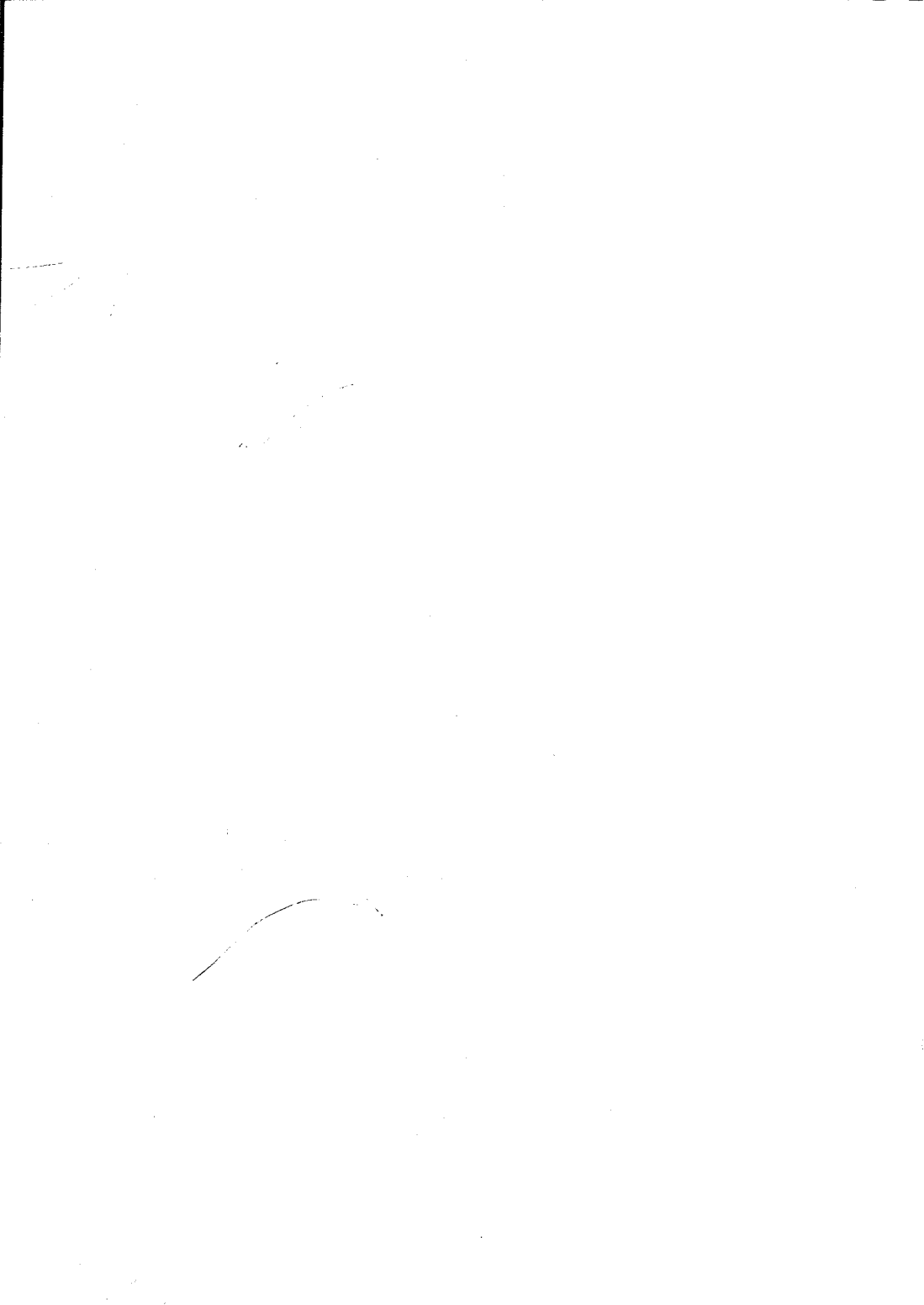


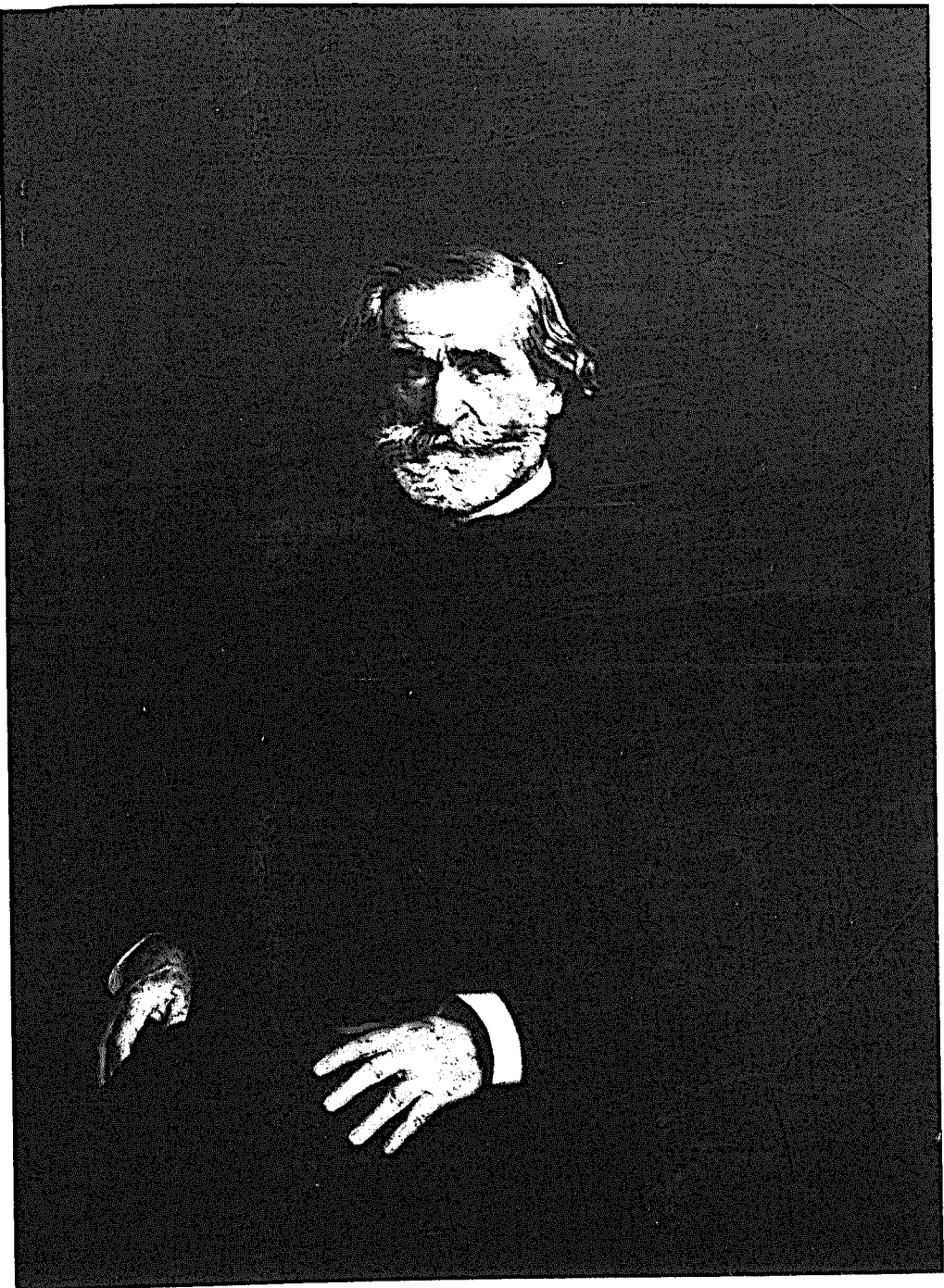
GENVA

BOIVER

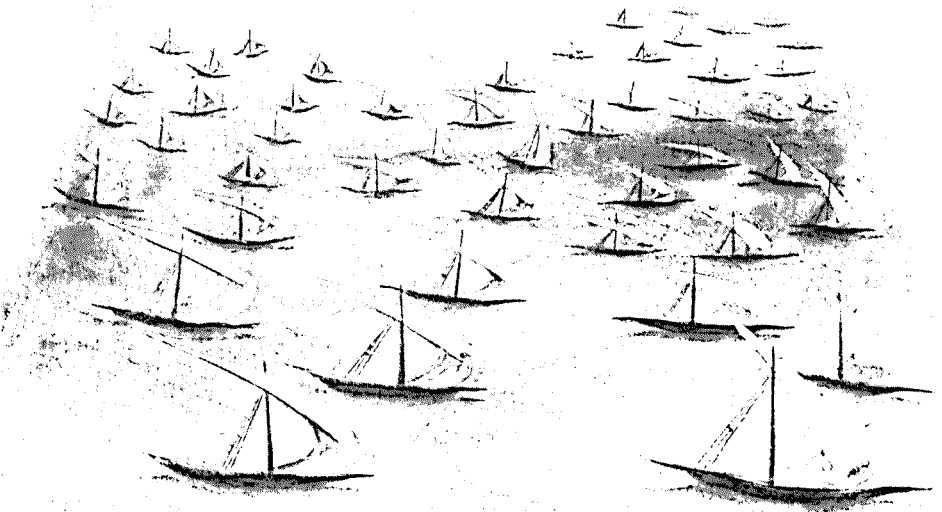


W. G. K.





Titelseite: Genua, Holzschnitt 1493
S. 1 Giuseppe Verdi, Gemälde von
Giovanni Boldini 1886



Nanà Cecchi, Entwurf für den Vorhang

Handlung

„Simon Boccanegra“ spielt um die Mitte des 14. Jahrhunderts in Genua. In dieser Zeit war Genua eine Republik unter der Herrschaft eines Dogen. Die Adelsfamilien und Bürger, in Parteien zerstritten, kämpften um die Macht und das Amt des Dogen.

Simone war ein ehemaliger Seeräuber, der gegen arabische Eindringlinge kämpfte. Zwei Motive bestimmen sein Handeln: Schutz und Rettung seiner Stadt und der Kampf um öffentliche Anerkennung, um dadurch seine Geliebte Maria, mit der er eine Tochter hat, als Frau zu gewinnen. Wegen ihrer adeligen Herkunft war sie ihm bisher versagt.

Prolog

Der Prolog spielt 25 Jahre vor dem I. Akt und wird als Rückblende interpretiert, als dramatische Erinnerung Simones. Paolo, ein machthungriger Mann, beschließt mit seinem Freund Pietro, das Volk zu überreden, Simone zum Dogen zu wählen. Fiesco, ein Aristokrat, beklagt den Tod seiner Tochter Maria, der Geliebten Simones. Simone, der von ihrem Tod noch nichts weiß, bittet Fiesco um Vergebung für die Verführung Marias. Fiesco will nur unter der Bedingung verzeihen, daß Simone ihm die kleine Tochter, die er mit Maria hat, überläßt. Simone muß zugeben, daß er jede Spur des Mädchens verloren hat. Der Prolog endet mit der Ausrufung des neugewählten Dogen. Aber für den von Fiesco verfluchten Dogen, der die tote Maria findet und noch einmal in die Arme schließt, sind es Höllenschreie und Stimmen aus einem Alptraum. „Dies ist ein Traum!“, „Ein schrecklicher Traum!“.

I. Akt

Amelia, Tochter der Grimaldis, einer vom Dogen verbannten Adelsfamilie, liebt Gabriele Adorno, ebenfalls aus einer aristokratischen Familie, die mit Simone verfeindet ist. Gemeinsam mit Gabriele bereitet Fiesco einen Aufstand gegen den Dogen vor. Amelia hat Furcht vor der Verschwörung und glaubt, daß nur Liebe Trost und Freude bringen kann.

Fiesco enthüllt Gabriele, daß Amelia keine geborene Grimaldi sondern eine anstelle der verstorbenen Erbin adoptierte Waise ist. Dies verändert jedoch nicht Gabrielles Gefühle für sie: er beschließt, Amelia zu heiraten.

Der Doge trifft sich mit Amelia, er will seinen Feinden Vergebung bringen und bittet Amelia um ihre Hand für Paolo. Amelia weigert sich und vertraut ihm ihre ungewisse Herkunft an. Simone erkennt in ihr seine verlorene Tochter: sein einziger Moment des Glücks. Aufgrund der politischen Spannungen beschließen sie, ihr Geheimnis für sich zu behalten. Der Doge versagt Paolo Amelias Hand, und zieht so dessen Wut und Haß auf sich. Paolo will sich rächen und Amelia entführen.

Simone verhandelt mit den Ratsherren des Adels und des Volkes, die untereinander uneins sind und Krieg gegen Venedig wollen. Sein leidenschaftlicher Friedensappell scheint nutzlos. Man hört Stimmen eines fernen Aufruhrs. Simone beschließt, den Bürgern entgegenzutreten. Die Persönlichkeit des Dogen verwandelt die Drohrufe in Jubelrufe. Das Volk schleift Gabriele Adorno herüber, der gerade Amelias Entführer ermordet hat. Er ist von der Schuld des Dogen an der Entführung überzeugt. Als Gabriele ihn umbringen will, verteidigt Amelia ihren Vater. Es entsteht erneut Haß zwischen Adligen und Bürgern und wiederum ruft der Doge zu Liebe und Frieden auf. Simone errät Paolos Betrug, beschuldigt ihn jedoch noch nicht, sondern drängt ihn, den Verräter zu verfluchen.

II. Akt

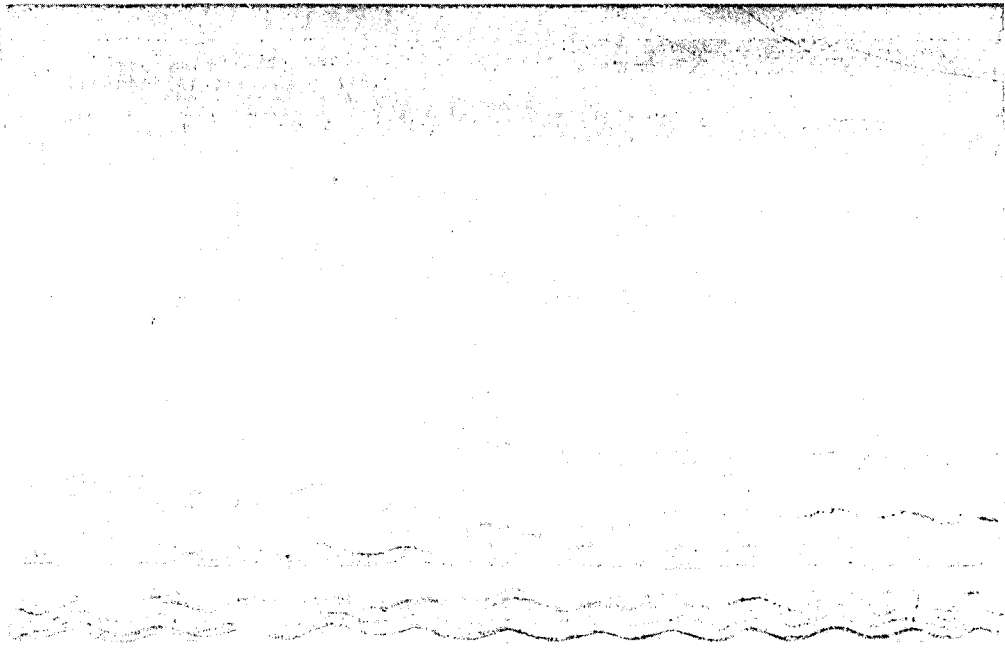
Paolo versucht, die anderen mit in seinen Untergang hineinzuziehen. Er schüttet Gift in den Trinkbecher des Dogen und läßt die Gefangenen Gabriele und Fiesco in das Zimmer des Dogen bringen. Der Haß gegen Simone wächst. Paolo zeigt dem Dogen eine Liste der Auführer, auf der auch Gabriele Adorno steht. Amelia, die Gabriele versteckt hält, versucht, ihren Vater zu beruhigen. Als sie ihm ihre Liebe zu Gabriele gesteht, verletzt sie ihn nur noch tiefer. Alleingelassen, trinkt Simone aus dem Becher und schläft ein. Gabriele, im Begriff Simone zu töten, wird von Amelia überrascht. Der Doge erwacht und enthüllt Gabriele, daß er Amelias Vater ist. Gabriele bittet um Vergebung und bietet dem Dogen an, für ihn gegen die Aufständischen zu kämpfen.

III. Akt

Die Partei des Dogen hat gewonnen. Fiesco wird großmütig freigelassen. Paolo, zum Tode verurteilt, enthüllt Fiesco, daß er den Dogen vergiftet habe. Wie in einem bösen Traum hört er in weiter Ferne die Hochzeitsfeierlichkeiten von Amelia und Gabriele.

Das Gift beginnt zu wirken und Simones Gedanken kehren zum Meer zurück. Simone bittet Fiesco um Frieden, doch dieser spricht brutal über Simones nahenden Tod. Den unbeugsamen Stolz des alten Fiesco bricht Simone nur dadurch, daß er ihm seine Tochter Amelia, Fiesco Enkelin, anvertraut. Das Glück Amelias und Gabrielles wird vom Tod des Dogen überschattet.

Giacomo Battiato



Giacomo Battiato

Zur Inszenierung

Eine Inszenierung von „Simon Boccanegra“ muß mit einem verwirrend komplexen Libretto ringen. Warum hat Verdi so verwickelte Vorgänge gewählt?

Eine Erklärung dafür liegt in der Geschichte Italiens und in der „italienischen Seele“, für die Verdi selbst ein außergewöhnlicher Repräsentant ist.

Haßerfüllte politische Konstellationen, in Parteien zersplittert, erschwert durch Intrigen zwischen den Städten und Menschen, existieren Seite an Seite mit den Launen der menschlichen – insbesondere der italienischen Natur, streng individualistisch genährt von sehr extremen Gefühlen: In dieser belastenden Atmosphäre wer-

den auch die einfachsten Dinge zum Problem, Glück kann es nicht geben.

Eine andere Erklärung ist in Verdis dramatischem Instinkt zu finden. Verdi will den Menschen in seinen erbittertsten Konflikten zeichnen, um so die Konfrontation von Gefühlen und Leidenschaften in extremen Momenten darzustellen. Es geht ihm dabei weniger um die Wahrscheinlichkeit einer Geschichte als um die Wahhaftigkeit von Gefühlen. Dabei ist immer wieder überraschend, wie Verdis Musik Stoffe verwandeln kann, die im besten Falle konventionell, manchmal unglaublich, ja geradezu absurd sind.

„Simon Boccanegra“ ist eine zutiefst pessimistische Oper. „Leben ist Sorge! Unglück beherrscht die Welt und niemand kann entkommen . . .“ In diesen Worten aus einem Brief Verdis offenbart sich sein eigener Pessimismus. Simone singt seinem Volk, den Politikern, seinen eigenen Feinden eine Hymne von Frieden und Liebe, aber

dieser Gesang ist nur ein einsamer und verzweifelter Traum – die Antwort ist nur Haß, Unverständnis, Betrug und Tod. Amelias Lied an den sterbenden Simone ist hilfloser Schrei: „Nein du wirst nicht sterben! Liebe wird die Kälte des Todes überwinden.“ Verdi drückt seine wahren Gefühle durch Fiesco aus: „Alles Glück dieser Erde ist eine Illusion; des Menschen Herz ist eine Quelle niemals endenden Leids.“ Und der Chor antwortet ihm: „Die Natur selbst hüllt sich in einen Mantel von Trauer.“

Dennoch: in einer Atmosphäre, die Verdi selbst als „traurig und qualvoll“ beschreibt, erfüllen Simonos Enthusiasmus, Großmut und Gefühlswärme die Oper mit Leben. Sein Kampf und sein Traum von Liebe und Gerechtigkeit, von Frieden und Brüderlichkeit in dem durch brudermörderische Eifersucht geteilten Volk ist aufrüttelnd und ergreifend. Der Mensch wird nach seinem Willen beurteilt, sich der Tragödie des Lebens und der Tragödie seiner Zeit zu widersetzen.

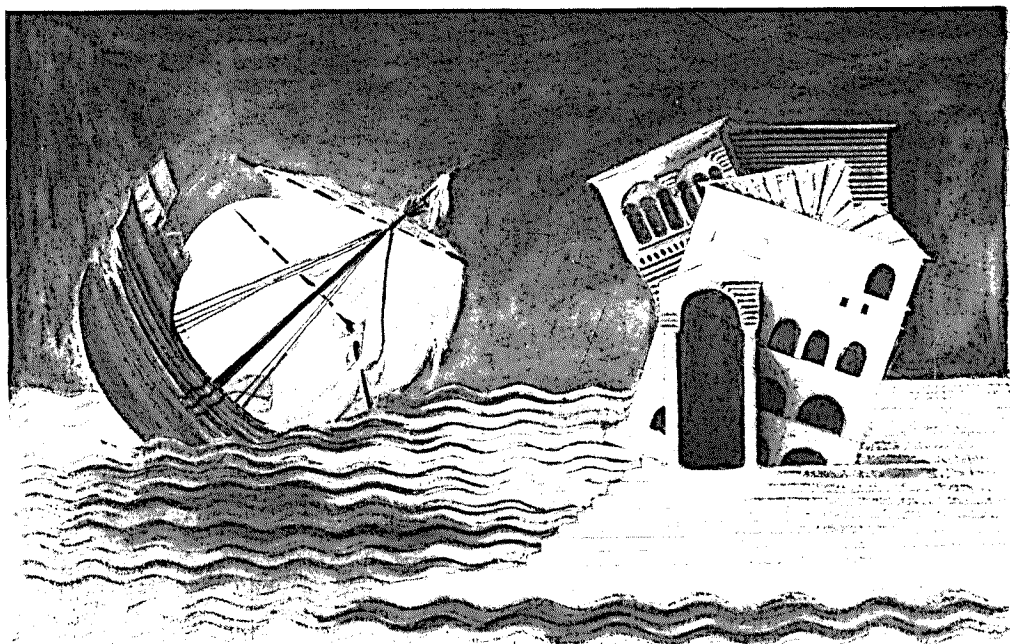
Verdis Opern müssen in italienischer Sprache aufgeführt werden, da der Klang der gesungenen Worte wichtiger ist als ihre Bedeutung. Die Musik dringt tiefer in die Emotionen der Charaktere

ein als das Libretto. Bei der Produktion von „Simon Boccanegra“ ging ich von der Voraussetzung aus, mit Bildern der Musik zu dienen.

Ich konzentrierte mich bei der Inszenierung auf das Wesentliche des Dekors, der Charaktere, der Handlungen auf der Bühne. Nanà Cecchi, die Bühnen- und Kostümbildnerin, und ich haben uns von der Malerei des 14. Jahrhunderts, in dem die Geschichte spielt, inspirieren lassen. Das Bühnenbild zitiert die vertikalen und zweidimensionalen Elemente dieser Malerei ebenso wie die horizontale Entwicklung der Darstellungen, die sich auch in der Malerei dieser Periode finden. Dabei habe ich versucht, die Bewegungen und Gesten der Charaktere mit dieser figurativen Idee in Einklang zu bringen.

Das Meer ist in dieser Oper ein Wachrufen der Erinnerung verlorener Freuden und Träume, das Symbol von Simonos Einsamkeit, ein Bild von Frieden und Freiheit.

Vor diesem Meer, auf der Bühne im Geist der einfachen Bilderwelt mittelalterlicher italienischer Malerei dargestellt, stehen sie alle: jeder mit seinem eigenen Schmerz, seiner eigenen Verzweiflung, seiner eigenen Einsamkeit.



Prolog

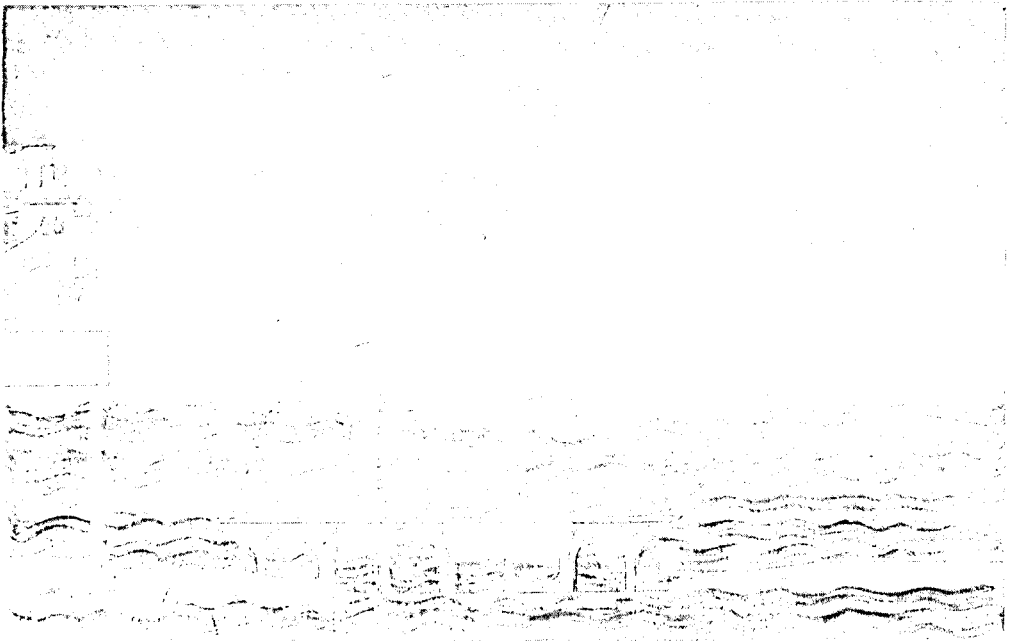
Leo Karl Gerhartz

Spiele, die Träumen vom Menschen nachhängen . . .

Das dramatische Vokabular des Verdischen Operntyps, entschlüsselt am „Prologo“ des Simone Boccanegra

Als der greise Giuseppe Verdi nach einer Aufführung des *Falstaff* in Rom als der größte lebende Komponist gefeiert wurde, winkte der solcherart Gefeierte ab: „No, no, lasci andare il gran musicista, io sono un uomo di teatro!“ („Nein, nein, lassen Sie den großen Komponisten beiseite, ich bin ein Theatermann!“) Diese Selbsteinschätzung war kaum falsche Bescheidenheit, eher eine Richtigstellung. Denn in der Tat hat selten ein Opernkomponist seinen künstlerischen Gegenstand und seine künstlerische Rechtferti-

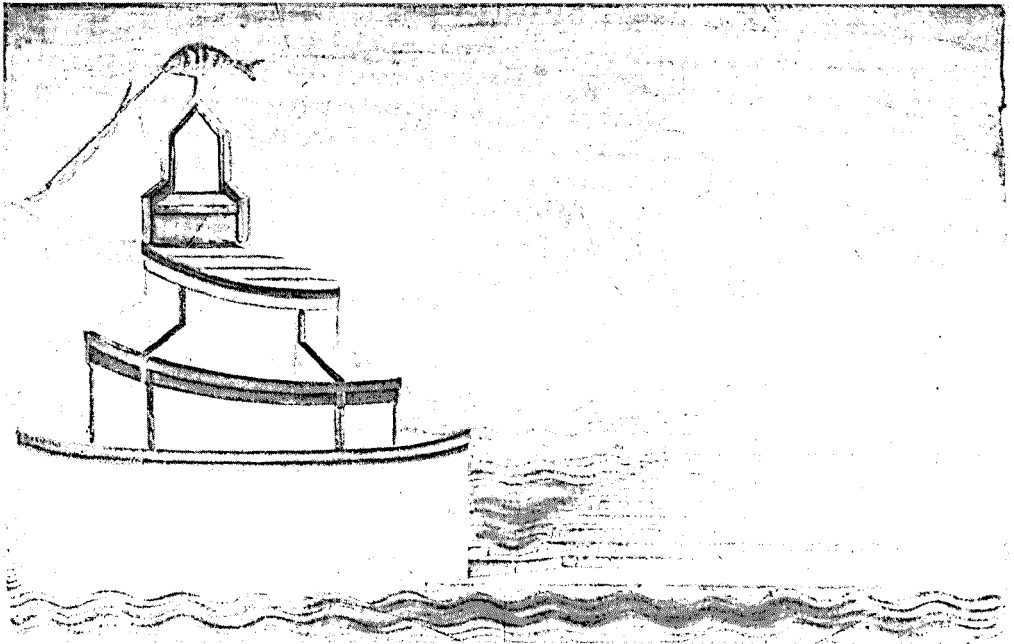
gung ähnlich ausschließlich wie Giuseppe Verdi in den Möglichkeiten und Grenzen des Palcoscenico, des Guckkastentheaters gesucht und gefunden. Zu einer höchst unwahrscheinlichen und grotesken Situation in der geplanten, aber später nicht verwirklichten Oper *L' Assedio di Firenze* heißt es in einem Verdi-Brief: „Natürlich kann man hier viel Kritisches einwenden. Ein derart langes Sterben!! – Und das auch noch in einem Vorzimmer? Und auf einer Bahre? Aber es kommt einzig und allein darauf an, ob die Szene wirksam wird. Wenn das gelingt, werden wir auch einen Weg finden, sie logisch zu machen.“ Logisch war also für Verdi, was im Augenblick des Theatereindrucks so erschien, die Wirksamkeit und Überzeugungskraft auf der Bühne seine zentralen dramaturgischen Kriterien. Wenn Mozart Theater macht aus dem Geist der Musik, macht Verdi umgekehrt Musik aus dem Geist des Theaters. Dessen Kategorien entschlüsseln darum auch das Vokabular seines Operntyps.



I. Akt, Palast der Grimaldi

Der Prolog von Giuseppe Verdis *Simone Boccanegra* erzählt die Vorgeschichte der folgenden drei Opernakte. Genua wählt seinen neuen Dogen. Auf einem Platz vor dem Palast des Patriziers Fiesco – er ist der Handlungsort des Vorspiels – treffen sich Paolo Albiani und sein Freund Pietro. Sie betreiben als Anführer der Genueser Volkspartei die Wahl des Korsaren Simon Boccanegra, der einst als Befehlshaber der Kriegsflotte die Republik Genua von den Seeräubern befreite. Simon Boccanegra soll im Dogenpalast nicht nur die verhaßte Herrschaft der Patriziers beenden, sondern auch Paolo und Pietro Macht und Einfluß verschaffen. Um beides zu gewinnen, will Pietro „die Volksgunst“ in die Waagschale des Kandidaten Simon Boccanegra werfen. – Während Pietro verschwindet, erscheint Simon Boccanegra. Dieser, von Paolo nach Genua bestellt, ist freilich zunächst keineswegs bereit, bei den Plänen der Anführer der Volkspartei mitzumachen. Simon strebt nicht

nach Macht, politische Ämter bedeuten ihm nichts. Erst als Paolo ihm andeutet, daß er als Doge ganz andere Möglichkeiten haben wird, seine Geliebte Maria für sich zu gewinnen, ändert er seine Meinung. Maria, die Tochter des stolzen Patriziers Fiesco, hat Simon Boccanegra vor Jahren eine Tochter geboren, der Vater aber bisher eine Ehe seines adeligen Kindes mit dem gemeinen Volksmann rigoros verhindert. Nun hält Fiesco Maria im nahen Palast gefangen und vor jedermann verborgen. Um die Geliebte endlich befreien und heiraten zu können, verbindet sich Simon Boccanegra mit Paolo Albiani in einem Schwur auf Tod und Leben und erklärt sich einverstanden, eine Wahl zum Dogen anzunehmen. – Simon Boccanegra verläßt Paolo, und dieser zieht sich ins Dunkle des Platzes zurück. Leise und verstohlen nähern sich Seeleute und Handwerker von Genua, die Anhänger der Volkspartei. Sie wollen eigentlich einen gewissen Lorenzino zum Dogen wählen, den sie für einen Mann



I. Akt, Ratsversammlung, 1. Fassung

des Volkes halten. Pietro aber bezeichnet diesen Lorenzino als einen Strohmann der Patrizier, und der aus dem Dunkel hervortretende Paolo präsentiert den Namen eines neuen und besseren Kandidaten: Simon Boccanegra. Der tapfere Korsar ist beim Volk ohnehin beliebt; sein persönliches Schicksal, das er dem Ständedünkel und der Unerbittlichkeit des Patriziers Fiesco verdankt, nimmt die Handwerker und Seeleute vollends für ihn ein. Bald sind alle entschlossen, einstimmig für Simon Boccanegra zu votieren. Geräusche aus dem Palast kündigen eine nahende Prozession an; die versammelten Vertreter der Volkspartei und ihre Anführer verlieren sich im Dunkel der Stadt. – Auf den leeren Platz tritt Jacopo Fiesco. Er hat seinen Palast verlassen, aus dem nun Klagelaute dringen. Maria ist tot. Während im Hintergrund der Bühne Männer und Frauen den Sarg der Verstorbenen aus dem Palast in eine zu ihm gehörende Kapelle begleiten, beweint im Vordergrund der Szene Vater Fiesco

den Tod seines Kindes. – Unterdessen hat Simon die Hoffnung, die Geliebte bald wiederzusehen, nicht ruhen lassen. Er kehrt auf den Platz zurück und stößt dort auf Fiesco. Simon bittet den Patrizier um Versöhnung. Er erinnert an seinen Kampf gegen die Piraten und für die Republik Genua, fordert Frieden und bietet als Pfand dafür sogar sein Leben. Aber nichts vermag Fiesco zu rühren. Nur wenn Simon ihm die Tochter überläßt, die Maria dem Geliebten geboren hat, will er verzeihen. Da Simon diese Bedingung jedoch nicht erfüllen kann (seine Tochter wurde ihm auf rätselhafter Weise geraubt und blieb seither unauffindbar!), läßt Fiesco Simon Boccanegra mit einem kalten „Addio“ allein. – Voller Empörung über den Starrsinn des Patriziers will sich Simon Boccanegra mit Gewalt Zutritt zum Palast und damit zu seiner Geliebten verschaffen. Er findet nur offene Türen und schließlich, von Fiesco voller Haß verflucht und verhöhnt, die aufgebahrte Leiche. Und in diesem Augenblick, in

dem Simon Boccanegra erkennen muß, daß sein Streben nach dem Stuhl des Dogen seinen eigentlichen Sinn verloren hat, verkünden Hochrufe des Volkes, Glockengeläute und die übermütig heranziehende Volkspartei seine erfolgreiche Wahl.

Ohne Frage, dieser „Prologo“ ist bereits eine kleine Verdi-Oper für sich. Die wichtigsten technischen wie inhaltlichen Merkmale der Verdischen Theaterkunst scheinen in ihm eingeschlossen.

„*La tinta musicale*“ und das „*hm-ta-ta*“. Die erste und wichtigste Aufgabe bei der Komposition einer neuen Oper war für Verdi die Bestimmung dessen, was er „*la tinta musicale*“, die musikalische Grundfarbe zu nennen pflegte. Für jedes Werk suchte er nach einem einmaligen, unverwechselbaren Klangkolorit. Diesen Grundton gewissermaßen mit einem Schlag zu vergegenwärtigen, ist der vornehmliche Zweck seiner Orchestervorspiele. Sinfonische Ouvertüren, in denen – wie etwa in Beethovens dritter *Leonorenouvertüre* – die Hauptthemen der späteren Handlung musikalisch verarbeitet und in ein absolutes „Musikdrama“ verwickelt werden, hat der italienische Opernmusiker nie geschrieben. Auch die in seiner Heimat recht verbreitete Form des Potpourris, das – wie zum Beispiel in fast allen Operetten von Jaques Offenbach und Johann Strauß (Sohn) – die „Schlager“ des Stücks zu einem bunten Melodioreigen zusammenfaßt, hat er nur gelegentlich verwandt. Er bevorzugte vielmehr ein knappes Vorspiel, das den Zuschauer und den Zuhörer mit nur wenigen Takt in die Zauberwelt des gesungenen Bühnenspiels versetzt und so gleichsam musikalisch den Vorhang hebt vor dem unmittelbar beginnenden szenischen Geschehen.

Im *Simone Boccanegra*-Prolog, der insgesamt das Vokabular von Verdis Theatersprache auf seine jeweils denkbar kürzeste Formel bringt und nicht zuletzt deshalb wie wenig anderes auf die Alterswerke *Otello* und *Falstaff* vorausweist, genügen Verdi sogar 25 gleich in die Deklamation der ersten Szene einmündende Eröffnungstakte, um

mit Streichern in tiefen Lagen und ebenfalls tiefen Bläsern den düsteren Grundton seiner Oper zu konstituieren.

Simone Boccanegra, Prologo, Takte 1-5

Die Achtelbewegung des Beginns etabliert nicht nur die spezielle Atmosphäre des Spiels, sondern auch den spezifischen Gestus seiner Erzählweise. Ähnlich wie wir bei den ersten Worten des Dialoges auf einmal an einem Gespräch beteiligt werden, das scheinbar schon lange geführt wird („*Che dicesti?*“ „*Was sagest du da gerade?*“), entsteht auch in der Orchestereinleitung zuvor ohne allen Eröffnungspomp und wie aus dem Nichts ein gleichmäßiges Gleiten, ein Sich-Fortspinnen von musikalischer Bewegung, das wohl am ehesten mit dem „*Es war einmal*“ am Anfang eines Märchens zu umschreiben ist. Die Chronik wird aufgeschlagen, zu ihrer Verlebendigung schlägt der in so vielen (vor allem italienischen) Opern heimlich gegenwärtige Rhapsode den balladesken Takt!

Eduard Hanslick hat einmal das Orchester Verdis als Riesengitarre verlacht und damit im Spott eine tiefe Wahrheit ausgesprochen. Denn nicht anders als für den Balladenerzähler die Gitarre ist auch für Verdi das Orchester zunächst einmal Stütze und Basis für das, was jenseits davon auf der Bühne geschieht. Das Spiel der Stimmen und ihrer Träger auf der Szene und sein „*musikalischer Halt*“ im Orchester lassen sich nicht sinfonisch miteinander ein, sondern kennen nur die Identifikation (Instrumente im Orchester vereinen sich unisono mit der melodischen Geste auf der Bühne) oder aber – als klar hörbares Gegenüber von Begleitung und Gesang. Das „*hm-*

ta-ta“ vor und während der Entfaltung einer Kantilene wie etwa im Andantino-Arioso der Erzählung von Simon Boccanegra „Del mal sul lido“ ist seine einfachste, das sich fortspinnende Achtelmotiv zu Beginn des Prologs und das ihm später gegenüberstehende Parlando der ersten beiden Szenen seine entwickeltste Form.

Simone Boccanegra, Andantino Simonese aus dem Prologo »Del mar sul lido«, Takte 1–7

Die funktionale Bindung des Orchesters zur „Scena“ hat eine natürliche Konsequenz: diesem Orchester ist (wie der ein Lied begleitenden Gitarre!) Autonomie im Sinne sinfonischer Selbstständigkeit verwehrt. Gerade die rein instrumentalen Passagen im *Simone Boccanegra*-Vorspiel grenzen darum auch inhaltlich fast ausnahmslos in theatralischen Aktionen, bereiten diese vor, begleiten sie oder schließen sie ab. Die ersten 25 Takte konstituieren (wie beschrieben) Klima und Erzählweise und damit die Bühnenatmosphäre und den Rhythmus ihres Spiels. Das nach den ersten Dialogen von den Bässen bis zu den Violinen aufsteigende Pizzicato der Streicher und dessen Einmünden in leise Bläusersignale mit lang anhaltenden Tönen und hastig dahinhuschenden Sechzehntelfolgen der Geigen geben ein klangliches Abbild der konspirativ sich versammelnden Genueser Volkspartei. Der Marsch nach dem Auftritt Fiescos zeichnet musikalisch den Trauerzug mit dem Sarg der toten Maria.

Wie sehr Verdi bei der Komposition einer Oper vom Spiel der Stimmen ausgeht, unterstreicht die Genese fast aller seiner Opern. Bei der Vorbereitung eines neuen Werkes kommt der Musiker mit der Partitur nur der Singstimmen auf die erste Probe. Den Orchesterpart setzt er dagegen erst während der Vorbereitung der Aufführung aus. Natürlich, die „tinta musicale“ und wichtige Akzente der Begleitung sind mit dem Spiel der Stimmen von Anfang an festgelegt; die genaue Ausführung des allgemeinen Klanggewandes für das Spiel ist jedoch für Verdi Bestandteil der Inszenierung.

„La situazione scenica“ und das „sichtbare“ Wort. In den zahlreichen Briefen Verdis an seine Librettisten kehrt vom Beginn seiner Laufbahn an bis hin zu seiner Zusammenarbeit mit Arrigo Boito, die im übrigen mit der Neufassung von *Simone Boccanegra* 1881 einsetzt, eine Forderung wieder und wieder: der Appell an seine Textautoren, sich um szenische Strukturen zu bemühen, um szenische Situationen, szenische Figuren und ganz besonders um das „szenische“ Wort. Szenisch bedeutet dabei für Verdi das, was die jeweilige Theatersituation „mit einem Schlag klar und evident macht“. In seiner gerade für die Dramaturgie der romantischen Oper im 19. Jahrhundert unbeabsichtigt so grundlegenden „Cromwell“-Vorrede formuliert Victor Hugo: „Das Theater ist ein Ort des Schauens, der Vers die sichtbare Form des Gedankens. Das ist der Grund, weshalb er der Perspektive des Szenischen vollkommen entspricht.“ Genau in diesem Sinn erstrebte Verdi für seine Bühnenspiele eine quasi „sichtbare“ Librettosprache, die sich mit Gebärde und Bild identifiziert und tendenziell in beidem aufgeht. Wenn etwa in der ersten *Simone Boccanegra*-Szene der Handwerker Paolo Albani mit gegen den prächtigen Palast Fiescos geballter Faust bekennt: „Verhaßte Patrizier! Zu dem Gipfel eures Stolzes hier werde ich, ein Plebejer, emporsteigen!“ ist damit das wichtigste Handlungsmotiv dieser Figur praktisch bereits „erschaubar“. Bühnenbild (der reiche Patrizierpalast), Bühnenfigur (der einfache Handwerker Paolo) und Gebärde (die gegen den Palast geball-



I. Akt, Ratsversammlung, 2. Fassung

te Faust) können emotional ausgefüllt (und damit komponiert) werden, sprachlich aber genügt eine plakativ knappe Benennung des Sichtbaren. Tatsächlich müßte man, nach dem dramaturgischen Grundprinzip von Verdis Opern befragt, wohl zuallererst von Bildergeschichten reden, deren sprachliche Bedürfnisse – modern gesprochen – die Grenzen einer Sprechblase nur selten überschreiten: wie bei der Pantornime des französischen Melodramas, wie beim Kasperle-Theater und eben auch wie beim Comic strip.

Wie bestimmte, der Sache immanente Regeln dort (etwa mit „Aua“, „Hä“ und „Peng“ bei den Formeln des Comics), prägen auch in Verdis Opern die Gesetze des irrealen Bühnenspiels den Charakter ihrer Libretti. Denn in dem Maße,

in dem das Wort hier danach strebt, eins zu werden mit der szenischen Gebärde und ihrem musikalischen Ausdruck, adaptiert es deren theatralische Wesensart. Die daraus folgende, letztlich sprachfremde Unnatürlichkeit im Reden der Figuren Verdis hat der zeitgenössische italienische Komponist Luigi Dallapiccola („Parole e musica nel melodramma“, in *Quaderni della Rassegna musicale*, Heft 2 1965) zutreffend beschrieben: „Es ist hier zumeist schon falsch, überhaupt von Worten zu reden; Plakat oder Akzentsetzung wären genauere und richtigere Begriffe. So ist es für einen Librettisten (des 19. Jahrhunderts in Italien) viel zu realistisch, einfach von ‚Glocken‘ zu reden, er spricht lieber von ‚geweihter Bronze‘. Der ‚Kirche‘ zieht er den ‚Tempel‘ vor, nicht die ‚Hand‘ ergreift das Schwert, sondern die ‚Rechte‘.

Es kann einem auch passieren, daß man statt von einer ‚Kanone‘ vom ‚feuerspeienden Metall‘ lesen muß, und wenn es darum geht, daß jemand nicht in seiner Heimat ist, ‚weilt er auf fremder Scholle‘. Es ist wahr, der Herzog von Mantua sagt im *Rigoletto* zu Maddalena schlicht und einfach ‚Umarme mich‘. Aber das geht nur, weil diese Maddalena so etwas wie eine Prostituierte ist. Zu einer Dame seines Standes würde der Herzog ganz ohne Zweifel sagen: ‚Umstricke mich mit deinem Busen‘.“

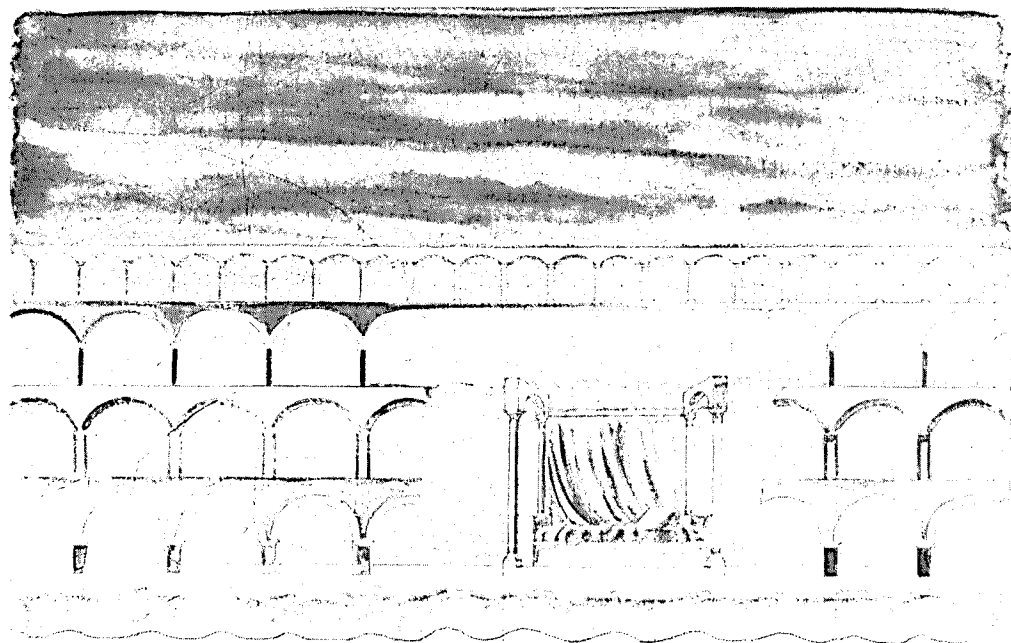
Es fiel leicht, im Prolog des *Simone Boccanegra* ähnliche Belege für Dallapicollas Beschreibung der Sprache in Verdis Libretti zu finden, vom „Banner an Liguriens Küste“ („al ligure vessillo“), dessen „altewürdiger, erhabener Ruhm“ („l’antica rinomanza altera“) durch Simon Boccanegras Sieg im Kampf gegen die Piraten wiederhergestellt wurde, über den „Bannstrahl Gottes“ („Anátema di Dio“), den Fiesco dem todbereiten Feind (Simon mit geöffneter Brust: „Vuoi col sangue mio placarti? Qui ferisci? / Kann mein Blut dich nur befrieden, durchbohr mich hier!“) entgeschleudert, bis hin zum Beieinander von „Gruft“ („Una tomba“) und Dogensitz („Un trono“) in der Schlußszene. Schließlich gehört *Simone Boccanegra* nach dem gleichnamigen Schauspiel des Spaniers Antonio Garcia-Gutierrez (1813-1884) zu eben jenem Genre märchenhaft historisierender Ritterromane aus der Schule Victor Hugos mit seinem festen Repertoire von Dolch, Gift und Totschlag, dem Leben als Pfand der Ehre, Verrat und Intrige, Wüten und Schwelgen, Liebe, Haß und Eifersucht, das trotz Schiller und Shakespeare die wohl entscheidende Stoffwelt Verdis zwischen *Ernani* (1844) und *La forza del destino* (1862; 1869) gewesen ist. Aber wichtiger noch als eine Aufzählung gestelzter Einzelakzente scheint der Hinweis darauf, was die ihr selbst ganz natürliche Unnatürlichkeit dieser Theatersprache innerhalb des verdischen Operntypus ermöglicht. Denn nicht trotz, sondern wegen seiner Libretti erreicht Verdi seine großen Wirkungen. Erst die mit der Scheinwelt des Theaters sich identifizierenden „sichtbaren“ Gesten seiner Heldenballaden entrücken das

Geschehen der Wirklichkeit und schaffen damit eine irrealer Spielatmosphäre, innerhalb der Musik als Gesang sich nachgerade wie selbstverständlich entfalten und nun qua Musik sogar – gewissermaßen auf einer zweiten Illusionsebene – ergreifende Abbilder von den Sehnsüchten, Hoffnungen und Leiden der menschlichen Seele gestalten kann.

Die Szene Fiescos in der Mitte des *Simon Boccanegra*-Prologs demonstriert das exemplarisch. Auch hier zeichnet Musik zunächst nichts anderes als die szenische, sichtbare Situation. Der Trauerzug mit dem Sarg Marias und der davor um sein Kind weinende Vater sind der simple Ausgangspunkt für Verdis Partitur. In der emotionalen Erfüllung des Sichtbaren verwandelt sich freilich das einfache szenische Geschehen zu dem erschütternden Ausdruck einer allgemein menschlichen Sehnsucht. Aus den Litaneien der Frauen und Diener („È morta! Miserere!“ / „Sie ist tot! Erbarmen!“) wächst Fiescos Klage und findet im Gebet mit der Anrufung des Himmels zu jenem typisch verdischen Bereich, in dem der Ausdruck von Leid und Schmerz umschlägt in sein utopisches Widerspiel: das Traumbild einer von Haß und Streit befreiten und damit versöhnten Welt.

Die oft so verlachte Spielwelt der Verdi-Oper entpuppt sich hier als die Voraussetzung für ihre musikalische Humanität. Luigi Dallapiccola: „Wir wissen seit geraumer Zeit, daß die Oper sich häufig dem Risiko aussetzt, lächerlich zu wirken. Aber wir wissen ebenfalls lange genug, daß unter bestimmten Umständen (im Leben wie in der Kunst) erst das äußerste Risiko die wahre Feuerprobe darstellt für die Konstituierung eines großen Stils. Genau das aber, scheint mir, ist bei Verdi der Fall!“

Jede heutige Verdi-Inszenierung, die den großen Ernst und den humanen Anspruch in der zweiten Dimension der Opernspiele des italienischen Theaterkomponisten nicht beachtet, wird die künstlerische Wahrheit seiner Musik entscheidend verfehlen. Ebensovienig jedoch darf dessen



III. Akt

irrationale spielerische Basis, das vergnügte Reich des „hm-ta-ta“, verleugnet werden.

„Ejffetto“ und „varietà“ oder der amüsante Ernst. In der Frankfurter Oper realisierte Hans Neuenfels im Mai 1976 Verdis *Macbeth* auf vordergründig überraschende Weise. Wo in der Regel schottische Düsternis beschworen wird, entwickelte er mit wachem Ohr für die südlich klare und helle Musik ein Spiel voll meridionaler Theaterfreude. Königsboten, die zu Verdis Marsch- und Dreier-Rhythmen auf die Bühne tanzen, Hexen, die als bunte Versammlung von Frauen jedweder Art eher durch die Buntheit und ihr grelles Licht erschrecken als durch geheimnisvolles Dunkel, fast nackte Tänzer, die mit obszönen Bewegungen den Takt des Lady-Trinkspruches in der Krönungsfeier des 2. Aktes buchstäblich und sichtbar als Auftakt einer brutalen und aufreizenden Macht-Orgie feiern – das alles offenbarte Verdis Musik als pralles Theater, ernste Tragödie und

unterhaltsame Revue. Wer es bis dahin noch nicht wußte, weshalb Italien neben Frankreich und Österreich/Deutschland keinen eigenen Beitrag zur Geschichte von Spieloper und Operette lieferte, wurde hier auf die Ursache gestoßen: Verdis Musiktheater ist Oper und Operette, hohe und Volkskunst zugleich.

Damit löste Verdi eine weitere Sehnsucht seines heimlichen und unfreiwilligen Theoretikers Victor Hugo ein, der in seiner *Cromwell*-Vorrede für die nachklassische Zeit Bühnenstücke gefordert hatte, die „in ein und demselben Atemzuge beides zu sein verstehen: grotesk und erhaben, schrecklich und lustig, tragisch und komisch“.

Im *Boccanegra*-Vorspiel steht für dieses Beieinander die Schlußszene ein. Hier begegnet sich auf knappstem Raum Verschiedenartigstes. Fast für sich allein steht zunächst noch die melodische Geste von Simons Liebe. Sie wird im spannungs-



Kostümfigurinen
Simone

vollen gegenüber von Gesang und Begleitung erst im Gesang und auf diese Weise inhaltlich fixiert, um dann von einem gleichsam die verlorene Vergangenheit beschwörenden Violinsolo ausgedeutet zu werden:

dolce e lento *pp* *Andante* ♩ = 88 *pp*

na_scea quella pu - ra bel - tà?

Simone Boccanegra, Prologo, Schlußszene, Takte 9 und 10

Simone Boccanegra, Prologo, Schlußszene, Violinsolo Takte 11 und 12

Dann aber überstürzen sich die Impulse. Simon entdeckt die tote Maria, und in die Erschütterung des zutiefst getroffenen Simon Boccanegra, dem der Haß und Hohn Fioscos gegenübersteht, platzt förmlich der freche Theatermarsch des die Dogenwahl preisenden Volkes. Wie jeder gute Marsch liefert er nicht nur einen wirkungsvollen Kontrast, sondern macht auch schlicht „mitreißendes“ Vergnügen. Der Effekt paart sich mit

Spaß, der Abwechslungsreichtum ist ganz ohne Frage nicht ohne eine durchaus beabsichtigte Unterhaltungsqualität. Denn nichts fürchtete der Theatermann Verdi mehr als Langeweile. In einem Brief an den *Maskenball*-Librettisten Antonio Somma heißt es: „Ich finde, unsere Oper leidet an zu großer Monotonie, und darum würde ich mich heute weigern, Stoffe in der Art von ‚Nabucco‘ und ‚Foscari‘ zu komponieren. Sie bieten sehr interessante szenische Momente, aber ohne Abwechslung. Es ist eine einzige Saite gespannt, wenn Sie wollen, aber eben immer dieselbe . . . Mir scheint der theatralisch wirksamste Stoff, den ich bisher in Musik setzte – ich will gar nicht vom literarischen oder poetischen Wert sprechen –, ist der ‚Rigoletto‘. Da gibt es mächtige Vorgänge, Temperament, Pathetik, Abwechslung . . .“.

Der Geist des „Risorgimento“ und die Volkstümlichkeit. „In einem ist die Epoche des ‚melodram-



Simone
Portraitskizze für die Maskengestaltung

ma' in der Geschichte der italienischen Musik ohne Beispiel: weder vorher noch nachher fanden Komponist und Volk zu einer auch nur annähernd ähnlich tiefen und entschiedenen Einheit.“ Und – wäre in der Umkehrung dieser Feststellung von Luigi Dallapiccola anzuschließen – erst in der Identifikation mit dem Wünschen und dem Fühlen seines aktuellen Publikums offenbart sich Giuseppe Verdi jenseits aller technischen Mittel auch in der Substanz als Theatermann. Von allen Komponisten des 19. Jahrhunderts jenseits von Offenbach und seinen Nachfolgern hat er wohl am wenigsten (um mit Weill und

Brecht zu reden) „trotzlos ins Jahr 5000 gestiert“, vielmehr – zumindest bis zur *Aida* – immer den jeweiligen Augenblick beim Schopfe gepackt. Mit seinen ersten Opern feiert er mit für die Einheit und Unabhängigkeit des Staates Italien singenden Chorliedern in *Nabucco*, den *Lombarden*, *Ernani*, *Attila* und *Macbeth* die Ideale der eigenen Zeit. 1848, während des Krieges der Italiener gegen die Fremdherrschaft Österreichs, schiebt er alle komplizierten, künstlerischen Materialfortschritt verheißenden Stoffe beiseite und schreibt mit der *Schlacht von Legnano* (*La Battaglia di Legnano*) eine nahezu ausschließlich auf die Ereignisse der Tagespolitik bezogene Oper. Und auch nachdem sich der Schwerpunkt seiner Musik endgültig von den kollektiven Gesten der frühen vaterländischen Chor- und Volksopten zur emotionalen Beweglichkeit einzelner Figuren verlagert hat, bleibt der Geist des „Risorgimento“, der Elan der Erhebung im Kampf Italiens um Autonomie und nationale Einheit das prägende Stimulans seiner Melodien und die entscheidende Ursache für ihre Durchschlagskraft.

Verdis frühe Oper *Ernani* (1844) hat einen für den heimlichen inhaltlichen Kern seiner Bühnenspiele typischen Auftakt. In einer rauen Berglandschaft Kastiliens besingt eine Räuberbande ihr Leben fern von der Gesellschaft. Ihr junger Anführer Ernani, ein wegen einer vermeintlichen Familienschuld ausgestoßener Adelliger, beklagt vor den Freunden sein Schicksal. Seine Geliebte Elvira ist gleichsam „im Besitz“ der etablierten Gesellschaft. Schon morgen soll sie einen mächtigen Repräsentanten, den greisen Granden von Spanien, Don Ruy Gomez de Silva, heiraten. Empört verbinden sich die Rebellen zu einem Kampflied: Ernanis Braut soll geraubt, das Unrecht eines Sieges der Macht über die Liebe verhindert werden.

Der Affekt der Liebe geht mithin in eines mit dem Kampf gegen eine überholte Ordnung, der positive Held steht gesellschaftlich und politisch im Abseits. Nicht anders als der Freiheitskämpfer Giuseppe Garibaldi, der seine Freischaren für den Kampf gegen Piemont und den Kirchenstaat

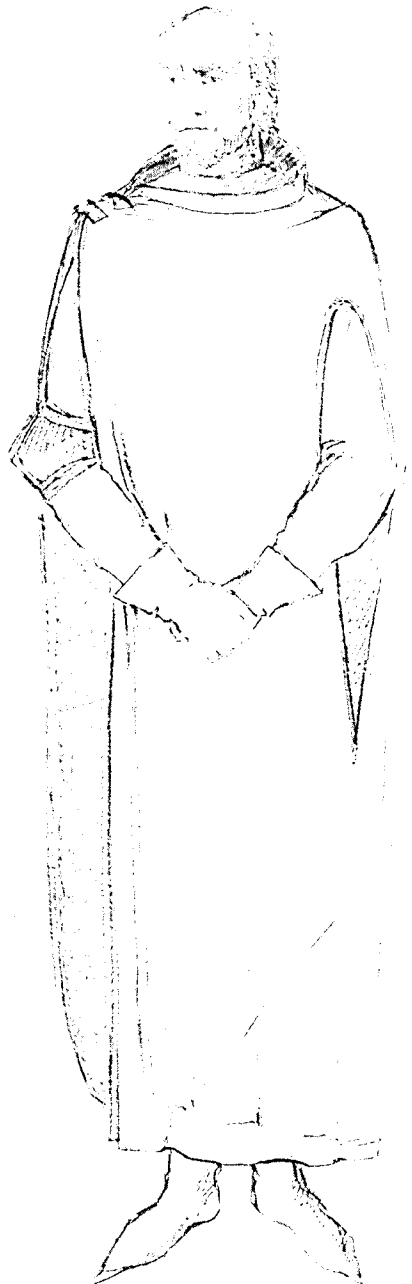
im Untergrund und Exil aufbaut, nicht anders auch als die zahlreichen Literaten- und Künstlerklubs, die im Italien des 19. Jahrhunderts in echter Geheimbündelei gegen Zensur- und andere Verbotsbestimmungen Zeichen setzten zum Aufruhr gegen die bestehenden Verhältnisse und für die Geburt einer Republik. Keine Frage, daß Verdis zeitgenössisches Publikum in den in seinen irrealen Bühnenspielen immer wieder auftauchenden Verschwörerbanden (wie in vielem anderen auch) Parabeln erkannte für die eigene Wirklichkeit.

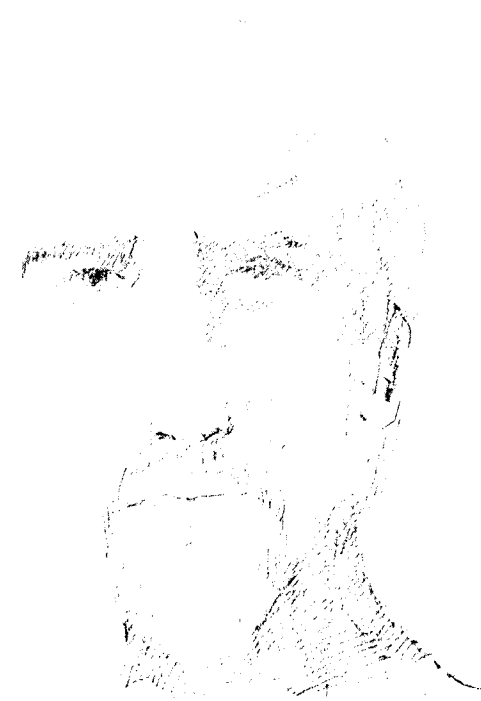
Simone Boccanegra, als ganze Oper vielleicht Verdis ergreifendster Gesang für eine über Krieg, Intrige und Haß triumphierende humane Welt (natürlich als utopisches Wunschbild im Scheitern), enthält im Prolog mit der Szene zwischen Pietro, Paolo und den Genueser Handwerkern und Fischern ein Beispiel für Spuren von Geist und Geste des Risorgimento bis hin an die Grenze des verdischen Spätwerks. Zwar ist die Nummernfolge etwa des ersten *Ermani*-Bildes (Introduktionschor, Cavatine des Helden, gemeinsame Stretta) nun völlig zugunsten eines einzigen melodischen Bogens auf knappstem Raum aufgegeben. Aber in neuer Form erkennen wir doch die alten Inhalte. Das Volk versammelt sich heimlich, um sich gegen den herrschenden Adel zu verschwören. Von der Macht in der Stadt ausgeschlossen, bestärkt die Genueser das Schicksal von Maria, für sie der „einzige Mensch“ im nahen Palast des Patriziers Fiesco, in dem Entschluß, Simon Boccanegra zum Dogen zu wählen und damit für eine neue Ordnung in ihrer Stadt und zugleich für die Möglichkeit von Liebe über Standesgrenzen hinweg zu kämpfen.

*

Spiele, die in tendenzieller Verschmelzung von melodischer und szenischer Gebärde, von Bühne und Gesang für die Dauer des verzaubernden Theateraugenblicks trotz aller Irrationalität mit irrealen Abbildern von Wirklichkeit utopischen Träumen des Menschen nachhängen - das

Fiesco Kostümfigurine





Fiesco

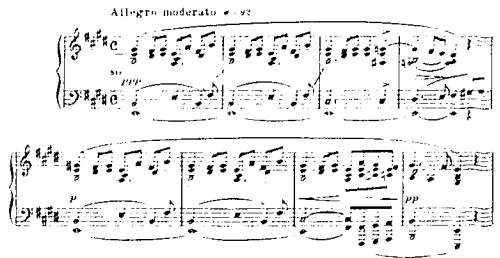
scheint eine mögliche Formel für Giuseppe Verdis Operntypus. Daß er unmittelbar aus dem und in der kreativen Weiterentwicklung des im Theater der eigenen Zeit Üblichen erwächst, kennzeichnet seinen wohl wichtigsten Unterschied zum „musikalischen Drama“ Richard Wagners. Denn während dessen Inspiration sich gerade in der Reibung an bestehenden Opern- und Theatermodellen entzündet, bis hin zur Errichtung eines dem Alltag fernen Privat-Musentempels speziell für die eigenen Zwecke, hat Verdi seine ästhetischen und inhaltlichen Fortschritte stets in jener Welt gesucht und gefunden, die sein deutscher Zeitgenosse und Antipode nicht nur herzlich verachtete, sondern in seiner Kunst sogar aufheben wollte. 1878, während der Entstehung

des *Parsifal*, notierte Frau Cosima in ihrem Tagebuch folgenden Stoßseufzer des Bayreuther Meisters: „Ach, es graut mir vor allem Kostüm- und Schminkwesen; wenn ich daran denke, daß diese Gestalten, wie Kundry, nun gemummt werden sollen, fallen mir gleich die ekelhaften Künstlerfeste ein, und nachdem ich das unsichtbare Orchester geschaffen, möchte ich auch das unsichtbare Theater erfinden!“

Dieter Schnebel

Die schwierige Wahrheit des Lebens – zu Verdis musikalischem Realismus

Als der 67jährige Verdi die Arbeit an *Otello* tastend begann, entstand 1880 die Neubearbeitung des *Simone Boccanegra*. Das neu komponierte instrumentale Vorspiel gehört zu seinen schönsten Stücken und ist bereits ganz und gar später Verdi: ein warmer Streichersatz, liedhaft und scheinbar einfach, und doch in seiner üblichen Stimmführung auch schon mit einem Hauch impressionistischer Klanglichkeit versehen:



Simone Boccanegra, Vorspiel Takt 1-4

Die Musik geht in die erste Szene weiter, ja durchzieht den ganzen ersten Teil der Oper, den Prolog. Und zwar werden immer wieder andere Abwandlungen der Phrase gebildet, und sie wird stets anders fortgesetzt – wie es eben der dramatische Fortgang erfordert. Zugleich bildet die immer wieder aufgenommene Phrase, wie oft

beim späten Verdi, zumal im *Falstaff*, die Einheit der Mannigfaltigkeit, wie umgekehrt die daraus abgeleiteten Fortsetzungen die Mannigfaltigkeit aus der Einheit erzeugen. Die Singstimmen – erst sind es Paolo und Pietro, später noch Boccanegra – alternieren mit den instrumentalen Stimmen, setzen sie fort, leiten in sie über, oder sind in sie eingebettet, so daß ein sich ständig wandelnder Fluß entsteht, in welchem die Stimmen oft in einem besonderen *Parlando* fast rein sprechen, um dann von einem Moment zum anderen in Gesang überzugehen – wenn der Ausdruck es erheischt. So gibt es eine Passage, in welcher Boccanegra von dem Hölfling Paolo dazu gedrängt wird, sich zum Dogen wählen zu lassen:

Meno mosso $\text{♩} = 100$

S. *„Erhörmigswill!“*
„Misteriosamente.“

PAOLO
 Willst du mir ge- wähl't sein zum Haupte des Re- gis?
 Al- les? Ist da- r- ein- sel- forschst du nach dem Be- st?

Meno mosso $\text{♩} = 100$

S. *Mein* *no* *ist spottlich?* *Ja, nicht ge-?*
mit No. 33 (Paolo) *von Fiesco ge-?*

PA.
 So istst dich der Mut des Da groß? Ist Ma-
 ri- ten - te du hat tu- ren - na-?

„Imdramatische!“
„Ein passiv.“

S. *O- lid- ge- profan- up-fer-ner-her-va- sei- gru- Lie- bel!*
O- vel- te- ma-ri- no- cen- te- die- fu- ne- die- ma- ri- no-?

PA.
 Al- les? Ist da- r- ein- sel- forschst du nach dem Be- st?

Simone Boccanegra, Klavierauszug S. 6

Zunächst wird zu karger, ja fahler Begleitung (Streichertremoli in klanglosen Oktaven) rein gesprochen, allerdings „misteriosamente“. Als Boccanegra auf das Drängen des Paolo hin – welches



Amelia

im chromatisch aufsteigenden Sprechton ebenso einfach wie suggestiv verdeutlicht wird – immer nur fragend-zögernd antwortet, sagt/singt Paolo „con intenzione“: „E Maria?“ (die von Fiesco wie gefangengehaltene große Liebe des Boccanegra, die er als Doge befreien könnte), und Simone bricht in eine große Melodie aus, die „con passione“ im Doppelsinn von „mit Erleiden“ und „mit Leidenschaft“ den ganzen Schmerz des Wartens langer Jahre umschreibt.

Die instrumentale Musik der Szene paßt wenig zu dem, was die Worte sagen. Erst geht es, wie gesagt, um die Wahl Boccanegras zum Dogen. In der folgenden Szene sucht Paolo das Volk für die Wahl zu gewinnen – was gelingt. Auch hier ist die



Amelia

Musik in ihrem wehmütig-schmerzlichen Ton eher unpassend. In der anschließenden Scena e aria des Fiesco verflucht dieser rezitativisch den Boccanegra, den Verführer seiner Tochter, und in seiner Aria, einem großen Klagelied, betrauert er seine Tochter, denn Maria ist gerade gestorben.

Dadurch daß Verdi in seiner späten Version an den Anfang des ganzen szenischen Verlaufs eine verhalten religiöse Musik setzt, und diese in der Szene selbst in verschiedenen Abwandlungen – auch mehr klagend oder ins Großartige ausbrechend – weiterführt, wird musikalisch deutlich gemacht, was während der ganzen Szene eigentlich geschieht: Maria stirbt. Zwar kommt sie immer wieder auch in den Worten vor – als Paolo den Boccanegra mit dem Lockmittel ihrer Befreiung als Wahlkandidaten gewinnen will, oder

wenn er und das Volk die Aversion gegen den alten Fiesco und das Mitleid mit der gefangenengehaltenen Tochter ausdrücken. Aber das oberflächlich sichtbare und hörbare Geschehen ist doch die manipulative Vorbereitung einer Wahl, was in der Musik der Worte und in der Gestik der Handelnden mitgeteilt wird. Derweil führt die instrumentale Musik bereits ein verborgenes Requiem auf, zelebriert die Stille Messe für die Sterbende, welche in jenem Augenblick deutlich und nun auch sprachlich vernehmbar wird, da der Chor der im Palast Versammelten sein Miserere anstimmt. Was Verdi hier, im Vorfeld des *Otello*, in der besonderen Verbindung eines stimmlich-verbalen und eines instrumental-musikalischen Verlaufs darstellt: daß dramatische Verläufe wie die Prozesse des Lebens überhaupt mehrschichtig sind, das wird in *Otello* selbst noch weitergetrieben. Die neu gewonnene Flexibilität der Musiksprache und die musikalische Metasprache der Stimme ermöglichen eine zu höchster Differenziertheit gesteigerte Genauigkeit der äußeren dramatischen Zeichnung und zugleich ein tiefgehendes Erschließen der inhaltlichen Vielschichtigkeit.

Uwe Schweikert

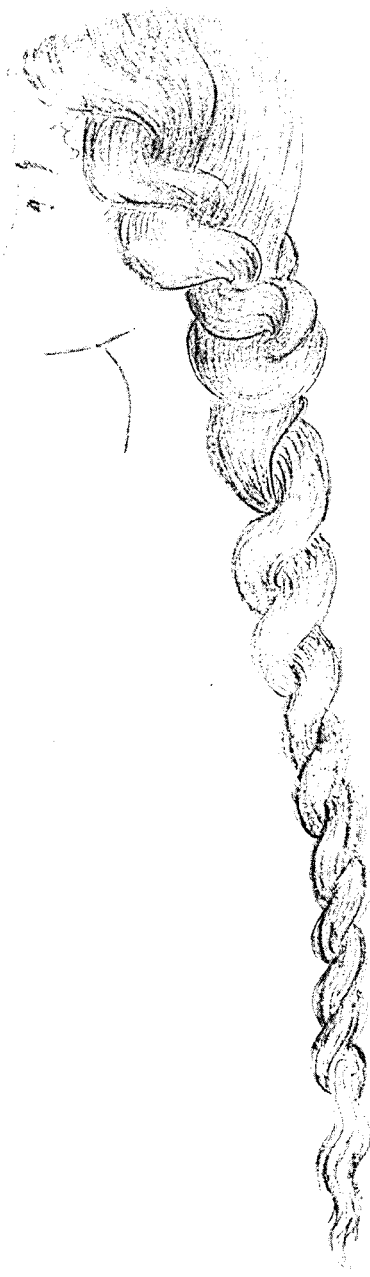
„Das Wahre erfinden“

Musikalische Dramaturgie in Verdis „Simon Boccanegra“

„... und trotz allem, was Freunde oder Feinde sagen mögen, ist der *Boccanegra* nicht schlechter als viele meiner glücklicheren Opern, denn für ihn ist vielleicht eine sorgfältigere Aufführung vonnöten und ein Publikum, das zuhören will.“

(Verdi an Tito Ricordi, 4. 2. 1859)

Das Fiasko des „Simon Boccanegra“ bei der Uraufführung am 12. März 1857 im venezianischen Teatro Fenice war der vielleicht schneidendste, schmerzlichste Mißerfolg in Verdis Laufbahn als Opernkomponist. Die „Gazzetta privilegiata di Venezia“, eine der wenigen Verdi



wohlgesonnenen Stimmen, schrieb in ihrem Bericht von der Premiere: „Was diesen ersten und schiefen Eindruck irgendwie zu erklären vermag, das ist die vielleicht zu ernste und strenge Art der Musik, der melancholische Grundton, der die Partitur und insbesondere den Prolog beherrschen.“ Treffend, aber vergebens gesagt. Denn nach nur wenigen weiteren Inszenierungen, erst recht aber nach dem Erscheinen des so ungleich eingängigeren „Maskenball“ 1859, in dem dramatische Kühnheit sich mit melodioser Eloquenz verbindet, blieb das ältere Werk so gut wie vergessen.

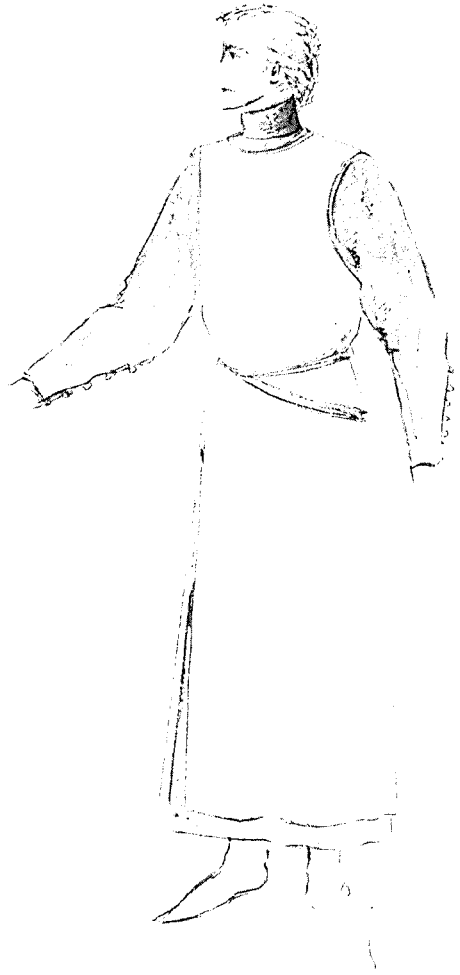
Verdi hat den „Simon Boccanegra“ – diesen wackligen Tisch, von dem man nicht einmal wisse, welches Bein schief sei (um Arrigo Boito zu zitieren) – im Winter 1880/81 mit Boitos librettistischer Hilfe „repariert“, zunächst widerstrebend, dann jedoch in unglaublich kurzer Frist die Handlung der Oper teilweise neu gefaßt und neu motiviert (wenn sie auch dadurch nicht logischer wird) und sich bemüht, „hier und da die vielen krummen Beine“ seiner Noten „geradezustellen“. Im Ergebnis war es, trotz „Macbeth“ und „Stiffelio“/„Aroldo“, die durchgreifendste Änderung, der er je eines seiner Bühnenwerke unterzog. In dieser Form hat sich das Werk durchgesetzt, wenn es auch immer noch nicht jene Beachtung und Wertschätzung findet, die seiner originellen Form und rigorosen künstlerischen Wahrheit eigentlich zukäme.

Bei der Überarbeitung hat Verdi allen Formelkram, alle rhetorische Verselbständigung des dramatischen und musikalischen Ausdrucks ausgemerzt, die Kabaletten von Sopran und Tenor, aber auch virtuose Kadenzen und Fiorituren als ein letztes Relikt des klassischen Belcanto ersatzlos gestrichen und so insgesamt der musikdramatischen Verdichtung zugearbeitet. Die Neufassung, deren musikalische Revision mehr als ein Drittel der gesamten Partitur umfaßt, ist knapper und härter. Wenn sie trotzdem „mehr“ Musik enthält, so beweist dies, wie überzeugend es Verdi gelungen ist, sie an die dramatische Situation zu binden. Die karge musikalische Farbe, den

Grundbaß lastender Düsternis und Ausweglosigkeit, den die Partitur schon mit den ersten Takten des Prologs der Handlung und ihren Personen setzt, hat er aber nirgends angetastet, ihn im Gegenteil erst jetzt mit bewundernswerter Konsequenz motivisch sprechend konturiert und sowohl rhythmisch als auch melodisch-klangtechnisch auskonstruiert. „Das Stück“, schrieb Verdi seinem zweifelnden Freund Arrivabene am 2. Februar 1881, wenige Wochen vor der Premiere der Neufassung am 24. März 1881 an der Mailänder Scala, „ist düster, weil es düster sein muß, aber es ist fesselnd.“

„Simon Boccanegra“ ist ein kompromißloses Werk – neben dem Verdi scheinbar so wesensfremden, konträren musikalischen Volksdrama „Boris Godunov“ von Modest Musorgskij die sprödeste, unkonventionellste, die wegweisendste, kühnste Oper des gesamten 19. Jahrhunderts. Gewiß, der dramaturgische Grundriß der beiden Werke deckt sich nicht. Musorgskijs Bauprinzip – das sich bis in die kleinste, scheinbar nebensächlichste Zelle der musikalischen Arbeit, des kompositorischen Details fortsetzt – folgt nicht länger den Regeln der traditionellen Operndramaturgie, sondern dem des epischen Erzählens, dem chronikalischen Bericht, der Prosa des gemeinen Lebens mit ihrem Nebeneinander von Hoch und Niedrig, getrieben von dem häretischen Wissen, „daß die Menschen stets nur das Hühnerfutter abgaben für jene blinden Hennen, deren Hackerei man Weltgeschichte nennt“ (Wolfgang Pohrt).

Verdi dagegen zeigt sich, und dies in besonders extremem Maße im „Simon Boccanegra“, von dramatischen Konstellationen umstrickt, von leidenschaftlichen Gefühlslegierungen gefesselt – und dies so ausschließlich, daß er der straffen Erzählung, der stringenten Handlungsführung darüber oftmals scheinbar völlig vergißt. Von daher, nicht von einem Mangel an theatralischer Handwerklichkeit, rührt der verworrene Bau seiner Libretti. Verdi muß sich extreme, fast schon rituelle, ritualhaft sich wiederholende Situationen suchen, muß emotionale Gesten wie rhetori-



Gabriele

sche Signale setzen, die seiner musikalischen Dramaturgie die Möglichkeit schaffen, das innerste Wesen ineins mit dem äußersten Leiden der Menschen, das in ihren Handlungen sich ausdrückt, sinnlich erfahrbar, akustisch hörbar zu machen. Die Musik schreibt nicht nur das Libretto vor (ein Vorgang, der anhand von Verdis Brief-

wechsel für viele seiner Opern in allen Einzelheiten nachgelesen werden kann), sie ist es, die einzig und allein das Drama ‚inszeniert‘.

Nirgendwo in Verdis Opern der Reifezeit ist die Handlung ähnlich auffällig und unumwunden auf akustische Gesten – Schläge und Einschnitte, die den Körper seiner Musik codieren wie in der mittelalterlichen Malerei die Marterwerkzeuge den Leib der Heiligen – ausgedünnt wie hier im „Simon Boccanegra“ und zugleich ist dies Verdis politisch am unverhülltesten sprechendes – durch Musik sprechendes – Stück. Diesen scheinbaren Widerspruch möchte ich auflösen.

Was wir sehen, mehr noch und weit entschiedener, was wir hören, ist ein Endspiel. Das Zentrum der Handlung klafft leer, denn die Hauptrolle spielt eine Tote – Maria, die Tochter des Patriziers Jacopo Fiesco, des Anführers der Adelspartei, und die Geliebte Simones, des plebejischen Seeräubers, ein zerstückelter Körper, der von den gewalttätigen Maschinen des Staates und der Familie, von Liebe und Haß im einträchtigsten Zwiestreit zerschnitten wurde. Getrennt von Simone und der gemeinsamen Tochter hält Fiesco Maria in der Festung seines Palastes gefangen, den sie seit drei Monaten nicht hat verlassen dürfen.

Die Handlung der Oper, nach einem Schauspiel des Spaniers Antonio García Gutiérrez, von dem auch die Vorlage zum „Troubadour“ stammt, und deren grobe Züge durchaus der historischen Stimmigkeit entsprechen, führt uns ins Genua des 14. Jahrhunderts. Es herrscht Bürgerkrieg; zwei Parteien, Adel und Zunftbürgertum, kämpfen um die Macht in der Stadt. Den drei Akten der Haupthandlung hat Verdi einen Prolog vorangestellt, der 25 Jahre früher spielt. Dieser Prolog – Leo Karl Gerhartz hat ihn zu Recht als den vollkommenen Prototyp von Verdis Opernform beschrieben – ist weit mehr als nur ein einstimmdes Vorspiel; er schürzt vielmehr den Knoten, den auch die Handlung nicht anders als im Tod mehr lösen kann, nimmt das Urteil vorweg, das sich schließlich erfüllt.

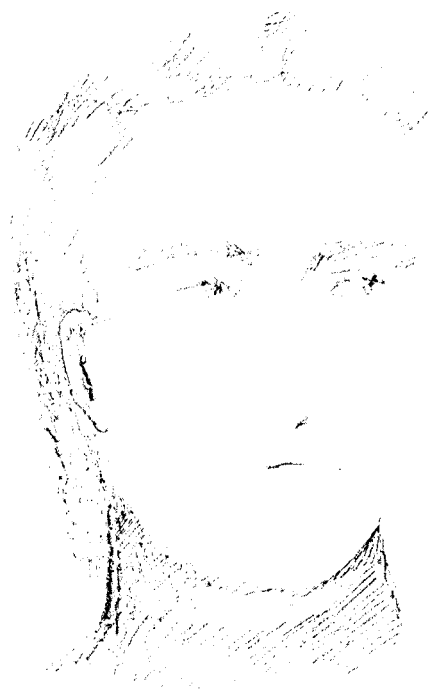


Eine knappe Orchestereinführung, wie die Titelblätter eines Buches, das sie aufblättert, schlägt musikalisch den Ton an, der während der gesamten Szene variiert vielfach wiederkehrt. Wir belauschen Paolo Albani, einen Goldschmied und Vertreter des Zunftbürgertums im Gespräch mit Pietro, einem Mann aus dem niederen Volk, der aber politischen Einfluß besitzt. Wenn sich der Vorhang hebt, sind die beiden bereits mitten im Verhandeln und Verdi läßt uns scheinbar wie zufällig zum Zeugen ihrer Abmachungen werden. Der von Neid und Haß auf die Patrizier getriebene Paolo will, um bei der bevorstehenden Dogenwahl die Adelspartei auszumanoevrieren, einen Pakt mit dem Volk schließen und schlägt für das Amt Simon Boccanegra vor, den Korsaren und früheren Anführer der genuesischen Kriegsflotte, der jetzt in der Verbannung lebt. Pietro willigt

ein: für Reichtum, Einfluß, Größe, die Paolo ihm verspricht, verkaufe er gern die Gunst des Volkes. Pietro entfernt sich, und Simone, den Paolo in die Stadt rufen ließ, tritt aus dem nächtlichen Dunkel der Straße. Den Widerstrebenden, den das Amt des Dogen nicht lockt – gegen die lauernde Berechnung Paolos, gegen die stählerne Härte Fioscos zeichnet ihn die Musik weich, fast träumerisch und nur in der nachkomponierten großen Ratsszene verleiht sie ihm herrscherliche Majestät –, macht Paolo mit der Hoffnung gefügig, daß er als Doge Maria befreien und sich mit ihr vereinen könne.

In den wenigen Takten des orchestergestützten musikdramatischen Sprechens, das sich im wesentlichen in Sekundschriften der Singstimme fortbewegt und sich so dem natürlichen Sprachduktus angleicht, verwendet Verdi auf knappstem Raum für Simone zweimal den Gestus der Septime, des Tonschritts also mit der größten, am stärksten nach Auflösung drängenden Spannung. Seine Begrüßung Paolos („Un amplesso“) führt dabei die Melodie abwärts, während ein paar Takte später, nachdem Paolo den Namen Marias genannt hat, der melodische Bogen „mit Leidenschaft“ (wie die Anweisung der Partitur lautet) aufwärts zielt: „O vittima innocente del funesto amor mio“. Es ist dies die Geste des unge lösten Schicksals von Simones Leben und Liebe. Bezeichnenderweise kehrt die – jetzt verminder te – Septime als melodisch entfalteter Akkord in seinen allerletzten Worten am Ende der Oper wieder, auf den Namen „Maria“ verlöschend, der Simone sterbend die Lösung, die Auflösung, die Erlösung seines Lebens anvertraut, die dann auch musikalisch in einem achttaktigen, wie aus einer andern, höhern Sphäre nieder klingenden Streichersatz erfolgt.

Doch zurück zum Prolog. Nachdem Simone sich den Plänen Paolos, mit einem Schwur auf Leben und Tod, gefügt hat, hören wir, wie Pietro seine Gefolgsleute auf Simone einschwört – zu einer irrlichternd dahinhuschenden, flackernd durchsichtigen Orchesterbegleitung, die genau auf die dramatische Situation hin ausgehört ist und die



Paolo

schon wie eine Vorahnung des Feuerchors aus dem „Otello“ klingt. Während draußen Politik gemacht wird, stirbt in den Mauern des väterlichen Palasts, dessen Außenseite uns das Bühnenbild des Prologs zeigt, die gefangene Maria. In eben dem Augenblick, in dem sich Erzählung und Musik ihrem Schicksal zuwenden, vollendet sich ihr Leben. Die Musik ist zugleich drinnen und draußen. Sie transzendiert sich zum Zeichen einer Mikrophysik der Macht, die sie sowohl sichtbar wie durchsichtig macht. Henker und Opfer reden gleichzeitig aus ihr.

Verdis Musik besitzt zeichenhaften, gestischen Charakter. Ihre Linien, schreibt Dieter Schnebel, „zeichnen die innere und äußere Bewegtheit der



Handelnden, genauer: ihre von innen nach außen drängenden Bewegungen, ihre Emotionen . . . Verdis Musik ist stets Musik mit Begleitung, wo die Stimme singt und sagt, was in der dramatischen Person vorgeht und was aus ihr herauswill; so daß der Gesang in Worten und Tönen im Wortsinn aus-drückt und der Mund ein Sprachrohr bildet, während die Begleitung in ihren Nebenlinien, Klängen und Rhythmen eben begleitende Gefühle, Untertöne, Stimmungen und Spannungen beigt.“

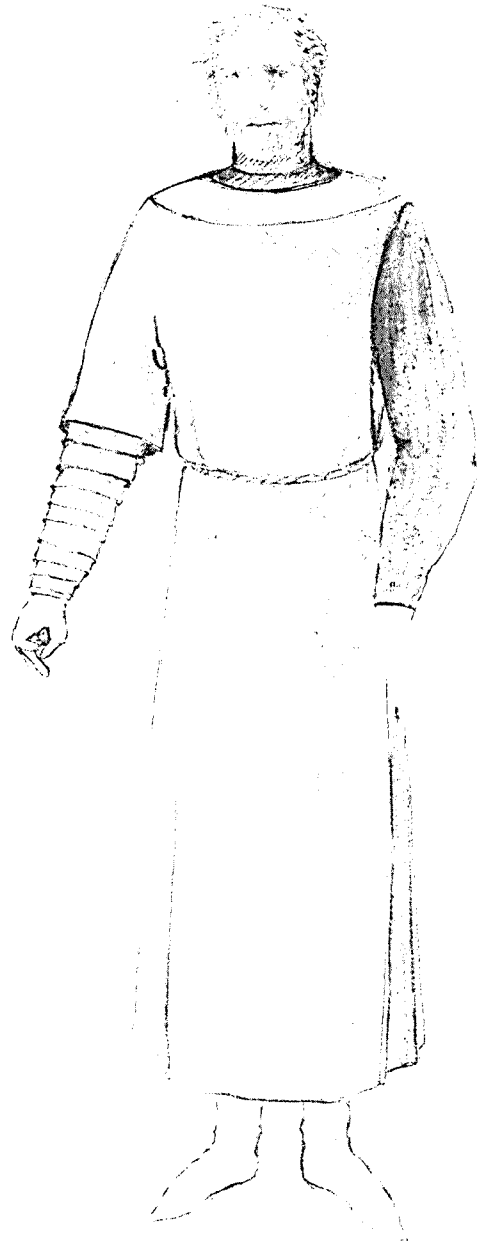
Es gibt aber auch – und der Prolog des „Simon Boccanegra“ ist ein besonders sprechendes Beispiel dafür – den umgekehrten Weg der von außen nach innen drängenden Bewegung. Maria als eine Abwesende, Sterbende, Entschwindende kann nur uneigentlich musikalischer Klang werden. Sie hat keine eigene Stimme, die man ihr vielmehr verschlug – sie ist die Marke im Spiel der Macht und der Mächtigen, sie handelt nicht, sondern wird verhandelt, in Andeutungen, Anklängen, im Nachhall jener traumatischen Schichten, die Musik, anders als Sprache, so leicht betreten und evozieren kann. Der eherne Haß Fiescos („eine Stimme aus Stahl“ hat Verdi sich für ihn gewünscht) redet eine Sprache, an der jedes Mitleid, jedes Verzeihen abprallt: Klang gewordene Unerbittlichkeit – bis aus dem weit ausgesponnenen, schließlich wie ins Nichts verhallenden Nachspiel seiner Arie „Il lacerato spirito“ (vierfaches *Pianissimo* ist verlangt) die Stimme Marias sich als unterste, überdeckte Schicht freilegt.

Solche Sprachpolitik, die Unvereinbarkeit musikalischer Gesten und Zeichen, verwendet Verdi in allen seinen Opern (man kann im Frühwerk beobachten, wie sie sich immer entschiedener aus der überkommenen Tönerhetorik zu einer individuellen musikalischen Grammatik emanzipieren). Die Stimmen der Personen musizieren allzu verschiedene Sprachen, als daß sie einander verstünden, gar nur wahrnähmen, nur hörten (eine musikdramatische Technik, die auch Wagner nicht fremd war, wie allein ein Blick auf den „Tristan“ erweist: Marke und Tristan etwa sind musi-

kalisch auf zwei völlig verschiedene Sprachen codiert, die einander fremd, ja unübersetzbar bleiben).

Im „Simon Boccanegra“ gibt es zwischen Simone, Fiesco und Paolo keine Möglichkeit einer musikalischen Verständigung, so wie sie auch die dramatische Divergenz, die psychische Wurzel ihres je eigenen Wesens scheidet. Jeder der drei ist in Melodie, Sprachgestus, Rhythmik und Harmonik auf seinen eigenen Ton gestimmt. Verdi unterstreicht diese Trennung in den beiden zentralen Auseinandersetzungen von Simone und Fiesco im Prolog bzw. im 3. Akt – ähnlich wie in der Szene Philipp-Großinquisitor im „Don Carlos“ – noch dadurch, daß er kein eigentliches Duett sich entwickeln läßt. Es ist ein Zweikampf der Stimmen, der Sprachen gegeneinander, aber kein Duett miteinander – an keiner Stelle der Oper, außer in den großen Concertati vereinigen sich die Stimmen Simones und Fiescos.

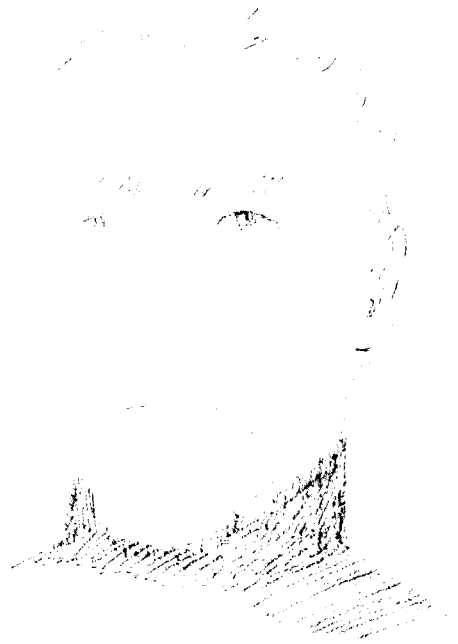
Allein steht auch Paolo, den erst Boito für die Neufassung vom gewöhnlichen Schurken zum machtgetriebenen Intriganten, zum Verräter aus verschmähter Liebe ummotiviert hat. Seine Verfluchung am Schluß der großen Ratsszene – eingeleitet von Unisono-Schlägen des ganzen Orchesters, die in einen langangehaltenen, brodelnden Triller münden – brennt ihm musikalisch den Bann ein, den er nicht wieder von sich zu schütteln vermag. Sein musikalischer Gestus (eine in verminderten Sekundschritten chromatisch absteigende Dreiachtelbewegung, durch die Klangfarbe der Baßklarinette vollends ins Lauernd-Hinterhältige verzerrt) dringt, in melodischer Umkehrung, am Beginn des 3. Aktes in die Musik Simones ein: Paolo hat den Dogen vergiftet. Wenn Paolo das Gift heimlich in Simones Trinkgefäß träufelt (am Beginn des 2. Aktes), erklingt sein schleicher Gestus nicht nur zeitlich verlangsamt, sondern synkopisch akzentuiert auf die unbetonten Takteile gesetzt, während der gezupfte Baß und die große Trommel dreimal auf die Betonung fallen; der vierte Schlag endlich pausiert – als halte die Musik über dem Geschehen den Atem an. Und noch ein ab-



schließendes Beispiel, das zeigt, bis in welche tiefen Schichten des Vorbewußten die musikalisch-thematische Arbeit die Beziehungen der Personen zu verknüpfen vermag. Paolos schleichendes Motiv ist in seiner vollen Gestalt, wenn die Baßklarinette während der Verfluchung es zum erstenmal intoniert, unmittelbar aus dem Melisma gewonnen, mit dem die ihn abweisende Amelia, die er zu entführen versucht hatte, ihre Bitte der Versöhnung („Pace“, bei der Markierung 67 im dt.-ital. Klavierauszug/Ricordi 1968) umspinnt. So sind Liebe und Haß einander verschwistert. Amelias Musik besitzt am meisten Weite, imaginiert den größten Raum, schwingt sich, im Vorspiel zum 1. Akt und im orchestralen Gewand ihrer Arie, über Meer und Erde, während Paolos Musik der engste Kreis gezogen ist.

In einer Mehrschichtigkeit des musikalisch-dramatischen Verlaufs, einer Polyphonie der Emotionen (Viel-Klang anstelle von Einklang) sieht Verdis Musik hinter das Bühnengeschehen und macht sichtbar, was die Handlung und ihre Personen unsichtbar bewegt. Sie betritt den Raum des Todes, den die geschichtlich-reale Welt tabuisiert und aus sich ausgegrenzt hat. Der wahre Ort von Verdis Musik ist dieses Mausoleum unseres Innern, in das sich unser Wunschbegehren, unsere Leidenschaften und Laster, Sehnsüchte und Träume zurückgezogen haben als ein Grabmal unserer selbst.

Überblickt man Verdis Opernwerk in seiner Gesamtheit, so wird man schnell gewahr, daß Schmerz und Leiden in ihm die zentrale menschliche, ja die universale geschichtliche Erfahrung bilden, von der seine Musik in unablässig sinnlicher Aufdringlichkeit redet – ein Außer-Sich-Sein, das uns den Tod zugleich als die tiefste Lust, als „heilige Erotik“ (Georges Bataille) kommunizieren läßt. Nirgendwo sonst als in ihren symbolischen Bildern des Todes erreicht sie eine vergleichbare Verausgabung. Musik hebt die Zeit auf und wird – so in den Schlußszenen von „La Traviata“, „Simon Boccanegra“ und vor allem der „Aida“ – zur reinen Intensität, zur reinen Klangmaschine ohne Finalität, die in sich selber kreist.

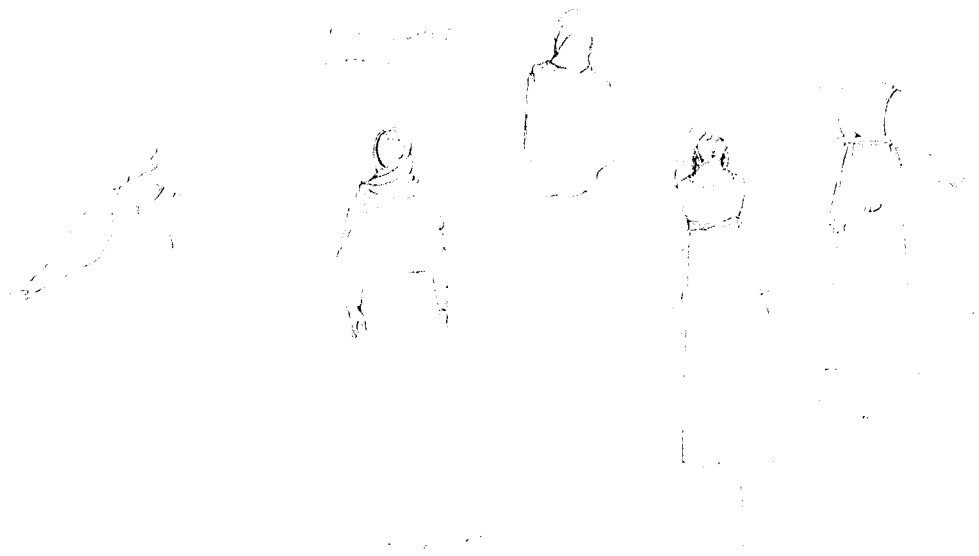


Pietro

Verdi mußte mit der menschlichen Stimme musizieren, weil ihm der Körper zum universalen Klangraum ausgedehnt war.

Verdis Musik hat den Tod eingekreist, der aber – wie Dieter Schnebel schreibt –, anders als in Richard Wagners Musikdramen (man denke nur an Isolde's Liebestod, an die Selbstverbrennung Brünnhildes in der „Götterdämmerung“) nicht Symbol, also Bedeutung, sondern Geste, das Bezeichnete selbst ist. Man hat dafür als eine Erklärung immer wieder Verdis Lebenskatastrophe bemüht, die ihm in jungem Alter innerhalb zweier Jahre seine Frau und seine beiden Kinder





Kostümstudien

Amelia (S. 28), Damenchor - Volk - (S. 29)

raubte, ein Geschehen, das gleichsam zwangsneurotisch sein Werk durchtränkte, ja eigentlich erst hervorgebracht habe. Genau das Gegenteil trifft zu: der Tod ist ihm zur inneren Erfahrung seiner Musik geworden, die sie nun in einem Strom der Depersonalisation über alle Ufer der Realität treten läßt – tiefe, wunde Spuren dessen, was es heißt zu sein. Im Concertato des dritten und abschließenden Finales des „Simon Boccanegra“ wird das Baßfundament, auf dem sich der gesamte Satz fast in der Art eines barocken Ostinato aufbaut, in den Worten Fiescos zur unerbittlichen Wahrheit: „Ogni letizia in terra è menzognero incanto, d’interminato pianto fonte è l’umano cor“/„Ein jedes Glück auf Erden ist nichts als trügendes Wähnen, ein breiter Strom von Tränen quillt aus des Menschen Herz.“

Der Tod erhebt zum erstenmal sein Wort in den wuchtigen vier überleitenden Takten des Orche-

sters, die im Prolog den Chor der Gefolgsleute Pietros mit Paolos balladesker Erzählung vom Schicksal der gefangenen Maria („sepolta“, lebendig begraben nennt sie der italienische Originaltext an dieser Stelle) verklammern. Die Szene besitzt ihr unmittelbares Vorbild in Ferrandos Erzählung im „Troubadour“. Sie beginnt im Unisono von Stimme und Begleitung, dissoziiert in ihrem weiteren Verlauf immer mehr, um sich schließlich, zur nochmaligen Versicherung Simone zu wählen, ins Unheimliche, ja Gespenstische zu zerfasern. Insgesamt vierzehnmal verwendet Verdi in dieser Szene – es ist jener Moment, in dem Maria stirbt – die kontrapunktisch gesetzte Formel einer rhythmischen Irritation: das der melodischen Horizontale querstehende, sie geradezu zerschneidende Marcato des Todes. Wir finden solche monorhythmischen Schläge auch in der Sinfonik Gustav Mahlers sowie in Alban Bergs Opern und Instrumentalmusik, wo sie

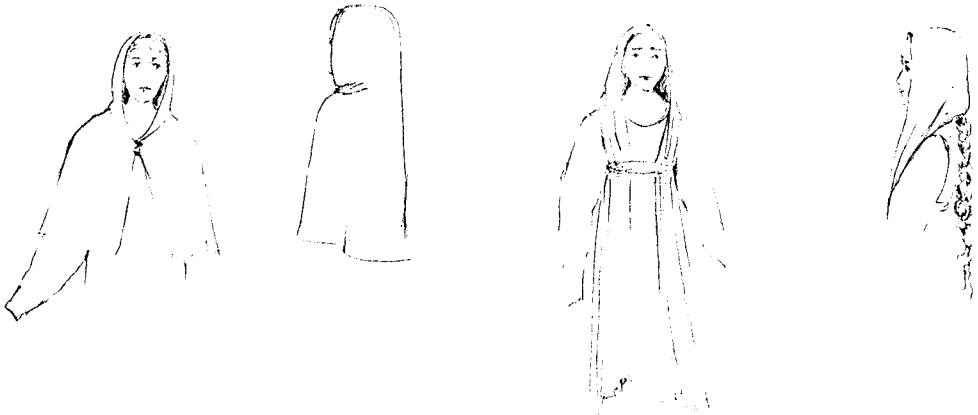


Chor Kopfstudien

ebenfalls die Fluchtpunkte des Todes setzen. In vierfacher Grundgestalt kennt sie die Partitur des „Simon Boccanegra“: ♯♯ – in Paolos eben erwähnter Erzählung und Szene; wenn Simone von Fiesco Aufschluß über das Schicksal Marias fordert und wenn er anschließend in den leeren Palast eindringt (die Musik sagt, was Simone noch nicht weiß). Drohend erklingt sie in den Kontrabässen, in Verbindung mit der Variierung ♯♯♯♯, als Simone das Gift trinkt (ein Einschub der Neufassung). Die dritte Variante ♯♯♯ gehört Fiesco. Wir hören sie zuerst mit drohender Wucht, wenn Fiesco nach dem Tode Marias den Palast verläßt und die Szene betritt. Im Schlußakt kündigt sie Simone den sicheren Tod an (bei Markierung 19 des Klavierauszugs, als Vorausdeutung schon bei 12). Die vierte Version schließlich begleitet die Hinrichtung des verräterischen Paolo zu Beginn des dritten Aktes: ♯♯ – eine Falle, die zuschnappt.

Dieses vierfach gezahnte Motiv, die rhythmische Konfiguration des Todes, schneidet ins Fleisch der Musik und markiert ihre Einschnitte. Es ist die Klammer, die die Musik in der Zange hält. In Anlehnung an Elias Canetti, der so die satirische Technik Karl Kraus' sowie seines eigenen frühen Werks, die Menschen aus ihren Stimmen, aus ihrem sprachlichen Verhalten heraus entstehen zu lassen, gefaßt hat, könnte man Verdis Technik der musikalischen Gestik vielleicht am zutreffendsten als akustische Masken bezeichnen: „Quasi sieht man die Handelnden auch akustisch, und zwar in ihren äußeren Bewegungen wie in ihren inneren Emotionen – eben wie sie wirklich sind, und was sie im Grunde sein wollen“ (Dieter Schnebel).

Die Mehrschichtigkeit und Multiperspektive von Verdis musikalischer Inszenierung strukturiert den „Simon Boccanegra“ aber noch auf andere



Weise und hebt ihn so unter allen seinen Werken einzigartig hervor. Die Handlung wird durch das Geschehen des Prologs nicht nur vorbereitet, sondern gleichsam präfiguriert und determiniert. Nach dem entscheidenden Zusammenprall von Fiesco und Simone, nach Fiescos Fluch „Frieden wird's geben, wenn einer von uns läßt sein Leben!“, verläuft die Oper eigentümlich kreisförmig, ja statisch, als stünde die Zeit still (einzig Simone läßt die Musik altern, während alle anderen Figuren musikalisch keine Entwicklung besitzen). Das immer gleiche Geschehen wird von unterschiedlicher Warte, aus dem Erleben getrennter, je vereinzelter Körper verschieden erinnert, geschildert, bewertet – fast manisch repetiert. Fast scheint es, als könnten Handlung und Musik nur noch die Bruchstücke sammeln, nachdem Simonese Leben durch den Tod Marias – wie der englische Musikologe Julian Budden in seinem hervorragenden, dreibändigen Kompendium „The Operas of Verdi“ (erschienen bei Cassell in London) schreibt – in Stücke geschlagen wurde. Verdi hat diesen Vorgang, am Schluß des

Prologs, wenn das Volk nach erfolgter Wahl Simonese Triumph feiert, dieser jedoch sich den Tod wünscht, mit der lärmigsten, auswendigsten, entleertesten Musik kommentiert, die er wohl jemals schrieb. Kein niederschmetternderer Hohn wäre auszudenken, der Simone so in Sprachlosigkeit, in Bewußtlosigkeit versinken ließe als dieser gleichsam herausgestanzte Marsch.

Wie unter einem rituellen Zwang memorieren Handlung und Musik des „Simon Boccanegra“ dieselben Gesten und Zeichen: zweimal kehrt Simone aus Savona zurück; zweimal rettet Amelia ihn vor dem Schwert Gabriele; dreimal entblößt Simone seine Brust, um den erwünschten Tod zu finden; dreimal erfahren wir, wie das uehelicke Kind Simonese und Marias nach dem Tod seiner Pflegerin spurlos verschwand; und dreimal wird Amelias wahre Identität, eben dieses einstens verschollene Kind zu sein, enthüllt. Eine solche Häufung von Wiederholungen kann kein Zufall sein. Und noch weniger ist es jener die Handlung überhaupt erst motivierende Zug,

daß zweimal eine Tochter zwischen Vater und Geliebtem steht.

Wir wissen, daß Verdi in den Jahren nach 1850 intensiv um seinen Lieblingsplan rang, Shakespeares „König Lear“ zu vertonen – ein Vorhaben, das er wohl nicht zuletzt darum aufgab, weil er fühlte, daß es die Kräfte jeder Musik überstieg. Sowohl in seinem eigenen Szenarium wie in Antonio Sommas Libretto hat er versucht, Shakespeares Drama zu entflechten und es stärker auf den Vater-Tochter-Konflikt, insbesondere auf Lears Beziehung zu seiner Lieblingstochter Cordelia zuzuspitzen. Man geht wohl nicht fehl, wenn man die Spuren dieser emotionellen Umdeutung Shakespeares durch Verdi im „Simon Boccanegra“ zu entdecken glaubt (schon das „Rigoletto“-Finale nahm jenes mögliche, entworfene Schlußduett von Lear und Cordelia vorweg).

Verdi verdoppelt die Ambivalenz von Liebe und Haß (die ja stets gemischte Emotionen mit einem Beiton sadistischen und masochistischen Verlangens sind), wie sie in den Familienbanden sich ausdrückt. Simone liebt Maria, die Tochter seines politischen Todfeindes Fiesco, der sie einen politischen Plänen opfert – dies jedenfalls scheinen Handlung und Musik uns nahezu legen, denn die genaue Todesursache Marias erfahren wir nicht. Amelia wiederum, die Tochter Marias und Simones, hat sich Simones politischem Gegner Gabriele Adorno in Liebe versprochen. So steht Simone in einem Kreuz der Beziehungen, zwischen Schicksal und Zufall, der ihn als Vater in jenen gleichen Gegensatz von Macht und Liebe zu treiben scheint, dem Fiesco im Prolog Maria geopfert hat. Denn wie immer bei Verdi gibt es zwischen der Intensität der väterlichen und der geschlechtlichen Liebe keinen Unterschied – ein ekstatischeres Liebesduett als die Szene, in der Amelia und Simone als Vater und Tochter sich wiederfinden, kennt wohl nur noch der „Maskenball“. Die Lust, die diese Musik erregt, ist nicht zuletzt durch den inzestuösen Strom getrieben, den Verdi in sie fließen läßt. Allein darum wiederholt sich Fescos Schicksal

an Simone nicht: Simone spaltet seine Liebe nicht auf und er besitzt die Freiheit, alle Schuld zu löschen.

Die Zufälligkeiten und Machinationen der Handlung sind nur die dünnen Flickworte und Behelfsbrücken, um die Musik an den Ort ihrer wahren Bestimmung zu leiten. Der Realist Verdi zeigt Haß und Liebe als den Motor der Welt; in der glühenden Sprache der Musik realisiert sich aber auch das Wissen nicht nur *daß*, sondern *wie* es anders sein könnte. Die Wahrheit erfinden, das ist Verdis Realismus. „Das Wahre zu kopieren kann gut sein“, schreibt er in einem oft zitierten Brief vom 20. März 1876 an seine alte Freundin, die Gräfin Clarina Maffei: „aber *das Wahre zu erfinden* ist besser, sehr viel besser. In diesen beiden Worten mag ein Widerspruch liegen, *das Wahre erfinden*, aber frag den Papa [gemeint ist Shakespeare]. Es kann sein, daß er, der Papa, irgend einem Falstaff begegnet ist, aber er wird schwerlich einem solchen Bösewicht wie Jago begegnet sein und nie und nimmer solchen Engeln wie *Cordelia, Imogene, Desdemona*, usw., usw., die doch alle so wahr sind! . . . Das Wahre zu kopieren ist schön, aber Fotografie, nicht *Materie*.“

Frits Noske

Die Libretto-Fassungen

Eine Untersuchung der beiden *Boccanegra*-Libretti führt zu dem Schluß, daß beide auf der gleichen Fabel aufgebaut sind. Die Ersetzung der *fiesta* durch die Ratsszene und die Veränderung von ein paar unbedeutenden Details beeinflussen das Ränkespiel und den Ablauf der Ereignisse nicht wirklich. In beiden Fassungen handelt die Fabel von einem Mann, der sich mit dem Vater seiner verstorbenen Geliebten in Konflikt befindet, der, als ein Held des Volkes, zum Dogen gewählt wird, der zufällig seine verschwundene Tochter findet, der in einen Bürgerkrieg ver-

COPO JOMINI
PROFANO



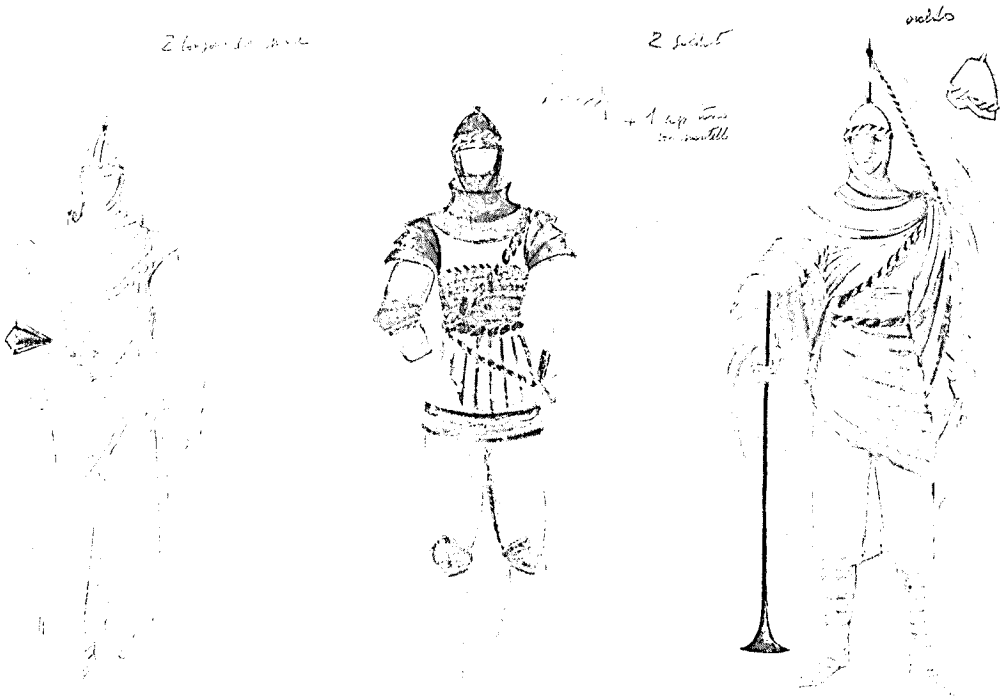
Chor - Volk -

strickt und durch die Hand eines Opportunisten ermordet wird. Weitere Ereignisse, wie Amelias Entführung und Gabrieles Mordanschlag auf den Dogen, bleiben im zweiten Libretto ebenfalls unverändert.

Auf dieser einen Handlung aber wurden die beiden verschiedenen Dramen aufgebaut. Bei der Überarbeitung erfuhren mehrere Rollen eine beachtliche Veränderung. Der Doge von 1881 ist faktisch eine neue Persönlichkeit, ebenso Paolo und in geringerem Maße Fiesco und Amelia. Außerdem sind der Genueser Senat und das Volk viel aktiver als in der Fassung von 1857.

In einem einzigen Fall wird die Veränderung durch die Person selbst verursacht. Fiscos leidenschaftliche Gefühle, die im Duett im 1. Akt zum Ausdruck kommen, stehen zu seiner grausamen Haltung beim ursprünglichen *Giuramento* in starkem Gegensatz. Der Fiesco von 1881 ist immer noch keine flexible Persönlichkeit, aber er hat erheblich an Menschlichkeit gewonnen und sein Charakter hat eine Dimension, die ihm in der ersten Konzeption fehlte.

Es ist seltsam festzustellen, daß das verwandelte Bild anderer Hauptfiguren eher aus den Hand-



Chor - Soldaten -

lungen und dem Verhalten des Volkes, zu dem sie gehören, resultiert, als aus ihren eigenen Taten. Paolo ist ein gutes Beispiel. Bis zum letzten Teil der Ratsszene wirkt er im Grunde genommen wie die gleiche Person in der Originalfassung, das heißt, wie ein Mensch, der jegliche moralische Erwägung seiner Leidenschaft für Reichtum, Macht und Frauen unterordnet. Sein Charakter vereinigt in sich Züge von Ezio (*Attila*) und Marcovaldo (*La battaglia di Legnano*), ist aber trotzdem weit weniger interessant als der des finsternen Wurm (*Luisa Miller*). Dann aber zwingt der Doge ihn, sich selbst öffentlich zu verfluchen, und plötzlich verwandelt Paolo sich in eine dämonische Figur. Man merkt Boitos Stil in dieser zeremoniellen Szene ebenso wohl als auch in Paolos bitterem Selbstgespräch zu Beginn des II. Aktes („Me stesso ho maledetto! / e l’anatema

m’insegue ancor . . . / e Paura ancor ne tremo!“). Indem der Giftanschlag auf der Bühne gezeigt, statt daß nur von ihm berichtet wird wie in der Partitur von 1857, trägt der Librettist beträchtlich zu diesem neuen Image bei. Paolo ist zu stark motiviert und ebenfalls zu impulsiv, um ein Jago zu werden. Aber durch die aufgezwungene Selbstverdammung hat er eine Aura des Schreckens an sich. Seine Worte, die er an Fiesco richtet, als er zum Galgen geführt wird, sind in dieser Hinsicht charakteristisch: „Il mio demonio mi cacciò . . .“

Das gewandelte Bild vom Dogen ist auf die veränderte Haltung des Senats und des Volkes zurückzuführen. Es stimmt, der ursprüngliche Simone beeindruckt uns als eine ‚abgerundete‘ Figur in seinem Umgang mit Privatpersonen, mit

Verbündeten und mit Gegnern. Aber sobald er auf dem Thron sitzt und der Hymne lauscht, die ihm anlässlich seines Freudenfestes oder seines Sieges über die Guelfen dargebracht wird, ist er nicht mehr als menschliches Wesen zugegen. Er ist zu einem Symbol geworden. Trotz der Anspielung auf die Vergangenheit von Simone verstärkt der Tanz der afrikanischen Korsaren diesen ‚Akt‘ der Enthumanisierung. Tanz und Hymne bilden einen undurchdringlichen Schutzschirm, der den Dogen nicht nur von seinem Volk, sondern auch vom Publikum trennt. In der überarbeiteten Partitur wird dies radikal geändert. Hier gerät Simone mit dem Senat in Konflikt, der sich weigert, den in Petrarca's Brief enthaltenen Vorschlag zu akzeptieren; erst wird er vom Volk hinter den Kulissen bedroht und ein paar Augenblicke hernach bejubelt. Hierauf folgt seine sehr eindrucksvolle bittere Rede an die Plebejer und die Patrizier. Und doch ist nur eine unter den Mitwirkenden fähig, ihn zu verstehen. Amelia, die *concertato*-Szene beherrschend, bittet um Frieden. Auch sie wird durch die Überarbeitung in ein anderes Licht gestellt. In der gesamten ursprünglichen Partitur sinnt sie auf Gabriele's Sicherheit und schließt sich den anderen in der Bitte um Gerechtigkeit an. In der neuen Fassung ergreift sie Partei für ihren Vater gegen die beständige Zwietracht zwischen den beiden bürgerlichen Parteien zugunsten eines hohen Ideals: Die Einheit Italiens!

Im zweiten *Boccanegra* geht Verdi mit der Politik in reifer Weise um, wie er es bereits vor vierzehn Jahren in *Don Carlos* getan hatte. Simone tritt als einsamer Mann in Erscheinung, so einsam wie Montfort, wie König Philipp II. von Spanien und Othello. Aber er wird mit menschlichen Dimensionen dargestellt, die in der Originalfassung nicht vorhanden oder zumindest nicht wahrnehmbar waren.

In seinem Brief an Boito vom 11. Dezember 1880 schrieb Verdi: „Der von Ihnen geplante Akt in der Kirche von San Siro ist in jeder Hinsicht enorm – wegen seiner Ungewöhnlichkeit, seinem historischen Kolorit und vom bühnenmäßi-

gen musikalischen Standpunkt aus – aber es wäre zuviel Arbeit damit verbunden und ich konnte ihn nicht übernehmen. Nachdem leider auf diesen Akt verzichtet werden muß, sollten wir bei der Ratsszene bleiben, die, von Ihnen geschrieben, eindrucksvoll sein wird, woran ich nicht zweifle. Ihre kritischen Anmerkungen sind gerechtfertigt, aber, in erhabeneres Schaffen vertieft und mit *Othello* im Sinn, streben Sie eine Perfektion an, die hier ganz unmöglich ist. Ich bin nicht so erhaben und, optimistischer als Sie, nicht hoffnungslos. Ich pflichte Ihnen bei, daß der Tisch wackelt, aber wenn man die Beine ein bißchen ausgleicht, wird er stehen, meine ich. Ich stimme zu, daß hier keineswegs diese Rollen sind (sowieso sehr selten!) die einen zu dem Ausruf „Kolossal!“ veranlassen. Nichtsdestoweniger scheint mir, daß in den Rollen von Fiesco und Simone etwas ist, was sich gut verwenden läßt.“

So mußte Verdi Boito's Elan zügeln. Die Wünsche des letzteren zu erfüllen hätte bedeutet, eine völlig neue Oper zu schaffen, die auf einer anderen Fabel basierte. Dies war ausgeschlossen, weil Verdi, genau wie Boito, sich bereits mit dem Gedanken an *Othello* trug. Eine der Konsequenzen von Verdis Zurückhaltung ist, daß die Rolle des Gabriele keine Veränderung erfuhr. In beiden Fassungen ist er der gleiche konventionelle romantische junge Held, dessen gefühlsmäßige Übertreibungen („*Dammi la vita*“ in seinem zweiten Duett mit Amelia und „*Dammi la morte*“ im Terzett) einen auffallenden Gegensatz zu Simones Reife bilden. Dieses jugendliche Unge-stüm trägt zweifellos zur dramatischen Glaubwürdigkeit seines hitzköpfigen Mordanschlags auf den Dogen bei. Aber die Wahl von Gabriele als Simones Nachfolger am Schluß des Dramas scheint alles andere als eine Garantie für einen dauernden Frieden.

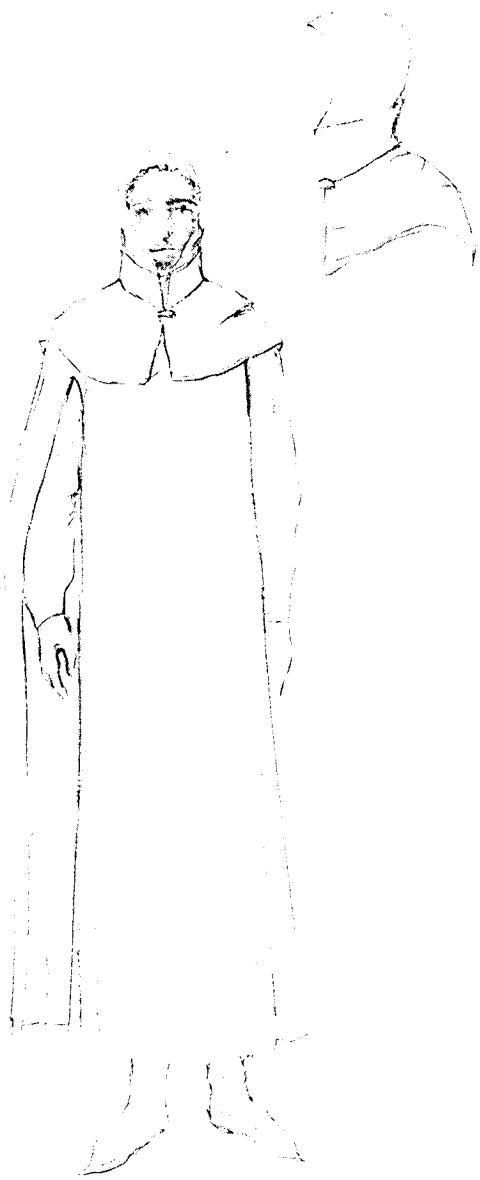
Die Figur des Gabriele war ohne Zweifel „ein Bein des wackligen Tisches, das nicht ausjustiert werden konnte“. Seine ganze Rolle neu zu schreiben, würde wohl kaum genügt haben; was erforderlich war, war eine Veränderung der Fabel. Wie auch immer, Verdi hatte in unbedeutende-

ren Beispielen mit der Bearbeitung des Stoffes von 1857 für seine neue Konzeption einen glänzenden Erfolg. Der ursprüngliche Brautchor im III. Akt (Nr. 22) zum Beispiel war ein Bestandteil der Szene, geschrieben für Frauenstimmen ohne Begleitung. In der Überarbeitung hört man den Chor nur aus den Kulissen, aber durch die Hinzufügung von Paolos bitteren Bemerkungen („Ah! orrore! Quel canto nuziale, che mi persegue . . .“) wird er vollkommen in das Drama integriert.

Wolfgang Osthoff

Die beiden „Boccanegra“-Fassungen und der Beginn von Verdis Spätwerk

Giuseppe Verdi wurde als menschliche und künstlerische Gesamterscheinung oft gewürdigt, seine Musik aber ist noch kaum Gegenstand der Forschung geworden. Insbesondere ist die Bedeutung seiner letzten Werke und ihre hervorragende Stellung innerhalb seines Gesamtschaffens mehr geahnt als geklärt. Ein Licht auf dieses Spätwerk können Vergleiche werfen, zu denen es selbst unmittelbar auffordert. Denn es umfaßt, beginnend etwa 1880, nicht nur „Otello“, „Falstaff“ und die sechs geistlichen Kompositionen (die drei mit italienischem Text auf Verse Dantes: Pater noster und Ave Maria 1880, Laudi alla Vergine Maria aus den Quattro pezzi sacri von 1898, komponiert aber schon nach dem „Otello“), sondern auch zwei eingreifende Bearbeitungen älterer Opern: „Simone Boccanegra“ und „Don Carlos“. Von der relativ vertrauten musikalischen Diktion ihrer Erstfassung können wir ausgehen, um die Merkmale des Spätwerks anhand der Änderungen scharf ins Auge zu fassen. Ich wähle hierzu nicht den „Don Carlos“, bei dem die Beurteilung der Umarbeitung durch die gleichzeitige Übersetzung des original französischen Textes ins Italienische kompliziert wird, sondern den „Boccanegra“. Die Oper wurde zuerst am 12. März 1857 im Teatro La Fenice in



Chor - Kaufleute -

Venedig aufgeführt und fiel dort ebenso durch wie vier Jahre zuvor „La Traviata“. Nach den wenigen Aufführungen, die bis 1859 in Reggio Emilia, Neapel, Mailand und Genua stattgefunden hatten, verschwand der „Boccanegra“ von den Bühnen. Zwanzig Jahre später, 1879, erwog Verdi mit Arrigo Boito, der ihm damals näher getreten war, den Plan des „Otello“, aber er hatte seit „Aida“ und Requiem jahrelang nichts mehr geschrieben und zögerte. Um ihn wieder auf die Opernkomposition hinzulenken, regte der Verleger Ricordi die Bearbeitung des „Boccanegra“ an. Boito faßte den Text Francesco Maria Piaves neu, und für Verdi war dies der Prüfstein einer Zusammenarbeit mit ihm. Am 24. März 1881 kam die endgültige Version des „Simon Boccanegra“ an der Mailänder Scala heraus und wurde ein großer Erfolg. Von dem Sänger des Dogen, Victor Maurel, war Verdi so begeistert, daß er versprach, für ihn den Jago zu schreiben. Die Bahn war frei für „Otello“ und „Falstaff“.

„Simon Boccanegra“ ist zu über einem Drittel musikalisch umgearbeitet, das Herzstück der Oper, die Rats-Szene (Finale des I. Aktes), bis auf wenige Takte ganz neu komponiert worden. Der ihr zugrundeliegende Text geht auf eine Idee Verdis zurück, die dem Ganzen eine neue ethische Haltung verleiht und das Werk aus dem Bereich der konventionellen tragischen Oper in die Nähe einer dramatischen Chronik rückt, darin vergleichbar Mussorgskijs „Boris Godunow“. Ich sehe hier von dieser und von den andern neu komponierten Szenen der Oper ab und stelle vielmehr einige Beispiele, deren Text gleich und deren Musik ähnlich geliebten ist, in beiden Fassungen einander gegenüber. Paolos Schilderung des Simone im sogenannten Prolog (S. 9/10) lautete 1857:



Verdi trennt musikalisch scharf in zwei Glieder: „Il prode“ bis „vessillo“ – und dann das letzte Prädikat „rese l’antica nominanza altera“. Im ersten Glied bemerken wir das bordunartige c’ des Orchesters, chromatisch sich heraufschraubend Tremolo-Akkorde und ein dreimaliges Baßmotiv, dazu die starr auf einem Ton – ebenfalls c’ – deklamierende Singstimme. Das ganze Glied steht auf der Dominante von F-Dur, die durch die aufsteigende Chromatik intensiviert erscheint. Das zweite Glied dagegen verzichtet auf Orchesterbegleitung, die Singstimme gibt die starre Deklamation auf und bewegt sich melodisch vom Hochtton d’ abwärts zur Tonika. Verdi realisiert hier einen Typ musikdramatischen Sprechens, den wir von den Anfängen italienischer Opernmusik her kennen: mehrmaliger Ansatz einer bestimmten Geste und gegensätzliche zusammenfassende Schlußgebärde. In der Neufassung heißt die Stelle (S. 3/4):

2



I



Wir finden die gleiche Grundstruktur wie in der ersten Fassung: Trennung in zwei Glieder, im ersten Glied weitgehend Bordunbaß (E), Beschränkung der Rezitation auf einen Ton, im zweiten Glied melodische Führung. Was sind die

Unterschiede zur früheren Fassung? Im ersten Glied bringt das Orchester nicht mehr lediglich die etwas schematische und naturalistische Intensivierung eines Akkordes, sondern einen wirklichen musikalischen Gedanken, dessen gleichmäßiges Fließen den chronikhaften Zug speziell dieses Prologs charakterisiert. Aber nicht nur dies: in dem Maß, in dem das Orchester an Bedeutung gewinnt, kann die Singstimme auf das rhythmisch starre und dadurch ebenfalls etwas schematische Deklamieren verzichten und sich auf ein echtes Parlanto beschränken. So entsteht eine musikdramatische Polarität aus instrumentalem Gedanken und Sprechgesang. Der in der Erstfassung bemerkte Typ musikdramatischen Sprechens tritt in der endgültigen Version auch in seinen räumlich-zeitlichen Proportionen überzeugender in Erscheinung. In der Erstfassung war jeder Ansatz und auch die Schlußgebärde zweitaktig (vgl. Beispiel 1). Gegenüber dieser etwas stereotypen Reihung teilt die Neufassung in vier Ansätze von einmal einem halben und dreimal einem Takt und eine Schlußgebärde von zweieinhalb Takten. Ihr zusammenfassender Charakter wird durch die größere Ausdehnung unterstrichen. In der Intention handelt es sich noch 1881 um den gleichen Gestus, aber es haftet ihm nichts Naturalistisches mehr an, er ist im Sinn eines älteren, aristokratischen Theaters stilisiert.

Ein wesentliches Merkmal der strukturellen Idee der soeben behandelten Stelle war in beiden Fassungen der Bordunbaß des ersten Gliedes. Verschieden war jedoch, was sich in der jeweiligen Fassung über diesem Bordunbaß abspielt. Ganz ähnlich ist das Verhältnis beider Fassungen in einer Stelle aus dem Duett Fiesco - Simone des Prologs. In der Erstfassung (S. 37) heißt es:

3

Simone Fiesco Simone
Nol pos-si-o! Per-chè? Ru-bel-la

mf a tempo *cresc.*

Fiesco
sor-te lei-ra-pi... Fa-vel-la.

ff *Fiesco*

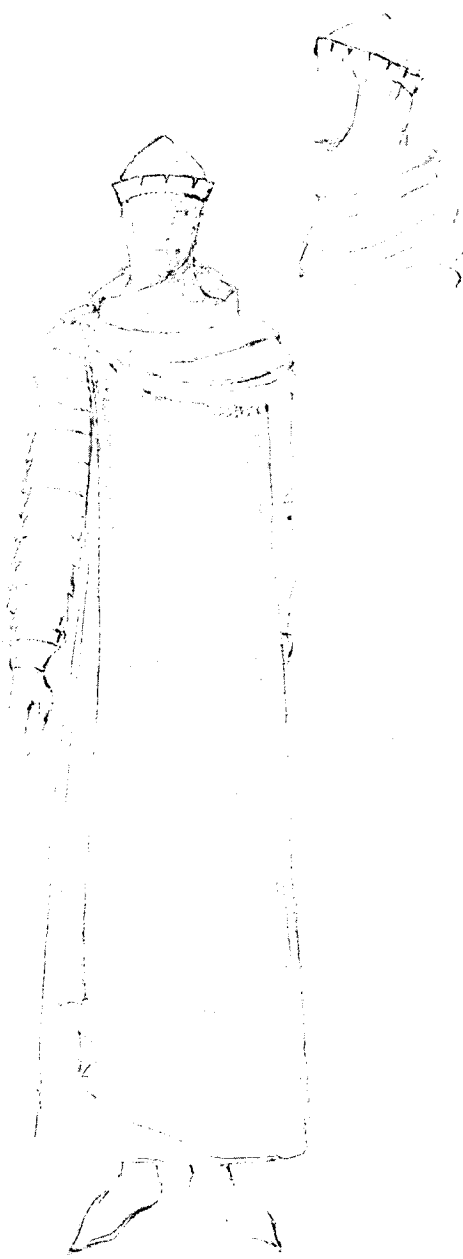
Auch hier finden wir über der Bordundominante chromatisch sich heraufschraubende Akkorde des Orchesters. Dazu deklamieren beide Singstimmen auf ein und demselben Ton. Im Gegensatz zu der zuerst besprochenen Stelle hat diese jedoch nicht den Rang einer in sich gerundeten Geste. Sie introduziert, bildet lediglich einen Ansatz, ohne daß die Schlußgebärde folgt. An deren Platz tritt vielmehr das folgende Andantino Simone. Unsere Stelle, für sich genommen, entbehrt also der Strukturierung durch zwei gegensätzliche Glieder, wie sie in dem zuerst behandelten Beispiel vorlag. Erst diese Strukturierung aber rechtfertigte das Rezitieren auf einem Ton, da ihm eine melodische Wendung entgegengesetzt wurde. So ist Verdi bestrebt, in der Neufassung der Duettstelle (S. 34) die konventionelle und leere Dominantrepetition individuell aufzulockern:

4

Simone Fiesco Simone Fiesco
Nol pos-si-o! Per-chè? Ru-bel-la sor-te lei-ra-pi... Fa-vel-la

dim. *p* *pp*

Man kann die Verbesserung auch vom dramatischen Ausdruck her begreifen: wieviel stärker wirkt die beschwörende Beteuerung Simones, daß er Fiesco das verlorene Kind nicht herausgeben kann, durch das melodische Ausholen. Schließlich aber ergibt sich durch die Änderung auch ein konstruktiver Bezug, indem die auf „gute“ Zeit fallenden Töne der Schlußphrase Simones, d²-c²-b (im Beispiel durch Kreuz gekennzeichnet) auf das as seines Ariobeginns hinführen.



Chor - Adlige -

Beibehaltung des Basses trotz Veränderung der Oberstimmen findet sich aber auch bei nichtorgelpunktartigen Stellen, zum Beispiel am Schluß des gleichen Duettes, der in der Erstfassung (S. 41) folgendermaßen aussieht:

5

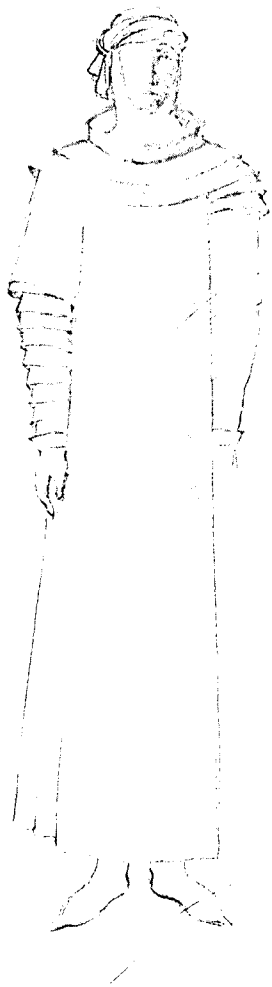
Stimone
 Coll' a - mor mi - o sa - prò pla - car - ti. Mò - di ah!
Fiasco *Stimone*
 m'ò - di. No. M'ò - di.

In der Oberstimme des Orchesters haben as⁴-g⁴-f⁴ motivischen, die übrigen Töne nur ornamentalen Charakter. Die Neufassung (S. 38) behält Baß und Singstimmen weitgehend bei, bringt aber eine durchweg motivische Führung der Orchesteroberstimme:

6

Stimone
 Coll' a - mor mi - o sa - prò pla - car - ti; m'ò - di ah!
Fiasco *Stimone*
 m'ò - di. No. M'ò - di

Unveränderte Übernahme eines ausgedehnteren Basses und des Harmoniegerüsts bei andersartiger Gestaltung der Oberstimme, in diesem Fall der Gesangsstimme, bemerken wir bei Amelias Stelle „Madre, che dall'empireo / Pro-



Chor - Ratsherren des Volks



teggi la tua figlia, / Del genitore all'anima / *Meco pietà consiglia*“ (Beispiele 13 und 14) aus dem Terzett des 2. Aktes. Gegenüber dem erschütterten Adorno und dem zornigen Dogen verkörpert Amelia hier die engelreine Unschuld, die zur Milde mahnt. So wird sie durch die größere Ruhe der Melodieführung in der zweiten Fassung (S. 191) treffender charakterisiert als in der ersten (S. 195/96). Das Festhalten, in allen angeführten Stellen, am gegebenen Baß, während der Überbau doch verändert wird, verrät etwas über die Herkunft der Verdischen Musik: ihre Wurzeln reichen noch in den Generalbaß zurück.

Nicht genau der gleiche Baß, doch die gleiche Baß-Idee herrscht in beiden Fassungen der Stelle „*O qual beltà*“ des 1. Aktes. In der Erstfassung (S. 80/81) steigt der Baß mit der Harmonie in Halben ab, während die oktavierte Oberstimme die Tonika in Achteln repetiert; der Schluß kadenziiert (Beispiel 9, Anfang). Dramatisch gesehen begleitet diese Musik lediglich den Abgang Paolos und hat nichts mit der folgenden Szene zwischen dem Dogen und seiner Tochter zu tun. Die Neufassung (S. 79/80) dagegen verbindet, aber nicht im Sinne eines die Grenzen verwischenden Übergangs, sondern als Umschlag der Situation, musikalisch-strukturell ausgedrückt: durch Wechsel der Bewegungsrichtung und des Rhythmus (Beispiel 10, Anfang): Abstieg des Basses in Halben, Aufstieg in Vierteln. Die Oberstimme verharrt zunächst, bringt aber nicht nur Tonrepetition wie die erste Fassung, sondern ein Motiv, das zu einem Hochton (c⁴) führt, erst dann erfolgt Tonrepetition in Vierteln und Abstieg. Die Neufassung ist konstruktiver und zugleich sprechender, menschlicher. Dieser Eindruck entsteht wesentlich auch durch den Rhythmus: zuerst Akzent gegen den Takt, dann dies vergrößert als Synkope (Takt 3/4), schließlich normaler Akzent mit den sprechenden Achteln im vorletzten Takt. Der rhythmische Verlauf hat also ebenso Struktur wie der melodische. Die Stärkung der rhythmischen Komponente als eines konstitutiven Satzelementes kennzeichnet allgemein das Verdische Spätwerk. Betrachten wir die Fanfare der gleichen Szene. In der Erstfassung (S. 80) be-

steht sie aus einem frischen Motiv, das in rhythmischer Hinsicht allerdings sehr einförmig ist: die Triolen fallen durchweg auf Schlag 2 jedes Taktes:

7



Wieviel mehr Nerv hat dagegen die Neufassung (S. 78/79):

8



Auch hier begegnen Triolen. Im 3. und 4., bzw. 8. und 9. Takt fallen sie auf die „gute“ Zeit, im 7. bzw. 11. Takt dagegen auf Schlag 4, wodurch sie das Ganze, im Auftakt zum Schlußklang, zusammenraffen. Dieser rhythmische Umschlag wird in den letzten vier Takten noch durch die eingeworfenen Orchesterschläge unterstrichen, die zunächst synkopisch auf die „schlechten“ Zeiten fallen, um dann den zusammenfassenden vorletzten Takt in normaler Akzentuierung auszufüllen. Einen ähnlichen rhythmischen Umschlag finden wir in der nächtlichen Beratung der Genueser Seeleute und Handwerker (Prolog) über die Dogenwahl. Die rhythmische Deklamation des Gesanges ist in beiden Fassungen der Oper gleich. Das ursprüngliche Motiv der Oberstimmen wird in der zweiten Fassung vereinfacht und in die tiefere Oktave transponiert (die ganze Szene ist um einen Ganzton nach unten transponiert). Entscheidend ist jedoch der tiefe Part des Orchesters

(unteres System des Klavierauszuges). Auch er benutzt in beiden Fassungen das gleiche Material und folgt dem gleichen harmonischen Schema (Viertelschläge): $\underline{\underline{D}}-\underline{\underline{D}}-\underline{\underline{D}}-\underline{\underline{D}}$ (Pause des Orchesters) -T (F-Dur bzw. Es-Dur). Das dazu erklingende Staccato-Motiv bringt in der Erstfassung (S. 16/17) jeweils Sechzehntel auf der „schlechten“ und Achtel auf der „guten“ Zeit des Taktes:

9

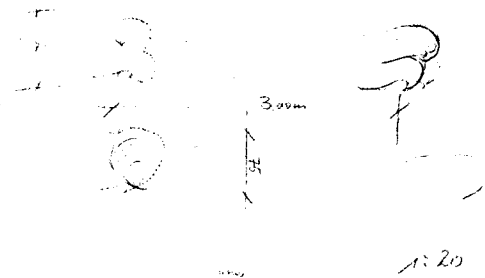


In der Neufassung (S. 11/12) kehrt Verdi dieses Verhältnis von Sechzehnteln und Achteln vor dem Pausentakt des Orchesters um:

10



Die rhythmische Monotonie ist beseitigt. Es handelt sich aber um viel mehr als um eine Verfeinerung. Der rhythmische Umschlag verdeutlicht das dramatische Überraschungsmoment, das in



Detailentwürfe

dem plötzlichen Hervortreten Paolos liegt, der sich bis dahin im Dunkel verborgen und an der Diskussion nicht teilgenommen hat. Rein musikalisch gesehen ist der Umschlag aber erst die volle Realisierung der Konzeption der Erstfassung. Deren harmonisches Schema der Stelle – und es gilt genauso für die Zweitfassung – wurde oben dargestellt. Es zeigt zunächst ein regelmäßiges Wechseln in Vierteln von D^{\flat} und D , bis im Takt vor der Orchesterpause, die ihrerseits nur die Tonika des Tutti vorbereitet, die Dominante zwei Viertelschläge erhält. Sie wirkt so wie ein Doppelpunkt vor der Nennung des Namens Simone Boccanegra. Keineswegs haben wir es bei diesem rhythmisch-harmonischen Schema mit einer besonderen Finesse zu tun, das Zielen auf die Tonika gebietet Verdis Vorgehen geradezu. Die Wiederholung der Dominante wird aber in der Erstfassung rhythmisch dadurch verunklart, daß die Sechzehntel- und Achtelfolge ungeachtet des Wechsels im Harmonieschema unverändert weiterläuft. Erst die endgültige Fassung realisiert die Stelle auch vom Rhythmus her, indem sie durch den Umschlag der rhythmischen Anordnung die neue Situation im Harmonieschema gleichsam mit einem *Nota bene* versieht. Bei all diesen rhythmischen Änderungen handelt es sich also um Präzisierung der Geste, wie wir sie schon für den Gesang festgestellt haben.

Dort erstreckt sie sich auch auf umfangreichere Partien, besonders im Dialog, zum Beispiel in der Unterredung Doge-Amelia des 1. Aktes. Die

Erstfassung (S. 81/82) beginnt im Ton des traditionellen Rezitativs, dessen Melodik hauptsächlich die Töne des zugrundeliegenden Akkords berührt. So erklären sich auch die zum Teil entstehenden großen Intervalle. Sie haben keine Eigenbedeutung und wirken daher eher willkürlich. Zudem besteht für diese Art des Rezitativs durch die verwendeten Sequenzen (hier die Sexten d^{\flat} - f und e^{\flat} - es im 5. und 6. Takt des Beispiels sowie die Sekundabstiege b - as und as - g im 8. und 9. Takt) oft die Gefahr des Leierms:

11

Allegro Moderato M.M. $\text{♩} = 88$

Paolo *Doge*

(Oh qual bel-tà!) FA-vel-la il

Amelia *Doge*

do-ge ad A-me-lia Gri-mal-di? Così no-ma-ta-lo so-no. E gli-su-li fra-tel-li

Amelia *Doge*

tu-ci non punge de-sio di pa-tria? Pos-sen-te... ma... In-ten-do...

Paolo

a me in-chi-nar-si sdeg-na-no i Gri-mal-di...

Die Neufassung (S. 80/81) vermeidet die konventionellen Sprünge und Sequenzen. Frage und Antwort sind in ihrem natürlichen Tonfall mit den einfachsten Mitteln wiedergegeben:

12

Andante Mosso $\text{♩} = 84$

Paolo

(Oh, qual bel-tà!)

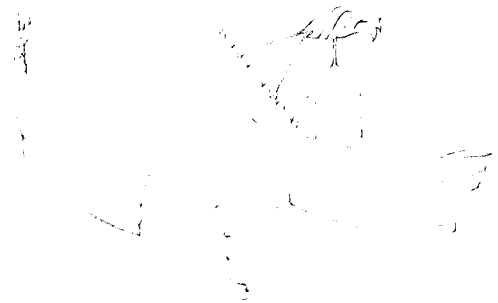
Doge *Amelia*
Fa-vellai! Doge ad A-me-lia Gri-mol-di? Co-sì no-ma' i o

Doge *Amelia*
so-no. E pie su' i fratel-li tuo-i non-punge de sio di pa-tria? Pos-sen te...

Doge
ma... In-ten-do... A me in-chi-nar-si sdeg-na-no! Gri-mal-di...

Der erste Wortwechsel führt melodisch zu einem Spiegelbild: a, c', b-b', c'', a'. Die Frage, ob Verdi bewußt solche konstruktiven Beziehungen, die wir bereits berührt haben und noch im weiteren erwähnen werden, angestrebt habe, ist zu absurd, um gestellt zu werden. Daß sie sich ihm ergaben, der aus der Fülle komponierte, zeugt von den tektonischen Kräften seiner Musik. Die gleiche Spiegelbild-Melodik darf der Interpret aber auch aus der dramatisch-psychologischen Situation deuten (man geht damit nicht zu weit, gerade weil es sich nicht um die Erforschung von Verdis Gedanken während der Komposition handelt, sondern um die immanenten Qualitäten seiner Musik): wie überzeugend treten sich hier Vater und Tochter gegenüber, und wie blicken sie sich schon bei diesen ersten Worten ins Auge, obwohl sie sich erst später erkennen.

Im übrigen dienen der Einheit des Gesprächs die jeweiligen tonalen Anknüpfungen, an denen auch das Orchester teilnimmt. Man hat schon von der Musik her den Eindruck, daß beide Gesprächspartner ganz eng beieinander stehen und jeweils den abschließenden Tonfall des andern mit der eigenen Stimme aufnehmen. Zugleich aber ist dieses Sprechen musikalische Struktur.



Bezeichnend dafür ist der Schluß unseres Beispiels. Der Doge fragt Amelia, ob ihre verbannten Brüder kein Heimweh hätten. Sie antwortet: „Possente . . . ma . . .“ Er unterbricht sie: „Intendo . . . A me inchinarsi sdegnano i Grimaldi“. Die Erstfassung verteilt diese einzelnen Glieder auf verschiedene Bereiche des Tonraums (vgl. Beispiel 11): b', as', g'-des'-g, f, es-es, c', b, as, g. Die Neufassung aber setzt tonale Beziehungen (vgl. Beispiel 12): b', a', g'-d'-b, a, g; und nun die Vergrößerung: (d), b, a, g, (fis).

Strukturierung finden wir aber auch im Cantabile mehr gebundener Abschnitte, zum Beispiel im Terzett Adorno-Simone-Amelia des 2. Aktes. In der Erstfassung (S. 194/95) bringt Adorno eine typische Kantilene, naiv mit ihrem zweimaligen Hochton as' und der Fermate g' vor dem Schluß:

13

Adorno *Simone* *Amelia*
Dam-mi la mor-te, dam-mi la mor-te; il
ci-glia a te non o-so, non o-so al-zar dam-mi la

So weit befindet er sich in Übereinstimmung mit den Forderungen des Musikdramas. Fraglich wird diese Übereinstimmung aber, wenn wir sehen, daß Verdi a capella-Kadenz an anderen Stellen der Oper anbringt, die in der Erstfassung schmucklos geblieben waren. So tritt im 2. Akt an die Stelle des relativ einfachen orchesterbegleiteten Schlusses des Terzetts Adorno-Doge-Amelia (S. 199/200) in der Endfassung (S. 194) eine a cappella-Kadenz:

16

Solche a cappella-Partien sind genährt von der Vorstellung, die Verdi von einer typisch italienischen, an den alten Meistern ausgerichteten Vokalität hatte. Bezeichnend dafür ist der imitatorische Takt vor Eintritt des Orchesters. Bemerkenswert ist auch Verdis Bestreben, diese Kadenz nicht in improvisatorische Koloratur sich verströmen zu lassen, sondern ihr dadurch Gestalt und Geschlossenheit zu verleihen, daß er ihren Hauptgedanken, die zuerst von Amelia vorgetragene Tonfolge es⁴-d⁴-c⁴-b⁴-as⁴-g⁴-b⁴-as⁴, am Schluß vom Dogen wieder aufnehmen läßt. Diese Tonfolge wiederum erscheint hier nicht zufällig, sondern ist nur eine leichte Abwandlung der kurz zuvor (S. 193) vom Dogen solistisch vorgetragenen inhaltlich wichtigen Stelle „Sia d'amistanza italice/Il mio sepolcro altar“.

Was sich anhand dieser wenigen Beispiele für die Neufassung des „Simon Boccanegra“ und damit allgemein für das Spätwerk Verdis feststellen läßt: konsequenter Bau, Konturierung der Bauelemente, stilisierte und präzierte Gestik, dramatische und musikalische Beziehungen (nicht mehr lediglich dramatischer und musikalischer Ausdruck), sprechende Motivik, konstruktiver Rhythmus, konstruktive Melodieführung, verschiedenartige (nicht nur harmonische) Klangtechniken – ist das 19. Jahrhundert oder trägt es moderne Züge, ist es fortschrittlich oder retrospektiv? Verdi selbst sagte: „Torniamo all'antico: sarà un progresso“. Es ist beides und keins von beiden. Verdi steht der vordergründigen Problematik des 19. und 20. Jahrhunderts fern. Er beehrt sich mit der Moderne in der Negation romantischer Allvermischung und Funktionalisierung, aber er ist weder Formalist noch Konstruktivist. Er weiß, daß Illusion oder Stilisierung eine oberflächliche Alternative ist, denn „Copiare il vero può essere una buona cosa, ma inventare il vero è meglio, molto meglio. Pare vi sia contraddizione in queste tre parole: inventare il vero, ma domandatelo al Papà (das ist Shakespeare). Wahrheit erfinden – das paradoxo Geheimnis der Kunst.“

Brief Francesco Petrarca an Simon Boccanegra, den ersten Dogen von Genua

1. November 1352, Avignon

Dem Dogen und Rat von Genua, Ermahnung zum Frieden mit Venedig und zur Eintracht unter den Bürgern.

Verzeiht mir bitte, erhabenster Doge und ihr, erlauchteste Größen des Rates, wenn ich als Freund mit Euch rede. Ich fürchte freilich nicht, die Debatte vorwegzunehmen, die in bestimmter Absicht aufgeschoben wurde. Bis jetzt nämlich, wie ich bekenne, wartete ich besorgt, welches Ende solchen Rüstungen beschieden sei, und so unmenschlich es gewesen wäre, von Zorn und Haß entbrannte Gemüter mit Worten zu entflammen, so ungelegen schien es mir, Bewaffneten und schon in Reih und Glied stehenden abzuraten und von den Waffen wegzuziehen. Wußte ich doch, daß, wer sich den Helm schon aufgesetzt hat, zu spät den Krieg bereut, und ich glaubte auch, einigermaßen der Pflicht meiner Ergebenheit genügt zu haben, dadurch, daß ich vor Beginn dieses Krieges, durch den Orient und Okzident gleichermaßen erschüttert wurden, bevor beide Flotten ausgelaufen waren, beim ruhmreichen Dogen von Venedig, dem ich bekannter bin und damals näher stand, um die entstehenden Flammen des Zornes zu löschen, inständig und fast unter Tränen mich ins Mittel legte, ohne Scheu, man möchte mich der Einmischung in fremde Angelegenheiten zeihen, da es einem Menschen wohl ansteht, von menschlichem Leid, einem Italiener, von italienischem Leid berührt zu werden und, wenn möglich, ihm entgegen zu wirken, wobei, wenn ich es richtig sehe, ich mich bei niemanden beliebt mache.

Da jetzt endlich die Entscheidung gefallen ist und mit nicht geringem Blutvergießen, wie ich glaube, der brennende Haß beschwichtigt ist, scheint es mir daraufhin nicht unzeitlich, wenn

ich gewissermaßen zum Rückzug blase; und das würde ich nicht in so kühner Zuversicht tun, wenn ich nicht den Charakter derer, zu denen ich spreche, kennen würde: kein Volk ist im Krieg unbändiger und im Sieg menschlicher und milder, als Ihr. Ihr habt gesiegt; begnügt Euch damit, damit niemand glaubt, Ihr hättet Euren Charakter vergessen. Denn nicht nur für bedeutende Männer und Völker, sondern auch für edle Raubtiere ist es genug, gesiegt zu haben; unedlen aber bereitet es Freude, noch weiter zu wüten, und ihr Durst nach Blut wird durch den Sieg nicht gelöscht. Ihr also, edelste Menschen, haltet nun Eure siegreichen Hände vom Blut fern; mag das Lob des Krieges die im Kampf Gefallenen hinweggenommen haben, mag das Tapferkeit im Krieg gewesen sein, so steht es aber Eurer Sanftmut nicht an, was überlebt mit Waffen zu verfolgen. Es ist ja nicht leicht, unter blitzenden Waffen alles genauestens zu prüfen und im einzelnen abzuwägen, wen man mit blutigem Schwert treffen, wo man die Hand zurückziehen soll. Alles verwirrt das Ungestüm und der Eifer der Kämpfenden; hat sich dieser gelegt und ist Ruhe in die Herzen zurückgekehrt, dann stellt sich zugleich auch die ausgesetzte Freiheit der Entscheidung wieder ein; dann soll man die Leidenschaften zügeln und sich durch besondere Menschlichkeit des Sieges würdig erweisen, was denen nicht leicht fällt, für die es neu und ungewohnt ist, zu siegen. Unbesonnene lassen sich nämlich von ungewohnter Freude hinreißen, und plötzlicher Erfolg schüttelt den Zügel der Vernunft ab; für Euch ist das Siegen schon Gewohnheit geworden: der Zahl der Kriege der Genueser auf dem Erdkreis entspricht die Zahl ihrer Siege. Die Meere fast aller Völker habt Ihr durch Eure Triumphe und Siege berühmt gemacht, das Thyrrhenische, adriatische, euxinische, ionische, afrikanische und ägäische; selbst der Ozean fürchtet Eure Feldzeichen, und das Indische Meer freut sich, daß ihr zu ihm mit dem Schiff nicht gelangen könnt; nur das blieb noch übrig: zu erleben, wie der Bosphorus vom Blut Eurer Feinde schäumte; und wir haben es erlebt. Denn welchen Unterschied gab es zwischen uns, die wir es lasen, und den Kriegern selbst, als daß

mor - te; il ci-glio a te non o-so al-zar, non o-so al-zar.
 Deg-gio sal-var-lo e sten-de-re la ma-no all'i-ni-glia.
 Deg-gio sal-var-lo e sten-de-re la ma-no all'i-ni-glia.
 Ma-dre, che dal-l'em-pi-reo pro-teg-gi la tua mi-co?
 Ma-dre, che dal-l'em-pi-reo pro-teg-gi la tua fi-glia.
 Deg-gio sal-var-lo e sten-de-re la ma-no all'i-ni-glia.
 Deg-gio sal-var-lo e sten-de-re la ma-no all'i-ni-glia.
 Ma-dre, che dal-l'em-pi-reo pro-teg-gi la tua mi-co?
 Ma-dre, che dal-l'em-pi-reo pro-teg-gi la tua mi-co?

Adarno
 Dammi la mcr - te, dammi la mor - te; il
 ci - glio a te non o - so, il ci-glio a te non o-so al-zar.
 Deg-gio sal-var-lo, deg-gio sal-var-lo.
 Ma-dre, che dal-l'em-pi-reo pro-teg-gi la tua fi-glia,
 deg-gio sal-var-lo e var-lo?
 Ma-dre, che dal-l'em-pi-reo pro-teg-gi la tua fi-glia,
 deg-gio sal-var-lo e del ge - ni-to-re al-la-ni-na me-co pie-ta-con-
 sten-de-re la ma-no all'i-ni-mi-co?

Die Neufassung (S. 190/91) gibt der Stelle durch wenige Änderungen ein anderes Gesicht:

Nur ein einziger Hochtton erscheint: b'. Das Wort „alzar“ wird vor dem Schluß nicht vorweggenommen, die sich zum ges' erhebende Figur wirkt daher hier viel durchdachter. Vor allem aber erhält der in der Erstfassung naturalistisch ausbrechende und effektiv voll ausgekostete Schluß einen neuen Charakter dadurch, daß er in die untere Oktave versetzt und „cupo“ vorgetragen wird, natürlich ohne Fermate. So entsteht eine Schlußge-

ste, die von dem Cantabile scharf abgehoben ist. Der Verdeutlichung dieses Einschnitts dient auch die zusammenfassende Sextole des Orchesters, während die Erstfassung auch in diesem Takt die Triolen fortsetzte, wodurch die Begleitung als Ganzes blaß blieb. Der Schluß des Gesanges macht sich übrigens eine Gegebenheit zunutze, die im 19. Jahrhundert außerhalb der italienischen Musik kaum Berücksichtigung findet: er verwendet die natürlichen Lagen, die verschiedenen Register der menschlichen Stimme. Verdi, besonders der späte Verdi – worauf Thrasylulos Georgiades hingewiesen hat – macht von diesen Registern Gebrauch. Er faßt somit auch die menschliche Stimme gleichsam strukturell auf, das heißt er behandelt sie nicht wie etwa ein Saiteninstrument, sondern ihren organischen Bedingungen entsprechend.

Es ist beinahe müßig, auf die harmonischen Veränderungen als solche hinzuweisen, da sie unmittelbar ins Auge springen, etwa auf die so viel reichere Entfaltung über dem Bordunbaß von Beispiel 2 gegenüber Beispiel 1. Eine Weiterbildung der Mittel Verdis, die mit der allgemeinen historischen Entwicklung parallel geht, ist hier nicht zu verkennen. Wenn wir aber anhand dieser Beispiele 1 und 2 fragen, welche Tendenz der Entwicklung von Verdis Harmonik innewohnt, so stellen wir fest, daß sie nicht auf Verfeinerung – das ist Komplizierung, musikalisch-technisch gesprochen: Chromatisierung – als Selbstzweck zielt wie weitgehend die Harmonik seiner Zeitgenossen. Gegenüber der chromatischen Intensivierung des Dominantakkordes in Beispiel 1 wirkt die zunächst unteleologische Klanglichkeit von Beispiel 2 eher archaisch (wenn man sie nicht als vorimpressionistisch hören will, was sich aber angesichts der völlig andersartigen Temperatur der Verdischen Musik verbietet). In Wirklichkeit geht es hier aber nicht um fortschrittlich oder archaisch, harmonisch oder „klanglich“, denn Verdi hat keine harmonischen oder antiharmonischen Ziele, die er als solche verfolgt. Die Harmonik steht bei ihm im Dienst der jeweiligen gesamtmusikalischen Konzeption, und man kann nur fragen, wie sinnvoll oder zweckmäßig

sie diesen Dienst versteht. Da zeigt sich nun, daß die unfunktionelle Klanglichkeit von Beispiel 2 der kompositorischen Idee der Bordunstelle, die wir oben umschrieben haben, sehr viel angemessener ist als die funktionelle Dynamik von Beispiel 1. Anders verhält sich Verdi bei der Orgelpunktstelle von Beispiel 4, denn diese erfüllt in ihrem Zusammenhang eine andere Aufgabe als Beispiel 2. Brachte Beispiel 3 einen ähnlich chromatisch intensivierten Dominantakkord wie Beispiel 1, so steigert die Neufassung, Beispiel 4, diese Spannung noch durch zusätzliche harmonische Ausweitungen. Das entspricht dem integrierenden Charakter dieser Stelle, dieser schmerzvollen Frage, die ihre Antwort erst mit dem folgenden Andantino Simones findet. Trotz dieser harmonischen Ausweitung fehlt solchen Stellen Verdis der drängende, lechzende Zug romantischer, etwa Wagnerischer Harmonik. Den Lieblingsklang romantischer Funktionsharmonik, den verminderten Septimenakkord, vermeidet er in seiner späteren Zeit, wie Beispiel 6 zeigt, in dem dieser Akkord, der in Beispiel 5 vor „M’odi“ stand, durch einen Subdominantquintsextakkord ersetzt ist. Schon am 5. Januar 1871 schrieb Verdi an Francesco Florina sarkastisch über die „settimana diminuita, scoglio e rifugio di tutti noi che non sappiamo comporre quattro battute senza una mezza dozzina di queste settimane“.

Verdi läßt sich weder in seiner Harmonik noch in irgendeiner andern Hinsicht auf eine fortschrittliche oder reaktionäre Linie festlegen. So verbannt er etwa die hohlen Kadenzen der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts aus seinen Spätwerken und merzt in der zweiten Fassung des „Bocanegra“ Stellen wie diese aus dem Duett Doge-Amelia des 1. Aktes (Erstfassung, S. 89) aus:

15

The image shows a musical score snippet with two staves. The top staff is marked 'Am. mezza voce' and the bottom staff is marked 'Do. con forza'. The lyrics are 'a me do-len-te, co-me tri-ste' and '- rir! se la spe-me, o ciel cie-men-te,'. The music features a complex harmonic structure with chromaticism and a strong rhythmic drive.

jene, beherzt wie sie waren ohne Schauer die Gefahr spürten, während sie kämpften, wir, während wir lasen, Schauer ohne Gefahr? Wessen Sinn hätte nicht Schauer erfaßt, als er vom Geschehen jener entsetzlichen Nacht hörte oder las, als Ihr gegen Abend unter heftigstem Blasen des Südwindes, zwischen Konstantinopel und Calcedon, von den drei stärksten Völkern angegriffen wurdet; jene kamen von Süden – von Gallipoli waren sie ausgelaufen –, wurden vom Wind unterstützt und setzten daher Segel, Ihr mußtet gegen die Feinde, gegen den Wind, gegen das Meer kämpfen, und es entstand eine so schreckliche Schlacht, daß sie weder der starke Sturm noch die folgende Nacht unterbrach? Welch ein Ansturm der Winde, welch ein Ächzen der Taue, welch ein Schmettern der Trompeten, was für ein Schreien und Stöhnen der Männer, welches Aufeinanderprallen der Schiffe, welcher Klang von Eisen, welch ein Schwirren von durch das Dunkel fliegenden Pfeilen! Die ganze Nacht hindurch dauerte nämlich die Schlacht, für die in allem jenes Dichterwort zutraf:

Wer wohl könnte die Not jener Nacht, wer könnte im Wort wohl malen den Mord, wer wöge durch Tränen auf diese Leiden? (Vergil Aenaeis II, 361-62).

Schließlich zog sich der Kampf bis zum nächsten Morgen ohne Unterbrechung hin und, worüber die Nachwelt noch mehr staunen wird, es war winterliche Nacht; auch den folgenden Tag dauerte die Schlacht noch an. Wer hätte je ähnliches gehört, wer hätte solches gesehen oder gelesen? Einen großen Teil des einen, einen großen auch des anderen Tages und in der ganzen dazwischen liegenden Nacht kämpfte man mit den Wellen, mit dem Wind, mit dem Feind. Drei Heere auf Seiten des Feindes, in eins zusammengezogen aus verschiedenen Weltgegenden, drei weit entfernte Nationen; mitten unter ihnen allein die Tapferkeit der Genueser, allein das Schicksal der Genueser.

Über äußere Feinde freilich empfinde ich kein Bedauern; was mischen sie auch ihre Waffen in italienische Geschicke? Käufliche Leute, treubruchig und dreist, die das Geld zu langem und unglücklichem Kriegsdienst treibt, uneingedenk

des mit Euch feierlich vereinbarten Friedens; mag man auch, um die Wahrheit zu gestehen, mit dem leidgeprüften und armen Volk Mitleid haben müssen, muß man den Führern zürnen, die in schmachlichem und unmenschlichem Geschäftssinn das Blut ihres Volkes für geringes Geld verkauft haben. Ja auch für die heimtückische und feige Griechenbrut, die aus sich selbst heraus nichts Großes wagt, empfinde ich nicht nur kein Bedauern, sondern freue mich sehr und wünsche, daß jenes ruchlose Reich und jener Sitz der Verirrung durch Eure Hände zerstört wird, wenn Christus Euch etwa als Rächer seines Unrechts erwählt und die vom ganzen katholischen Volk schmachlich aufgeschobene Sühne für Euch aufbewahrt. Doch mit unseren Italienern habe ich aus tiefstem Herzen Mitleid – hätten sie mir doch, als ich sie ehrlich ermahnte, rechtzeitig geglaubt! – Aber wenn ihr doch auch jetzt noch – was ich öffentlich kaum zu wünschen wage – vom göttlichen Geist beseelt beide beginnen könntet, Euch zu besinnen, daß Ihr als Italiener sowohl Freunde gewesen seid als auch es wieder sein könnt, daß ihr nicht wegen tödlicher Beleidigungen, sondern – was immer Eigenart mächtiger und in gleicher Weise nach höchstem Ansehen Strebender war und sein wird – um Ruhm und Überlegenheit den Streit aufgenommen habt; und möchtet Ihr Euch doch so schnell, mit heißem Herzen, von diesem Krieg gegen Italiener und Bundesgenossen zum Krieg gegen äußere Feinde wenden, gegen treulose Aufwiegler gemeinsam die strafenden Waffen richten und, wenn jene mit Schwert, Strick und Meer vernichtet sind, was jetzt geschehen kann, bald einen frommen Feldzug zur Befreiung des heiligen Landes im Gehorsam zu Jesus Christus glücklich aufnehmen und damit der Welt und der Nachwelt ein höchst angenehmes Schauspiel bieten! Doch jetzt weiter mit meinem Anliegen. Gesiegt habt Ihr, tapfere Männer; zeigt nun allen Sterblichen, daß Ihr mit den Italienern nicht um Haß und Leidenschaft, sondern für Frieden gekämpft habt; zwingt Eure Feinde, sogar im Stillen zu bekennen, daß sie von Euch ebenso durch Euer Verhalten wie durch Eure Waffen überwunden wurden. Wer Eure Macht fürchtet, soll Eure Tu-

gend ehren und achten; mit mehr Recht soll man den überlegen nennen, der den Gegner durch Seelengröße überwindet als mit dem Schwert. Jener ist der wahre Sieger, der sich selbst besiegt, sich von Vernunft besiegen läßt, Gefühle beschwichtigt, im Sieg sich mäßigt, den Zorn zügelt; der ist würdig, oft zu siegen, der durch Siegen besser wird, und den höchsten Kriegsruhm hat der, den Mißgeschick nicht niederwirft, Erfolg nicht überhebt. Das erste habt Ihr in den Schwierigkeiten des Krieges selbst bewiesen; das zweite beweist nach dem Sieg, damit die Welt erkennt, daß Ihr in jeder Lage gleich gesinnt seid, damit die Zierde der Gelassenheit und Festigkeit zu Euren Tugenden hinzukommt und nichts von allem, was man für den vollkommenen Ruhm wünscht, in Krieg und Frieden Euch fehlt. Nun komme ich zu der Sorge, die mich sehr bedrückt und beunruhigt; wenn Euer maßvolles Verhalten mich davon befreit, wird es in Eurer Republik nichts mehr geben, was ich fürchten müßte. Wie freilich die äußere Gesundheit stattlicher Körper, so pflegt der Friede großer Städte von versteckten Krankheiten bedroht zu werden, und sind die offensichtlichen Übel beseitigt, leidet leicht das Innere und die Eingeweide selbst. Sobald diese Seuche zum Vorschein kommt, dann erkennt man leicht, daß die drängenden Probleme besser an der Oberfläche der Haut bleiben, als in die Tiefe des Herzens dringen. Wie für einen schweren Körper Übungen, so sind oft für ein großes Volk Kriege heilsam, und wie zu lange Ruhe den Körper belastet und krank macht, so grenzenlose Untätigkeit; das bewirkt im Körper unausgeglichene Säfte und im Volk vielerlei Spannungen, Uneinigkeit und gegensätzliche Leidenschaft; maßvolle Geschäftigkeit ist Freundin der Gesundheit, die Ruhe des Erfolgs verursacht Krankheit. Nie wäre römische Tüchtigkeit untergegangen, wenn Karthago unversehrt geblieben wäre; als die Angst im Nacken geschwunden war, war die Bahn frei für schlechte fremde Einflüsse und Bürgerkriege, und das Ende einer großen Not war der Anfang einer größeren. Was, meinen wir, hat den Athenern geschadet? Offenbar richtete diesen in höchster Blüte stehenden Staat nicht so sehr der Krieg mit den Feinden oder die Zerstö-

rung der Flotte auf dem Meer von Syrakus zugrunde, wie die Feindseligkeit des Bürgers Alkibiades und die Wut und Raserei der dreißig Tyrannen im Innern. Leichter sieht man das Äußere voraus als was in uns entsteht; in Wahrheit aber ist bei jeder Krankheit das Versteckte am gefährlichsten. Hier, bitte ich, richtet Eure Augenmerk auf Eure Fähigkeit vorauszuschauen, in der Ihr Meister seid; hier seid beharrlich und achtet mit äußerstem Eifer darauf, daß Ihr über dem Sieg nicht überschwenglich und übermütig werdet. Das beste ist es, im Frieden zu leben; ist das nicht möglich, so ist es weit wünschenswerter, mit dem äußeren Feind als mit dem Bürger zu kämpfen. Ich habe keinen prophetischen Geist, ich erhebe keinen Anspruch auf Kenntnis der Zukunft aus dem Lauf der Gestirne, aber soweit ich nach vernünftiger Überlegung aufgrund der Vergangenheit auf die Zukunft schließe, werden Tüchtigkeit und Glück Euch in auswärtigen Kriegen unbesiegbar machen; Ihr müßt keinen Feind außer dem inneren, kein Schwert außer dem bürgerlichen fürchten. Rom hätte nicht besiegt werden können, wenn es sich nicht selbst besiegt hätte; dasselbe wird Euch passieren, wenn Ihr nicht gerecht herrscht und Mäßigkeit annehmt. Handelt Ihr so, werdet Ihr immer glücklich und unbesiegt sein; Eure Flotte, wenn sie ihrer selbst sicher ist, wird furchterregend allen Küsten erscheinen. Ich könnte ausführlicher zeigen, welche Städte, die der Feind nicht besiegte, sich durch Feindschaft im Inneren zugrunde richteten; aber angesichts der Bekanntheit glaubte ich, es genügte nur wenige Beispiele, aber die berühmtesten von allen, soweit es das Altertum betrifft. Denn für unsere Zeit finde ich nirgends ein besseres Beispiel als bei Euch selbst. Ruft Euch also ins Gedächtnis zurück jene Zeit, in der Ihr unter den Völkern Italiens die erfolgreichsten von allen ward. Damals war ich ein Kind, und kaum, wie in einem Traum, erinnere ich mich, wie die Bucht Eurer Küste, die nach Ost und West blickt, nicht als irdische, sondern als himmlische Wohnung erschien und in der Art, wie die Dichter die elysischen Gefilde beschreiben: Höhen von Hügeln auf lieblichen Pfaden und grünende Täler und in den Tälern glückliche

Seelen. Wer bestaunte nicht von der Höhe Türme und Paläste und die durch Kunst gezähmte Natur, sich erhebende Hügel, die mit Zedern, Wein und Oliven bekleidet sind, und unter hohen Felsen Häuser aus Marmor, die keinem Schloß nachstehen, um die jede Stadt zu beneiden wäre? Wer sah nicht verwundert jene lieblichen Grotten, wo zwischen Klippen Hallen mit goldenen Balken, umrauscht von den Wogen des Meeres und betaut von der Gischt, die durch ihren Glanz die Aufmerksamkeit der Seefahrer auf sich zogen und den Seemann das Ruder über dem überraschenden Anblick vergessen ließen? Aber bei einer Reise zu Lande, wen überwältigte nicht größtes Staunen, wenn er die prächtige und menschliche Vorstellung übersteigende Kleidung der Männer und Frauen betrachtete? Welcher Wanderer erstarrte nicht mitten auf seinem Pfad, wenn er in einsamen Wäldern und entlegendsten Triften Kleinodien, wie er sie nie in Städten gesehen, erblickte?

Und wenn man schließlich zur Stadt gelangt war, wahrhaft einer Stadt von Königen, wie man von Rom gesagt hat, hätte man glauben können, den Tempel des Glücks und die Schwelle zur Seligkeit zu betreten. Nur wenig vor dieser Zeit, nach dem Sieg über Pisa in einer großen Schlacht, hatet Ihr unmittelbar folgend einen anderen Krieg gehabt mit Venedig. Fragt Eure Greise – denn es leben noch einige, die beide Kriege erlebt haben – welcher Jubel in den Häfen war, welche Ehrfurcht unter den Leuten, welcher Lärm an den Küsten bei der Ankunft der siegreichen Flotte, als ohne Eure Erlaubnis lange kaum einer auf dem ganzen Meer sich zu rühren wagte. Lenkt dann nach und nach Erinnerungen und Gedächtnis auf jene Zeit, als Luxus, Mißgunst und Hochmut, die Gefährten des Erfolgs, eine glückliche Stadt und ein siegreiches Volk durchdrangen, und, was niemals durch äußere Einwirkung hätte geschehen können, in solches Elend stürzten, daß das öde ungepflegte und entstellte Aussehen der Stadt und jene frühere Pracht am Meeresstrand, die sich vom Prunk der Gebäude in ebensoviele Räuberhöhlen verwandelt hatte, den Vorüberziehenden Furcht und Schrecken einjagte. Schließlich wurde die Stadt selbst, von ihren eigenen Verbannten mit Hilfe Mailands

belagert, lange in schrecklichen Krieg gestürzt; damals war in ihr Roberto, König von Sizilien seligen Angedenkens, leuchtendster Stern seiner Zeit, der zu ihrer Verteidigung herbeigekommen war, fast ein ganzes Jahr eingeschlossen; täglich – ein ungeheuerliches und unerhörtes Ereignis! – wurde nicht allein zugleich zu Wasser und zu Lande, sondern auch in der Luft und unter der Erde gekämpft. Darauf gab es in vielen Jahren keinen Frieden bei Euch, keine Sicherheit, während Ihr dennoch unterdessen nur die siegreichen Hände Eurer Mitbürger und bekannte Waffen fürchtetet, bis Ihr endlich im Leiden Euch besonnen habt und Zuflucht zum Heilmittel eines einzigen gerechten Dogen genommen habt, zweifellos die beste Staatsform. Da nun wurden die Streitigkeiten beigelegt und Euer Wohlstand erneuerte sich, die Nebel der Mühsal zerstreuten sich und der Himmel zeigte sich wieder heiter; da herrschte daheim Frieden und mit dem Frieden die Gerechtigkeit; da herrschte liebliche Eintracht unter den Bürgern, sicherste Ursache für das Gedeihen einer Stadt; Siege gab es nur noch über äußere Feinde. Unter diesen Umständen ist es, wenn ich mich nicht täusche, leicht, für künftig vorzusorgen. Es gibt ein altes Wort: viel Unglück gibt es deswegen, weil es nur einmal geschieht und es für die, die einmal irren, keinen Rückweg gibt. Ihr, die Ihr in einem Lebensalter zweimal glücklich ward, erinnert Euch daran, was Euch gestürzt hat, was Euch aus dem ersten Glück vertrieben hat; es ist ja keine alte Geschichte. Ein Beispiel im eigenen Staat, denkwürdig und noch frisch in der Erinnerung hat Euch gelehrt, je größer das Glück ist, desto höherer Wachsamkeit bedarf es; menschliches Wohlergehen ist nämlich zerbrechlich, ungewiß und trügerisch. Ihr wißt, nur Eure Waffen und innerer Zwist haben Euch geschadet. Seht, Ihr beginnt ein neues Leben; erkennt Eure Schritte wieder und hütet Euch, auf den gleichen Spuren in denselben Abgrund zu stürzen. Wenn Ihr Euch von jetzt an hütet, ist alles andere sicher; als Sieger werdet Ihr aus jedem Kampf heimkehren. Liebet einander, liebt die Gerechtigkeit, liebt den Frieden und wenn Euch nach Krieg gelüstet, zieht erfolgreich in Kriege: niemals wird es Euch an Feinden mangeln; nur den Bürgerkrieg meidet!

Giuseppe Verdi

SIMON BOCCANEGRA

Oper in einem Prolog und drei Akten
von Francesco Maria Piave und Arrigo Boito

In deutsche Prosa übersetzt von Ragni Maria Gschwend

Uraufführung am 12. März 1857 in Venedig, Teatro La Fenice

Erste Aufführung der endgültigen Fassung am 24. März 1881
in Mailand, Teatro alla Scala

PERSONEN

PROLOG

Simone Boccanegra, Korsar im Dienst der genuesischen Republik	Bariton
Jacopo Fiesco, genuesischer Adeliger	Baß
Paolo Albiani, genuesischer Handwerker	Baß
Pietro, Genueser aus dem niederen Volk	Bariton
Seeleute, Volk, Bedienstete des Fiesco usw.	

DRAMA

Simone 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 Magd Amelias	Mezzo-Sopran
Soldaten, Seeleute, Volk, Senatoren, Gefolge des Dogen usw.	

Die Handlung spielt in Genua und seiner Umgebung um die Mitte des 14. Jahrhunderts.

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

PROLOG

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; Simone tritt eilig auf die Bühne.

SIMONE Sei mir gegrüßt. Was ist geschehen? Warum hast du mich aus Savona hergerufen?
PAOLO *(geheimnisvoll)*
Willst du bei Tagesanbruch zum neuen Stadtoberhaupt gewählt werden?
SIMONE Ich? Nein.
PAOLO Lockt dich die Dogenwürde nicht?
SIMONE Phantasierst du?
PAOLO *(lauern)*
Und Maria?

SIMONE 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.

SIMONE Maria!

PAOLO Wer könnte sie dem Dogen verweigern?

SIMONE Die Unglückliche!

PAOLO Willigst du ein?

SIMONE Paolo . . .

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

SIMONE Es sei . . .

PAOLO Auf Leben und Tod?

SIMONE Es sei!

PAOLO Da kommt jemand . . . Verbirg dich . . . Für kurze Zeit noch soll dich das Geheimnis decken.
(Simone 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)*
Simone 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 ziert 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 Simone!

CHOR Jede Stimme für Simone!

(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 entriß? . . . Doch was sag' ich? Ich rede irre! Ach, vergib mir!

Schande und Schmerz quälten den zerrissenen Geist des gramgebeugten Vaters. Mitleidvoll 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 Wehklagen)

FRAUEN Sie ist tot! Sie ist tot! Ihr öffnet sich der Himmel! 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 Simone, der freudig zurückkehrt.

- SIMONE 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 Simone?
- SIMONE Du!
- FIESCO Welch blindes Geschick trieb dich, mir das anzutun? . . . Auf dein Haupt beschwor ich hier den rächenden Zorn des Himmels.
- SIMONE Mein Vater, zu deinen Füßen fleh' ich um dein Erbarmen . . . Verzeih mir!
- FIESCO Dafür ist es zu spät.
- SIMONE 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 . . .
- SIMONE Schweig . . .
- FIESCO Mein Haß und Gottes Fluch treffen den, der Fiesco beleidigte.
- SIMONE Friede . . .
- FIESCO Nein – Friede wird erst sein, wenn einer von uns sein Leben läßt.
- SIMONE Willst du mein Blut zur Besänftigung? (*Er bietet ihm die Brust*) Hier trifft mich . . .
- FIESCO (*stolz zurückweichend*)
Dich ermorden?
- SIMONE 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.
- SIMONE Das kann ich nicht!
- FIESCO Warum?
- SIMONE Ein feindliches Los hat sie geraubt . . .
- FIESCO Erzähle!
- SIMONE 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 verließ allein mein Schiff. Ich lief zum Haus . . . die Tür war verschlossen, alles stumm! Die Frau?
- FIESCO Tot.
- SIMONE Und deine Tochter?
- FIESCO Und deine Tochter?
- SIMONE 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, Simone . . . *(Er kehrt ihm den Rücken)*
 SIMONE Mit meiner Liebe werd' ich dich versöhnen.
 FIESCO *(kalt, ohne ihn anzusehen)*
 Nein.
 SIMONE Hör mich an!
 FIESCO Leb wohl.
(Er entfernt sich, bleibt dann beobachtend abseits stehen)
 SIMONE 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.
 SIMONE *(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.
 SIMONE *(kommt verstört aus dem Palast)*
 Es ist ein Traum! . . . Ja, ein entsetzlicher, furchtbarer Traum!
 STIMMEN *(von fern)*
 Boccanegra!
 SIMONE Was für Stimmen!
 STIMMEN *(näher)*
 Boccanegra!
 SIMONE 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!
 SIMONE Fort, ihr Gespenster!
 PAOLO und
 PIETRO Was sagst du?
 SIMONE Paolo! . . . Ach? . . . Ein Grab . . .
 PAOLO Ein Thron!
 FIESCO *(für sich)*
 Doge Simone? . . . Die Hölle brennt mir in der Brust!

CHOR

Es lebe Simone, der Erwählte des Volkes! !!

(Die Fackeln werden hochgehoben, die Glocken läuten Sturm, Trommelwirbel usw. . . . Bei dem Ruf „Es lebe Simone“ fällt der Vorhang)

ERSTER AKT

*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 Vorige, 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 Lorenzini und andere . . .
GABRIELE Ah, schweige! Der Wind könnte solche Worte den Tyrannen zu- tragen! 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 ra- gen Genuas Türme über den schäumenden Wogen. Dort herr- schen 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 Zu- flucht 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)*
 Das trifft sich gut!

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

men wurde, erbt ihre Zelle.
 GABRIELE Aber wie kam sie auch 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 Zau-
 ber. Dies treue Herz wird diese Stunde in heiliger Erinnerung be-
 wahren.
(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 Ein-
 samkeit? Hast du nie den glänzenden Verlockungen der Welt nach-
 geweint? Dein Erröten verrät es mir . . .
 AMELIA Du täuschst 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 giert.
 DOGE Paolo!
 AMELIA Du nennst den Namen dieses Elenden! . . . Und da mein Schicksal
 dich mit soviel Mitgefühl erfüllt, will ich dir mein Geheimnis anver-
 trauen: 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 . . .
 DOGE Wie oft habe ich sie gerufen, nur das Echo gab mir Antwort.
(für sich)
 Wenn die Hoffnung, o gütiger Himmel, die jetzt meiner Seele
 lächelt, nur ein Traum wäre . . . auf der Stelle soll mein Leben ver-
 löschen!
 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!
 DOGE Drück Maria an deine Brust, sie liebt dich.
 Tochter! . . . Bei diesem Namen pocht mein Herz, als ob sich mir der
 Himmel öffnete. Du enthüllst mir eine Welt unsäglicher 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 kenne, und er wird seinen Beistand nicht versagen . . . Und du sollst gut belohnt werden.
PIETRO Sie wird entführt.
(Beide ab)

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 hintersten 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 ligurischen Schiffen offensteht. Nehmt ihr an?
- ALLE Ja.
- DOGE Doch noch ein anderes, großherzigeres Votum erbitte ich von euch.
- EINIGE Rede!
- DOGE Dieselbe Stimme, die Rienzi Ruhm und dann den Tod prophezeigte, warnt nun auch Genua. Hier ist eine Botschaft (*er zeigt ein Schriftstück*) des Einsiedlers von Vauclose*; 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 ein em Vaterland.
- 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*)
- 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 sich!

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 verwirt stehen)

STIMMEN *(draußen)*
Tod den Patriziern!

RATSHERREN
DES ADELS *(die Schwerter ziehend)*
Zu den Waffen!

STIMMEN *(draußen)*
Es lebe das Volk!

RATSHERREN
DES VOLKS *(die Schwerter ziehend)*
Es lebe!

DOGE
STIMMEN Was? Ihr auch? Ihr laßt euch hinreißen?
(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 Rats-herren 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 . . . zerrn 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 *(Paolo fixierend, der hinter einer Gruppe von Personen 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 erbleicht. Schon greift meine Hand nach seinem Haupt. Ich kenne seinen Namen . . . Seine Angst verriet 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

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 träuße 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 Kerkermeister?
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 Fiescos 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 e i n e 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' mit 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 Er achtet . . .
 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 – dein Mitleid ver-
 schmäh' ich!

AMELIA Verbann den Zweifel aus deiner Seele . . . Heilig wie in einem Tem-
 pel 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 täuschst dich . . . Aber du 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 Siehst du seinen Namen hier? Er hat sich mit den Welfen ver-
 schworen . . .

AMELIA O Himmel! . . . 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 Toch-
 ter 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 er-
 scheinen 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 Lippen des Herrschen-
 den. 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 Ri-
 vale! Sohn Adornos . . . der Schatten des Vaters ruft dich zur Rache!
*(Er zückt einen Dolch und will den Dogen durchbohren, doch Amelia,
 die zurückgekommen 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 anhört . . .
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 geöffnet?
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 einmal durch mich Leid
erfuhr . . . einen himmlischen Schatz raubst du mir . . . meine
Tochter!
GABRIELE Du ihr Vater?! Vergib mir, Amelia! Ungezähmte, eifersüchtige Lie-
be hat mich getrieben. 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 Tochter 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 reichen? 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 ausgebrochen, die Nacht des Sturms ist da.
Welfische 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 kehre zurück und kämpfe 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

*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 Simone, 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 entführte . . .

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, Simone, diese Rache hab' ich nicht verlangt. Dein Leben war eines andern Endes wert. Dort kommt er . . . der Doge! Endlich ist die Stunde da, in der wir uns Aug' in Auge gegenüberstehn.
(Er zieht sich in einen dunklen Winkel zurück)

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 Triumphgeschrei die toten Helden!
(Geht mit dem Trompeter ab)

DOGE Mir brennen die Schläfen . . . qualvolle Glut kriecht durch meine Adern . . . Ah, die beseligende 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 gefunden?

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?
 FIESCO *(Die Lichter der Stadt und des Hafens beginnen zu verlöschen)*
 Im Schein der Festesfackeln wirst du geheime, 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 Sieger wird unter den Schatten sterben, denen sein Beil das Grab verwehrte.
 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 Simone, 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
DOGE
Was für Worte! Ich erschrecke!
Meine letzte Stunde ist gekommen!
(Allgemeines Erschrecken)
- MARIA und
GABRIELE
DOGE
Was redest du?
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 von 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 verflög 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 Paars 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)

ENDE

Nachweise

Uwe Schweikert, Das Wahre erfinden, Originalbeitrag

Leo Karl Gerhartz, Spiele, die Träumen vom Menschen nachhängen, Musik-Konzepte 10 –

Giuseppe Verdi, herausgegeben von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1979

Dieter Schnebel, Die schwierige Wahrheit des Lebens – zu Verdis musikalischem Realismus, Musik-Konzepte 10

Wolfgang Osthoff, Die beiden „Boccanegra“- Fassungen und der Beginn von Verdis Spätwerk, Analecta musicologica Band 1, Studien zur Deutsch-Italienischen Musikgeschichte, herausgegeben von Paul Kast, Köln/Graz 1963

Frits Noske, The Signifier And The Signified. Studies in the Operas of Mozart and Verdi, Den Haag 1977. Den Abschnitt über die „Boccanegra“-Libretti übersetzte Angela Fremont für dieses Heft

Francesco Petrarca, Brief an Simon Boccanegra, Il Familiari Libri Buch XIV, Brief 5. Aus dem Lateinischen für dieses Heft übersetzt von Wolfgang Bentler

Francesco Maria Piave / Arrigo Boito, Simon Boccanegra, übersetzt für dieses Heft von Ragni Maria Gschwend

Nanà Cecchi, Entwürfe zu Bühnenbild und Kostümen der Stuttgarter Inszenierung