe Simon« fällt der Vorhang)

ERSTER AKT ZWEITES BILD

Garten der Grimaldi vor Genua. Links der Palast, gegenüber das Meer. Bei Tagesanbruch.

ERSTE SZENE

AMELIA

(aufs Meer hinausschauend)

Wie in dieser Stunde der Dämmerung die Sterne und das Meer lächeln! Wie sich dein Schein, o Mond, mit der Welle verbindet! Gleich der liebenden Umarmung zweier reiner Herzen!

Doch was rufen die Sterne und das Meer der armen Waise in den Sinn zurück? ... Die düstere, grausame Nacht, als die fromme Sterbende rief: »Der Himmel beschütze dich!«

O edles Haus, Wohnstätte eines noch edleren Geschlechts, die einfache Hütte vergaß ich deinetwegen nicht! ... Allein, in deiner düsteren Pracht lächelt mir die Liebe.

(Sie wendet sich zum Meer)

Der Himmel wird hell, aber noch hört man nicht den verliebten Gesang! Wie die Morgenröte den Tau von der Blume trocknet er mir die Träne von der Wimper.

EINE STIMME

(von fern)

Himmel ohne Sterne,
Wiese ohne Blumen
sind wie die Seele ohne Liebe.

AMELIA

Himmel! Seine Stimme! Er ist es! Er naht!
O Freude!

EINE STIMME

(näher)

Fehlt ein Herz, das dich liebt,
stillen deine Sehnsucht nicht
Gold, Macht und Ehre.

AMELIA

Er kommt! Die Liebe lodert mir in der Brust,
und das atemlose Herz zerreißt die Zügel!

ZWEITE SZENE

Die Vorigen, Gabriele von rechts.

GABRIELE

O du mein Leben!

AMELIA

Warum kommst du so spät?

GABRIELE

Verzeih mir, Liebe, mein langes Säumen bereitet deine Größe vor ...

AMELIA

Ich fürchte ...

GABRIELE

Was?

AMELIA

Ich habe dein Geheimnis erfahren ... Mir bereitest du das Grab und dir den Galgen!

GABRIELE

Was denkst du?

AMELIA

Du weißt, ich liebe Andrea wie einen Vater, und doch macht er mir Angst. Hab' ich euch nicht oft nachts finster und ruhelos unter den düsteren Gewölben umherwandeln sehen?

GABRIELE

Wen?

AMELIA

Dich und Andrea und Lorenzino und andere ...

GABRIELE

Ah, schweige! Der Wind könnte solche Worte den Tyrannen zutragen! Die Mauern reden ... auf Schritt und Tritt verbirgt sich ein Spion.

AMELIA

Du zitterst?

GABRIELE

Verjage die unheilvollen Gespenster!

AMELIA

Sagtest du Gespenster?

Komm doch und sieh die flimmernde Bläue des Meeres. Dort ragen Genuas Türme über den schäumenden Wogen. Dort herrschen deine Feinde. Vergebens hoffst du, sie zu besiegen ... Such deine Zuflucht in der Liebe!

GABRIELE

Engel, der seine Schwingen vom Himmel zur Erde wandte und wie ein Leuchtfeuer unseren irdischen Pfad erhellt, forsche nicht mehr

nach den düsteren Geheimnissen des Hasses.

Such deine Zuflucht in der Liebe!

AMELIA

(nach rechts starrend)

Ah!

GABRIELE

Was gibt es?

AMELIA

Siehst du den Mann dort?

Wie ein Schatten erscheint er jeden Tag.

GABRIELE

Vielleicht ein Rivale?

DRITTE SZENE

Die Vorigen, eine Magd, danach Pietro.

MAGD

(eintretend)

Ein Bote des Dogen verlangt nach dir.

AMELIA

Er soll kommen.

(Die Magd geht ab)

GABRIELE

(will weggehen)

Ich möchte sehen, wer das ist ...

AMELIA

(hält ihn zurück)

Bleib da.

PIETRO

(tritt auf und verneigt sich vor Amelia)

Der Doge kehrt aus Savona von der Jagd zurück und begehrt dieses Haus zu besuchen.

AMELIA

Er kann es.

(Pietro ab)

VIERTE SZENE

Gabriele und Amelia.

GABRIELE

Der Doge hierher?

AMELIA

Er will um meine Hand anhalten.

GABRIELE

Für wen?

AMELIA

Für seinen Günstling.

Lauf und such Andrea ... Beeil dich ... geh!

Bereite die Trauung vor ... Führ mich an den Altar.

AMELIA UND GABRIELE

Ja, der Jubel des Altars wehre dem feindlichen Geschick! Vereint mit dir, trotz ich dem ganzen Universum! In Liebe bis über den Tod hinaus wirst du immer bei mir sein.

(Amelia geht ins Haus)

FÜNFTE SZENE

Gabriele will nach rechts abgehen und trifft dabei auf Fiesco.

GABRIELE

(für sich)

Andrea kommt im rechten Augenblick.

FIESCO

Du hier ... so früh?

GABRIELE

Um dir zu sagen ...

FIESCO

Daß du Amelia liebst.

GABRIELE

Du, der mit väterlicher Sorge über sie wacht, stimmst du unserer Hochzeit zu?

FIESCO

Ein großes Geheimnis lastet auf der Jungfrau.

GABRIELE

Und welches?

FIESCO

Wenn ich rede, wirst du sie vielleicht nicht mehr lieben.

GABRIELE

Meine Liebe fürchtet das Dunkel des Geheimnisses nicht!

Ich höre.

FIESCO

Deine Amelia stammt aus niederem Geschlecht.

GABRIELE

Die Tochter der Grimaldi?!

FIESCO

Nein – die Tochter der Grimaldi starb bei frommen Schwestern in Pisa. Eine Waise, die

an Amelias Todestag im Kloster aufgenommen wurde, erbt ihre Zelle.

GABRIELE

Aber wie kam sie denn zum Namen der Grimaldi?

FIESCO

Der neue Doge strebte nach den Reichtümern der Geflohenen, und nur die angebliche Amelia konnte sie vor dem räuberischen Zugriff retten.

GABRIELE

Ich liebe die Waise!

FIESCO

So bist du ihrer würdig.

GABRIELE

Soll sie also mit mir vereint werden?

FIESCO

Auf Erden und im Himmel!

GABRIELE

Ah! Du gibst mir das Leben.

FIESCO

Komm, ich segne dich im Frieden dieser Stunde. Leb froh und lieb in Treue deinen Engel, das Vaterland und den Himmel!

GABRIELE

Frommes Echo aus alter Zeit, deine Stimme ist wie keuscher Zauber. Dies treue Herz wird diese Stunde in heiliger Erinnerung bewahren.

(Trompeten hinter der Bühne)

Der Doge kommt. Gehen wir! Damit er dich nicht erkennt.

FIESCO

Ah! Bald wird der Tag der Rache kommen!

(Sie gehen ab. Von links betritt Amelia mit ein paar Begleiterinnen die Bühne)

SECHSTE SZENE

Doge, Paolo und Gefolge.

DOGE

Paolo!

PAOLO

Mein Herr!

DOGE

Die Ereignisse drängen.

Wir müssen von hier fort.

PAOLO

Wann?

DOGE

Beim Schlag der Stunde.

(Auf einen Wink des Dogen zieht sich das Gefolge nach rechts zurück)

PAOLO

(der im Abgehen Amelia erblickt)

Wie schön sie ist!

SIEBTE SZENE

Amelia und der Doge.

DOGE

Spricht der Doge mit Amelia Grimaldi?

AMELIA

So werde ich genannt.

DOGE

Und deine Brüder im Exil quält nicht die Sehnsucht nach der Heimat?

AMELIA

Heftig ... doch ...

DOGE

Ich verstehe ... sich vor mir zu beugen, widerstrebt den Grimaldi. Das antwortet der Doge auf so viel Stolz ...

(Er reicht ihr ein Blatt)

AMELIA

(lesend)

Was seh' ich? ... Ihnen wird verziehen?

DOGE

Und dir verdanken sie das Geschenk der Gnade.

Doch sprich, weshalb verschließt du soviel Schönheit in dieser Einsamkeit? Hast du nie den glänzenden Verlockungen der Welt nachgeweiht? Dein Erröten verrät es mir ...

AMELIA

Du täuscht dich, ich bin glücklich ...

DOGE

In deinem Alter ist die Liebe ...

AMELIA

Ah, du hast mir im Herzen gelesen! Ich liebe einen engelsgleichen Mann, der mich glühend wiederliebt ... Doch mich umwirbt ein Bösewicht, der nach dem Golde der Grimaldi gjert.

DOGE

Paolo!

AMELIA

Du nennst den Namen dieses Elenden! ...
Und da mein Schicksal dich mit soviel Mitgefühl erfüllt, will ich dir mein Geheimnis anvertrauen: Ich bin keine Grimaldi!

DOGE

O Himmel ... Wer bist du?

AMELIA

Als kleine Waise nahm mich eine arme Frau in ihrer Hütte auf, dort, wo Pisa nah am Meere liegt.

DOGE

In Pisa, du?

AMELIA

Die fromme alte Frau war meine einzige Stütze; doch dann raubte sie mir der Groll des Himmels. Mit zitternder Hand reichte sie mir noch ein gemaltes Bildnis, es seien die Züge meiner Mutter, sagte sie, die ich nie gekannt habe. Sie küßte mich, segnete mich, dann hob sie betend die Augen zum Himmel ...
Wie oft habe ich sie gerufen, nur das Echo gab mir Antwort.

DOGE

(für sich)

Wenn die Hoffnung, o gütiger Himmel, die jetzt meiner Seele lächelt, nur ein Traum wäre, auf der Stelle soll mein Leben verlöschen!

AMELIA

Wie düster zeigte sich mir Unglücklichen da die Zukunft!

DOGE

Sag ... sonst hast du niemanden dort gesehen?

AMELIA

Ein Seemann besuchte uns ...

DOGE

Und hieß die Frau, die dir das Schicksal raubte, Giovanna?

AMELIA

Ja.

DOGE

Und gleicht das Bildnis vielleicht diesem?
(Er zieht aus dem Busen ein Bild und reicht es Amelia, die ihrerseits das gleiche tut)

AMELIA

Sie sind gleich!

DOGE

Maria!

AMELIA

Das ist mein Name!

DOGE

Du bist meine Tochter!

AMELIA

Ich ...?

DOGE

Komm in meine Arme, mein Kind!

AMELIA

Vater, Vater ruft dich mein Herz!
Drück Maria an deine Brust, sie liebt dich.

DOGE

Tochter! ... Bei diesem Namen pocht mein Herz, als ob sich mir der Himmel öffnete. Du enthüllst mir eine Welt unsäglichlicher Freuden. Ein Paradies wird dir dein zärtlicher Vater aufschließen ... Der Glanz meiner Krone soll deinem Ruhme dienen.

AMELIA

Vater, du wirst die aufmerksame Tochter immer dir zur Seite sehen; in Stunden der Schwermut wird sie dir die Tränen trocknen ... Wir werden Freuden haben, die nur der Himmel kennt. Ich will die sanfte Taube deines Palastes sein.

(Vom Vater bis zur Schwelle begleitet, geht Amelia ins Haus; der Doge blickt ihr verzückt nach)

ACHTE SZENE

Doge und Paolo, der von rechts kommt.

PAOLO

Was hat sie geantwortet?

DOGE

Gib alle Hoffnung auf.

PAOLO

Doge, das kann ich nicht!

DOGE

Ich will es!

(Er geht Amelia nach)

PAOLO

Du willst es?! ... Hast du vergessen, daß du mir den Thron verdankst?

NEUNTE SZENE

Paolo und Pietro, der von rechts kommt.

PIETRO

Was sagte er?

PAOLO

Er verweigert sie mir.

PIETRO

Was hast du vor?

PAOLO

Sie zu entführen.

PIETRO

Wie?

PAOLO

Am Abend wirst du sie allein am Ufer finden
... Dann bringt sie auf mein Schiff. Sie soll in
Lorenzinos Haus.

PIETRO

Und wenn er sich weigert?

PAOLO

Sag ihm, daß ich seine Machenschaften ken-
ne, und er wird seinen Beistand nicht ver-
sagen ... Und du sollst gut belohnt wer-
den.

PIETRO

Sie wird entführt.
(Beide ab)

DRITTES BILD

ZEHNTE SZENE

Ratssaal im Palazzo degli Abati.

*Der Doge auf dem Thron; neben ihm auf der
einen Seite zwölf adelige Ratsherren, auf der
anderen zwölf Räte aus dem Volk. Gesondert
sitzen die vier »Konsuln des Meeres« und die
Connetabeln. Paolo und Pietro auf den hinter-
sten Stühlen der Volksvertreter. Ein Herold.*

DOGE

Ihr Herren, der König der Tartarei sendet als
Friedensunterpfand reiche Geschenke und
läßt uns wissen, daß der Eusin* den liguri-
schen Schiffen offensteht. Nehmt ihr an?

ALLE

Ja.

DOGE

Doch noch ein anderes, großzügigeres Vo-
tum erbitte ich von euch.

EINIGE

Rede!

DOGE

Dieselbe Stimme, die Rienzi Ruhm und
dann den Tod prophezeite, warnt nun auch
Genua. Hier ist eine Botschaft *(er zeigt ein
Schriftstück)* des Einsiedlers aus Vacluse**;
er wirbt um Frieden für Venedig ...

PAOLO

(ihn unterbrechend)

Er soll sich um seine Reime kümmern und
die blonde Dame aus Avignon*** besingen!

ALLE

(ungestüm)

Krieg mit Venedig!

DOGE

Und bei diesem wilden Schrei zwischen zwei
Gestaden Italiens hebt Kain die blutige Keule!
– Adria und Ligurien gehören e i n e m Vater-
land.

ALLE

Unser Vaterland ist Genua!

(Tumult in der Ferne)

PIETRO

Was für ein Lärm?

EINIGE

Woher dieses Geschrei?

PAOLO

(springt auf und eilt zum Fenster)

Vom Platz der Fieschi!

ALLE

(sich erhebend)

Ein Aufstand!

PAOLO

*(immer noch am Fenster; inzwischen hat
sich Pietro zu ihm gesellt)*

Da ist ein Haufen von Flüchtigen ...

DOGE

Hör, was sie rufen!

(Der Tumult wird stärker)

* Schwarzes Meer; ** Region am Fluß Sorgue, in dem
der verbannte Dichter Petrarca lebte; *** Laura

PAOLO
(versucht zu horchen)
Man kann nichts verstehen!

STIMMEN
(hinter der Bühne)
Tod!

PAOLO
(zu Pietro)
Ist er's?

DOGE
(der in die Nähe des Fensters getreten ist und die Frage gehört hat)
Wer?

PIETRO
Da sieh!

DOGE
(hinausschauend)
Himmel! Gabriele Adorno von der Menge verfolgt ... An seiner Seite kämpft ein Welfe. Einen Herold zu mir!

PIETRO
(leise)
Flieh, Paolo, oder du wirst gefaßt!

DOGE
(betrachtet Paolo, der sich entfernen will)
Konsuln des Meeres, ihr bewacht die Türen!
Heda, wer flieht, ist ein Verräter!
(Paolo bleibt verwirrt stehen)

STIMMEN
(draußen)
Tod den Patriziern!

RATSHERRN DES ADELS
(die Schwerter ziehend)
Zu den Waffen!

STIMMEN
(draußen)
Es lebe das Volk!

RATSHERRN DES VOLKS
(die Schwerter ziehend)
Es lebe!

DOGE
Was? Ihr auch? Ihr laßt euch hinreißen?

STIMMEN
(draußen)
Tod dem Dogen!

DOGE
(sich stolz aufrichtend; der Herold ist inzwischen eingetroffen)
Tod dem Dogen? Nun gut. – Du, Herold, öffnest die Tore des Palastes und verkündest der

Rotte des Adels und des Volkes, daß ich sie nicht fürchte, daß ich die Drohungen vernahm, daß ich sie hier erwarte ...
(zu den Ratsherren, die gehorchen)
Die Schwerter in die Scheide!

STIMMEN
(draußen)
Zu den Waffen! Plündert! Steckt die Häuser in Brand!

ANDERE STIMMEN
In die Verliese!

WIEDER ANDERE
An den Pranger!
(Ein Trompetenstoß in der Ferne. Es wird still)

DOGE
Das ist die Trompete meines Herolds ... Er redet ... Alles ist ruhig.

STIMMEN
(draußen plötzlich in den Ruf ausbrechend)
Vivat!
(näher)
Vivat! Es lebe der Doge!

DOGE
So ist die Menge!

ELFTE SZENE

Die Volksmenge stürmt herein, viele Frauen, ein paar Kinder. Die Ratsherren des Adels stehen immer noch von denen des Volkes getrennt. Der Doge, Paolo, Pietro, Adorno und Fiesco werden vom Volk festgehalten.

VOLK
Rache! Rache! Fließen soll das Blut des hochmütigen Mörders.

DOGE
(ironisch)
Das also ist die Stimme des Volkes? Von der Ferne wie das Donnern des Orkans, von der Nähe Weiber- und Kindergeschrei. – Adorno, warum griffst du zum Schwert?

GABRIELE
Ich habe Lorenzino getötet.

VOLK
Mörder!

GABRIELE
Er hatte Amelia Grimaldi entführt.

DOGE

(für sich)

O Schrecken!

VOLK

Du lügst!

GABRIELE

Im Tod gestand mir der Elende, daß ein mächtiger Mann ihn zu dem Verbrechen getrieben habe.

PIETRO

(zu Paolo)

Ah, du bist entdeckt!

DOGE

(erregt)

Und sein Name?

GABRIELE

(den Dogen mit äußerster Ironie fixierend)

Sei beruhigt! Der Schuldige starb, eh' er ihn nennen konnte.

DOGE

Was soll das heißen?

GABRIELE

(schrecklich)

Beim Himmel! Der mächtige Mann bist du!

DOGE

(zu Gabriele)

Schurke!

GABRIELE

(will sich auf den Dogen stürzen)

Frecher Mädchenräuber!

EINIGE

Weg mit der Waffe!

GABRIELE

(entwindet sich, um den Dogen zu treffen)

Verruchter Korsar auf dem Dogenthron!
Stirb!

ZWÖLFTE SZENE

Amelia und die Vorigen.

AMELIA

(stürzt herein und wirft sich zwischen Gabriele und den Dogen)

Triff mich!

DOGE

Amelia!

ALLE

Amelia!

AMELIA

Doge ... ach rette ... rette du Adorno!

DOGE

(zu den Wachen, die Gabriele ergriffen haben, um ihn zu entwaffnen)

Keiner rühr' ihn an! Der Stolz zerbricht, und beim Ton ihres Schmerzes fühlt mein Herz nur Liebe ... Amelia sag, wie wurdest du entführt und wie bist du der Gefahr entronnen?

AMELIA

In jener sanften Stunde, die zum Träumen einlädt, wandle ich allein am Strand. Da packen mich drei Schergen ... zerren mich auf ein Schiff ...

VOLK

O Schrecken!

AMELIA

Vergeblich die erstickten Schreie ... Ich verlor die Sinne, und als ich die Augen wieder aufschlug, sah ich mich mit Lorenzo in seinen Gemächern.

ALLE

Lorenzo!

AMELIA

Ich sah mich als Gefangene des Elenden! Daß er im Herzen feig war, wußte ich. Dem Dogen, sagte ich, werden deine Ränke entdeckt, wenn du mir nicht sofort die Freiheit gibst. In seiner Angst schloß er die Türen auf.

So konnte mich die kühne Drohung retten.

ALLE

Der Ruchlose hat den Tod verdient.

AMELIA

Es gibt einen noch Schändlicheren, der unversehrt hier weilt.

ALLE

Wer ist es?

AMELIA

(fixiert Paolo, der hinter einer Gruppe steht)

Er hört mich ... Ich sehe seine bleichen Lippen.

DOGE UND GABRIELE

Wer ist es?

RATSHERRN DES VOLKS

(drohend)

Ein Patrizier!

RATSHERRN DES ADELS

(ebenfalls drohend)

Ein Plebejer!

RATSHERRN DES VOLKS

(zu den Adeligen)

Weg mit den Schwertern!

AMELIA

Welch schreckliches Schreien!

ADELIGE

(zu den Ratsherren des Volks)

Nieder mit den Äxten!

AMELIA

Haltet ein!

DOGE

(mit Macht)

Brudermörder!!!

Plebejer! Patrizier! Volk mit blutiger Geschichte! Erben nur des Hasses der Spinola, der Doria. Während das weite Reich der Meere euch leidenschaftlich ruft, zerfleischt ihr euch unter Brüdern am heimatlichen Herd. Ich weine über euch, über den friedlichen Glanz eurer Hügel, auf denen vergeblich der Ölzweig grünt. Ich weine über die trügerische Pracht eurer Blumen, und ich rufe euch zu: Friede! Und ich rufe euch zu: Liebe!

AMELIA

(zu Fiesco)

Friede! Bezähme deinen maßlosen Groll, um des Himmels willen! Friede! Die Liebe zum Vaterland erfülle deinen Sinn.

PIETRO

(zu Paolo)

Alles mißlang, rette dich durch die Flucht.

PAOLO

(zu Pietro)

Nein! Der Wurm, der in mir nagt, ist voller Gift.

GABRIELE

(für sich)

Amelia ist gerettet und liebt mich! Dem Himmel sei Dank! Jedes andere Verlangen weicht aus meinem Herzen.

FIESCO

(für sich)

O Vaterland! Mein Hoffen wird zuschanden!
Die stolze Stadt in der Hand eines Korsaren!

CHOR

(die Blicke auf den Dogen gerichtet)

Seine bewegten Worte besänftigen unseren Zorn. Ein sanfter Windhauch, der die Wogen glättet.

GABRIELE

(dem Dogen sein Schwert anbietend)

Hier ist mein Schwert.

DOGE

Nur diese Nacht bleibst du mein Gefangener, bis alles aufgeklärt ist. – Nein, behalte deine Waffe, ich will nur dein Wort.

GABRIELE

So sei es.

DOGE

(mit schrecklichem Nachdruck)

Paolo!

PAOLO

(bestürzt aus der Menge hervortretend)

Mein Doge!

DOGE

(majestätisch und mit sich steigender Heftigkeit)

Das strenge Recht des Volkes lebt in dir; deine Treue ist der Hort der Bürgerehre. Ich brauche deine Hilfe: In diesen Mauern weilt ein Elender, der mich hört und erleicht. Schon greift meine Hand nach seinem Haupt. Ich kenne seinen Namen ... Seine Angst verrät ihn. Vor dem Angesicht des Himmels und vor dem meinen sei du Zeuge. Den Bösen treffe mein Spruch: *(mit äußerster Wucht)* Er sei verflucht! – Und du wiederhole den Schwur!

PAOLO

(entsetzt und zitternd)

Er sei verflucht ... *(für sich)* O Schrecken!

ALLE

Er sei verflucht!!!

(Paolo entflieht. Nach und nach entfernen sich alle.)

ZWEITER AKT VIERTES BILD

Zimmer des Dogen im Dogenpalast zu Genua. Seitentüren. Von einem Balkon aus sieht man die Stadt. Ein Tisch mit Krug und Becher. Es wird Nacht.

ERSTE SZENE

Paolo und Pietro.

PAOLO

(zu Pietro, den er zum Balkon zieht)

Sahst du die beiden?

PIETRO

Ja.

PAOLO

Hol sie rasch aus dem Kerker, durch den geheimen Gang, den dieser Schlüssel öffnet!

PIETRO

Ich hab' verstanden.

(ab)

ZWEITE SZENE

Paolo allein.

PAOLO

Ich selbst hab' mich verflucht! – Und dieser Fluch verfolgt mich ... die Luft erzittert noch von ihm! Verachtet ... verstoßen aus Genua und dem Senat, verschieß ich hier den letzten Pfeil, bevor ich fliehe. Hier wäge ich dein Schicksal, Doge, in dieser äußersten Not! Du, der mich beleidigt hat und mir den Thron verdankt, hier, in dieser unseligen Stunde, überlaß ich dich deinem Los ...

(Er zieht eine Ampulle heraus und schüttet ihren Inhalt in den Becher)

Hier träufle ich dir langsam-düsteres Sterben ... Dort dinge ich dir einen Mörder. Der Tod mag wählen zwischen Gift und Dolch.

DRITTE SZENE

Der Vorige, Pietro führt Fiesco und Gabriele von rechts herein und zieht sich dann zurück.

FIESCO

Wohin bringst du mich Gefangenen?

PAOLO

In die Räume des Dogen. Und Paolo spricht mit dir.

FIESCO

Dein Blick ist verstört ...

PAOLO

Ich kenn' den Haß, den du in dir verschließt. Hör mich an!

FIESCO

Was willst du?

PAOLO

Du hast die Schar der Welfen für den Aufstand vorbereitet?

FIESCO

Ja.

PAOLO

Das ganze Wagnis war umsonst! Der Doge, von mir nicht weniger verabscheut als von euch, bereitet neue Martern für euch vor.

FIESCO

Du stellst mir eine Falle.

PAOLO

Eine Falle? ... Hat der Tyrann nicht schon Fiscos Haupt bezeichnet? ... Ich lehre dich den Sieg!

FIESCO

Und die Bedingung?

PAOLO

Töte ihn hier, während er schläft ...

FIESCO

Du wagst es, Fiesco ein Verbrechen vorzuschlagen?

PAOLO

Du weigerst dich?

FIESCO

Ja.

PAOLO

In den Kerker mit dir!

(Fiesco nach rechts ab; Gabriele will ihm folgen, wird aber von Paolo zurückgehalten)

VIERTE SZENE

Paolo und Gabriele.

PAOLO

Hast du gehört?

GABRIELE

Ein feiger Plan!

PAOLO

Also hast du Amelia nie geliebt?

GABRIELE

Was sagst du da?

PAOLO

Sie ist hier.

GABRIELE

Hier? Amelia?

PAOLO

Und dient dem Alten zu schändlicher Lust.

GABRIELE

Tückischer Dämon, schweig ...

(Paolo läuft zur rechten Tür und verschließt sie)

Was tust du?

PAOLO

Hier kommst du nicht heraus. – Du wagst den Schlag ... oder diese Mauern sind dein Grab.

(Geht eilig durch die linke Tür ab, die sich hinter ihm schließt)

FÜNFTE SZENE

Gabriele allein.

GABRIELE

O Hölle! Amelia hier! Sie liebt den Alten! Und ohnmächtig brennt der Zorn in mir! ... Du hast mir den Vater getötet ... du raubst mir das Liebste ... Zittre, Scheusal! Schon eine Kränkung war zuviel, doppelte Rache hast du nun auf dein Haupt geladen.

Rasende Eifersucht lodert in meiner Seele auf – all sein Blut könnte den Brand nicht löschen. Hätte er tausend Leben, die meine Wut mit einem Schlag vernichten könnte, es wär' mir nicht genug.

Was red' ich da? ... Weh mir, ich rase ... ich weine! Hab Erbarmen, großer Gott, mit meinem Leiden!

Gütiger Himmel, gib sie diesem Herzen zurück, so rein wie der Engel, der über ihre Unschuld wacht. Doch wenn eine dunkle Wolke mir solche Reinheit trübte ... laß ohne ihre Tugend sie mich nicht wiedersehen!

SECHSTE SZENE

Der Vorige, Amelia von links.

AMELIA

Du hier?

GABRIELE

Amelia?

AMELIA

Wer hat dich eingelassen?

GABRIELE

Und dich?

AMELIA

Ich ...

GABRIELE

Ah, Treulose!

AMELIA

O Grausamer!

GABRIELE

Der unselige Tyrann ...

AMELIA

Achte ihn!

GABRIELE

Er liebt dich ...

AMELIA

Mit heiliger Liebe ...

GABRIELE

Und du?

AMELIA

Ich lieb' ihn ebenso ...

GABRIELE

Und ich hör' dir zu ... und töte dich nicht?

AMELIA

Unglücklicher! ... Glaub an meine Unschuld!

GABRIELE

Rede!

AMELIA

Verzeih, noch darf ich das Geheimnis nicht enthüllen!

GABRIELE

Sprich, gib mir den Glauben an die Liebe deines jungfräulichen Herzens wieder! Dein

Schweigen ist wie ein Leichentuch, das du über mich breitest. Gib mir Leben oder Tod. – Verschone mich mit deinem Mitleid!

AMELIA

Verbann den Zweifel aus deiner Seele ... Heilig wie in einem Tempel ist dein Bild in meinem Busen bewahrt. Nein, der Himmel wahrer Liebe wird nicht von Finsternis getrübt. *(Man hört einen Glockenton)*
Der Doge kommt. Du kannst nicht fort. Verbirg dich!

GABRIELE

Nein.

AMELIA

Das bringt dich aufs Schafott!

GABRIELE

Ich fürcht' es nicht.

AMELIA

Zur selben Stunde finde ich den Tod ... wenn dich nicht Mitleid mit mir rührt.

GABRIELE

Mitleid mit dir?
(für sich) Das Schicksal will es ... Es erfülle sich sein Los ... Er soll sterben ...
(Amelia verbirgt Gabriele auf dem Balkon)

SIEBTE SZENE

Amelia, von rechts der Doge, ein Schriftstück lesend.

DOGE

Tochter!

AMELIA

So bedrückt, mein Vater?

DOGE

Du täuscht sich ... Aber d u hast geweint.

AMELIA

Ich?

DOGE

Der Grund deiner Tränen ist mir bekannt ... Du nanntest ihn mir schon ... du liebst. Nun gut, wenn der Erwählte deines Herzens würdig ist ...

AMELIA

O Vater, der Kühnste, der Edelste aller Ligurier ...

DOGE

Sein Name?

AMELIA

Adorno ...

DOGE

Mein Feind!

AMELIA

Vater! ...

DOGE

Stehst du seinen Namen hier? Er hat sich mit den Welfen verschworen ...

AMELIA

O Himme!! ... Vergib ihm!

DOGE

Das kann ich nicht.

AMELIA

Dann sterbe ich mit ihm ...

DOGE

Liebst du ihn so sehr?

AMELIA

Ich liebe ihn mit glühender, grenzenloser Liebe. Entweder führst du mich mit ihm vor den Altar – oder es treffe uns beide das Beil des Henkers ...

DOGE

(verzweifelt)
O grausames Schicksal! Zerronnen meine Hoffnungen! Die Tochter find' ich wieder, und ein Feind raubt sie mir ... Höre: Wenn er bereute ...

AMELIA

Das wird er ...

DOGE

Vielleicht, daß ich ihm dann verzeihen könnte ...

AMELIA

Geliebter Vater!

DOGE

Nun geh ... Ich muß den Morgen hier erwarten ...

AMELIA

Laß mich an deiner Seite wachen ...

DOGE

Nein, geh ...

AMELIA

Vater!

DOGE

Ich will es ...

AMELIA

(nach links abgehend)
Großer Gott, wie soll ich ihn retten?

ACHTE SZENE

Der Doge und Gabriele (zunächst verborgen).

DOGE

Doge! Wieder einmal Milde für die Verräter?
Was als Furcht erscheinen könnte, mindert
die Wirkung der Strafe. – Mir brennt die
Kehle.

(Er gießt sich aus dem Krug ein und trinkt)
Sogar das Wasser schmeckt bitter auf den Lip-
pen des Herrschenden. O Schmerz ... mein
Sinn ist bedrückt ... die Glieder müde ... ach
... der Schlaf übermannt mich.

(setzt sich nieder)

O Amelia ... du liebst ... einen Feind ...
(Er entschlummert)

GABRIELE

*(kommt vorsichtig herein, nähert sich dem
Dogen und betrachtet ihn)*

Er schläft! ... Warum zaudre ich? Ist es
Scheu oder Furcht? ... Mein Wille wankt! ...
Du schläfst, Alter, Henker meines Vaters –
mein Rivale! Sohn Adornos ... der Schatten
des Vaters ruft dich zur Rache!

*(Er zückt einen Dolch und will den Dogen
durchbohren, doch Amelia, die zurückge-
kommen ist, wirft sich zwischen ihn und
den Vater)*

NEUNTE SZENE

Die Vorigen und Amelia.

AMELIA

Unbesonnener! Einen wehrlosen Alten trifft
dein Arm?

GABRIELE

Daß du ihn schützt, schürt meinen Zorn
noch mehr.

AMELIA

Ich schwör' es, heilig ist die Liebe, die mich
mit ihm verbindet, und unserer Hoffnung
raubt sie nichts.

GABRIELE

Was redest du?

DOGE

(erwachend)

Ah!

AMELIA

Verbirg den Dolch! Komm ... daß er dich an-
hört ...

GABRIELE

Soll ich mich ihm zu Füßen werfen?!

DOGE

(jäh zwischen sie tretend, zu Gabriele)

Hier meine Brust ... triff, Treuloser!

GABRIELE

Adornos Blut schreit nach dem deinen.

DOGE

Steht es so? ... Wer hat dir diese Tür geöff-
net?

AMELIA

Nicht ich.

GABRIELE

Niemand wird es erfahren.

DOGE

Du wirst es auf der Folter sagen!

GABRIELE

Den Tod und deine Martern fürcht' ich nicht.

AMELIA

Gnade.

DOGE

Ah, diesen Vater hast du gut gerächt, der ein-
mal durch mich Leid erfuhr ... einen himm-
lischen Schatz raubst du mir ... meine Toch-
ter!

GABRIELE

Du ihr Vater?! Vergib mir, Amelia! Unge-
zähmte, eifersüchtige Liebe hat mich getrie-
ben. Doge, keine Verstellung mehr ... ich bin
ein Mörder ... Gib mir den Tod; ich wage
nicht, den Blick zu dir zu heben.

AMELIA

(für sich)

Mutter, die du vom Himmel über deine Toch-
ter wachst, erfüll mit Mitleid meines Vaters
Seele ... Nur übergroße Liebe ließ ihn schul-
dig werden.

DOGE

(für sich)

Soll ich ihn retten, die Hand dem Feinde rei-
chen? Ja, Friede leuchte über Ligurien, der
alte Haß erlösche, der Freundschaft in Italien
sei mein Grab geweiht!

CHOR

Zu den Waffen, Ligurier, zu den Waffen, das
Vaterland ruft euch! Des Volkes Zorn ist aus-
gebrochen, die Nacht des Sturms ist da. Wel-

fische Schwerter sollen die Burg der Tyrannei umstellen. Auf zum Sturm gegen den gekrönten Dämon!

AMELIA

Was für ein Geschrei?
(Sie läuft zum Balkon)

GABRIELE

Deine Feinde ...

DOGE

Ich weiß.

AMELIA

(immer noch am Fenster)
Das Volk rottet sich zusammen.

DOGE

(zu Gabriele)
Schließ dich den Deinen an ...

GABRIELE

Um gegen dich zu kämpfen? ... Nie und nimmer!

DOGE

Dann geh als Friedensbote: Die Sonne soll morgen nicht aufs neue das Blut von Brüdern sehen ...

GABRIELE

Ich keh' zurück und kämpf' an deiner Seite, wenn deine Milde sie nicht entwaffnet!

DOGE

(auf Ameliaweisend)
Sie wird dein Lohn sein.

GABRIELE UND AMELIA

O unerwartete Freude!

AMELIA

O Vater!

DOGE UND GABRIELE

(die Schwerter ziehend)
Zu den Waffen!

DRITTER AKT FÜNFTES BILD

Im Innern des Dogenpalastes.

Der Blick fällt auf große Fensteröffnungen, durch die man das festlich erleuchtete Genua sieht. Im Hintergrund das Meer.

ERSTE SZENE

Ein Hauptmann der Armbrustschützen, Fiesco von rechts, dann Paolo von links, von Wachen eskortiert.

STIMMEN

(hinter der Bühne)
Es lebe der Doge!

ANDERE STIMMEN

Sieg! Sieg!

HAUPTMANN

(Fiesco sein Schwert zurückgebend)
Du bist frei – hier ist dein Schwert.

FIESCO

Und die Welfen?

HAUPTMANN

Geschlagen.

FIESCO

O traurige Freiheit!
(Paolo kommt herein)
Wie? ... Paolo? ... Wohin führt man dich?

PAOLO

(stehenbleibend)
Zum Richtplatz. Mein Dämon trieb mich zu den Waffen der Rebellen; dort hat man mich ergriffen. Jetzt verurteilt mich Simon, doch ich hab' Boccanegra vorher schon zum Tod verurteilt.

FIESCO

Was soll das heißen?

PAOLO

Gift ... ich hab' nichts mehr zu fürchten ... zehrt sein Leben auf.

FIESCO

Elender!

PAOLO

Vielleicht geht er mir schon ins Grab voraus.

CHOR

(hinter der Bühne)

Vom Scheitel des Himmels
behüte sie, o Herr;
den Frieden künde
die Hochzeit der Liebenden.

PAOLO

Ah, gräßlich! Dieses Hochzeitslied, das mich
verfolgt ... hörst du's? Dort in der Kirche
heiratet Gabriele Adorno jene, die ich ent-
führte ...

FIESCO

(das Schwert ziehend)

Amelia? Du warst der Räuber? ... Scheusal!

PAOLO

Triff!

FIESCO

(an sich haltend)

Das hoffe nicht! Du gehörst dem Beil des
Henkers.

(Die Wachen ziehen Paolo fort)

ZWEITE SZENE

Fiesco allein.

FIESCO

Ich erschauere! ... Nein, Simon, diese Ra-
che hab' ich nicht verlangt. Dein Leben war
eines andern Endes wert. Sieh, der Doge ...
der Doge! Endlich ist die Stunde da, in der
wir uns Aug' in Auge gegenüberstehn.
*(Er zieht sich in einen dunklen Winkel zu-
rück)*

DRITTE SZENE

*Der Doge. Ihm voraus der Hauptmann mit
einem Trompeter. Fiesco abseits.*

HAUPTMANN

(vom Balkon)

Bürger! Auf Befehl des Dogen: Löscht die
Fackeln und kränkt nicht mit Triumphge-
schrei die toten Helden!

(geht mit dem Trompeter ab)

DOGE

Mir brennen die Schläfen ... qualvolle Glut

kriecht durch meine Adern ... Ah, die bese-
ligende Luft des freien Himmels zu atmen!
Welche Erquickung! ... Die kühle Brise ...
das Meer ... das Meer! Wieviel Erinnerung
an Ruhm und Glückseligkeit sein Anblick
in mir wachruft! Das Meer ... das Meer!
Warum hab' ich nicht dort mein Grab gefun-
den?

FIESCO

(sich nähernd)

Es wäre besser für dich gewesen!

DOGE

Wer wagte es, hier einzudringen?

FIESCO

Einer, der dich nicht fürchtet.

DOGE

(nach rechts)

Wachen!

FIESCO

Du rufst umsonst – deine Schergen sind nicht
hier. Du kannst mich töten, aber vorher hör
mich an ...

DOGE

Was willst du?

*(Die Lichter der Stadt und des Hafens begin-
nen zu verlöschen)*

FIESCO

Im Schein der Festesfackeln wirst du gehei-
me, unheilvolle Zeichen sehen. Die Hand des
Schicksals hat dein Urteil schon auf diese
Wand geschrieben. Dein Stern geht unter,
dein Purpur hängt bereits in Fetzen. Der Sie-
ger wird unter den Schatten sterben, denen
sein Beil das Grab verwehrt.

DOGE

Was für Worte?

FIESCO

Du hörtest sie schon einmal.

DOGE

Steht es so? ... Erheben sich die Toten aus
ihren Gräbern?

FIESCO

Erkennst du mich nicht?

DOGE

Fiesco!

FIESCO

Simon, die Toten grüßen dich!

DOGE

Großer Gott! ... Endlich wird diesem Herzen
sein Wunsch erfüllt!

FIESCO

Wie ein Geist erscheint dir Fiesco, um die alte Kränkung zu rächen.

DOGE

Fiesco erscheint mir als Friedensbote ... Ein Engel besiegelt unsere Freundschaft.

FIESCO

Was redest du?

DOGE

Einmal hast du mir Vergebung angeboten ...

FIESCO

Ich?

DOGE

Wenn ich dir die Waise überließe, die ich in meinem Schmerz damals auf immer für verloren hielt. In Amelia Grimaldi wurde sie mir wiedergeschenkt; sie trägt den Namen ihrer Mutter ...

FIESCO

Himmel! ... Warum erstrahlt die Wahrheit mir so spät?

DOGE

Du weinst? ... Warum wendest du den Blick von mir?

FIESCO

Ich weine, weil durch dich des Himmels Stimme zu mir spricht. Selbst dein Mitleid klingt mir wie bitterer Vorwurf.

DOGE

Komm, Vater Marias, komm an meine Brust! Deine Vergebung wird Balsam für meine Seele sein.

FIESCO

O Schmerz! Schon lauert der Tod ... ein Verräter hat dir Gift gereicht.

DOGE

Ich fühl's, alles in mir spricht von der Ewigkeit ...

FIESCO

Grausames Schicksal!

DOGE

Sie kommt ...

FIESCO

Maria!

DOGE

Still, sag ihr nichts ... ich möchte sie noch einmal segnen.

(sinkt in einen Sessel)

LETZTE SZENE

Die Vorigen, Maria, Gabriele, Senatoren, Damen, Edelleute, Pagen mit Fackeln usw.

MARIA

(Fiesco erblickend)

Wen seh' ich?

DOGE

Komm ...

GABRIELE

(für sich)

Fiesco!

MARIA

(zu Fiesco)

Du hier?

DOGE

Wundre dich nicht länger: in Fiesco siehst du den Vater deiner Mutter, die du nie gekannt hast.

MARIA

Er? ... Ist's wahr?

FIESCO

Maria!

MARIA

O Freude! Nun hat der unselige Haß ein Ende!

DOGE

(ernst)

Alles endet, mein Kind ...

MARIA

Welch traurige Gedanken trüben dir diesen heiteren Augenblick?

DOGE

Maria, sei gefaßt ... großer Schmerz steht dir bevor.

MARIA UND GABRIELE

Was für Worte! Ich erschrecke!

DOGE

Meine letzte Stunde ist gekommen!

(allgemeines Erschrecken)

MARIA UND GABRIELE

Was redest du?

DOGE

Aber der Allmächtige vergönnt mir, in deinen Armen zu sterben, Maria ...

MARIA UND GABRIELE

(dem Dogen zu Füßen sinkend)

Es darf nicht sein!

DOGE

(richtet sich auf, legt seine Hände auf ihre Häupter und wendet den Blick zum Himmel)

Großer Gott, segne sie gnädig vor deinem Thron! Die Dornen meines Leidens wandle in Blumen für sie!

MARIA

Nein, du wirst nicht sterben! Die Liebe besiegt den Eishauch des Todes. Der Himmel wird mit meinem Schmerz Erbarmen haben.

GABRIELE

O Vater, Vater, es zerfrißt mir die Brust ...
Wie schnell verflog die Stunde der frohen Liebe!

FIESCO

Jede Freude auf Erden ist von trügerischem Zauber, des Menschen Herz Quelle unendlicher Leiden.

DOGE

Komm zu mir, Tochter ... ich vergehe ...
drücke den Sterbenden an dein Herz!

CHOR

Ja, es ist wahr! Es seufzt die Kreatur zu jeder Zeit, die Schöpfung hüllt sich in den Trauermantel!

DOGE

Senatoren, bestätigt meinen letzten Wunsch!
(Die Senatoren treten näher)

Diese Dogenkrone schmücke Gabriele Adornos Haupt. Du, Fiesco, vollstrecke meinen Willen ... Maria!!!

(Möchte mit erlöschender Stimme noch etwas sagen, ist aber dazu nicht mehr fähig. Er legt seine Hände erneut auf die Häupter des jungen Paares und stirbt)

MARIA UND GABRIELE

(vor der Leiche kniend)

O Vater! ...

FIESCO

(tritt auf den Balkon, umgeben von Senatoren und Pagen, die die Fackeln erheben)

Genueser! ... Begrüßt in Gabriele Adorno jetzt euren Dogen!

STIMMEN

(von draußen)

Nein – Boccanegra!!!

FIESCO

Ist tot ... Betet für seinen Frieden!

(Langsame, schwere Glockenschläge; alle knien nieder)

NACHWEISE

TEXTE

Uwe Schweikert, »Das Stück ist düster, weil es düster sein muß«, Originalbeitrag für dieses Heft; Hans Busch (Übersetzer und Hg.), Verdi – Boito, Briefwechsel, Frankfurt am Main 1986; Hans Busch (Hg.), Giuseppe Verdi – Briefe, Frankfurt am Main 1979; Arrigo Boito, *musicista e letterato*, Regione Lombardo, 1986; Giulio Ricordi, Über Verdi, in: Simon Boccanegra, Programmheft, Oper Frankfurt 1994; Simon Boccanegra, Programmheft der Oper Hamburg, Hamburg 1991; Antonin Artaud, Blutstrahl, in: Frühe Schriften, München 1983; Samuel Beckett, Endspiel / Cascando, in: Dramatische Dichtungen, Band 1, Frankfurt am Main 1963; Mercier und Camier, in: Dramatische Dichtungen, Band 2, Frankfurt am Main 1963; Georg Büchner, Werke und Briefe, München 1983; Camillo Cavour, Gedruckte und ungedruckte Briefe, Leipzig 1884; E.M. Cioran, Gedankendämmerung, Frankfurt am Main, 1993; E.M. Cioran, Von Tränen und Heiligen, Frankfurt am Main 1991; Joseph Conrad, Lord Jim, Stuttgart 1962; Max Frisch, Stich-Worte, Uwe Johnson (Hg.), Frankfurt am Main 1975; Hugo von Hofmannsthal, Ausgewählte Werke, Frankfurt 1961; Henrik Ibsen, Die Frau vom Meere, Berlin 1889; Ryszard Kapuściński, König der Könige – Eine Parabel der Macht, 1978; Giacomo Leopardi, Gedanken, Hamburg 1951; Giacomo Leopardi, Gesänge – Dialoge und andere Lehrstücke, München 1978; Niccolò Machiavelli, Der Fürst, Stuttgart 1978; Frederic W. Nielsen, Eleonora Duse – Ein Leben für die Kunst, Freiburg 1994; Cees Nooteboom, Rituale, Frankfurt am Main 1980; Francesco Petrarca, Dichtungen – Briefe – Schriften, Auswahl von Hanns W. Eppelsheimer, Frankfurt am Main 1956; Francesco Petrarca, De Remediis utriusque fortunae (»Heilmittel gegen Glück und Unglück«), Rudolf Schottlaender (Hg.), München 1975; Rainer Maria Rilke, Duineser Elegien, in: Ausgewählte Werke, Band 1, Frankfurt am Main 1951; Klaus Schreiner, Maria – Jungfrau, Mutter, Herrscherin, München 1994; Uwe Schweikert, »Alles im Leben ist Tod«, in: Simon Boccanegra, Programmheft der Bayerischen Staatsoper, München 1995; William Shakespeare, König Lear, Stuttgart 1973; Andrej Tarkowskij, Die versiegelte Zeit, Berlin 1985; Anton Tschechow, Der Kirschgarten, Zürich 1973; Richard Wagner, Parsifal, Textausgabe, Leipzig 1915; Robert Walser, Jakob von Gunten – Ein Tagebuch, Frankfurt am Main 1976; Franz Werfel, Verdi – Roman der Oper, Wien 1924; Walt Whitman, Grashalme, 1904; William Butler Yeats, Ausgewählte Werke, Zürich; Johannes Schaaß / Wolfgang Willaschek, Eine Collage von Minidramen – Wolfgang Willaschek / Cornelia Weidner, Musik und Szene, Originalbeiträge für dieses Heft; Die Handlung verfaßten Eva Gruhn und Cornelia Weidner.

ABBILDUNGEN

Hermann und Clärchen Baus, Fotos für dieses Heft; Santiago Alcolea, El Greco, Recklinghausen 1993; Christian Boltanski, Lessons of darkness, Museum of Contemporary Art, Chicago 1988; Robert L. Delevoy, Ensor, Antwerpen 1981; Goya, Das Zeitalter der Revolutionen, Hamburger Kunsthalle, 1981; Daniel Libeskind, Erweiterung des Berlin Museums mit Abteilung Jüdisches Museum, Berlin 1992; Andrea Mantegna, Ausstellung Royal Academy of Arts, London 1992; Jules Massenet, Cendrillon, Programmheft der Oper Köln; Memento mori – Der Tod als Thema der Kunst, Ausstellung im Hessischen Landesmuseum Darmstadt, Darmstadt 1984; Wieland Schmied, Der Zeichner Alfred Kubin, Salzburg 1967; Klaus Schreiner, Maria – Jungfrau, Mutter, Herrscherin, München 1994; Jacques Thuillier, Georges de la Tour, Mailand 1973; Pilar Urbano, Con la venia ... yo indagué el 23-F, Barcelona 1982; William Weaver, Verdi – Eine Dokumentation, Berlin 1980.

Staatsoper Stuttgart, Spielzeit 1995/96

Giuseppe Verdi

Simon Boccanegra

Premiere: 12. November 1995

Musikalische Leitung: Francesco Corti. Inszenierung: Johannes Schaaf. Bühnenbild: Alexander

Lintl. Kostüme: Muriel Gerstner. Licht: Gérard Cleven. Chor: Ulrich Eistert. Dramaturgie: Wolfgang

Willaschek

Herausgeber: Staatsoper Stuttgart

Spielzeit 1995/96, Heft 25

Operndirektor: Klaus Zehelein

Redaktion: Dramaturgie

Verantwortlich für dieses Heft: Wolfgang Willaschek

Redaktionelle Mitarbeit: Eva Gruhn, Cornelia Weidner

Satz: Schäfer DHM Digital, Stuttgart

Druck: Druckhaus Münster, Kornwestheim



Staatsoper Stuttgart