03891
1801VER

Verdi
La forza del destino

Bayerische Staatsoper

Giuseppe Verdi

La forza del destino

Bayerische Staatsoper
Staatsintendant Sir Peter Jonas

Giuseppe Verdi

La forza del destino

Musikalische Leitung: Fabio Luisi
Inszenierung: David Alden
Bühne und Kostüme: Gideon Davey
Choreographische Mitarbeit: Beate Vollack
Licht: Reinhard Traub
Chöre: Andrés Máspero

Premiere am 28. Juni 2005 im Nationaltheater

Giuseppe Verdi

La forza del destino

Melodramma in vier Akten
von Francesco Maria Piave
(Textliche Neufassung von Antonio Ghislanzoni)

Uraufführung am 10. November 1862
an der Kaiserlichen Oper in St. Petersburg

Uraufführung der umgearbeiteten Neufassung
am 20. Februar 1869 am Teatro alla Scala in Mailand

Münchner Erstaufführung am 11. November 1926
im Nationaltheater

Inhalt

8 **Die Handlung**

»Destino avverso. Come a scherno mi prendi!«

20 **Jean Baudrillard**, aus: Der Teufel der Leidenschaft

21 **David Alden/Fabio Luisi.** So etwas schafft nur Verdi. Ohne Distanz und mit voller Sympathie

28 **Giuseppe Verdi.** Briefe

31 **Jochen Wagner.** *La forza del destino:* unseres eigenen (Un)Glücks Schmied?

42 **Walter Benjamin,** aus: *Schicksal und Charakter*

46 **Philip Roth**, aus: *Der menschliche Makel*

»Il reo, il reo soltanto dunque impunito andrà«

48 **Romano Guardini**, aus: *Die Notwendigkeit*

49 **Horst Weich.** Die Macht des Schicksals. Vom spanischen Drama zur italienischen Oper

66 **Alessandro Manzoni**, aus: *Die Brautleute*

69 **Anselm Gerhard.** »Und hundert andre Dinge«. Verdi, Manzoni und die Bedeutung der Nebenrollen in *La forza del destino*

80 **E.M. Cioran:** *In einem Kloster*

82 **Barbara Zuber.** Im Namen des Vaters. Die Gewalt der Ehre und Verdis *La forza del destino*

91 **Julien Green,** aus: *Leviathan*

»Tutto va a soqquadro... e la ragion?«

95 **Seneca**, aus: *Von der Vorsehung*

97 **Zeittafel** zu *La forza del destino*

99 **Uwe Schweikert.** »Die ganze Welt ist Bühne«.
La forza del destino als barockes Welttheater

107 **Friedrich Schiller,** aus: *Wallensteins Lager*

110 **Kurt Malisch.** Verdis getreuer »Dichter-Kater«.
Der Librettist Francesco Maria Piave

117 **Franz Werfel,** aus: *Verdi. Roman einer Oper*

118 **Pablo Neruda**: *Sonate und Zerstörung*

Libretto

119 **Das Libretto**

Anhang

166 The Story in English

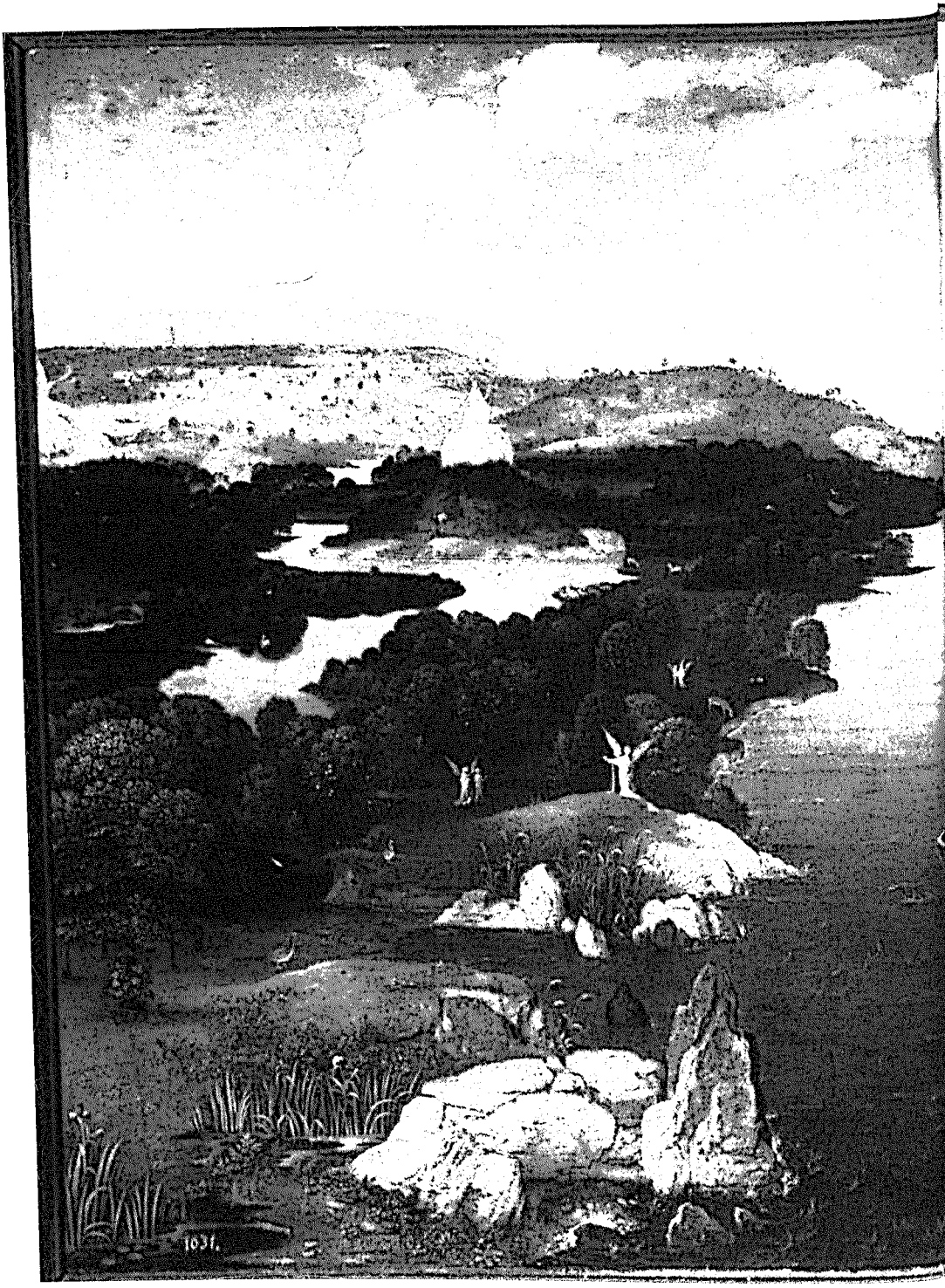
167 Résumé en français

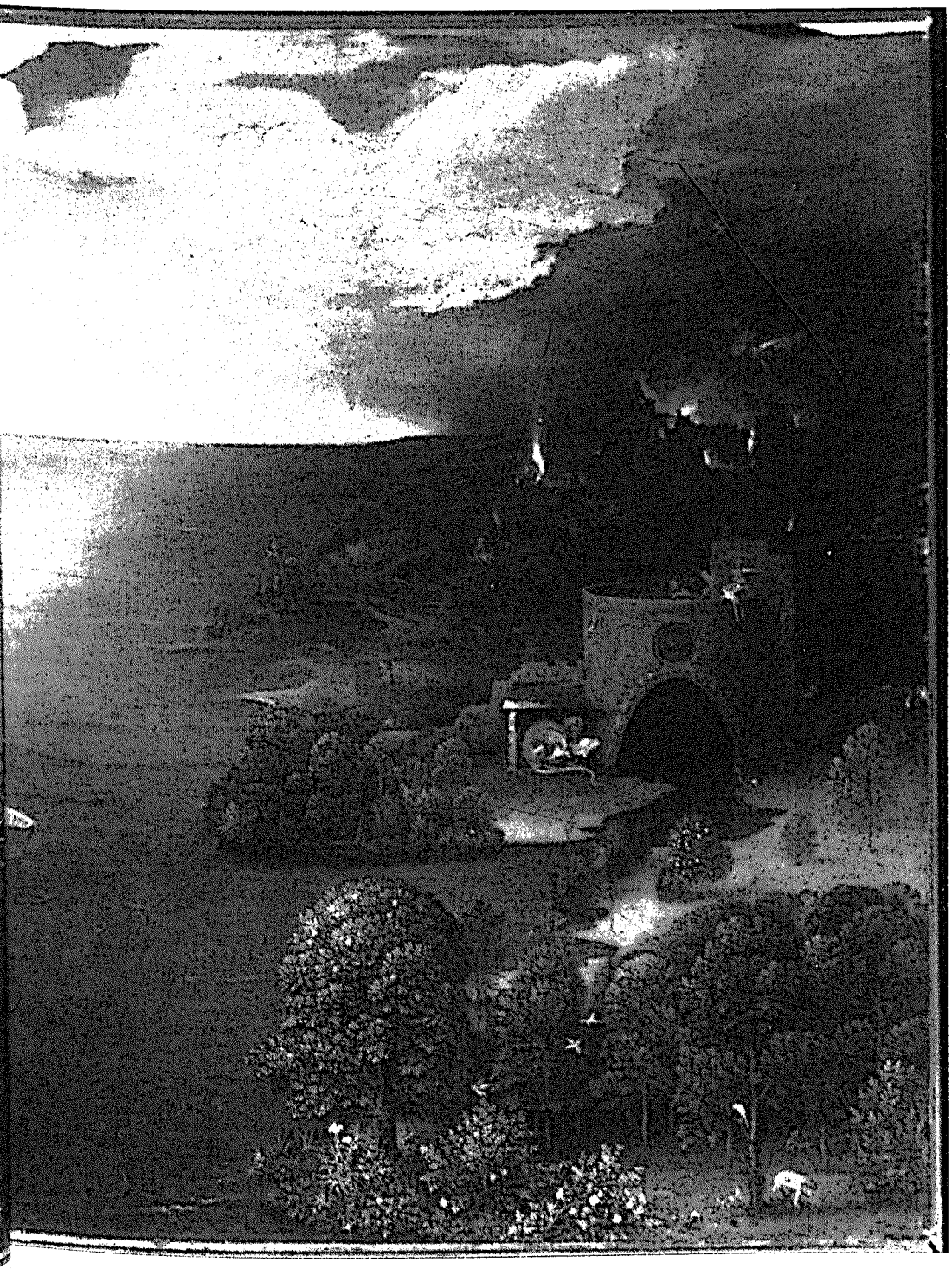
169 Die Autoren dieses Programmbuchs

170 Bilderverzeichnis

171 Nachweise

S. 6/7: Joachim Patinir: Überfahrt in die Unterwelt (Charon), um 1521, Öl auf Holz, 64 x 103 cm, Madrid, Museo del Prado


1031.



Die Handlung

Erster Akt

Der Marchese di Calatrava hat die Verbindung seiner Tochter Leonora zu dem Mestizen Don Alvaro untersagt, weil er sie für unstandesgemäß hält. Trotzdem plant Leonora, heimlich mit Alvaro die Heimat zu verlassen.
Zusammen mit ihrer Zofe Curra erwartet Leonora den Liebhaber, der versprochen hat, Flucht und Heirat zu organisieren. Doch der Marchese überrascht die beiden. Es kommt zu einer gewalttätigen Auseinandersetzung, bei der der Marchese tödlich verwundet wird. Der sterbende Vater verflucht seine Tochter. Alvaro und Leonora fliehen.

Zweiter Akt

Leonoras Bruder Don Carlo di Vargas will den Tod seines Vaters rächen und so die Familienehre wiederherstellen. Bei seinen Nachforschungen gibt er sich unter falschem Namen als Student aus. Leonora, die auf der Flucht von Alvaro getrennt wurde, gelingt es, sich vor ihrem Bruder in Männerkleidung zu verbergen. Preziosilla schürt Kriegsbegeisterung und verspricht jedermann Ruhm und Ehre auf dem Schlachtfeld. Nur Carlo prophezeit sie ein schreckliches Ende.
Leonora sucht in einem Kloster Asyl. Sie bittet Fra Melitone, zu Padre Guardiano durchgelassen zu werden. Trotz Guardianos Einwände lässt sich Leonora nicht abweisen: Sie will getrennt von der Klostergemeinschaft als Einsiedler Buße tun. Guardiano segnet sie und warnt seine Mitbrüder davor, die Abgeschiedenheit zu stören.

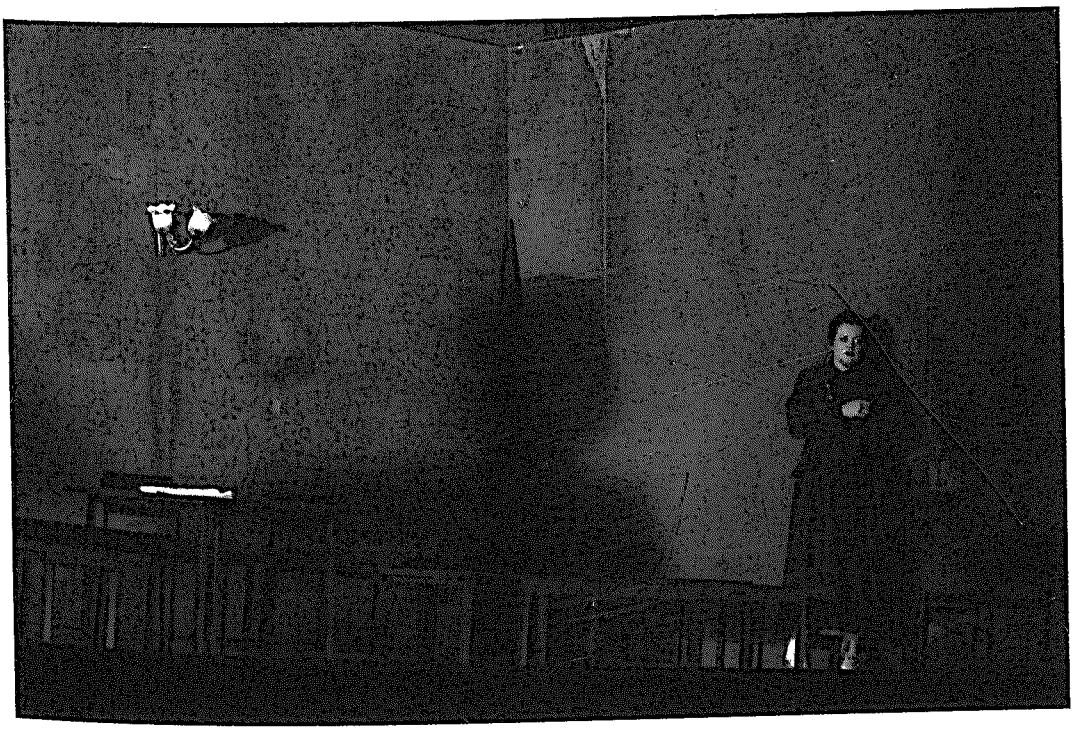
Dritter Akt

Alvaro ist ins Heer eingetreten. Seine wahre Identität als Sohn eines aufständischen Inka-Fürsten hält er geheim. Bei einer gewalttätigen Auseinandersetzung rettet er einem Offizier das Leben. Es ist Carlo di Vargas, der ebenfalls unter falschem Namen in der Armee dient. Beide schwören sich vor der Schlacht Freundschaft auf Leben und Tod.
Alvaro wird verwundet. Carlo nimmt er das Versprechen ab, persönliche Papiere im Falle seines Todes zu vernichten. Carlo entdeckt darunter ein Bild seiner Schwester und erkennt in Alvaro den Mörder seines Vaters.
Nach der Genesung Alvaros fordert ihn Carlo zum Duell. Eine Patrouille trennt die beiden Kämpfenden. Alvaro beschließt, in ein Kloster einzutreten.
Preziosilla geht im Feldlager ihren Geschäften nach. Mit den letzten Wertsachen der Soldaten betreibt Trabuco seine Geschäfte. Fra Melitone wirft als Feldprediger den Soldaten ihre Gottlosigkeit vor. Preziosilla antwortet ihm mit wilden Schlachtrufen.

Vierter Akt

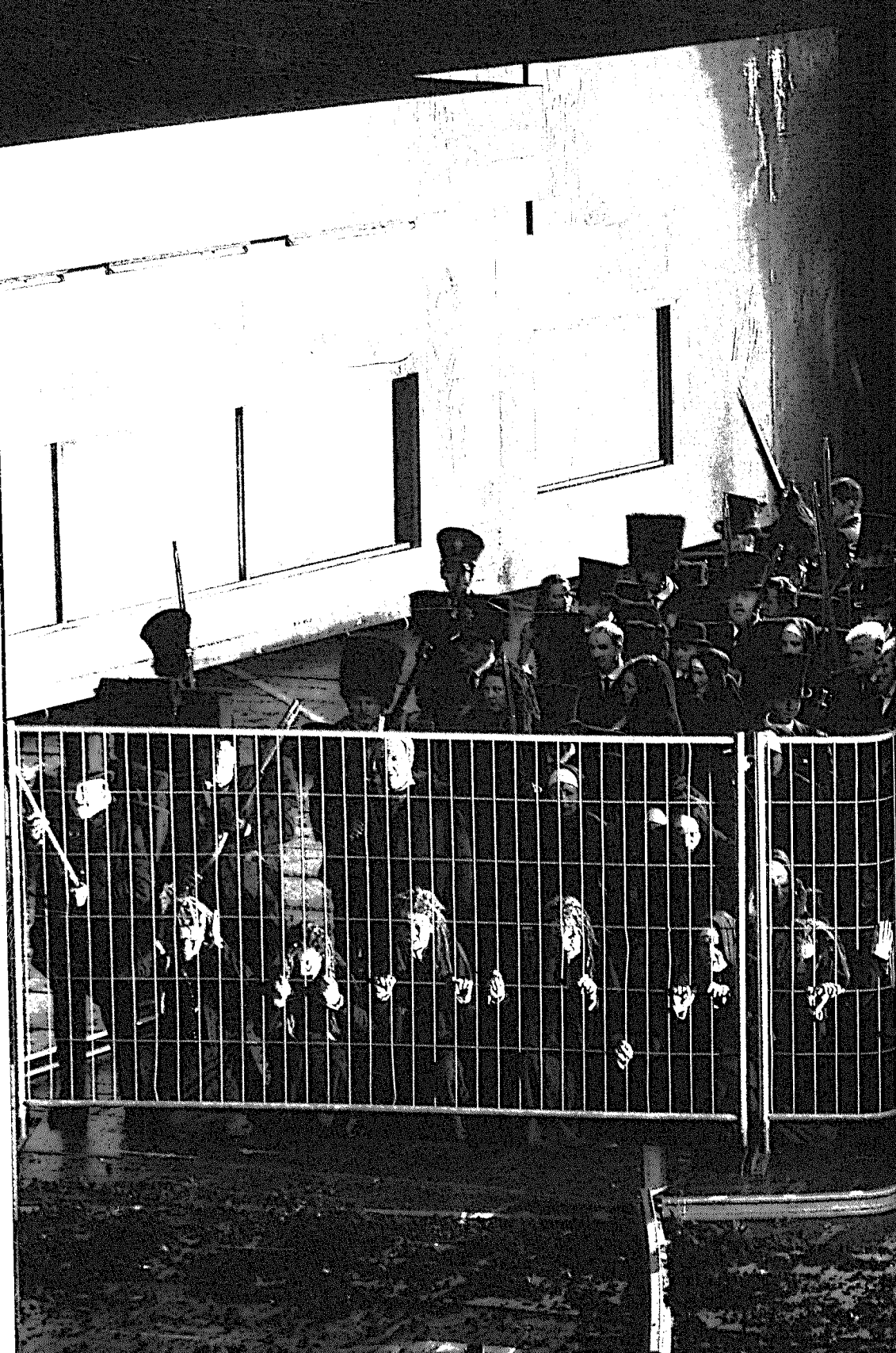
Ins Kloster zurückgekehrt, bringt Fra Melitone bei der Armenspeisung nicht die Geduld seines Mitbruders Raffaele auf. Unter diesem Namen hat Alvaro im Kloster Zuflucht gefunden, ohne etwas von Leonoras Verbleib zu wissen. Don Carlo ist ihm hierher gefolgt, und erneut entbrennt ein erbitterter Kampf.
Leonora hat keinen Frieden gefunden und bittet Gott um Ruhe im Tod.
Alvaro verwundet Carlo beim Duell tödlich und dringt bei der Suche nach Hilfe in Leonoras Einsiedelei ein. Leonora und Alvaro erkennen sich wieder. Selbst im Sterben will Carlo noch Rache nehmen und tötet Leonora. Alvaro bleibt verzweifelt zurück.



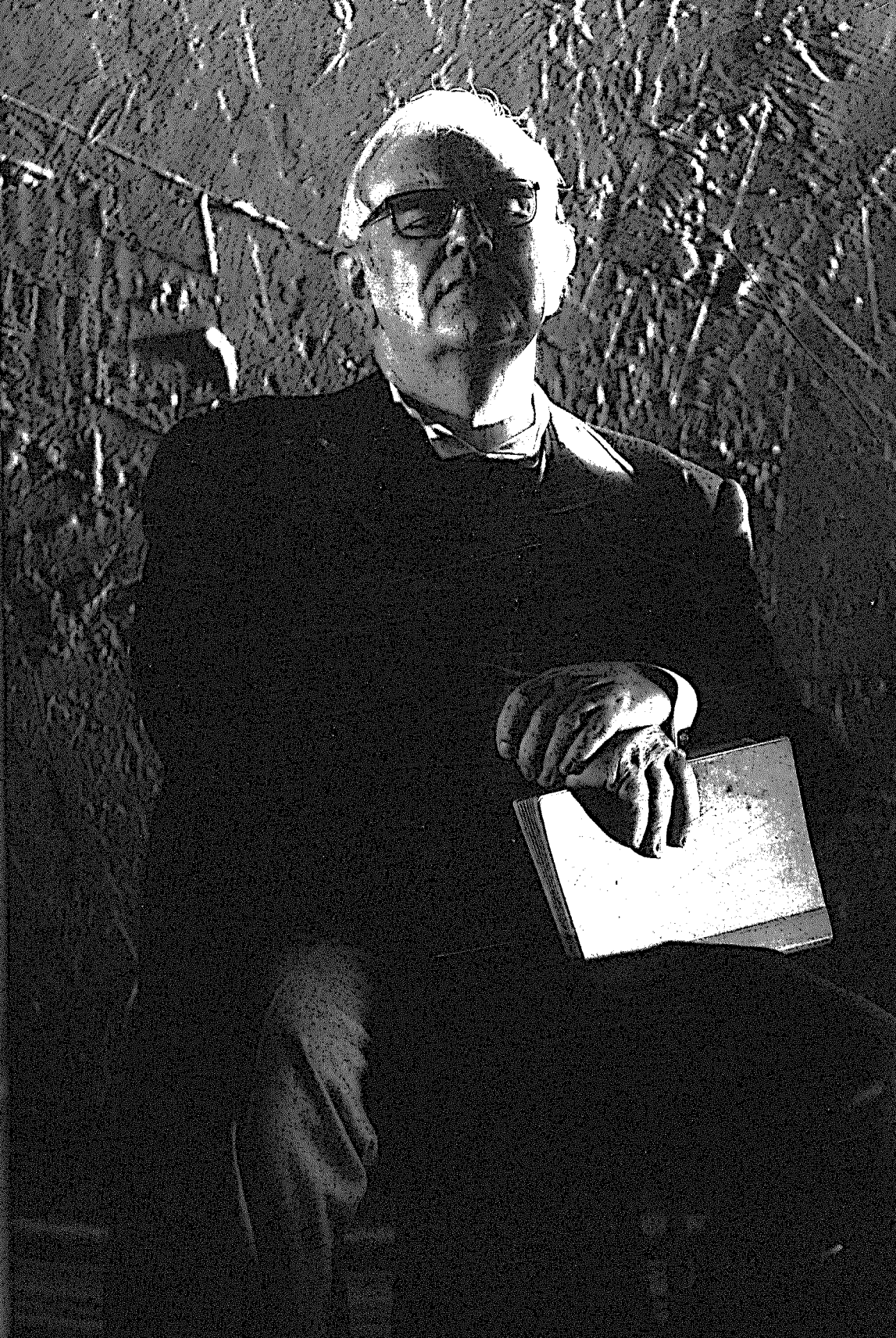


Wilfried Hösl: Fotos der Schlussprobe von *La forza del destino* (17. Juni 2005)

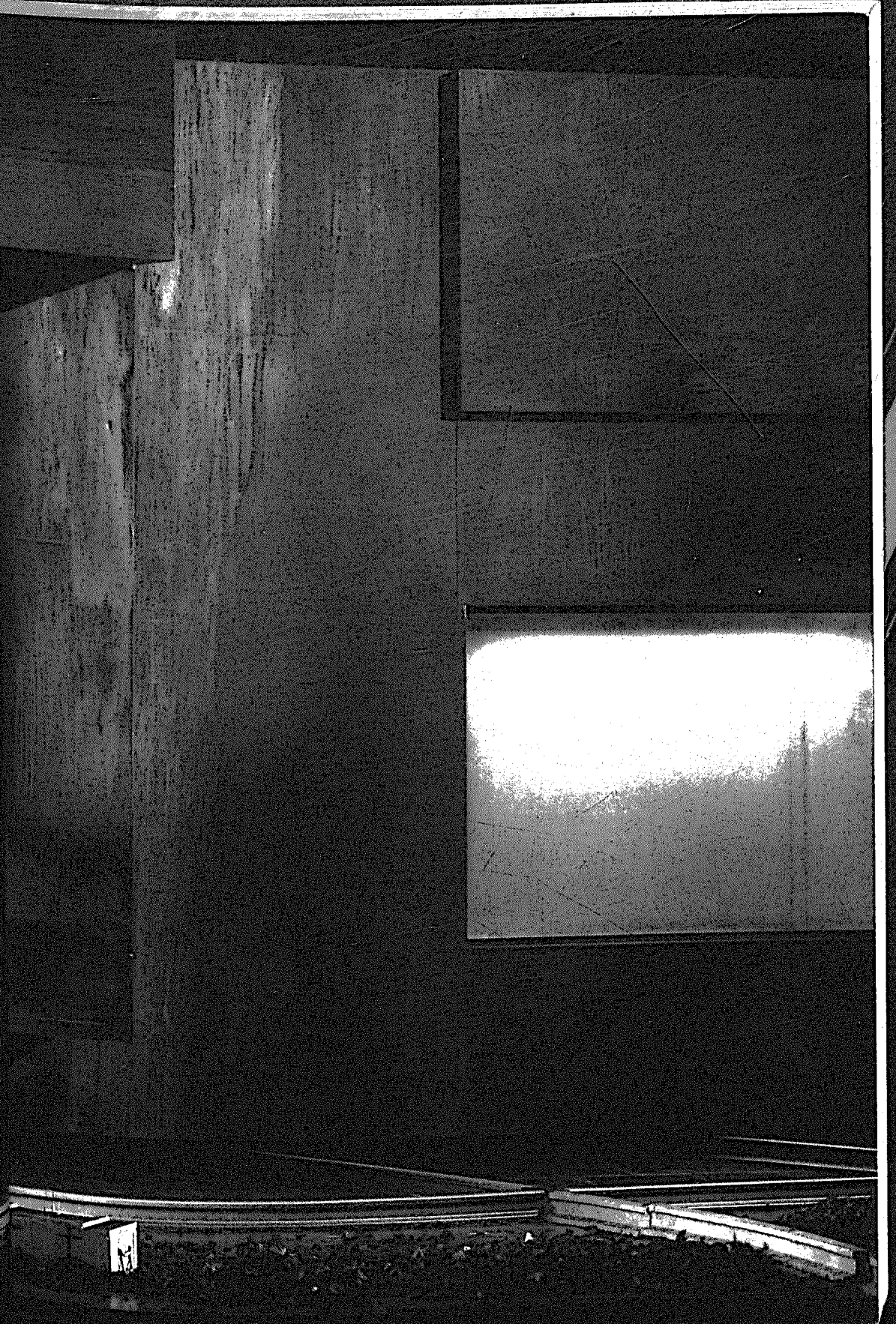
S. 10: Violeta Urmana (Leonora)
S. 11: Violeta Urmana (Leonora)
S. 12/13: Dagmar Peckova (Preziosilla)
S. 14: Franco Farina (Alvaro), Mark Delavan (Carlo)
S. 15: Kurt Moll (Padre Guardiano)
S. 16/17: Mark Delavan (Carlo)
S. 18 oben: Violeta Urmana (Leonora)
S. 18 unten: Franz-Josef Kapellmann (Fra Melitone), Kurt Moll (Padre Guardiano) und Chor
S. 19: Franco Farina (Alvaro)

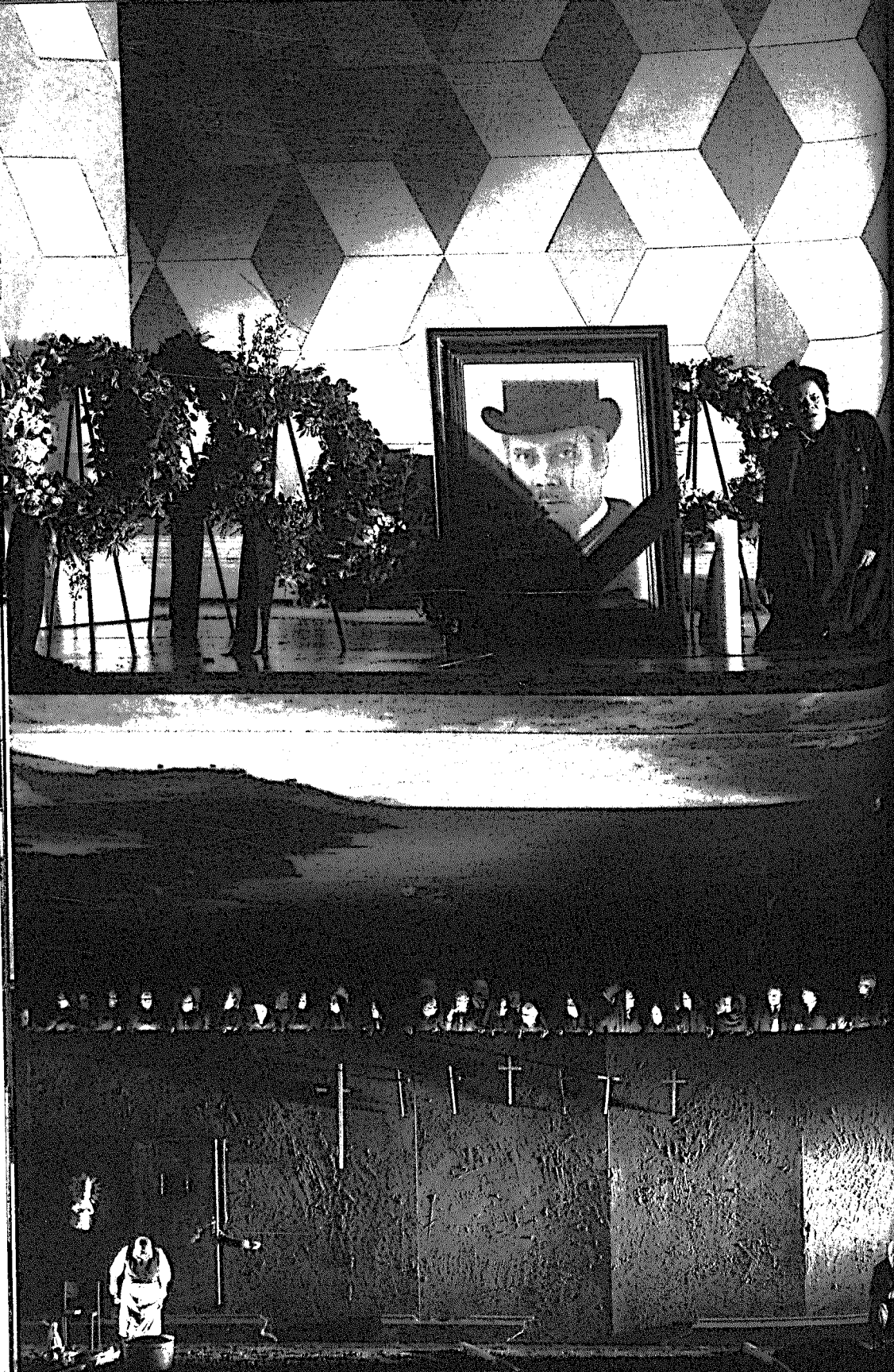


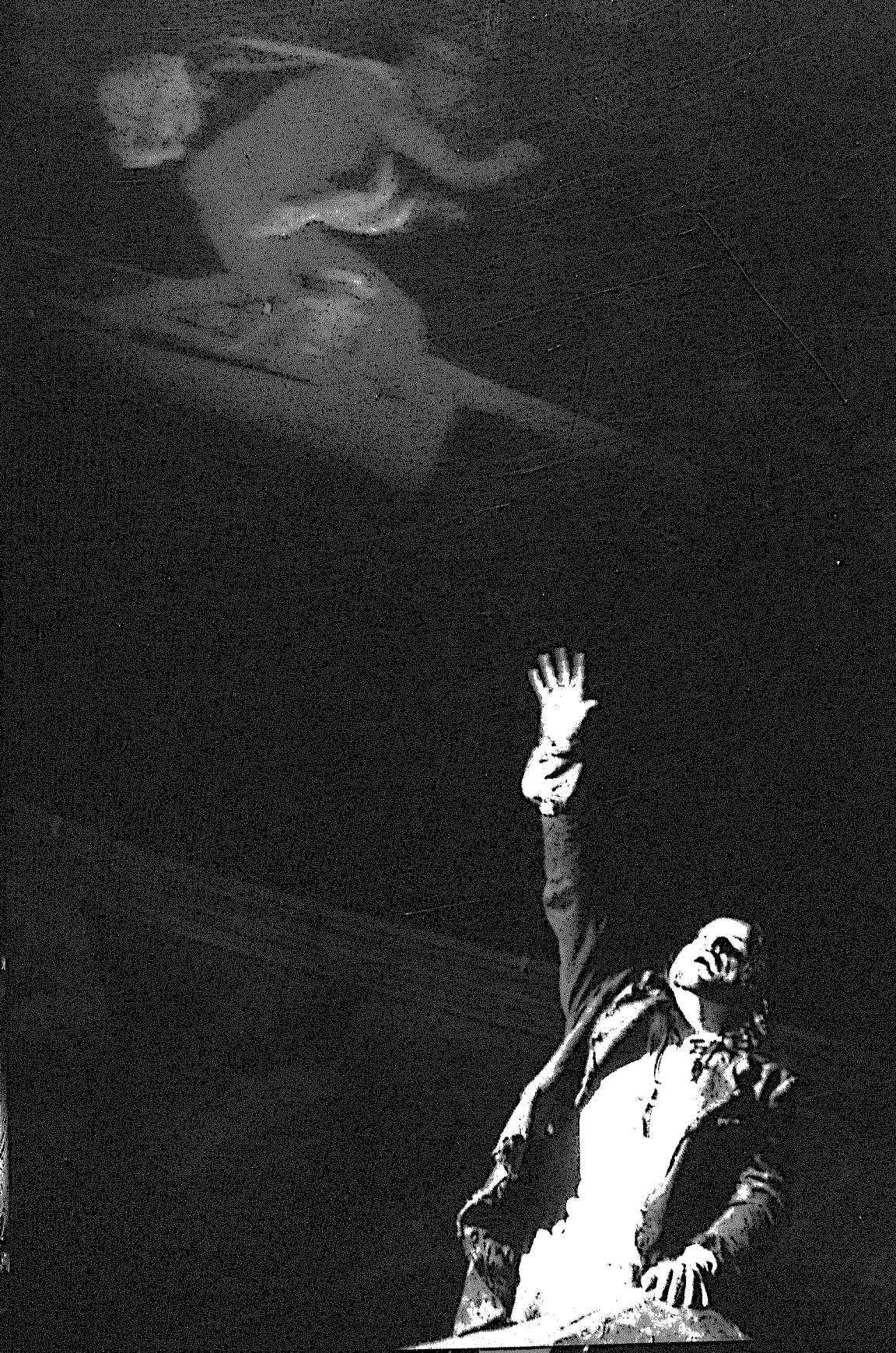












»Destino avverso. Come a scherno mi prendi!«*

Jean Baudrillard, aus: Der Teufel der Leidenschaft

Das Schicksal ist immer künstlich, denn es vermittelt sich immer über die tragisch-verhexte Illusion der Zeichen.

* Verkehrtes Schicksal. Wie du deinen Spott mit mir treibst! [4. Akt, 8. Szene]

So etwas schafft nur Verdi. Ohne Distanz und mit voller Sympathie. Ein Gespräch mit Fabio Luisi und David Alden

Allein schon der Titel La forza del destino *erschlägt durch seine Wucht. Wie nähert man sich einem solchen Stück über Rache und Ehrgefühl, dessen Handlung als sehr verworren gilt?*

Alden: Man muss einen Weg finden, sie glaubhaft zu erzählen. Ich denke, wenn man dieses Stück um spanische Ehre heute spielt, hat es eine andere Bedeutung. Es erscheint mehr wie ein Familiendrama mit stark freudianischen Über- oder Untertönen. Man denke an die Beziehung zwischen der Tochter, die unter der starken Hand des Familienoberhauptes leben musste, und zu ihrem toten Vater, oder an den Bruder, den wir im ersten Familienbild noch gar nicht sehen, der aber später mit einer extremen Obsession seiner Schwester gegenüber auftaucht und sie und deren Liebhaber unbedingt töten will. Er ist von der Rache besessen, selbst wenn er auf Preziosilla stößt – es scheint nämlich, als hätte er gerne eine erotische Beziehung mit ihr. Aber letztlich geht es nur um ihn und um seine Schwester. Das ist die ganze Geschichte.

Luisi: Für mich ist in dem Stück das Moment des Ausbrechens ein ganz wichtiger Punkt. Das Ausbrechen haben wir zunächst in einem pseudo-, später dann in einem echt religiösen Sinne. Aber bereits in der Vorgeschichte hat ein Ausbrechen stattgefunden. Und zwar zweimal: das des Alvaro aus seiner kulturellen Umgebung und das der Leonora, die schon eine Liaison mit Alvaro begonnen hatte und vom Vater zurückgeholt worden ist, wie uns das zugrunde liegende Schauspiel wissen lässt. Das erleben wir in der Oper zwar nicht, aber es ist enorm wichtig, denn man spürt von Beginn an die Spannung, dass diese Frau auf der Suche nach sich selbst ist und sich nicht dem strengen spanischen Ehrenkodex beugen will.

Wobei Freud gar nicht so weit von der Geschichte entfernt ist. Seine Traumdeutung *datiert er auf 1900 vor, Verdi stirbt 1901. Die Jahrzehnte zuvor sind bereits schwanger davon.*

Alden: Die unterschwelligen, auch erotischen Beziehungen in Familien, die quasi-erotischen Beziehungen zwischen Vater und Tochter, das alles hat nicht mit Freud angefangen, aber er erfand eine Sprache dazu. Es war aber schon überall zu finden.

Luisi: Ob auch eine solche Geschichte in *La forza del destino* stattgefunden hat, weiß ich nicht, aber es könnte sein und wäre eine plausible Erklärung für den Wunsch Leonoras auszubrechen.

Warum vergräbt sie sich anschließend, denn sie sperrt sich ja erneut ein?

Luisi: Wer heute beispielsweise in eine Sekte eintritt, bricht auch aus der alten Gesellschaft aus, um ein neues Leben zu beginnen –

und das tut Leonora. Es ist ihr dritter und definitiver Ausbruch. Die Priester in dem Stück sind jedoch keine Mönche, wie wir sie uns vorstellen. Sie gehören einer fanatischen Sekte von Außenseitern irgendwo in den Bergen an. Melitone ist eigentlich ein Dolcinianer, der alle, die nicht so denken wie er, aus religiösem Fanatismus umbringen würde.

Alden: Aber es ist Leonoras alleinige Entscheidung, bis zu ihrem Tod als Eremit zu leben. Sie verlässt die Welt wie eine, die in einem kleinen Raum ihr eigenes Gefängnis baut und dort bleibt, bis sie stirbt. Man könnte zwar sagen, dass diese Weltflucht eine rein negative Entscheidung ist. Andererseits öffnet sie damit eine neue Tür: Sie beginnt eine innere Reise und versucht, eine Heilige zu werden. Sie fühlt sich schuldig für den Mord an ihrem Vater – so wie Donna Anna in *Don Giovanni,* die nach dem Tod des Vaters auch keine Beziehung mehr zu Menschen und Männern haben kann. Leonora versucht, Don Alvaro zu vergessen, aus ihrem Herz zu vertreiben.

Das ist der eine Teil der Geschichte. Auf der anderen Seite – und das verwundert vor allem auch musikalisch – sind da noch viele Nebenfiguren wie Preziosilla, Trabuco oder Melitone. Plötzlich taucht eine sehr realistische, fast schon groteske Gegenwelt auf.

Alden: Das ist höchst ungewöhnlich für Verdi. Es ist vielleicht seine einzige Oper, in der er versucht, über das Theater hinaus einen Roman zu schreiben. Er hat den Romantizismus umarmt und einen Roman à la Victor Hugo im Auge gehabt. *La forza del destino* ist mehr ein Epos wie *Vom Winde verweht* oder *Krieg und Frieden.* Abgesehen von *Simon Boccanegra* ist es das einzige Stück, das über einen langen Zeitraum hinweg spielt. Doch die Gefühlswelten sind im *Simon* verschlossener, aber auch geschlossener. Bei *Forza* haben wir etwas sehr offenes. Beispielsweise hat er eine Szene aus Schillers *Wallensteins Lager* verwendet. Diese fügt sich, wie die Handlung als Ganzes, mehr in ein Mosaik.

Schlägt sich diese ungewöhnliche Erzählweise auch in der musikalischen Faktur nieder? Gerade die Melitone-Szenen lassen immer wieder aufhorchen. Hier erklingt plötzlich Buffa-Musik in einem Zusammenhang, den man kaum vermuten würde.

Luisi: Es ist eben ein komplexes Stück. Melitone ist das Pendant zu Preziosilla. Sie ist eine tolle Frau im alten Sinne des Wortes, eine verrückte Nymphomanin, die sexuelle Erfüllung in der Gewalt sucht. Er ist ein christlicher Fanatiker. Seine komischen Szenen wirken für uns wohl deswegen überraschend, weil das Stück in einer anderen Zeit geschrieben worden ist, für andere Empfindungen und für eine andere gesellschaftliche Ordnung.

Alden: Verdi hat sich abgearbeitet an der Gattung der Komödie seit seinem ersten Stück. Aber sonst gab es wenig komische Figuren bis zum Melitone in seinem Œuvre.

Luisi: Ich denke, es ist richtig zu versuchen, diese Szenen weg aus der klischeehaften Ecke der komischen Oper zu bekommen. Das führt hin zu einer übertriebenen, ausgestellten Komik, die mehr Gewicht hat, weil sie grotesk wird. Man lacht nicht, sondern bekommt eine Fratze vorgehalten, so dass man die Tragik dahinter versteht.

Alden: Die Szenen erinnern an die Bilder Goyas über den Krieg, die grotesk und lächerlich sind, aber auch furchtbar.

Ähnlich ausgestellt wirken die Chor-Tableaus, der Kriegschor und die religiösen Szenen, die ungeheuer intensiv sind.

Alden: Die religiösen Momente des Stücks sind sehr interessant, denn Verdi hatte immense Zweifel gegenüber der Religion und war vor allem gegenüber der Kirche als Institution eingenommen.

Luisi: Dennoch war er nicht atheistisch. Er fühlte sich nicht konfessionell verpflichtet und hat die Pfaffen gehasst, aber er besaß ein starkes religiöses Gefühl, das man auch hört.

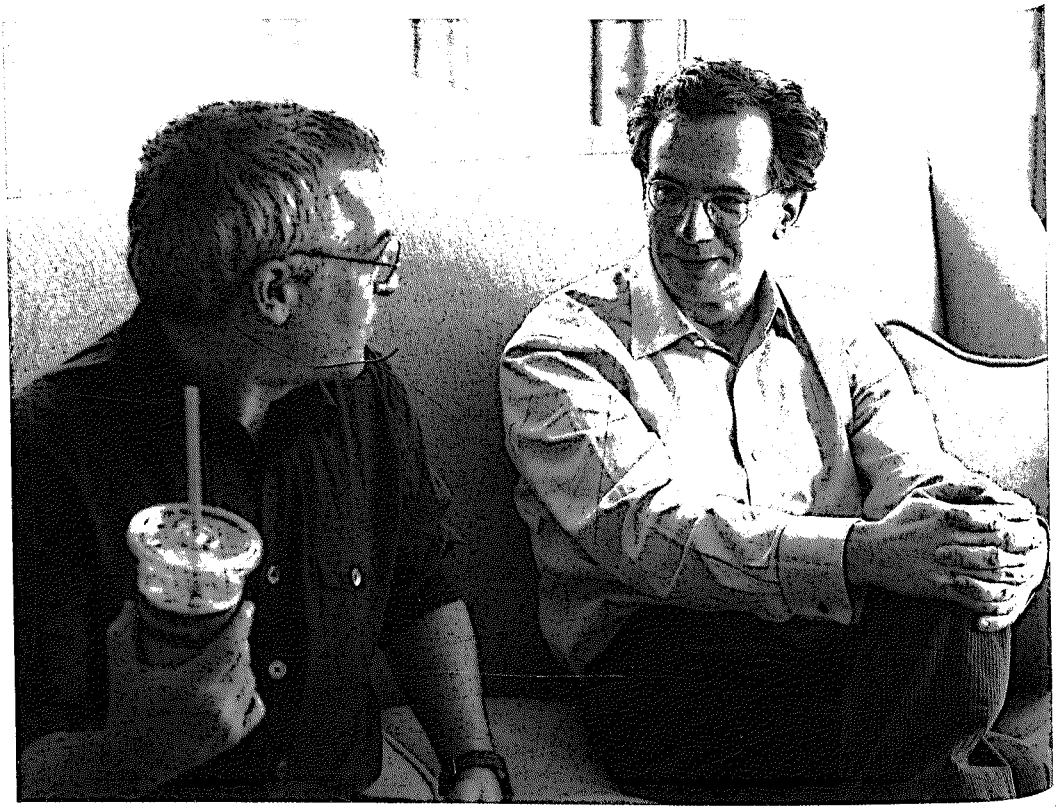
Alden: Für mich wirkt das Stück auch wie Stationen eines Kreuzwegs. Alle Personen versuchen, sich auf ihre eigene Art zu kreuzigen, zu zerstören und zu vernichten, um dadurch Befreiung zu erfahren. Das gilt für Leonora genauso wie für Alvaro. Er ist ein Außenseiter und sieht sich als Feind des Schicksals. Er sucht den Tod und kann ihn nicht finden. Selbst Carlos obsessive Rache ist eine lange Selbstzerstörung. Lediglich in seiner Arie »Urna fatale« gibt es einen kurzen Moment der Unsicherheit, geht er durch eine moralische Krise.

Den Obsessionen steht in dem Stück der Schicksals-Begriff gegenüber. Das Schicksal wurde in den letzten Jahrzehnten nicht sehr ernst genommen, aber spätestens seit der Tsunami-Katastrophe wird es nicht mehr belächelt, man denkt über etwas nach, das über einen hereinbrechen kann, ohne dass man es beeinflussen könnte.

Alden: Ein besserer Titel wäre eigentlich: die Macht des Zufalls, der Koinzidenz. Es ist nicht ein Schicksal, das alle führt, sondern eine Verkettung von Zufällen, die alle zusammenbringt und wieder auseinanderführt.

Es gibt in der ersten Fassung einen sehr radikalen Schluss, wo Alvaro Gott und Himmel flucht und sich selbst umbringt. Dieser Schluss wird aus verschiedenen Gründen in der letzten Zeit kaum mehr gespielt, höchstens vereinzelt aus historischem Interesse.

Luisi: Das ist vor allem eine interessante Fassung, weil sie aus dem Klischee der religiösen Erlösung ausbricht, was in diesem Fall fast schon blasphemisch anmutet.



Wilfried Hösl: David Alden und Fabio Luisi im Gespräch

Ist es für Alvaro nicht bitterer zu überleben, anstatt sich auch das Leben zu nehmen?

Alden: In der neuen Fassung sagt er am Ende, dass er gerettet ist. Das ist doch sehr interessant. Der Grund, die Neufassung zu spielen, ist die Schönheit und vor allem Stille der Musik. Es gibt kaum eine andere Oper, die eine solche Katastrophe zeigt und dennoch eine unvergleichliche Stille besitzt. In der Partitur gibt es so viele intensive, getriebene und verrückte Momente, aber auch die der religiösen Verklärung und Ruhe. Wenn man das nicht spielt, wäre es schade. Ich bin eigentlich immer für ein nihilistisches Ende, aber hier hält das den Plot besser zusammen, führt die Fäden wieder zusammen.

Luisi: Und man darf dem Ganzen auch – obwohl Verdi dagegen war – eine religiöse, ja tatsächlich katholische Bedeutung nicht absprechen. Die Rettung kommt, nachdem Alvaro sich ganz Christus hingegeben hat: Selbst das Eintreten in ein Eremiten- beziehungsweise Klosterleben reicht nicht aus, sondern es muss auch die ehrliche Hingabe und Aufgabe für den anderen erfolgen.

Wenn man das Schauspiel mit dem Libretto vergleicht, sieht man, dass zahlreiche Sätze wortwörtlich übernommen wurden. Verdi muss etwas an dem sehr plakativen Stil Saavedras gefunden haben.

Alden: Das ist das, was er als Parola scenica bezeichnet. Er hat immer besonders drastische Schlagworte für seine Protagonisten gesucht. Das findet Verdi in den großen Klassikern von Shakespeare und Schiller, aber auch in vermeintlich zweitklassigen Stücken.

Dallapiccola hat das, was Verdi als Parola scenica bezeichnet hat, mit einer Abschussrampe verglichen, von der aus die Worte weggeschleudert werden. Die Musik geht da Hand in Hand. Häufig wird gesagt, das Stück sei zwar kompliziert, aber auch das melodienreichste Verdis.

Luisi: Es ist zumindest das am stärksten leitmotivische Werk Verdis. Es gibt vier Leitmotive: das Schicksalsmotiv, das Mord-Motiv, das Motiv der Erlösungssuche und das Hoffnungsmotiv. Die Ouvertüre führt uns alle nacheinander vor, ist ein kleines Riasunta, eine Zusammenfassung der Oper schon im Voraus.

Die Macht in dem Stück ist eine weitgehend weltliche, eine kriegerische und zerstörerische – im Privaten wie im Gesellschaftlichen.

Alden: Zu Verdis Zeit wurde der Krieg von vielen Leuten als Befreiung gesehen. Er brachte zugleich die Verheißung von Abenteuer, Sex und Geld. Auch Carlo und Alvaro suchen den Krieg, die Atmosphäre, die immer auch eine Verheißung von Abenteuer und Tod ist. Inzwischen sehen wir auf CNN den Krieg live oder mit kurzer Verzögerung. Das war zu Verdis Zeit anders. Krieg dauerte länger, und man konnte nicht mit einer Bombe alles zerstören. Für die meisten Leute war der Krieg daher nicht so präsent. Nur wenn sie unmittelbar involviert waren, haben sie begriffen, wie der Krieg wirklich ist. Man sah schlichtweg nicht so viele Bilder.

Wie ist der Krieg in dem Stück motiviert?

Alden: Das Stück zeigt mehr den Krieg an sich. Die Gründe sind in der Oper nicht genauer ausgeführt, obwohl jedem klar war, um welchen Krieg es sich in dem Stück handelt. Es gibt allerdings den Schlachtruf: »Morte ai tedeschi!«. Aber dieses Moment der Auflehnung gegen die Österreicher, die es im 18. wie im 19. Jahrhundert in Italien gab, ist nur eines. Die Bedeutung des Krieges ist eine andere: Niemand tritt in diesem Krieg für irgendwelche Ideale ein, nicht für sozialrevolutionäre und auch nicht für nationalistische. Alle gehen aus eigenen persönlichen Gründen in den Krieg. Im Stück tauchen nur kleine Leute auf, die nicht hinter die Fassaden der Mächtigen blicken. Sie sind in einem Sturm, aber man weiß nicht, woher der Wind und der Regen kommen. Der Krieg ist einfach da, und man muss überleben oder nicht.

Ist das ein Grund, warum das Stück in der Münchner Neuinszenierung in der Entstehungszeit der Oper spielt – um es nicht in eine ideologische Ecke zu drängen?

Alden: Für mich muss der Krieg in diesem Stück abstrakt bleiben, weil Verdi ihn so gemeint hat. Für mich passen beispielsweise Kostüme des 18. Jahrhunderts, in dem das Stück eigentlich spielt, nicht zur Musik. Wenn ich die Partitur höre, sehe ich vor mir die Kriege des 19. Jahrhunderts. Die Musik ist die des 19. Jahrhunderts: schnörkellos und martialisch. Verdi versucht erst gar nicht, einen historischen Stil in die Musik zu integrieren. Es war aktuell gemeint.

Das Stück spielt zwar in Spanien, doch spanisches Kolorit gibt es in der Partitur nicht. Gibt es Parallelen zu anderen Werken von Verdi?

Luisi: Wenn Preziosilla singt, klingt sie wie die übrigen Verdischen Klischee-Zigeunerinnen – mit Lokalkolorit hat das wenig zu tun.

Alden: Verdi hatte eigentlich geplant, Preziosilla als eine höhere Partie anzulegen – ähnlich wie den Oscar in *Un ballo in maschera*. Er wollte eine Koloraturrolle, aber dann war klar, dass die Partie unbedingt von einer tieferen Stimme gesungen werden musste, allein schon wegen der düsteren Kriegsbilder und der plakativen Erotik, die damit verbunden wird. Spannend ist, dass man einige Tabus und Komplexe des 19. Jahrhunderts zwischen Männern und Frauen in Verdis Werken manchmal unerträglich stark fühlt. Wir denken heute vielleicht, dass wir schon ausgebrochen sind – und diese Stücke erinnern uns unangenehm daran, dass wir das eigentlich gar nicht sind, wie streng die Dinge für uns heute noch gelten.

Verdi nimmt alle Figuren in jedem ihrer Momente absolut ernst, sie besitzen große dramatische Wahrhaftigkeit.

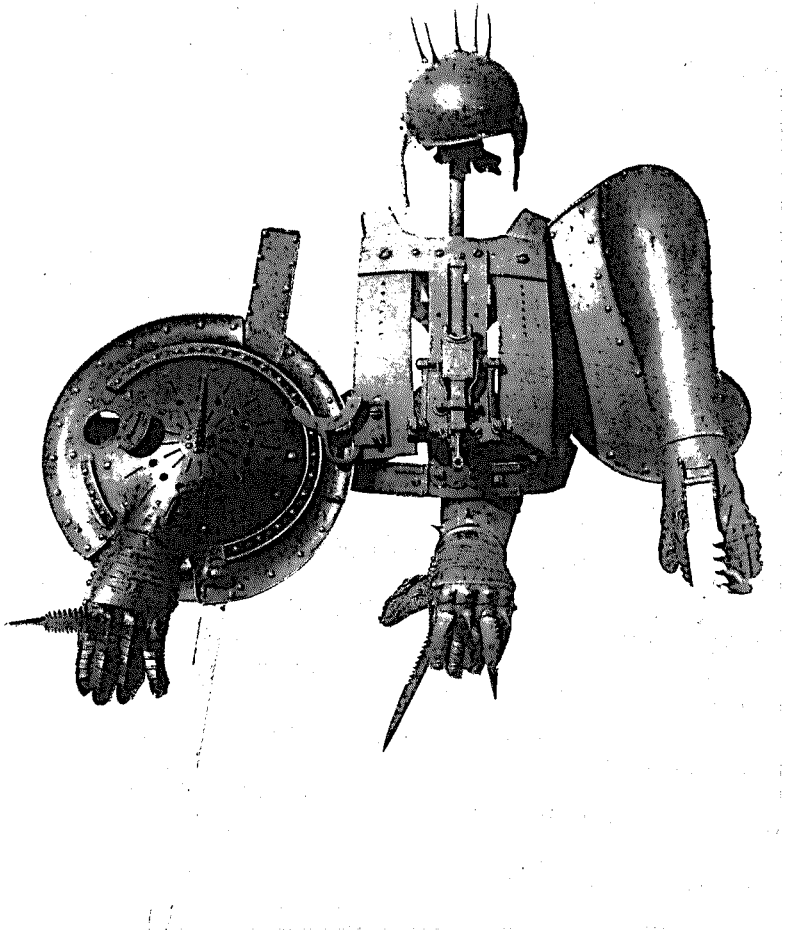
Luisi: Verdi glaubt in diesen Momenten den Figuren, er erlaubt sich keine Distanz. Preziosilla ist eine Figur ohne Distanz, er macht sich nicht über sie lustig. Sie ist eine schwer zu greifende, unglaubliche Gestalt, eine Kanonenfrau – also halb Prostituierte, halb Soldatin, halb Seelsorgerin.

Genauso funktionieren letztlich auch die großen Szenen von Leonora und Alvaro, wenn sie von ihrem Schmerz singen. Alvaros Biografie als Letzter der Inkas ist uns eigentlich sehr fern, aber durch die Musik leidet man mit, findet Identifikation.

Alden: So etwas schafft nur Verdi. Er sucht solche Figuren, je extremer, desto besser. Er sucht diese Rigolettos, Violettas, Alvaros und Leonoras, um mit ihnen zu sympathisieren.

Bei Forza *müssen wir doch auch von Surrealität sprechen?*

Luisi: Das ist auch das Großartige an der Erklärung des Krieges. Der Höhepunkt ist der Rataplan-Chor, der musikalisch eigentlich schon absurd ist: ein Chor, der rein auf den Rhythmus reduziert ist



Andras Groll: Stechkürass und gewaffnete Handschuhe, 1862 oder früher, Albumin, 28,6 x 22,9 cm

und dabei nur noch geräuschhaft wirkt. Das ist ein Konzept, das eigentlich erst nach der Darmstädter Schule im Bewusstsein auftaucht. Bei Verdi finden wir es ante literam. Für die damaligen Ohren muss das sehr revolutionär geklungen haben und ist die Kulminiation dieses Bildes in etwas absolut Surrealem, Groteskem und Unmenschlichem: die Glorifizierung des Krieges, die es eigentlich nicht geben darf. Es zeigt die Leute, die den Krieg am eigenen Leib mitmachen, also nicht jene Bourgeoisie, die Karl Kraus nachzeichnet und die von außen den Krieg glorifiziert, sondern hier sind es diejenigen, die gerade im Graben sitzen und sich gegenseitig umbringen. Für mich ist das eine unglaubliche, vielleicht schon satirische Kraft, die sehr verstörend ist. Sie ist absolut kriegsbejahend, und das ist das allerschlimmste.

Das Gespräch führten Peter Heilker und Rainer Karlitschek.

Aus Briefen von Giuseppe Verdi

An Giuseppe Piroli (Freund Verdis aus dem Gymnasium; Jurist und später Staatssekretär)
S. Agata, 10. Mai 1866

Meinetwegen also Krieg; und sei er willkommen! Ihr kennt die Gesinnung dieses Ortes, aber, offen gestanden, die Soldaten rücken ziemlich gern aus. Es gibt das Weinen der Mütter und der jungen Frauen, das Jammern der Väter und der Landwirte, denen die kräftigsten Arme weggenommen werden, aber letztlich läuft die Sache besser, als man geglaubt hatte. Was die Priester betrifft, so kann ich Euch sagen, dass ihr Verhalten ziemlich angemessen ist. Sie wagen nicht, sich feindselig zu zeigen. Es ist indes sicher, dass sie, wenn sie die Nasenspitze eines Deutschen zu Gesicht bekämen, ihm mit Monstranz, Weihrauchfässchen *und Sakrament entgegengehen würden!! Es scheint mir nicht notwendig, Vorbeugungsmaßnahmen zu ergreifen. Wenn es einen guten Bürgermeister gäbe, dann wäre nichts zu befürchten, aber ich weiß nicht, wie dieser Bürgermeister ist.*
Wenn es Krieg gibt, dann bin ich wahrlich in der vordersten Linie, und es wird ratsam sein, das Bündel zu schnüren, denn es ist sicher, dass ich nicht so sehr von den Deutschen aufs Korn genommen würde als von den Priestern. Schreibt Ihr mir daher, der es früher weiß als ich, wann wir am Vorabend sein werden. Ist Euer Abstecher nach S.t Agata ins Wasser gefallen? Ich arbeite, und gewaltig ist, was mir zu tun bleibt, aber ich bin ein wenig zerstreut. Dennoch werde ich zu einem Ende kommen müssen. Schreibt mir. Addio, Addio.

An Giuseppe Piroli
S. Agata, 9. Juni 1866

Addio Hoffnungen! Dann sehen wir uns also vor dem Krieg nicht mehr! Ich bin noch hier, doch beim ersten Kanonenschuss gehe ich fort, denn allein der Gedanke, dass die Österreicher auch hier auftauchen könnten, würde mich tausend Meilen rennen lassen, ohne Atem zu holen, nur um ihre Visagen nicht zu sehen. Einstweilen werde ich nach Genua gehen, und dort werde ich bis zum letzten, zum allerletzten Moment bleiben, an dem ich nach Paris fahren muss beziehungsweise müsste.
Ich sagte müsste, *weil Italien in diesem Augenblick zu verlassen wie ein Schuldgefühl auf mir lastet. Es stimmt zwar, dass ich weder das Alter noch die Kraft habe, um in den Krieg zu ziehen; dass ich nicht den Verstand habe, um Ratschläge zu geben, kurzum, zu nichts zu gebrauchen bin, aber dennoch wäre ich hier geblieben, hätte mir zu schaffen gemacht, hätte das wenige Gute getan, das ich hätte tun können, und hätte wie so viele andere mit den Meinen genossen und gelitten.*
Wenn die Pariser Opéra *noch wie früher dem* Maison de l'Empereur [Kaiserhaus] *angehörte, dann würde ich an den Botschafter*

schreiben und ihn bitten, mich vorläufig in Italien zu belassen. Der Botschafter hätte es mir vielleicht bewilligt, auf jeden Fall würde mir das Maison de l'Empereur *keinen Prozess gemacht haben. Doch jetzt, da die Opèra in den Händen eines* Entrepreneurs [Unternehmers] *ist, wäre ein Prozess höchst wahrscheinlich, wenn ich hierbliebe. Was sagt Ihr dazu? Was würdet Ihr an meiner Stelle tun? Und Ihr, mein lieber Piroli, habt neben dem Herzklopfen und der Unruhe eines jeden Italieners noch den Kummer, Euren Sohn eingezogen zu sehen. Ein glorreicher Kummer, der sich hoffentlich in Freude umwandeln wird, wenn Ihr diesen Sohn unter den Befreiern des armen Venedigs wieder in die Arme schließen werdet.*
Mut, also, mein guter Freund. Schreibt mir über Eure Angelegenheiten, über meine, über unsere, und mit den Grüßen meiner Frau verbleibe ich.

An Antonio Gallo (Musikalienhändler und Impressario in Venedig)
Genua, 17. August 1869

Ich danke Dir für den ersten Brief und für diesen mit dem von Z... Er ist verrückt geworden, total verrückt! Die Solo-Nummern *und die Duette zwischen Collini, Stolz, Fraschini sind ihm in den Kopf gestiegen und werden ihn schließlich noch ins Krankenhaus bringen. Von den vielfarbigen umfassenderen* Bildern, *die eine Hälfte der Oper ausfüllen und die das Musikdrama wirklich ausmachen, spricht er, dem Beispiel des Publikums folgend, überhaupt nicht. Eine merkwürdige und zugleich entmutigende Angelegenheit! [bezogen auf eine Aufführung der* Forza *im Sommer 1869]*
Während alles nach Reform, Fortschritt *ruft, applaudiert das Publikum im allgemeinen nicht, und die Ausführenden können nur Arien, Romanzen, Kanzonetten geltend machen! Ich weiß, dass man jetzt auch die* Spielszenen *beklatscht, aber mehr als Reflex und als Rahmen des Bildes. Die Ordnung ist auf den Kopf gestellt. Der Rahmen ist zum Bild geworden!!! Schließlich, trotz der Elogen, die* ihr alle *mir über jene Aufführung gezollt habt, ich glaube und bin davon überzeugt, dass die musikalischen* Solo- *und* Soli-*Nummern wunderbar geworden sind, aber dass die Oper, versteh mich recht, die* Oper *beziehungsweise das* szenisch musikalische Drama *nur unvollkommen ausgeführt worden ist. Was sagst Du dazu, Sior Toni?*
Inzwischen allen ein Wohlbekomm's. Mir im besonderen macht das wenig aus, aber die zukünftige Kunst *muss wohl daran denken. So kann es nicht weitergehen. Entweder müssen die Komponisten rückwärts gehen oder alle anderen müssen vorwärts schreiten.*
Addio.



Koto Bolofo: Ana Deman, 1998

Jochen Wagner. *La forza del destino*: unseres eigenen (Un)Glücks Schmied?

»Wer nicht kriegt, was er will, muss wollen, was er kriegt«. Derb ist die Weisheit der Gasse. Doch welcher Unglückliche kann sich fügen ins Unverfügbare, wenn er einen Korb bekommen hat? Liebe ist nun einmal nicht zu kaufen oder zu machen, sie ist kontingent. Sie muss, lateinisch *contingere*, einem zustoßen, zwei Herzen *mitberühren*. Ohne den rätselhaften Touch kein Happy end. Irr, wenn Amors Pfeil, wie in Verdis Oper *La forza del destino*, doppelt trifft. Dann aber nicht sein *darf*, was sein kann. Alvaro liebt, die ihn liebt, Leonora. Doch die Leidenschaft findet keinen Raum, keine permissive Umwelt. Die Liebenden entbehren des anerkennenden Dritten. Im spanischen Adel sind sie eine Schande. Flucht, Trost, Revolte? Ihre Flucht gerät zum Desaster. Trost liefert mal wieder die Religion. Von Revolte indes keine Spur. Muss(te) es so tragisch kommen? Keiner, der das Vermögen hätte, dieses ›Es‹ anders zu gestalten? Wo Es war, soll ich werden? Oper und Psychologie berühren sich: Ist der Mensch seines eigenen (Un)Glückes Schmied? Im Alphabet der Hilfsverben *müssen können wollen dürfen* müssen die Menschen ihre kleine Fundamentalontologie, ihr eigenes *Sein* und *Tun* buchstabieren. Verdis Oper führt hinein in das große Einmaleins von Freiheit und Bindung, Vorsehung oder Kontingenzbewältigung, Triebstruktur und Gesellschaft: Schicksal oder Emanzipation?

Außen-Orte, Innen-Orte

Es beginnt im privaten Interieur. Die familiäre Ordnung integriert nichts Fremdes, schon gar keinen Latino, mag er auch königlicher Inka sein. Als koloniale Beute degradiert ihn der imperiale Nihilismus des erzkatholischen Spanien zum Unmenschen. Das Recht kennt keine Gnade. Wo nach dem Gesetz des Vaters Gleiches sich nur in Gleichem spiegelt, stempeln die puristischen Ideale Ungleiches zum Abartigen. Dagegen opponiert der zweite Schauplatz, das dörfliche Wirtshaus. Hier mischt sich sympathisch alles Getrennte, ›völlig gleich, ob Bettler oder reich‹. Ein Ausweg? Immerhin eine Oase, ein Zwischenort inmitten allgemeinem Morden. Jeder Nomade braucht eine Monade. Wirt wie Bürgermeister versichern jedwedem Gast die minimalen Menschenrechte. Wie die Küche die Spezereien der weiten Welt köstlich mengt, so mischt sich in der Gaststube das fahrende Volk aller Welt. Gemeinschaft ist Terror, nicht aber Geselligkeit.

Schicksal und Charakter

Schon spielen Nebenfiguren die Hauptsache. Da ist Preziosilla. Reiz ist Schönes in Bewegung. Die *Grenzgängerin* verkörpert feminine Reize, *Preziosen*. Sie, die tänzerische Sinnlichkeit, hat eine Witterung für's Eigentliche und Kommende, liest aus Händen und Karten begehrte Horoskope. Einzig sie vermag aus undurchschaubaren Konstellationen *Schicksal und Charakter*, so Walter

Benjamins Aufsatz, zu deuten. Sie durchschaut, sie versteht alle. Verdis Reverenz an antike Musen, die Heimarmene oder sonstige Schicksalsgöttinnen? Unter ihrer Ägide werden stumme Leute redselig, mutieren die feudalen Hierarchien zum profanen *Corpus permixtum*. Verwandelt einem *commercium admirabile* gleich die Schenke ständische Insassen in freie Menschen, ist der nächste Schauplatz, das Kloster, wieder hermetisch. Aber auch der christliche Ordo bietet eine *Gegenwelt*. Das imaginäre Reich des Glaubens heiligt Leonora zum *homo sacer*. Wenigstens in der Kirche schützt Gott die Liebenden, im Unglück.

Eros und Thanatos

Die Regie schwenkt von Spanien nach Italien auf's Schlachtfeld. Wo das Töten zum legalen Handwerk gehört, zählt keine Herkunft. Der Krieg macht aus den Todfeinden Carlo und Alvaro Männerfreunde. Dies Wunder in der Offiziersmesse zeigt die archaische Macht strenger Kollektive. Kein Feminismus übt Kritik an *Männerphantasien*. Aus Weibermund ertönt vielmehr das jubilatorische *evviva la guerra*, wie schön der Krieg sei. Nach Verdis Tod 1901 wird Tomaso Fillipo Marinetti im *Futuristischen Manifest* von 1909 mit der rasenden Motorisierung der Welt auch die Katharsis des Kriegs loben. Doch dies nur nebenbei. Weil jeder Krieg auch ein Geschäft ist, tritt im Trödler Trabuco ein weiteres handelndes Subjekt auf. Wie Preziosilla meistert auch er die Unwägbarkeiten. Er tauscht einfach alles mit allen ›a buon mercato‹. Liebe gibt es in der Zwischenwelt von Krieg und Frieden nicht. Doch bieten Marketenderinnen ihre *Lust* feil. Hautnah sind sich der Rausch der Lust und der Taumel der Vernichtung. Das ruft natürlich noch einen Grenzgänger auf den Plan: den Klosterpförtner Melitone. Stinkt dem Trödler Trabuco Geld nicht, so beklagt seine Predigt (Schiller steht mit der Kapuzinerpredigt aus *Wallensteins Lager* Pate) den Verfall der Sitten und Werte. ›Bouteillen und Bataillone‹, Krug und Krieg, Sex und Mord gehören zusammen. Zum *main punch* geht es nochmals ins Kloster, wo gleich drei ›Schutzheilige‹, Pater Raffaele, Pater Guardiano, Fra Melitone, ins tragische Finale in der Felsenklause leiten. Im Tod findet das ›grausame Schicksal‹, der ›destino avverso‹, sein Echtheitssiegel: Leonora stirbt durch den Bruder, dieser von Alvaro selbst tödlich getroffen.

Jenseits vom Paradies

Die Handlung wandert durch Schauplätze, die unseren Affekten Raum geben. Das gewohnte Leben, der Glaube, der Soldat in uns die tanzende Sinnlichkeit, die zigeunerhafte Lebenskunst, das Geschäftige, Bigotte und Geile – alles verknäult sich zu einem unentrinnbaren Schuldzusammenhang. Nur Preziosilla, Trabuco und Melitone, Sinnlichkeit, Handel und Glaube, bieten dem Schicksal Paroli. Und nichts zieht sich so sehr als rote Schnur durch das Verhängnis wie der *Hass*. Nichts lässt ihn so auflodern wie verbotene Liebe. Preziosilla indes singt orakelhaft ›Rataplan, Rataplan, Rataplan‹. Schuldig werden die Unschuldigen. Alles ist verrückt. Liebe.

Lust, Spiel und Profit sind geächtet. Der Krieg freilich geht in Ordnung.

Souverän ist, wer im Ausnahmezustand agiert

Wie gelähmt sind die Liebenden. Und doch zeigen sie uns Heutigen einen Gegenentwurf. Ihre Liebe glüht lebenslang. Aber wo sie sich treu bleiben, gehen sie gegenüber dem Familienclan fremd: Hochverrat. Auf Desertieren steht Todesstrafe. So enden die Liebenden, so oder so, als vollzögen sie noch im Scheitern die Strafe an sich selbst. Weil sie den ›falschen Anderen‹ lieben, werden sie schuldig und von ihrer Mitwelt exkommuniziert. Wie brutal war (und ist) diese Nomenklatur. Vom Mainstream um die Liebe betrogen zu werden, geht in Ordnung. Als Kolonialsklave im Kriege seinem Eroberer heldenhaft zu dienen, auch. Noch immer gilt der Jünger'sche Held im Schützengraben mehr als der Baudelair'sche Schürzenjäger im Bett. Viel loyaler zu den systemischen Imperativen gilt, wer das feindliche Fleisch in blindem Gehorsam killt, als wer dem fremden Leib in leidenschaftlicher Hingabe verfällt. Wer im Krieg tötet, bleibt unschuldig. So banal ist das Böse. Doch was gilt nicht alles als abartig in Sachen Liebe.

Verdis Welttheater

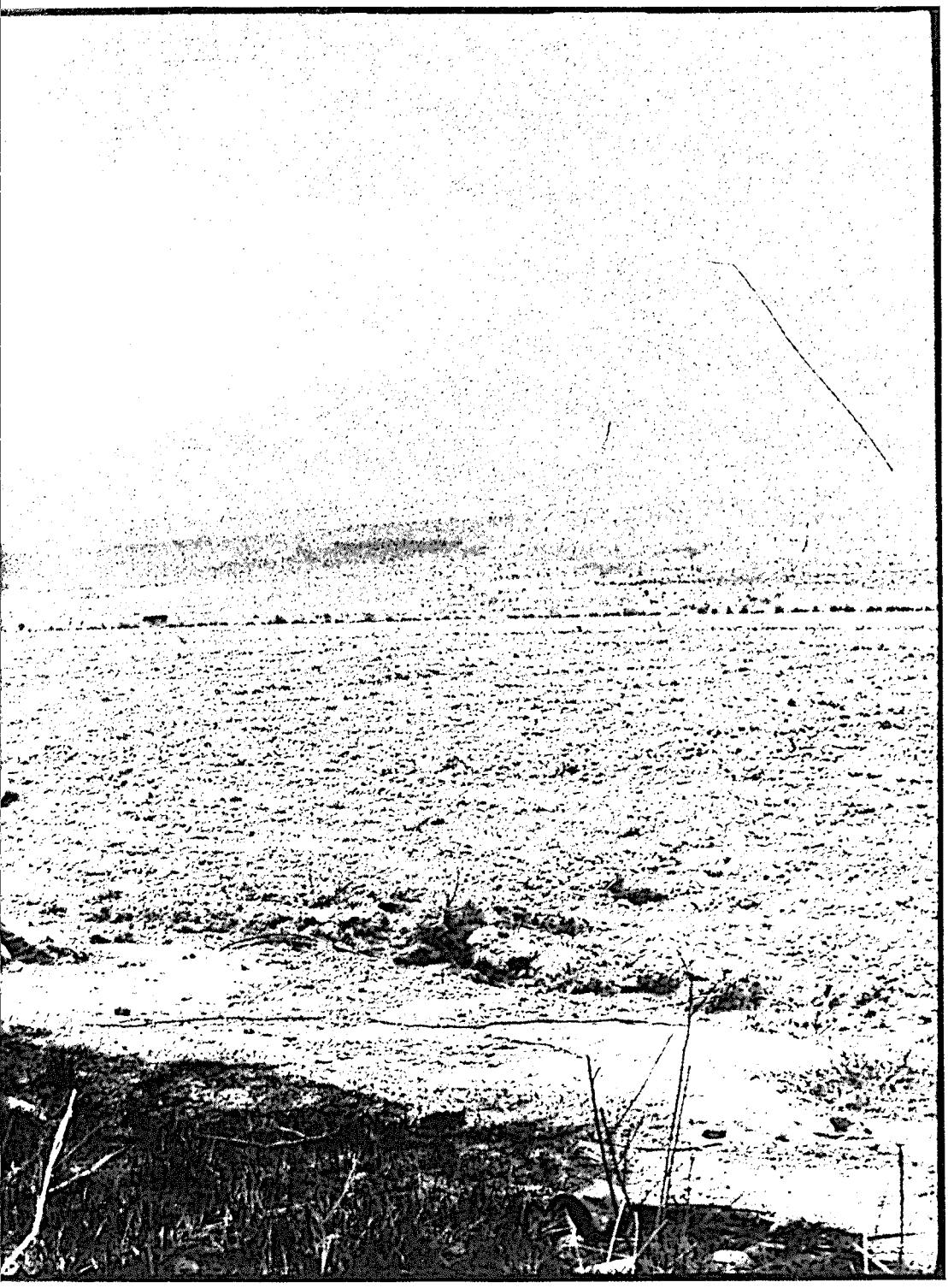
Oft wurde Piaves zusammengeschustertes Libretto kritisiert. Doch symbolisiert gerade sein Flickwerk aus unglücklichen Einzelnen und globaler Großwetterlage das biographische Gewebe, das lateinische *textum*. Alvaro, Leonora, Carlo, das sind die Schussfäden, aber die Kettfäden sind die europäischen Ereignisse. Die Weberschiffchen der Einzelschicksale verstricken, binden, lösen, verknoten sich mit den großen Fäden. Ehern, verlattet wirken die Gehäuse. Selbst dort, wo Verdi aufklärerische Signale setzt, werden die Schicksalsmächte Liebe, Religion, Krieg und Ökonomie nicht als soziale Artefakte durchschaut. *Liebe* und *Lust* kommen nicht frei zum *Glück* zusammen. Nur einzelne Figuren verkörpern jene emanzipatorische List, den dominanten Strippenziehern Freiraum abzuluchsen. Sind wir, mit dem Kleist'schen *Marionettentheater* gefragt, wirklich herrenlosen Mächten und Gewalten ausgeliefert? Mit Zigeunerin, Mönch und Soldat personifiziert Verdi drei vitale Mächte: das Spiel, die Religion, den Krieg. Georges Bataille sah in ihnen die drei Ventile, durch die eine Gesellschaft ihren Speck, den Überschuss an Energie und Gütern verschleudert. Wo Klöster unattraktiv und Spiele knapp werden, bleibt der Krieg als letzter Potlatsch der Verschwendung. So glimmt in Piaves schlichtem Libretto das ganze Dynamit der abendländischen Anthropologie. Was *ist* der Mensch? Was *tut* er, der *homo sapiens, homo faber* oder *homo oeconomicus*?

Schicksal oder Chicsal?

Ob Kismet, Mythos, Gott – für uns stecken hinter übernatürlich wirkenden Größen keine Schicksalgöttinnen, Moiren (von Moira,

S. 34/35: Henri Cartier-Bresson: Vulkan Popocatepetl, Mexiko, 1963





griechisch *Los*), Parzen oder Heimarmene (griechisch *das im voraus Festgelegte*) mehr. Wir deuten das Zufällige als *Glück* beziehungsweise *Unglück* und suchen nach Verantwortlichen. Für Paulus war das *Fatum* (ethymologisch von *fari* für ›sprechen‹) loses Geschwätz (1. Tim. 6, 20). Augustin setzte Gottes Prädestination zum Heil über alles blindwillkürliche Schicksal. Solches Glück des antiken Menschen, ein Logos durchwaltet allen Sinn und Irrsinn, stimmt nostalgisch. Uns ist alle Metaphysik entzaubert. Wer getraute sich, Aids, Krebs, Tsunami, Vulkanausbruch, Erdbeben, Depression, Missgeburt, Kindstod, Blitzeinschlag ... in die Dialektik von offenbarem oder verborgenem Gott einzuspeisen? Alvaro und Leonora *glauben* noch an die gütige Vorsehung eines lieben Gottes, doch sie *erleben* sie *nicht*. Was heißt es dann modern, sie *weder* zu glauben *noch* zu erleben?

Chicsal Immanenz

Harte Facts wie Globalisierung, EU, Markt oder Terror, umspült von weichen Faktoren aus Traumkitsch, Kirmes und Ebay, beschießen uns aus tausend Kanälen. Wir sind vergesellschaftet und von Medien zwangssolidarisiert. Längst leben wir wie in einer (kaum mehr spürbaren) *ersten Natur* (Erde, Wasser, Luft und Feuer) in einer *zweiten Natur* (Güter, Produkte, Apparate) und einer *dritten Natur* (Information, Kommunikation, Virtualität). Noch immer walkt die Modernisierungsmaschine den Globus und verleibt sich Mensch und Material ein. Kapitalismus als Religion? Euphorisch oder verzweifelt? Schicksal? Evolution? Fortschritt? Die Metaerzählungen von Ilias, Bibel und Aufklärung hecheln hinterher. Auch Verdis Oper kennt nur noch ein *pensiero debole*, ein *schwaches Denken* ohne Netz – aber eins mit starken Gefühlen und Intensitäten. Das Leben wird nach vorne gelebt und, manchmal, nach hinten verstanden. Reflexion kommt ja immer zu spät, jagt, hinkt, kriecht den Sensationen hinterher. Diese sind unser *Chicsal*: mangels Utopien zappen wir durch Gegenwelten. Umwege, Auswege? Vielleicht Lotto, Wettspiele, Gebet, Kult, Urlaub, Ecstasy, Pillen, Alkohol, Horoskope, Astrologie, Esoterik oder Russisch Roulette. Wir flippern mit allem.

Kommunion mit dem Event

Marketenderinnen allerorten. Die Gesellschaft des Spektakels lädt so Guy Debord, zur Anästhesie. Sie erregt, um stillzustellen. Alvaro kämpft, Leonora betet. Beide trauen auf Gott. Was bleibt transzendental Obdachlosen? *Panem et circensis*, Brot und Spiele. Champions League, Formel 1 und das Oktoberfest. Das Karussell der Events lädt zum Karneval. Das fliehende Fleisch tröstet sich in der Kommunion mit dem Megakick über den Tod hinweg. Mit der Masse kurzgeschlossen, betäubt das Exemplar die ätzende Sinnlosigkeit. Das *konsumistische Manifest* gilt wie einst der Katechismus. Ob klerikales ›du sollst nicht begehren‹ oder hedonistisches ›du sollst pausenlos alles begehren‹ – beide Gebote erwarten penible Linientreue. Die oberen Zehntausend plantschen in obszöner

Opulenz, für ihren Komfort mit Langeweile bestraft. Die im Thrill aus Angst, Frust, Depression, Arbeitslosigkeit und Elend strampeln, werden mehr. Gurus und Sekten versprechen, die rasende Komplexität heilsam zu reduzieren. Wo die Medien sagen, was einen offiziell zu betreffen hat, dissidiert, wer sein Eigenes erleben will.

Aufklärung oder Gegenaufklärung?

Verdi ruft zur Besinnung. Einst war die *Theoria* eine Schau, ein komponiertes Spektakel aus Sensation und Reflexion. Das Kraftwerk Oper ist es bis heute. Hilft sie dem Zuschauer, das formatierte Dasein, ein ›Leben nach Noten‹ zu durchschauen? Oder ist die Welt nur eine einzige *Phantasmagorie*? So nennt die Philosophie etwas menschlich Gemachtes, das wie ein nichtgemachtes Übermenschliches erfahren wird. Wie dem auch sei: Liebe und Lust kommen auch heute nicht zusammen. Wo *Loyalitäten* in der Seele das Sagen haben, tun sich *Argumente* schwer. Das kleine, noch so rebellische ›eigene Begehren‹ arbeitet sich auf, zu dürfen, was es will und kann. Kein Gott, trotz Viagra, der den Liebenden das Glück bringt. Das eint Verdi mit uns, bei einer Differenz: Alvaro und Leonora *wollten*, wir *müssen* immer glücklich sein.

Selbstbild als Fremdentwurf?

Schon für Paul Valérys *Monsieur Teste* ist die Welt eine Konstruktion. Doch das Leben geht eben nicht ›nach Plan‹ von innen nach außen, vom Traum zur Tat. Oft geht es von außen nach innen. Das schafft *Komplikationen*, und man braucht Komplizen. Walter Benjamin sah sie in Menschen mit Charakter. Er sah im Charakterzug etwas Befreiendes wider die kosmischen Schatten. Doch was tun im *global play* aus Börsenkursen, Aktienindexen, Bruttosozialprodukten, Alterspyramiden, Pisastudien, Evaluationen, Klimadaten und dem peak of oil? Lieber also mit dem *Joystick* in der Hand im Internet surfen? Sich mit dem Parfüm *Escape* begnügen? Vielleicht mehr auf das Geringfügige achten. Auf das, was gering fügig ist, das Abseitige, was *sich wenig fügt,* ungehorsam, unpassend, anachronistisch, out wirkt. ›Aufmerksamkeit ist das natürliche Gebet der Seele‹, so Malebranche. Zur Mündigkeit braucht es *Neugier*, praktische und theoretische. Wie Preziosilla ihr *Rataplan*, gröhlte Janis Joplin ihr ›freedom's just an other word for nothing left to loose‹ heraus.

Unterm Superlativ ist nicht nichts

In summa: Wir wissen nichts und haben nix zu verlieren. Allerorten klaffen Abgründe zwischen Zeichen und Ding, Augenblick und Ewigkeit, Mensch und Mitmensch, Erde und Himmel. Die Welt ohne Gott ist eine ausweglose absolute Immanenz. Amok laufen, ins Koma fallen? Wir lesen Homer, Hesiod, Goethe oder Hölderlin, das Schicksal bleibt eine Schimäre zwischen Ordnung und Chaos, gewonnener Freiheit und ihrem ständig drohenden Verlust. Also:

›Sich das Leben *nehmen*‹ anstatt ›sich das *Leben* zu nehmen‹. Handeln lernen. Wer fixiert bleibt, geht kaputt. Warum konnten Alvaro und Leonora nicht loslassen? Wenigstens die Entzauberung ihres Ideals im Alltag blieb ihnen erspart. Grenzt nicht alle Treue zum Traummann, zur Traumfrau an Abwehr, es unterm Superlativ zu tun? Darunter beginnt meist gar nicht das Nichts, sondern erreichbare Nähe. Gegenüber dem ekstatischen Lustprinzip wirkt die lebbare Normalität des nüchternen Realitätsprinzips freilich wie eine Art Entzug von der Droge Illusion. Sie zu retten, tun wir alles. Sind viele so einsam, weil ein Ideal sie bewacht und niemanden rein noch raus lässt? Woher die Beziehungsdramen? Weil unbewusst noch immer Papa oder Mama den Ton angeben? Was also tun? Ins Kloster, ins Ausland, in den Krieg oder in den Suizid gehen? Alvaro rettet mit den Briefen und dem Bild von Leonora die *Imago* des perfekten Objekts. Auch wir hegen megalomane Glückserwartungen. Doch welcher Mensch, welches Ding kann sie erfüllen? Die *Messianisierung der Lebenswelt* ruiniert alle irdischen Kandidaten gnadenlos. Erst wird gejubelt, dann gekreuzigt. Auch Verdis Oper zeigt, dass die puristischen Monos nicht lebbar sind. Leonora projiziert ihr ›besseres Leben‹ gen Himmel. Ja, normal ist, was alle aus Angst tun. Wie aber ins Offene kommen?

Transfigurationen

Irgendeine Person in Verdis *La forza del destino* spricht jeden an. Sie ist mein Double, mein Stuntman, mein gelebtes oder nicht gelebtes Leben. Hier kann ich es studieren, *unerreichbar nah*. Wer sich gegen das bloße Anhimmeln nicht wehrt, lebt verkehrt. Daher zeigt die Oper in pointierten Figuren, was sonst gemischt, dynamisch, diffus in uns steckt. Wie alle Arenen der Verausgabung lockt sie den möblierten Menschen aus sich heraus. Wir leben in zig Futteralen und Etuis, statt selber auszuprobieren, was uns gut und schlecht tut. Unsere künstlichen Füllhörner tyrannisieren uns. Was unterscheidet die eigene Libido vom Hunger nach Vorschrift? Die Lust ist kolonialisiert wie der Mestize Alvaro. Wie sie befreien aus Sündendogma und Konsum? Oder sind wir doch nur determinierte Tiere? ›With the power of soul, anything is possible‹. Jimi Hendrix donnerte auf der Fender-Stratocaster-E-Gitarre über 12 Marshalltürme à 200 Watt dagegen. ›I'm so glad‹ von den *Cream* kann man sich wie akustische Nivea auf die Wunden schmieren. Ob Oper oder Blues, der Freiheitssong der Sklaven wie Verdis Schicksalsmelodien ertönen aus simplen Dreiklängen. Man muss den Groove intus haben. Nix steht fest. Revoluzzer, Ketzer, Rebellen, Tagträumer, Emigranten, Verrückte, Hascher, Dandys haben es immer gewusst, dass die Bilder, die wir vom Leben hegen, von Minute zu Minute pure Improvisation sind. Also: Denke den Gedanken, den du nicht kennst!

Tatort Welt

Der Beat, *beat* heißt schlagen und *beatus* Glück, pocht auf's Happy end. Verdi wusste, wovon er sprach: Früh verlor er seine

beiden Kinder (Virginia 1838 und Icilio 1839), jeweils schon im ersten Lebensjahr, und ein Jahr später seine Frau Margherita (1840). Zum Hiob wird man leicht. Verdi blieb trotzdem zeitlebens unabhängig. Musikalisch fundiert ausgebildet, hatte er kaum fremde Noten zuhause. Authentisch ist, was man ›mit eigener Hand vollbringt‹. Gerade mit der Oper *La forza del destino* schmiedete er sein Glück mit dem Riesenerfolg 1862 in Petersburg. Hingefahren ist er mit der Eisenbahn, und zwar von Piacenza über Mailand, Turin, Paris, Berlin und Warschau. Das war kein Schicksal, sondern menschliche Technik. Eine Komposition muss immer, *compositare* wie das verwandte *computare*, etwas scheinbar Nichtzusammengehöriges verbinden, damit aus einzelnen Tönen kein Lärm, sondern Melodie wird. Musik ist offen. Wo Musik ist, da ist vorne. »Help me, if you can, I'm feeling down« – die *Beatles* versöhnten Liebe und Lust. Jemand verlieren, ist das eine, sich selber was anderes. »Wer nicht kriegt, was er will, muss wollen, was er kriegt«? Wir erleben spontane Freiheit, auch wenn das keine Theorie erklären kann. Die *vita activa* gibt es nicht als CD-Rom oder DVD. Verdi starb 1901, glücklich und erfüllt. Die Frau seines Lebens, Giuseppina Strepponi, fand er auch noch. Man kann schließlich nicht jedem Glück aus dem Weg gehen. »Heute ist die Tat. Wir werden morgen über sie Rechenschaft ablegen. Die Vergangenheit lassen wir wie einen Kadaver hinter uns. Die Zukunft überlassen wir den Wahrsagern. Wir ergreifen das heute«. Moskau, 5. August 1920, Naum Gabo/Nathan Pevsner, *Das realistische Manifest* – hätte auch von Preziosilla in Verdis Oper *La forza del destino* stammen können.





Walter Benjamin, aus: Schicksal und Charakter

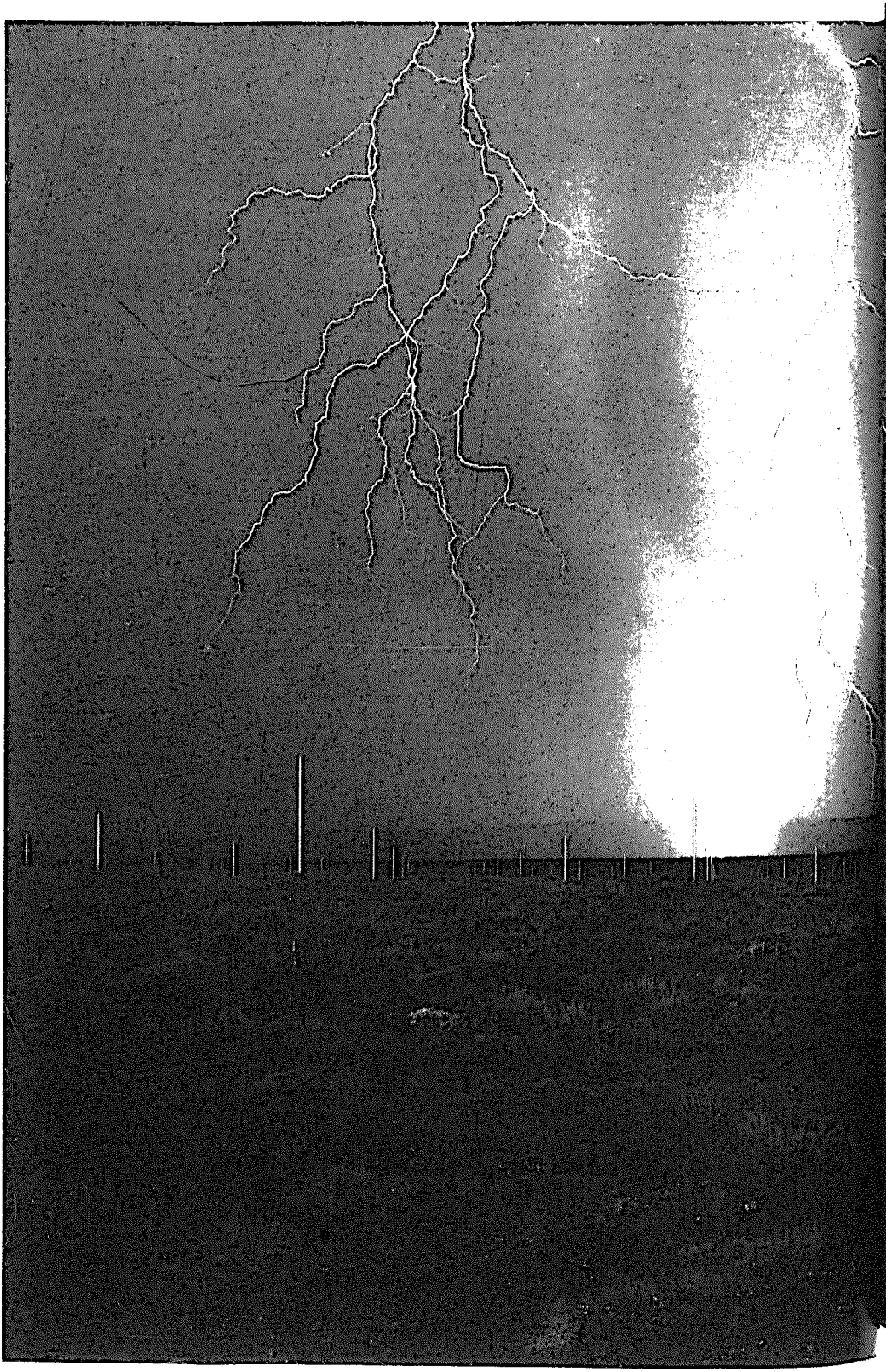
Schicksal und Charakter werden geheimhin als kausal verbunden angesehen und der Charakter wird als eine Ursache des Schicksals bezeichnet. Der Gedanke, welcher dabei zugrunde liegt, ist folgender: wäre einerseits der Charakter eines Menschen, d. h. also auch seine Art und Weise zu reagieren, in allen Einzelheiten bekannt und wäre andrerseits das Weltgeschehen bekannt in den Bezirken, in denen es an jenen Charakter heranträte, so ließe sich genau sagen, was jenem Charakter sowohl widerfahren als von ihm vollzogen werden würde. Das heißt, sein Schicksal wäre bekannt. Einen unmittelbaren gedanklichen Zugang zum Schicksalsbegriff ermöglichen die zeitgenössischen Vorstellungen nicht, daher moderne Menschen sich auch auf den Gedanken, den Charakter etwa aus den leiblichen Zügen eines Menschen zu lesen, einlassen, weil sie das Wissen um Charakter überhaupt irgendwie in sich vorfinden, während die Vorstellung, analog etwa das Schicksal eines Menschen aus den Linien seiner Hand zu lesen, ihnen unannehmbar erscheint. Dies scheint so unmöglich wie es unmöglich scheint, »die Zukunft vorauszusagen«; unter diese Kategorie wird nämlich die Voraussage des Schicksals ohne weiteres subsumiert, und der Charakter erscheint demgegenüber als etwas in Gegenwart und Vergangenheit Vorliegendes, was also erkennbar sei. Nun aber ist es gerade die Behauptung solcher, die sich anheischig machen, den Menschen aus welchen Zeichen auch immer ihr Schicksal vorherzusagen, dass dieses für denjenigen, der darauf zu merken wisse (der ein unmittelbares Wissen um Schicksal überhaupt in sich vorfindet) in irgendeiner Weise gegenwärtig, oder vorsichtiger gesagt zur Stelle sei. Die Annahme, irgendein »zur Stelle sein« des zukünftigen Schicksals widerspräche weder dem Begriff desselben, noch den menschlichen Erkenntniskräften dessen Voraussagung, ist, wie sich zeigen lässt, nicht widersinnig. Und zwar kann ebenso wie der Charakter auch das Schicksal nur in Zeichen, nicht an sich selbst überschaut werden, denn – mag auch dieser oder jener Charakterzug, diese oder jene Verkettung des Schicksals unmittelbar vor Augen liegen – es ist doch der Zusammenhang, den jene Begriffe meinen, niemals anders als in Zeichen zur Stelle, weil er über dem unmittelbar Sichtbaren gelegen ist. [...]

Schicksal ist der Schuldzusammenhang des Lebendigen. Dieser entspricht der natürlichen Verfassung des Lebendigen, jenem noch nicht restlos aufgelösten Schein, dem der Mensch so entrückt ist, dass er niemals ganz in ihn eintauchen, sondern unter seiner Herrschaft nur in seinem besten Teil unsichtbar bleiben konnte. Der Mensch also ist es im Grunde nicht, der ein Schicksal hat, sondern das Subjekt des Schicksals ist unbestimmbar. Der Richter kann Schicksal erblicken wo immer er will; in jeder Strafe muss er blindlings Schicksal mitdiktieren. Der Mensch wird niemals hiervon getroffen, wohl aber das bloße Leben in ihm, das an natürlicher Schuld und dem Unglück Anteil kraft des Scheins hat. Schicksalsmäßig kann dieses Lebendige so den Karten wie den

S. 40/41 und 44/45:
Walter de Maria: Lightning Field, 1977

Planeten verkuppelt werden, und die weise Frau bedient sich der einfachen Technik, mit den nächst berechenbaren, nächst gewissen Dingen (mit Dingen, welche unkeusch mit Gewissheit geschwängert sind) dieses in den Schuldzusammenhang zu rücken. Dadurch erfährt sie in Zeichen etwas über ein natürliches Leben im Menschen, das sie an Stelle des benannten Hauptes zu setzen sucht; wie andrerseits der Mensch, der zu ihr geht, zugunsten des verschuldeten Lebens in sich abdankt. Der Schuldzusammenhang ist ganz uneigentlich zeitlich, nach Art und Maß ganz verschieden von der Zeit der Erlösung oder der Musik oder der Wahrheit. An der Fixierung der besonderen Art der Zeit des Schicksals hängt die vollendete Durchleuchtung dieser Dinge. Der Kartenleger und der Chiromant lehrt jedenfalls, dass diese Zeit jederzeit gleichzeitig mit einer andern (nicht gegenwärtig) gemacht werden kann. Sie ist eine unselbstständige Zeit, die auf die Zeit eines höhern, weniger naturhaften Lebens parasitär angewiesen ist. Sie hat keine Gegenwart, denn schicksalhafte Augenblicke gibt es nur in schlechten Romanen, und auch Vergangenheit und Zukunft kennt sie nur in eigentümlichen Abwandlungen.

Es gibt also einen Begriff des Schicksals – und es ist der echte, der einzige, der das Schicksal in der Tragödie in gleicher Weise trifft, wie die Absichten der Kartenlegerin – welcher vollkommen unabhängig von dem des Charakters ist und seine Begründung in einer ganz andern Sphäre sucht.





Philip Roth, aus: Der menschliche Makel

Die Berührung durch uns Menschen hinterlässt einen Makel, ein Zeichen, einen Abdruck. Unreinheit, Grausamkeit, Missbrauch, Irrtum, Ausscheidung, Samen – der Makel ist untrennbar mit dem Dasein verbunden. Er hat nichts mit Ungehorsam zu tun. Er hat nichts mit Gnade oder Rettung oder Erlösung zu tun. Er ist in jedem. Eingeboren. Verwurzelt. Bestimmend. Der Makel, der schon da ist, bevor irgendeine Spur davon zu erkennen ist. Es ist nichts zu sehen, und doch ist er da. Der Makel, der so wesenseigen ist, dass er kein Zeichen braucht. Der Makel, der dem Ungehorsam vorausgeht, *der den Ungehorsam* einschließt *und jedes Erklären und Begreifen übersteigt. Darum sind all diese Reinigungen ein Witz. Noch dazu ein barbarischer. Die Phantasie der Reinheit ist ekelhaft. Sie ist verrückt. Was ist denn das Streben nach Reinheit anderes als eine weitere Unreinheit? [...]*

Doch das Konzept vom Leben als etwas, dessen Sinn verborgen bleibt, von Sitte und Gebräuchen als etwas, was dem Denken möglicherweise zuwenig Spielraum lässt, von der Gesellschaft als etwas, was einem vielleicht verlogenen Bild von sich selbst verpflichtet ist, von einem Individuum als etwas, was auch für sich allein betrachtet wirklich ist, jenseits der gesellschaftlichen Determinanten, die es definieren und diesem Individuum möglicherweise höchst unwirklich *erscheinen – kurz gesagt, alle Verworrenheiten, von denen die menschliche Phantasie befeuert wird, schienen ein wenig außerhalb dessen zu liegen, was [...] unverbrüchliche Treue zu einem Kanon altehrwürdiger Regeln zuließ.*

In welchem Ausmaß, in welchem Umfang hatte das Geheimnis sein tägliches Leben bestimmt und seine Gedanken durchdrungen? Hatte es sich im Lauf der Jahre verändert? War aus einem heißen Geheimnis ein kühles Geheimnis und schließlich ein unbedeutendes, vergessenes Geheimnis geworden, etwas, bei dem es um eine alte Mutprobe ging, um eine Wette, die er irgendwann mal mit sich selbst abgeschlossen hatte? Hatte seine Entscheidung ihm das Abenteuer verschafft, nach dem er gesucht hatte, oder war die Entscheidung selbst das Abenteuer gewesen? Lag sein Gewinn in der Tatsache, dass er alle täuschte, dass er das Ding durchzog, das ihm am besten gefiel, dass er inkognito durchs Leben ging, oder hatte er einfach die Tür zu einer Vergangenheit geschlossen, zu Menschen, zu einer ganzen Rasse, mit denen er keine persönlichen oder offiziellen Kontakte mehr haben wollte? Wollte er die gesellschaftlichen Hindernisse umgehen? [...]

Wie kleinlich waren seine Motive? Wie pathologisch? Mal angenommen, sie waren beides – was würde das *bedeuten? War das Geheimnis, als ich ihn kennenlernte, nichts als eine Tinktur, welche die Färbung seines ganzen Wesens kaum veränderte, oder war sein ganzes Wesen nichts als eine Tinktur im endlosen Ozean eines lebenslangen Geheimnisses? Ließ er jemals in seiner Wachsamkeit nach oder war es, als wäre er immer auf der Flucht? Kam*

er je darüber hinweg, dass er nicht darüber hinwegkam, es tatsächlich hingekriegt zu haben – dass er imstande war, der Welt nach dem, was er getan hatte, mit unverminderter Kraft entgegenzutreten und jedermann überzeugend vorzuführen, wie wohl er sich in seiner Haut fühlte? Mal angenommen, das Gleichgewicht verschob sich an einem gewissen Punkt tatsächlich zugunsten des neuen Lebens, so dass das andere in den Hintergrund trat – bedeutete das denn, dass er seine Furcht vor Entdeckung und das Gefühl, eines Tages entlarvt zu werden, jemals überwunden hatte? [...]

Der Mann, der beschließt, ein bestimmtes historisches Schicksal zu fälschen, der sich daranmacht, das historische Schloss zu knacken, und dem dies auch gelingt, dem es auf brillante Weise gelingt, sein persönliches Schicksal zu verändern, dieser Mann muss feststellen, dass er in einer Geschichte gefangen ist, mit der er nicht gerechnet hat: in der Geschichte, die noch nicht Geschichte ist und gerade erst entsteht, in der Geschichte, die sich, während ich dies schreibe, noch entwickelt, die Minute um Minute anhäuft und von der Zukunft besser verstanden werden wird als von uns selbst. Das unentrinnbare Wir: das Jetzt, das gemeinsame Schicksal, die voherrschende Gemütsverfassung, die Stimmung des Landes, in dem man lebt, der Würgegriff der Geschichte, die das eigene Leben ist. Vollkommen überrascht vom erschreckend provisorischen Wesen aller Dinge.

»Il reo, il reo soltanto dunque impunito andrà!«*

Romano Guardini, aus: Die Notwendigkeit

Sobald ich das Wort »Schicksal« ausspreche, fühle ich, das, was damit gemeint ist, geht mich ganz nahe an, kommt aber von sehr weit her. Es gehört zu meinem Eigensten und ist mir zugleich fremd. Aus innerster Beteiligung kenne ich es; will ich es aber fassen, dann entgleitet es mir. Es richtet sich genau auf mich, hat aber weitweg ansetzende Wurzeln; ja es ist im Grunde das Ganze des Daseins überhaupt. Es ist das Persönlichste, worin ich ganz allein, unvertretbar und unverdrängbar stehe, und doch wieder das, was mich mit Allen zusammenbindet.

* Der Schuldige, der Schuldige allein kommt also ungestraft davon! [4. Akt, letzte Szene]

Horst Weich. Die Macht des Schicksals. Vom spanischen Drama zur italienischen Oper

La forza del destino, am 10. November 1862 in der Kaiserlichen Oper von St. Petersburg uraufgeführt, ist dem europäischen Kulturpublikum als typische Verdi-Oper wohlbekannt. Vergessen wird dabei, dass der italienische Komponist und sein Librettist Francesco Maria Piave auf ein spanisches Theaterstück zurückgegriffen haben, das heute zwar weithin verschüttet ist, zu seiner Zeit gleichwohl als erstes bedeutendes spanisches »Originaldrama« eine neue Epoche einleitete und die außerhalb der Iberischen Halbinsel bereits längst etablierte Strömung der literarischen Romantik endlich auch in Spanien heimisch machte: das 1835 in Madrid mit großem Erfolg uraufgeführte Stück *Don Álvaro o la fuerza del sino* des Ángel Saavedra, Duque de Rivas. Es wurde zum unmittelbaren Vorbild einer ganzen Reihe weiterer, äußerst erfolgreicher Theaterstücke wie etwa Antonio García Gutiérrez' *El Trovador* (1836) und *Simón Bocanegra* (1843) oder José Zorrillas *Don Juan Tenorio* (1844). Es ist das Schicksal dieser Stücke, dass sie selbst in Spanien meist nur noch Spezialisten und literaturgeschichtlich Interessierten bekannt sind. Präsent sind sie freilich bis heute in zweierlei Gestalt: Im Theater weiterhin aufgeführt wird *Don Juan Tenorio,* das letzte bedeutende Drama der spanischen Romantik, das insofern sehr schnell Kultstatus erreicht hat, als es traditionell Jahr für Jahr an Allerheiligen gezeigt wird, also wie die berühmten ›Fronleichnamsspiele‹ des 17. Jahrhunderts, die *autos sacramentales,* einen festen Platz im religiösen Kalender hat. Es lebt aber vor allem und überall auf der Welt fort in Gestalt der italienischen Oper. Gerade Giuseppe Verdi hat den spanischen Stücken mit seinen Vertonungen zu ewigem Nachruhm verholfen.

Don Álvaro ist ein für die künstlerischen und ideologischen Anliegen der Romantik typisches Drama. Verdi schätzte es insbesondere wegen seiner Handlungsfülle und der auf scharfen, heftige Emotionen hart gegeneinandersetzenden Kontrasteffekten beruhenden melodramatischen Qualität, die sich in bühnenwirksamer Theatralik ausspielen ließ und die somit der Verdischen Konzeption der Oper als eminent theatralischer Kunstform ästhetisch entgegenkam. Verdi nutzt die Vorlage so hauptsächlich zur spektakulären Inszenierung wirkungsorientierter Theatralik, die durch das – in der Regel hyperbolische – Ausagieren starker Affekte und die Gestaltung von effektvollen tableauartigen Massenszenen mit jeweils entsprechender musikalischer Begleitung erzeugt wird. Daraus erklären sich insbesondere, bei der Umarbeitung des Originaltextes in das Libretto, die markanten Umakzentuierungen auf der Ebene der dramatischen Geschichte: die Konzentration des Konflikts durch Reduktion der Hauptfiguren und zugleich die Aufwertung von theatralisch nutzbaren Nebenfiguren, also ein Zusammenspiel von Tilgung und Kompensation. Fülle, Hyperbolik und Antithetik im Zeichen der Mischung von Hohem und Niederem, Ernstem und Komischem, sind Kennzeichen des romantischen Dramas wie auch der Verdischen Opernkunst, die dies aufgrund

der Vermehrung der Kodierungsmöglichkeiten durch die Singstimme und die Musik noch zusätzlich zu steigern vermag. Das Einbringen neuer, im spanischen Original nicht vorgegebener Elemente beziehungsweise die Gewichtung der Kriegshandlung in Italien verweist darüber hinaus auf eine Umakzentuierung der lebensweltlichen Funktion, die durch den geographischen und historischen Wechsel vom Spanien des sich manifestierenden Liberalismus in das Italien des Risorgimento bedingt ist. Die charakteristische Umgestaltung des Dramenendes in der Zweitfassung der Oper (Mailand 1869) schließlich mag musikalisch ein Gewinn sein; ideologisch bedeutet sie eine Zurücknahme des desillusionierten Nihilismus der Erstfassung wie des spanischen Originals.

Don Álvaro o la fuerza del sino als Vorlage für das Libretto

Don Álvaro ist, wie alle Stücke der Romantik, ein historisches Drama. Die dargestellte Geschichte spielt dabei nicht, wie zumeist in der Fernvergangenheit des Mittelalters (so etwa *El Trovador*), sondern um die Mitte des 18. Jahrhunderts und erstreckt sich über den Zeitraum von etwa fünf Jahren. Aufgrund der historisch belegten Schlacht von Velletri ist eine präzise Referenz auf das Jahr 1744 gegeben. Örtlich ist sie hauptsächlich in Andalusien situiert, in Sevilla und der unmittelbaren Umgebung (I. Akt), im und um das Gebirgsdorf Hornachuelos in der Sierra von Córdoba (II. und V. Akt) und daneben auch auf dem Schlachtfeld in Mittelitalien (III. und IV. Akt).

Die Hauptfiguren stehen sich in zwei Parteien gegenüber: auf der einen Seite der aus der Fremde gekommene Don Álvaro, ein stattlicher junger Mann, von dem niemand Genaues weiß; auf der anderen Seite die adelsstolze Familie der Calatravas, repräsentiert durch den alten Marqués, seine beiden Söhne Don Carlos und Don Alfonso de Vargas und seine Tochter Leonor. Die Handlung wird ausgelöst durch die Liebe Don Álvaros zu Doña Leonor, wobei sich der Vater aus Standesgründen einer Verbindung der beiden jungen Leute widersetzt. Don Álvaro will Leonor entführen, der Vater kommt unvorhergesehen dazu, durch einen tragischen Unfall – ein Schuss löst sich ungewollt aus Álvaros Pistole – kommt der alte Marqués, seine Tochter verfluchend, zu Tode. Die Liebenden werden getrennt (I. Akt). Von ihren rachsüchtigen Brüdern verfolgt sucht Leonor in einem Kloster bei Hornachuelos Zuflucht und lässt sich als Einsiedlerin in eine einsame Felsengrotte einsperren (II. Akt). Don Álvaro, der Leonor für tot glaubt, zieht unter falscher Identität als Soldat in den Krieg nach Italien, um ehrenhaft sein sinnlos gewordenes Leben zu beenden. Zum Kriegshelden geworden freundet er sich mit Don Félix de Avendaña an, dem er das Leben gerettet hat. Die Freundschaft verkehrt sich abrupt in Feindschaft, als Don Félix, der niemand anderer als Don Carlos de Vargas ist, in seinem Retter den gesuchten Don Álvaro erkennt. Blind auf seine Rache versessen und taub gegenüber Álvaros versöhnlichen Worten fordert Don Carlos ihn zum Duell und findet, wie schon sein Vater, seinerseits den Tod

(III. und IV. Akt). Daraufhin zieht sich Don Álvaro, nunmehr als Padre Rafael, in ein Kloster zurück und wird dort vom zweiten Sohn des Marqués, Don Alfonso de Vargas, zu einem weiteren Duell gezwungen. Er verletzt Alfonso schwer und findet auf der Suche nach geistlichem Beistand Leonor wieder, die vier Jahre zuvor zufällig im gleichen Kloster Zuflucht gesucht hatte. Der sterbende Don Alfonso wittert Verrat, erdolcht mit letzter Kraft seine Schwester, worauf sich Don Álvaro, Himmel und Menschheit verfluchend und sich selbst zur satanischen Figur stigmatisierend, verzweifelt in die Tiefe stürzt (V. Akt).

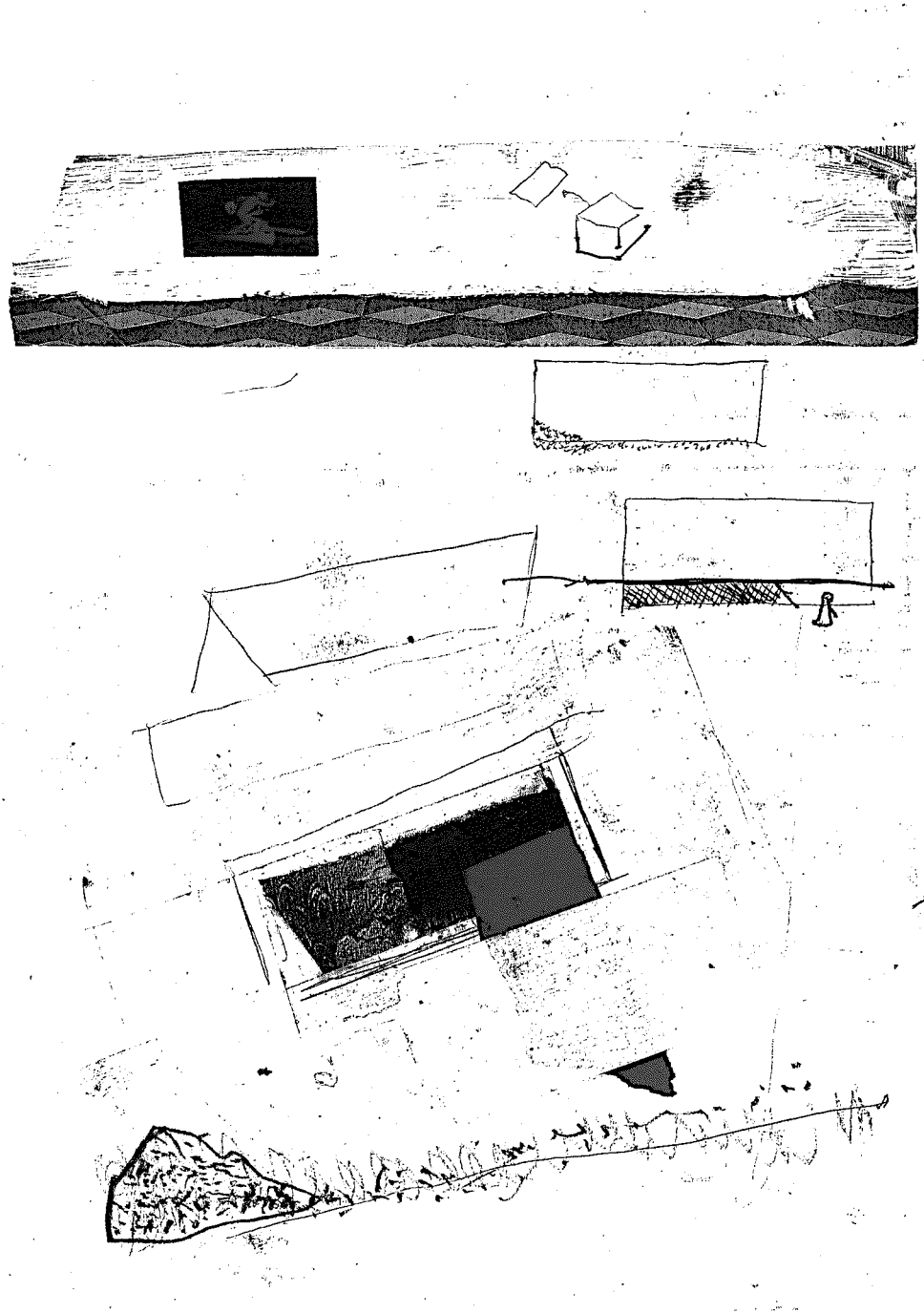
Ästhetik der Antithese

Die Geschichte des *Don Álvaro* basiert auf einer für das romantische Drama typischen antithetischen Grundstruktur. Der verhandelte Konflikt ruft den bekannten spanischen Topos der Opposition von Liebe und Ehre, *amor* und *honor* auf. Diese Opposition artikuliert das Gegeneinander natürlicher, individueller Wünsche (amor) und gesellschaftlicher Verhaltenserwartung (honor), wobei *honor* ein ausschließlich an die Abstammung – den ›Stand‹, aber auch die ›ethnische Zugehörigkeit‹ – gebundener Wert ist.

Vertreter des *honor* sind der Marqués de Calatrava und seine beiden Söhne. Ihr Stammbaum reicht bis in die Zeit der Anfänge der Reconquista zurück; ethnisch zeichnen sie sich aus durch die Erfüllung der *limpieza de sangre,* einer Ideologie der Reinheit, die nur unverfälscht spanisches und katholisches Blut als *honor*fähig anerkennt. Als hochadliger Altchrist ist der Marqués mithin die Inkarnation des überkommenen Ehrverständnisses, und für seine Tochter kommt nur ein Mann in Frage, der eben diese Merkmale aufweist. Vor diesem Hintergrund hat der mysteriöse Fremde Don Álvaro zwei Makel: Er scheint zunächst – bis sich zu spät klärt, dass er der Sohn des spanischen Vizekönigs von Peru und der letzten Inkaprinzessin ist – von niederem Stand und ist als Mestize nicht *limpio de sangre.* Seine darin begründete *deshonra* disqualifiziert ihn somit von Haus aus als potentiellen Schwiegersohn für das Haus Calatrava.

Demgegenüber repräsentieren Álvaro und Leonor das Prinzip des *amor:* einer reinen, gegenseitigen – romantischen – Liebe im Zeichen ungestümer Leidenschaft, die sich in ihrer Unbedingtheit über gesellschaftliche Schranken hinwegsetzt. Diese Entgegensetzung eines aufbegehrenden *amor* und eines dominant gesetzten *honor* wird im Stück anhand der drei männlichen *honor*-Vertreter des Hauses Calatrava in drei schicksalshaften Umschwüngen durchgespielt und endet mit dem tragischen Triumph des *honor,* der sich nurmehr um den Preis der Selbstvernichtung des Geschlechts wiederherstellen lässt.

Diese antithetische Grundstruktur artikuliert sich besonders deutlich in der spezifischen Gestaltung von Monologen und Dialogen sowie in der starke Kontraste inszenierenden Abfolge der Szenen.



Gideon Davey: Skizze zu *La forza del destino*

Der die Geschichtsebene konstituierende Handlungsfaden einer durch das Normenraster des *honor* vereitelten Liebe wird somit schon im spanischen Originaldrama zum wiederholten Ausspielen antithetischer Normen und antithetischer Affekte genutzt. Der unterspannende Handlungsfaden dient als Aufhänger für wiederkehrende, punktuelle Konfrontationen von sich jeweils wechselseitig ausschließenden Wertvorstellungen und Leidenschaften. Darüber hinaus ist die dargestellte Handlung jedoch die Basis für die Inszenierung ganz anderer Effekte auf der Ebene der theatralischen Darstellung.

Ästhetik des *cuadro*

Romantisches Theater ist theatralisches Theater und steht so in bewusstem Kontrast zur Schlichtheit des bis dahin dominanten neoklassizistischen Dramas, das die aristotelischen Forderungen der Einheit von Ort, Zeit und Handlung, der Stände- und der Stiltrennung streng erfüllt. *Don Álvaro* ist nicht – wie es bisher scheint – ein eng umgrenztes Fünf-Personen-Stück; bereits der einfache Blick in das Personenverzeichnis zeigt, dass daneben 21 weitere explizit benannte Figuren mitwirken, zu denen zusätzlich noch eine nicht näher bestimmte Anzahl von »soldados españoles, arrieros, lugareños y lugareñas« dazukommen – spanische Soldaten, Maultiertreiber, Dörfler und Dörflerinnen, insgesamt rund 50 Rollen. Die Betonung des Theatralischen zeigt sich also zum einen an der ungewöhnlichen Vielzahl der erforderlichen Schauspieler, zum anderen am häufigen Schauplatzwechsel und der sich daraus ergebenden Vielzahl der Bühnenbilder. Dies allein schon inszeniert Vielfalt, Masse und Bewegung. Zudem werden in *Don Álvaro* Szenen auf die Bühne gestellt, die nur wenig zur Handlungsfolge beitragen und deren Funktion vor allem darin besteht zu ›kolorieren‹, für die orts- und zeittypische *couleur locale* und *couleur des temps* zu sorgen, die Victor Hugo in der dramentheoretischen Vorrede zu seinem *Cromwell* (1827) eingefordert hat.

Don Álvaro setzt auf der Bühne ein typisiertes Andalusien in Szene. Solche ›Szenen‹ sind in der Romantik ungemein beliebt; sie stehen in Rivalität zu den Genrebildern der Malerei und bilden in Spanien sogar eine eigene Literaturgattung, die *cuadros de costumbres* (›Sittenbilder‹), kurze, oft in den neu aufkommenden Zeitungen veröffentlichte Prosastücke, in denen manchmal kritisch, manchmal versöhnlich über Spanien reflektiert wird. So beobachtet der unter dem Pseudonym Fígaro schreibende José Mariano de Larra in seinen zahlreichen satirisch-kritischen »Artikeln« das hauptstädtische Treiben in Madrid; ein volkstümlich-harmloses Andalusien hingegen präsentiert Estébanez Calderón mit seinen erzählten ›Szenenbildern‹ *Escenas andaluzas* (1847).

Die Eingangsszenen der Akte entwerfen bevorzugt solche typisiert romantischen Kulissen: das Treiben an einem belebten Platz in Sevilla, die abendliche Runde bei Speis und Trank im Dorfwirtshaus von Hornachuelos. Gerade in der Herberge zeigt sich die

hierbei charakteristische Verbindung von Lokalkolorit und Volkskultur. Sie ist der Treffpunkt von oft namenlosen ›Typen‹, von Vertretern des einfachen ›Volks‹: von Wirt und Wirtin, Dienstmagd, Mauleseltreiber, Dorfvorsteher, Student aus Salamanca. Neben den visuellen Elementen von Kulisse und Kostüm kommen in den die Plurimedialität des aufgeführten Theaters nutzenden *cuadros* auch die akustischen von Musik, Gesang und Tanz ins Spiel: Der Student singt ein um Frauengunst werbendes Lied in der Form der volkstümlichen Seguidilla und begleitet sich auf der Guitarre, die Dorfmädchen tanzen dazu.

In den Schlussszenen des *Don Álvaro* erfährt die romantische Kulisse neben dem Lokalkolorit eine weitere Funktionalisierung im schauerdramatischen Aufeinanderprallen scharfer Gegensätze. Das zwischen hohen Felsen und tiefen Abgründen, zwischen Himmel und Hölle stattfindende Duell der beiden Rivalen wird begleitet von der akustischen Kulisse eines von Blitz und Donner erschütterten nächtlichen Gewittersturms, dessen Unerbittlichkeit zugleich auf die Unerbittlichkeit des Schicksals verweist, das die Figuren unweigerlich in den Tod treibt.

Die romantische Theatralität nutzt also die gezeigte Geschichte für ein Fest der Sinne – für effektbetonte, spektakuläre Schau- und Hörerlebnisse, für Publikumswirksamkeit und Pathoserzeugung. Die unerbittlich zur Katastrophe treibende Handlung wird in den verweilenden Pausen der *cuadros* mithin immer wieder aufgeschoben.

Ideologische Parteinahme für den Liberalismus gegen den Absolutismus

Don Álvaro steht historisch in einer Zeit des Übergangs und der Neuorientierung, ohne dass diese bereits gefunden wäre, also in einer Krisenzeit. Die Gestaltung des *honor-amor*-Konflikts ist in engem Zusammenhang mit der Frage nach der Geltung eines absolutistischen Ordnungsmodells im Spanien des frühen 19. Jahrhunderts zu sehen. Der liberalistisch gesinnte Ángel Saavedra verfasste den größten Teil seines Stücks noch 1832 im französischen Exil. Er hat eine ›romantisch‹ bewegte, von ungebrochenem Freiheitspathos geprägte Biographie aufzuweisen. 1791 geboren, kämpfte er zwar im Unabhängigkeitskrieg (1808–1814) gegen die napoleonischen Invasionstruppen, engagierte sich dann aber gegen Ferdinand VII., der den Absolutismus restaurierte und mit eiserner Hand regierte. Während des historischen Intermezzos des *trienio liberal* (1820–1823), einer kurzen Periode relativer politischer Selbstbestimmung, exponierte er sich als Abgeordneter auf Seiten der Liberalen, was ihm nach der Wiedereinsetzung Ferdinands mit Hilfe ausländischen Militärs die Verurteilung zum Tod eintrug, die schließlich in die Verbannung umgewandelt wurde. Wie viele andere liberale Intellektuelle kam er durch das erzwungene Exil, das ihn unter anderem nach Gibraltar, London, Malta und Paris führte, mit den europäischen Strömungen der Romantik in unmittelbaren Bezug. Erst nach dem Tod Ferdinands konnte er 1834 nach Spanien

zurückkehren, freilich in ein weiterhin unversöhnlich in zwei Lager gespaltenes Land, das sich wegen des Streits um die Erbfolge sogar in einem erbittert geführten Bürgerkrieg bekämpfte.

Vor dem Hintergrund dieser die Geschichte Spaniens im 19. und bis weit ins 20. Jahrhundert hinein tragisch bestimmenden Spaltung in *dos Españas* wird der Bühnenkonflikt lesbar als fiktionale Antwort auf die lebensweltliche Auseinandersetzung zwischen dem konservativ-restaurativen Modell des *antiguo régimen* und dem progressiven Modell einer aufgeklärt-liberalen Staatsform. Der Mestize Don Álvaro verkörpert in diesem Sinne wesentliche Ideale der Aufklärung: Er erweist sich als der prototypische edle Wilde, als *bon sauvage,* und er hat zudem, als Abkömmling des Sonnengotts, das Potential, das Licht der Vernunft in die rückständige Dunkelheit einer auf obsoleten Werten beruhenden fanatischen Welt leuchten zu lassen, einer Welt, die den potentiellen Lichtbringer aber nur als infernalischen ›Luzifer‹ wahrnehmen will.

Das Drama modelliert so den historischen Konflikt einer alten mit einer neuen Ordnung, die Ablösung des Paradigmas von Blut und Stand durch die sich aus der Aufklärung speisende Idee der Selbstbestimmung auf der Basis von Freiheit und Liebe. Auf der Geschichtsebene zeigt es dabei den Sieg des Standesdünkels gegenüber dem Herzensadel. Da dieser aber um den Preis der Selbstauslöschung des Geschlechts errungen wird, bedeutet ein solcher Pyrrhussieg nicht die affirmative Reinstallation der alten Ordnung, sondern es geht um deren Befragung aus der Position eines hiermit artikulierbaren romantischen Freiheitspathos, wie es der Liberale Mariano José de Larra emphatisch formuliert hat: »Freiheit in der Literatur, wie in der Kunst, wie in der Industrie, wie im Handel, wie im Bewusstsein!«

Die Freiheit betrifft dabei sowohl die ästhetische Praxis als auch die ideologische Stoßrichtung des romantischen Dramas. Der Untertitel des *Don Álvaro,* »Drama original en cinco jornadas, y en prosa y verso« verweist darauf: Als Originaldrama betont es, nicht eines der vielen, meist rasch und schlecht übersetzten französischen Stücke zu sein, die im 18. und frühen 19. Jahrhundert die spanischen Bühnen beherrschten, sondern eine eigenständige spanische Erfindung; mit der Mischung von Prosa und Vers wird dem neoaristotelischen Gebot der Trennung und Einheitlichkeit eine Absage erteilt, und die Aktbezeichnung *jornada* sowie die Tatsache, dass in den Verspassagen unterschiedliche Strophen- und Reimformen variiert werden, verweisen zurück in die heimische Theatertradition des Goldenen Zeitalter, des Siglo de Oro, zu Lope de Vega und Calderón de la Barca, in denen ja gerade die deutsche Romantik (etwa die Gebrüder Schlegel) entscheidende Vorbilder entdeckte.

Die ästhetische Forderung der Freiheit geht mit der ideologischen einher. Wenn die jungen Helden des romantischen Dramas aber mit ihrem Erneuerungsbestreben immer wieder an der Behar-

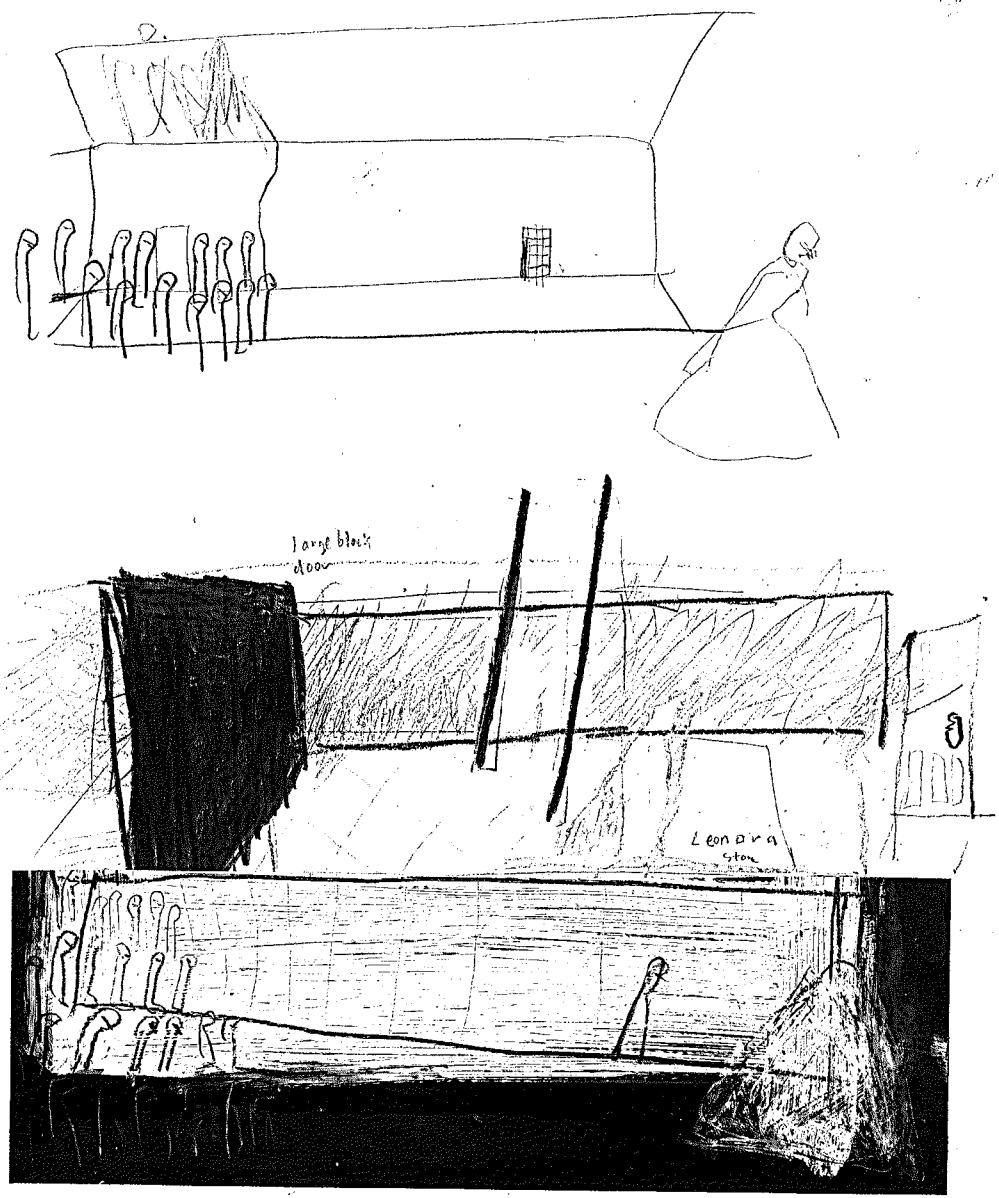
rungskraft der Alten scheitern, so spiegelt sich darin nicht zuletzt die historische Erfahrung der aus dem Exil heimkommenden Emigranten, die in Spanien auf eine Änderungen, Modernisierungen verweigernde Welt treffen. Dies zeigt sich etwa besonders tragisch in der Biographie Larras, der 1837, im Alter von erst 28 Jahren, Selbstmord begeht aus Verzweiflung über eine unmögliche Liebe, vor allem aber auch aus Resignation darüber, dass Spanien nicht zu helfen ist – nicht viel anders als Don Álvaro.

Giuseppe Verdis *La forza del destino:* Exuberante Theatralität

Gerade das romantische Freiheitspathos machte Saavedras *Don Álvaro* für Verdi von vornherein attraktiv. Vor allem aber kamen seine antithetische Struktur und die exuberante Theatralität dem Opernkomponisten Verdi besonders entgegen. Auf der Suche nach jeweiligen »neuen, erhabenen, kontrastreichen und extrem gewagten Themen mit neuen Formen« sah er sich, wie die gesamte Opernproduktion im Zuge des 19. Jahrhunderts, zunehmend vor das Problem gestellt, mit jedem neuen Werk die bisherige Opulenz der Theatralik nochmals zu überbieten. Im Jahre 1862 befand sich Verdi auf der Höhe seines Ruhms. Nach der erfolgreichen Vertonung einer Reihe romantischer Dramen – so etwa Victor Hugos *Hernani* (1830/1844) und *Le Roi s'amuse* (1832; *Rigoletto* 1851) sowie Antonio García Gutiérrez' *El Trovador* (1836/1853) und *Simón Bocanegra* (1843/1857) – stellte sich ihm der Stoff des *Don Álvaro* als besonderer Glücksfall dar: »es ist ganz gewiss etwas Außergewöhnliches«. Von der zeitgenössischen Kritik abgetan als absurdes spanisches Flickwerk (»assurdo congegno spagnolo«), als »una specie d'orgia plastica, un caleidoscopo chiazzato di sangue, una vera olla podrida« (»eine Art plastischer Orgie, ein blutbespritztes Kaleidoskop, eine wahre olla podrida« [also als typisch spanischer Eintopf, vergleichbar dem französischen potpourri]) – und selbst später noch des öfteren gebrandmarkt als »pazzo e squinternato melodramma« (»verrücktes und verworrenes Melodram«) – bot das spanische Original, wie gezeigt, dem Opernautor gleichwohl einen monumental ausspielbaren antithetischen Konflikt. *La fuerza del sino* diente Verdi als ideale Vorlage für sein Vorhaben einer lebensweltlich nicht desinteressiert bleibenden Grand Opéra. Die Umarbeitung des Dramas in das Libretto und die Oper folgt dabei grundsätzlich den Prinzipien der Tilgung, der Kompensation und der Überbietung. Auf der Ebene der Handlung verschärfen Verdi und Piave die Antithetik zunächst durch eine klarere Konturierung der Geschichte, indem der Librettist die Doppelung der Brüder tilgt und Don Carlos allein die Rächerfunktion gibt. Damit reduzieren sich sowohl die Hauptfiguren als auch die Akte auf vier.

Musik als zusätzlicher Kode

Dieser inhaltlichen Reduktion steht gegenüber eine Vermehrung der Kodes. Die Grand Opéra nutzt den dramatischen Konflikt vornehmlich als Ermöglichungsstruktur für die Inszenierung musikali-



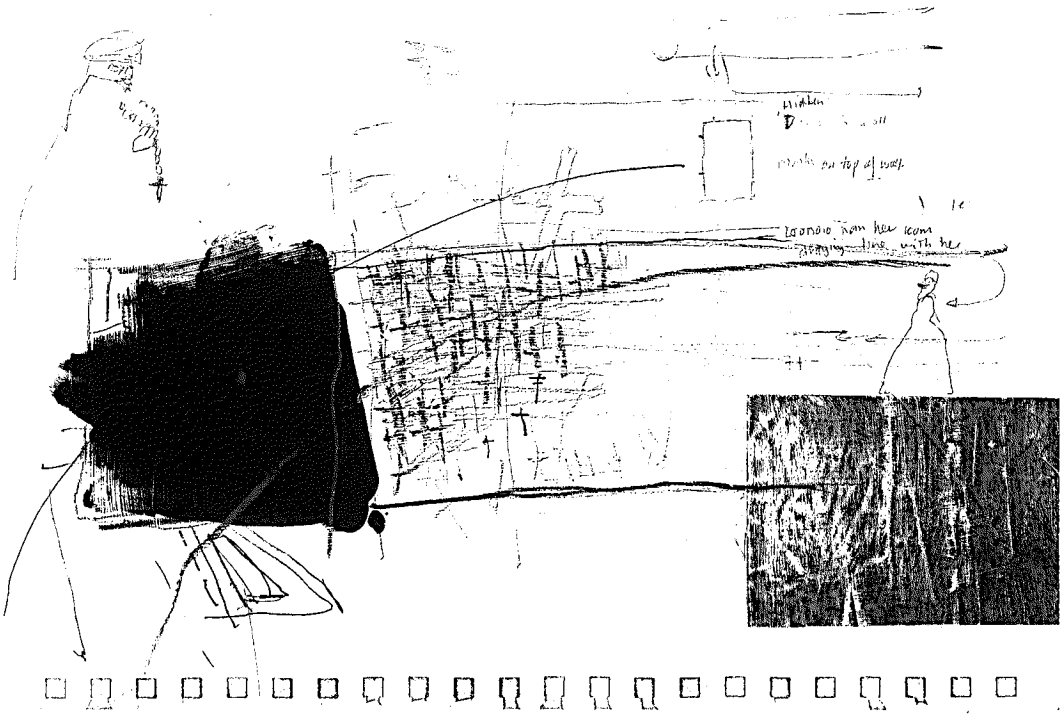
Gideon Davey: Skizze zu *La forza del destino*

scher Effekte. Orchesterbegleitung wie auch der Einsatz der menschlichen Stimme fokussieren das Theatralische auf Kosten des Dramatischen. Seinen deutlichsten Ausdruck findet dies in illusionsstörenden Szenenapplaus für Arien und Duette, und man ist erinnert an George Bernard Shaws bekanntes Bonmot, dass in der Oper ein Tenor und ein Sopran versuchen, miteinander ins Bett zu gehen, während ein Bariton sie daran hindert. Die quantitative Vermehrung der Kodes bedeutet zugleich auch einen qualitativen Zugewinn, insofern das neue Medium die im Sprechtheater gegebenen Möglichkeiten der Informationsvergabe überbietet. Die Musik als vom Medium systematisch vorgegebenes Drittes übernimmt dabei drei grundlegende Funktionen: Sie kann die mittels Sprache beziehungsweise Handlung artikulierte Information verstärkend nochmals illustrieren, sie kann sie ergänzen, sie kann sie aber auch – kontrastiv – dementieren. Die zunächst weitgehend bedeutungsleere Musik lädt sich also im Verlauf der Oper durch ihre Verknüpfung mit Sprache und Handlung semantisch auf; einzelne Motive beziehungsweise Melodien werden damit zu eigenständigen Informationsträgern.

So wird das für die *Forza del destino* charakteristische Schicksalsmotiv – das zweimalige Nacheinander von drei gleichen, düsteren Akkorden – gleich zu Beginn der Oper angeschlagen; bei seiner Wiederkehr im weiteren Verlauf wird es dann insbesondere mit den männlichen Angehörigen der Calatrava-Familie verknüpft und gibt so eine Verstehenshilfe in bezug auf die Macht des Schicksals: ›Schicksal‹ erscheint demnach weniger als eine überindividuelle, numinose Macht, die blind mit dem unterlegenen Menschen spielt, sondern ist vielmehr personifiziert in den Repräsentanten eines veralteten, starren Ehrbegriffs.

Bei aller Reduktion streicht das Libretto aus der Vorlage gerade nicht die Szenen ausgeprägter Antithetik, da gerade diese sich im besonderen anbieten für die Inszenierung musikalischer Effekte. So wird der aus dem Original übernommene Monolog der Leonor, in dem sie zwischen Furcht und Zuversicht bangt, zwar um die Hälfte auf vier Zeilen verkürzt, der Verlust an Text wird aber – neben der Steigerung der affektiven Komponente durch die Aposiopesen (Redeabbrüche) – auf musikalischer Ebene kompensiert durch die Kontrastierung des Schicksalsmotivs mit der Ruhe und Frieden zum Ausdruck bringenden Melodie der Soloklarinette, dem stets mit Leonora verbundenen Hoffnungsmotiv. Die textuelle Reduktion bildet so die Basis für die Inszenierung einer musikalisch kodierten Antithetik.

Auch die wiederholten Rededuelle übernimmt das Libretto; die Reduktion der Zahl der Gegenspieler führt bezeichnenderweise nicht zu einer Reduktion der dramatischen Dialoge. Don Carlo und Don Alvaro treffen ein erstes Mal im dritten Akt aufeinander; ein zweites Mal stehen sie sich im vierten Akt gegenüber. In enger Anlehnung an die Vorlage wird Don Alvaro hier dreimal herausgefordert, dreimal hält er an sich. In der ersten Sequenz dient der



Gideon Davey: Skizze zu *La forza del destino*

Kontrast zwischen der Hitzigkeit Don Carlos und der abgeklärten Ruhe Alvaros dem musikalischen Kontrast zwischen einer bewegten und einer ruhigen Melodielinie. In der zweiten Sequenz lässt sich Alvaro auf die in einem Allegro sostenuto gehaltene Beleidigung durch Carlo zunächst fortreißen, besinnt sich aber und bittet in einem Andante um Verzeihung – es ist die eng mit Leonora verbundene Melodie der Soloklarinette, die ihn einhalten lässt. In der dritten Sequenz, wo er aufgrund des Vorwurfs der Unreinheit angesichts seines »sangue [...] di mulatto« wütend außer sich gerät, ruft ihn dann genau dieses Leonora-Motiv erneut zur Vernunft zurück. Das Rededuell wird so in operntechnischer Nutzung zugleich überführt in eine Entgegensetzung musikalischer Kodierungen. Dem spanischen Original entsprechend führt erst die Ohrfeige zur Annahme der Herausforderung, so dass die bis dahin antagonistisch auf Bariton und Tenor verteilten Stimmlinien des feindseligen Hasses und der um Versöhnung bemühten Besonnenheit sich nunmehr im Finale zusammenschließen: »Vieni a morte, andiam!«

Ganz im Sinne dieser auf Effekte bedachten Kontrastästhetik lässt das Libretto auf dieses höchstes Pathos bekundende Duett unmittelbar die Friedens-Arie »Pace, pace, mio Dio« der Leonora folgen, die in der Vorlage keine Entsprechung hat und die dem Sopran ein letztes Solo ermöglicht. Gegenüber der generellen Tendenz zur Reduktion wird also das Original erweitert, wenn sich dem Komponisten die Möglichkeit der Einfügung einer weiteren effektvollen

Nummer bietet. Hierin zeigt sich aber auch und vor allem, in welchem Maß sich die theatralischen Einlagen von der ermöglichenden Geschichte zu lösen vermögen und sich verselbstständigen.

Oper als Schauspiel: Die *quadri scenici* als Fluchtpunkte der Verdischen Opernästhetik

Neben der musikalischen Intensivierung und dem Verweilen in spektakulären Arien erfüllt sich die Wirkungsästhetik der Oper auch in der Darstellung prachtvoller szenischer Tableaus. Sie stehen in Konkurrenz zu den beliebten zeitgenössischen Schauererlebnissen der Panoramen und Dioramen und überbieten sie durch die auf sie abgestimmte musikalische Begleitung. Für die Ausgestaltung solcher *quadri scenici* war Verdi berühmt. Zu ihrer Realisierung ist er bereit, die Vorgaben der Originale bis zur Aufgabe der Wahrscheinlichkeit zu missachten. Die von Kritikern belächelte Unlogik trifft also weniger das Drama des Duque de Rivas als vielmehr Libretto und Oper, wo sie funktional ausgebeutet ist zur Erzeugung überwältigender Tableaus.

Gerade die *cuadros de costumbres* machen *Don Álvaro* zur idealen Vorlage für die Oper. Zum einen übernimmt das Libretto – bis auf das Eingangstableau – alle *cuadros,* zum anderen baut es diese noch spektakulär aus, wie das Eingangsbild des zweiten Akts zeigt. Die Umsetzung des Treibens in der Dorfschänke ist bei Verdi vor allen Dingen verbunden mit einer Erweiterung im Personal: Die Einfügung der Figur der Zigeunerin Preziosilla, die im Original nur kurz ganz am Anfang des Dramas auftritt, erweitert nicht nur das Stimmenspektrum um einen Mezzosopran, sondern verleiht dem Tableau eine organisatorische Mitte, um die sich Chor, Orchester sowie Kriegsthematik bündeln lassen. Die Szene endet in einem furiosen Kriegsjubel im Ensemble und kontrastiert jedoch sogleich auch wieder mit dem verhaltenen Chorgesang von Pilgern, die an der Schänke vorbeiziehen und in deren frommes Gebet die Anwesenden in einem abrupten Stimmungswechsel einstimmen.

Ein besonders eindrucksvolles, im Original so nicht gegebenes Tableau bietet das den zweiten Akt beschließende Bild der feierlichen Klostermesse für die künftige Klausnerin Leonora, in der die Oper einige wenige Textelemente aus dem *Don Álvaro* zu einer halbstündigen, opulenten Messfeier mit flammenden Kerzen und chorischem Bittgesang ausbaut. Der damit einhergehende, im Original sorgsam vermiedene Regelverstoß, dass in einem Männerkloster einer Frau eine Messe ausgerichtet wird, bezeugt noch einmal die Dominanz des theatralischen Interesses im Prozess der Transposition vom dramatischen Text zur Oper.

Die Tendenz zur Überbietung des Theatralischen kommt am deutlichsten im dritten Akt zum Ausdruck. Im italienischen Feldlager bietet die Theatermaschinerie alles auf, um eine bewegte Massenszene mit Soldateska, Tross und Marketenderinnen auf die

Bühne zu stellen, in der sich Soli, Wechselgesänge und Chorpassagen ablösen und vermischen. Hier zeigt sich eindrucksvoll die dem Prinzip der Reduktion zuwiderlaufende Strategie, Nebenfiguren des spanischen Originals in der Oper wegen ihrer Theaterwirksamkeit aufzuwerten. Ins Zentrum rücken dabei erneut die Zigeunerin Preziosilla und der Klosterbruder Melitone. Im zweiten Akt noch Teil des andalusischen Lokalkolorits, tauchen sie nun unmotiviert in einem italienischen Kriegslager auf, wo der maulfaule Eseltreiber Trabuco seinem Namen (›Stotterer‹) zum Trotz unversehens zum geschäftstüchtigen Tandler wird und der Fanziskanermönch Melitone eine – zudem unfreiwillig komisch gebrochene – Kapuzinerpredigt hält, ein Glanzstück und zugleich ein Abfallprodukt, das Verdi aus Schillers *Wallensteins Lager* bezogen und effektvoll hier eingesetzt hat, da er sein Opernprojekt *L'assedio di Firenze* aufgegeben hatte. Gerade diese aus heterogenen Elementen zusammengeschmolzene Szene wird vom Opernpublikum am meisten geschätzt. Damit zeigt sich, dass nicht Wahrscheinlichkeit, sondern Ermöglichung entscheidend ist – die *quadri scenici* sind die Schaulust des Publikums befriedigenden Fluchtpunkte einer Geschichte, die zunehmend im Hintergrund verblasst.

Das Zusammenspiel von Tilgung und Kompensation zeigt sich auch im Vergleich des Auftakts von Drama und Oper. Die Vorlage gestaltet eine nachmittägliche gesellige Runde an der populären Triana-Brücke in Sevilla, also ein typisches Genrebild. Dieses Eingangstableau hat über die Einstimmung des Publikums auf die andalusische Szenerie hinaus allerdings weitergehende Funktionen: Es übernimmt die Aufgaben der Exposition, insofern die die Handlung bestimmende Liebe zwischen Álvaro und Leonor und der Widerstand des alten Marqués thematisiert und die mysteriöse Hauptfigur Don Álvaro, noch vor ihrem ersten Auftritt, aus unterschiedlichen Perspektiven charakterisiert wird: als ehrloser Emporkömmling, als skrupellos zu Reichtum gelangter Pirat gar, aber auch als furchtloser und geschickter Stierkämpfer und Bild von einem Mann. Es entspinnt sich eine regelrechte Debatte, wobei Álvaro auf die Zustimmung der Vertreter des ›Volks‹ und des Militärs trifft und nur der Vertreter des Klerus ihn rundwegs ablehnt; dieser will zudem den Marqués de Calatrava vor der bevorstehenden Entführung seiner Tochter warnen. In lebensweltlicher Perspektive wird so die Allianz von Klerus und *antiguo régimen* zur Bewahrung eines restaurativen status quo kritisiert.

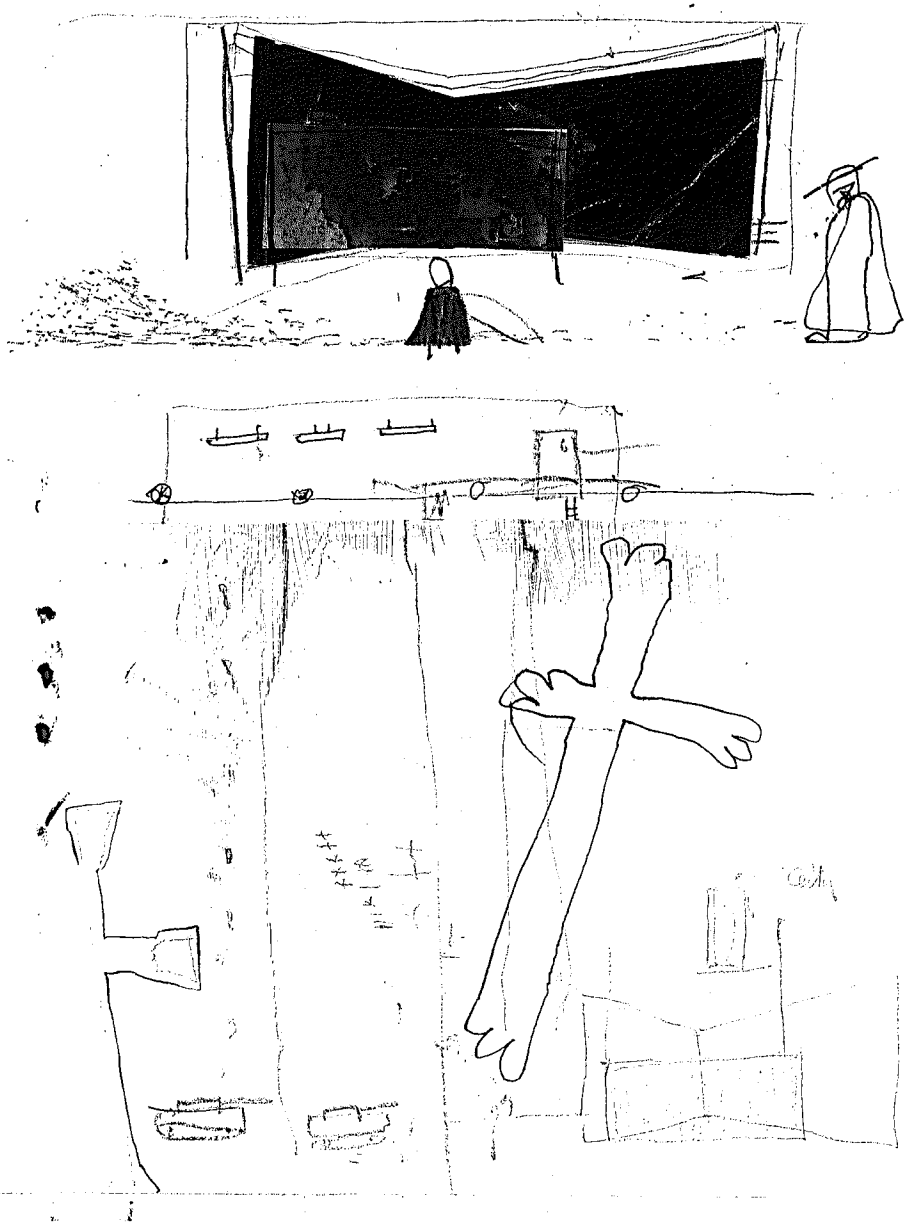
Wenn Duque de Rivas im Eingang also seine männliche Hauptfigur als typisch romantischen Helden, als *hombre singular y misterioso,* in Szene setzt und dies zusätzlich dadurch unterstreicht, dass er ihn sogleich, tief in die typisch spanische *capa* gehüllt seine Identität zusätzlich verschleiernd, rasch über die Bühne huschen lässt, so setzen Piave und Verdi dagegen einen Auftakt, der zwar auf das *cuadro* verzichtet, dafür aber unmittelbar medias in res geht und die romantische Heldin ins Zentrum rückt, und zwar in ihrer typischen Doppelrolle als *ángel y víctima,* als Engel und Opfer.

Auf dem Spiel steht das höchste Gut einer Frau im 19. Jahrhundert, ihre Jungfräulichkeit. Der alte Marchese schließt seinen töchterlichen Schatz in liebevoller Sorge im väterlichen Haus ein; dabei merkt er nicht, wie sehr die Tochter innerlich unruhig und aufgeregt ist – denn sie weiß, dass ihre Entführung durch Don Alvaro unmittelbar bevorsteht. Im Innersten zerrissen schwankt Leonora zwischen Vater- und Gattenliebe. Nachdem der Marchese sich zurückgezogen hat, dringt mit musikalisch effektvoll unterm Altem jugendlichem Ungestüm der Held in die Kemenate ein und will die Braut sogleich mit sich fortreißen. Doch diese zaudert, kann sich in ihrem Dilemma nicht entscheiden. Leonora reibt sich zwischen den beiden Männern regelrecht auf. Auffällig ist in den beiden parallelen Szenen, dass sie selbst kaum zum Sprechen kommt und stattdessen von den sie mit ihrer Liebe und Rede bedrängenden Männern jeweils zum ihnen genehmen ›Engel‹ gestempelt wird, der solange Engel ist, wie er den männlichen Vorstellungen entspricht.

Ist sie hier schon Opfer männlicher Bedrängung und Dominanz, so wird dies in ihrem weiteren Schicksal noch verstärkt. Denn nicht einmal in der tiefsten Einsamkeit der Einsiedelhöhle im unzugänglichen Gebirge der Sierra von Córdoba kann sie in Ruhe und relativer Selbstbestimmtheit leben. Carlo und Alvaro zerren sie aus ihrer selbstgewählten Klause heraus, und Ruhe geben die Männer erst, wenn sie endgültig tot ist, geopfert auf dem unheiligen Altar männlicher Verfügungsmanie über die Frau. Rein wie die Mutter Gottes geht Leonora in eine vielleicht bessere Welt ein; ihr Schatz der Jungfräulichkeit, der Fetisch einer heterosexistischen Männergesellschaft, bleibt von Anfang bis Ende unberührt.

Lebensweltliche Perspektive: Verdi und der Risorgimento

Den Verlust des Eingangs-*cuadro* kompensiert Verdi mit der Aufwertung der militärischen Feldszene und der Figur der Preziosilla. Damit verbunden ist eine grundlegende lebensweltliche Umakzentuierung. In der Opernfassung erscheint die Zigeunerin durchwegs als Kriegstreiberin. Schon früh fordert sie die jungen Spanier auf, sich als Soldaten zu verdingen, um auf italienischer Seite gegen die Österreicher zu kämpfen. Ihre aufpeitschenden »Viva la guerra«-Rufe münden dabei in den allgemeinen Schlachtruf »Morte ai Tedeschi« – bei deutschsprachigen Aufführungen im übrigen »Tod allen Feinden«. Dem steht bei der Siegesfeier im Feldlager später das fröhliche Geschrei von »Viva Italia« und »unita« gegenüber. Verdi nutzt also ein von *Don Álvaro* bereitgestelltes Element – die Schlacht verweist auf den Sieg der vereinten Neapolitaner und Spanier gegen die Kaiserlichen am 10. August 1744 bei Velletri – für die patriotischen Ideen des Risorgimento. Während Duque de Rivas trotz aktueller Beziehbarkeit den somit aufgerufenen Horizont eines Erbfolge- und Bürgerkriegs im Zeichen der Rivalität von Kain und Abel nicht verwendet – wie dies beispielsweise García Gutiérrez im *Trovador* tut, wenn er vor dem Hintergrund eines dynastischen Streits zwischen Kastilien und Aragón den Conde de

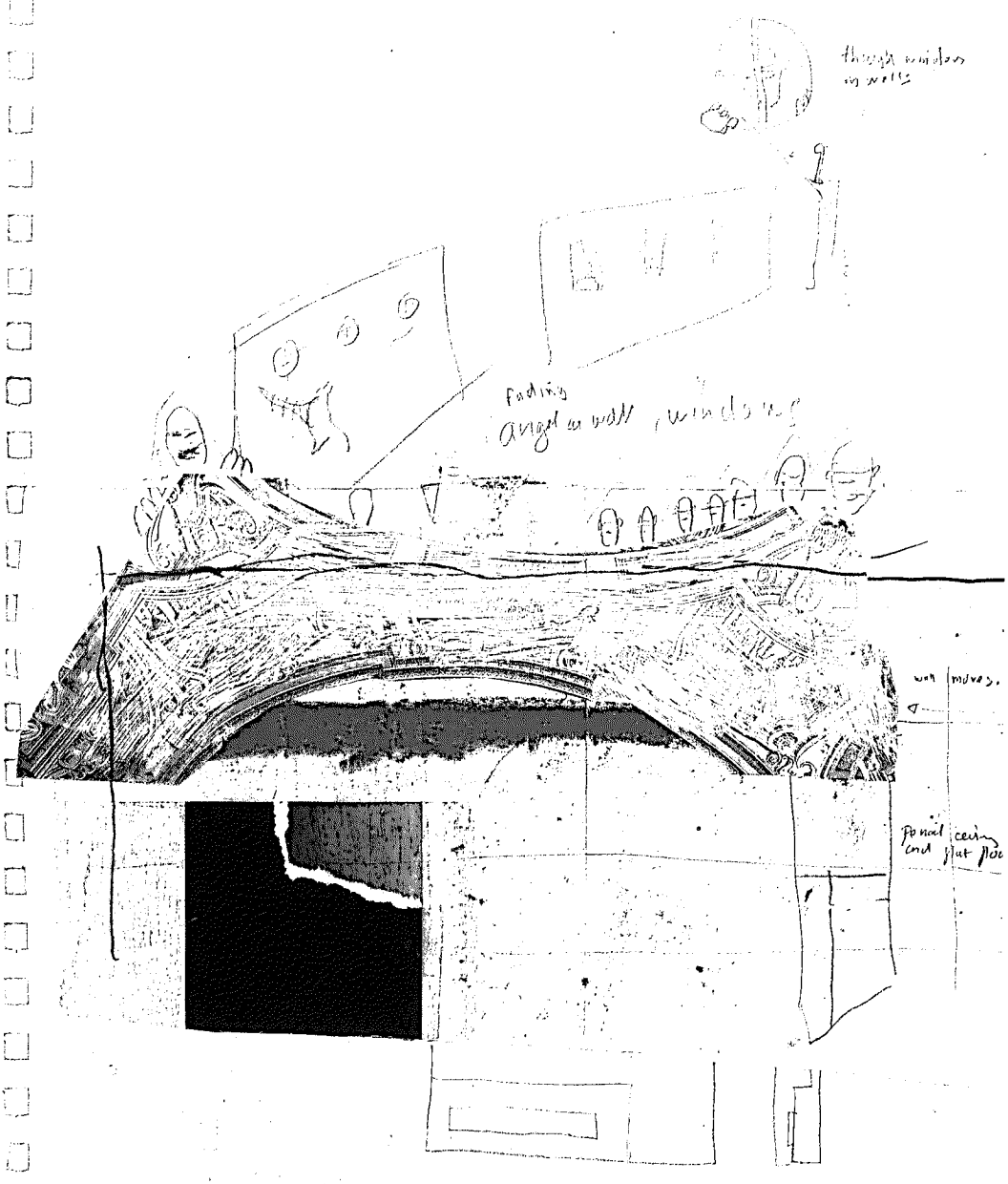


Gideon Davey: Skizze zu *La forza del destino*

Luna und Manrique in Gegensatz zueinander setzt und der Conde, von eifersüchtiger Rachlust verblendet, im vermeintlichen, ethnisch und sozial scheinbar minderwertigen Sohn der Zigeunerin Azucena den eigenen Bruder hinrichten lässt –, verwertet ihn Verdi zu einer doppelt gerichteten nationalpatriotischen Manifestation: zum Aufruf zur Befreiung der von Österreich besetzten Gebiete Norditaliens und zur Einigung Italiens unter der Führung Vittorio Emmanueles Re D'Italia: VERDI.

Harmonisches Finale

Das spanische Originaldrama wie die Erstfassung der Oper enden mit dem gewaltsamen Tod aller Hauptfiguren, in radikaler Negativität. Diese war für das zeitgenössische Publikum offensichtlich allzu verstörend und nicht auszuhalten. Verdi musste den Librettisten Antonio Ghislanzoni beauftragen, den Schluss umzuschreiben. Die im Finale aufgerufene Vertikale bleibt zwar gewahrt, doch statt des Blicks in den bodenlosen Abgrund erfolgt nun der Blick nach oben, in einen versöhnlichen Himmel. Im Sterben hält Donna Leonora Don Alvaro zum frommen Gebet an und verspricht ihm göttliche Vergebung. Ein solches harmonistisches Ende, das Verdi mit dem neu hinzukomponierten Erlösungsmotiv musikalisch unterstreicht, hat schon den Zuschauern von Zorrillas *Don Juan Tenorio* gut gefallen und ist möglicherweise ein Geheimnis seines Erfolgs; denn während Tirso de Molina seinen *Burlador de Sevilla,* den *Ur-Don Juan,* für seine Verstöße gegen die menschliche und die göttliche Ordnung krachend zur Hölle fahren lässt, wie auch Molière seinen Dom Juan, so reicht nunmehr Doña Inés dem Mann, der ihren und ihres Vaters Tod verschuldet hat, die Hand und zieht ihn mit der Versicherung der göttlichen Gnade zu sich hinauf in den Himmel. Dass mit *Don Juan Tenorio* das romantische Drama in Spanien sein Ende findet, zugleich aber bis heute weiter gespielt wird, erklärt sich zweifellos aus diesem männerfreundlichen harmoniesüchtigen Ende: Es feiert die Heilung einer heillos zerrissenen Welt, die Erlösung des schuldhaften Mannes durch das fröhliche, selbstlose Opfer einer liebenden Frau. Und Gott sah, dass es gut war?



Gideon Davey: Skizze zu *La forza del destino*

Alessandro Manzoni, aus: Die Brautleute

Gertrudes Erschrecken beim Geräusch seiner Schritte lässt sich weder beschreiben noch vorstellen: Es war der Herr Vater, er war aufgebracht und sie fühlte sich schuldig. Doch als sie ihn mit diesem finsteren Blick und diesem Papier in der Hand vor sich stehen sah, wäre sie am liebsten hundert Klafter tief unter der Erde und dazu noch in einem Kloster gewesen. Er machte nicht viele Worte, aber sie waren schrecklich: Die sofort verhängte Strafe bestand zwar bloß darin, dass sie in ihr Zimmer eingesperrt wurde, unter Aufsicht der Zofe, die das Papier entdeckt hatte, aber das war nur ein Anfang, eine erste Maßnahme; verheißen und in Aussicht gestellt wurde ihr eine weitere, dunkle, unbestimmte und somit noch schrecklichere Strafe. [...]

Nach vier oder fünf langen Tagen der Gefangenschaft lief Gertrude eines Morgens, bis zum äußersten aufgebracht und verbittert durch eine jener Bosheiten ihrer Wärterin, in eine Ecke der Kammer und verharrte dort eine Weile, die Hände vors Gesicht geschlagen, um ihre Wut hinunterzuschlucken. Dabei wuchs in ihr ein übermächtiges Bedürfnis, andere Gesichter zu sehen, andere Worte zu hören und anders behandelt zu werden. Sie dachte an ihren Vater, an ihre Familie, und der Gedanke zuckte erschrocken zurück. Aber dann kam ihr in den Sinn, dass es ja von ihr abhing, sie sich gewogen zu machen, und sie empfand eine unverhoffte Freude. Danach eine Verwirrung, eine außerordentlich starke Reue über ihren Fehltritt und ein ebenso starkes Verlangen, für ihn zu büßen. Nicht, dass sie diesen Vorsatz bereits gefasst hätte, aber sie war ihm noch nie mit solcher Inbrunst nähergetreten. Sie stand auf, ging an einen kleinen Schreibtisch, griff erneut nach jener verhängnisvollen Feder und schrieb ihrem Vater einen von Schwärmerei und Zerknirschung, von Kummer und Hoffnung erfüllten Brief, in dem sie ihn um Vergebung bat und sich bedingungslos zu allem bereit erklärte, was er von ihr verlangen mochte.

/

Es gibt Augenblicke, in denen die Seele, besonders bei jungen Menschen, so empfänglich ist, dass der kleinste Anstoß genügt, um alles von ihr zu erreichen, was einen Anschein von Güte und Opfer hat – wie eine eben erblühte Blume sich weich auf ihrem zerbrechlichen Stengel wiegt, bereit, ihren Duft dem ersten Lufthauch zu überlassen, der sie umspielt. Diese Augenblicke, die von den anderen mit scheuer Ehrfurcht bewundert werden sollten, sind genau die, auf welche der eigennützige Scharfsinn lauert und die er im Fluge ergreift, um sich einen Willen gefügig zu machen, der nicht auf der Hut ist.

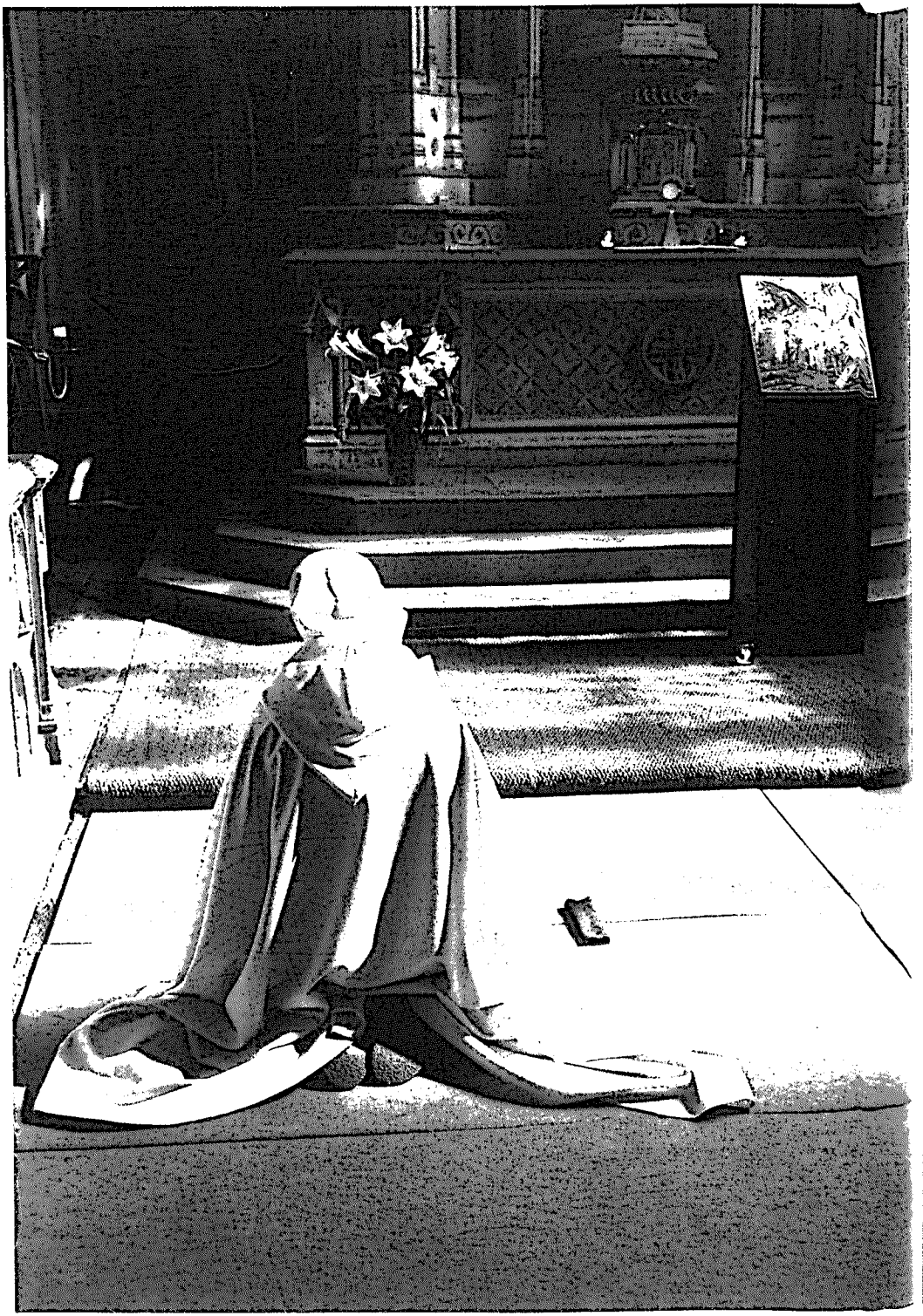
*Beim Lesen jenes Briefes erkannte Fürst *** sogleich, welche neue Möglichkeit sich ihm damit bot, seine alten, beharrlich verfolgten Ziele zu erreichen. Er ließ Gertrude rufen und beschloss, das Eisen zu schmieden, solange es heiß war. Gertrude erschien*

und warf sich, ohne in das Angesicht ihres Vaters zu blicken, vor ihm auf die Knie, kaum fähig, »Vergebung!« zu sagen. Er bedeutete ihr, sich zu erheben, erwiderte aber in einem Ton, der nicht gerade ermutigend klang, es genüge nicht, Vergebung zu begehren und zu erbitten; das sei zu bequem und selbstverständlich für jeden, der Schuld auf sich geladen habe und nun die Bestrafung fürchte. Vergebung müsse man sich verdienen. Gertrude fragte unterwürfig und zitternd, was sie denn tun solle. Der Fürst (wir bringen es nicht übers Herz, ihn hier Vater zu nennen) antwortete nicht direkt, sondern erging sich erst einmal des langen und breiten über Gertrudes Verfehlung, und seine Worte brannten der Ärmsten in der Seele, wie wenn eine raue Hand über eine Wunde fährt. Er sprach weiter und sagte, selbst wenn er etwa – nur einmal angenommen – vorher beabsichtigt hätte, sie im weltlichen Leben unter die Haube zu bringen, so habe sie nun selbst ein unüberwindliches Hindernis davor aufgebaut. Denn ein Kavalier von Ehre, wie er einer sei, werde es niemals über sich bringen, einem anderen Edelmanne die Hand eines Fräuleins zu geben, das eine solche Kostprobe von sich abgelegt habe. Die beschämte Zuhörerin war ganz vernichtet. Darauf sagte der Fürst, während sein Ton und seine Worte allmählich wieder sanfter wurden, dass es freilich für jede Verfehlung auch ein Heilmittel und ein Erbarmen gebe und dass die ihre zu jenen gehöre, bei denen das Heilmittel klar angezeigt sei: Sie müsse in dem betrüblichen Zwischenfall eine Warnung sehen, wie gefahrvoll das weltliche Leben für sie sei...

»Ach ja!« rief Gertrude aus, geschüttelt von Angst, zermürbt von der Scham und in diesem Moment von einer plötzlichen Zärtlichkeit angerührt.

»Ach, dann siehst du es also selber ein!« setzte der Fürst sogleich nach. »Nun denn, so soll vom Vergangenen nicht mehr die Rede sein, es ist alles ausgelöscht. Du hast die einzige ehrenvolle und schickliche Wahl getroffen, die dir geblieben war. Aber da du sie aus freien Stücken und mit Anstand getroffen hast, ist es nun an mir, sie dir in jeder Hinsicht angenehm zu machen und dir alle Vorteile und Verdienste, die sich aus ihr ergeben, zu sichern. Ich werde dafür sorgen.« Er läutete eine Glocke, die auf dem Tisch stand, und sagte zu dem eintretenden Diener: »Die Fürstin und der Prinz, sogleich!« Dann wandte er sich wieder an Gertrude: »Ich will sie unverzüglich an meiner Freude teilhaben lassen, ich will, dass alle sofort beginnen, dich so zu behandeln, wie sich's gebührt. Du hast eine Zeitlang den strengen Vater erlebt, von nun an sollst du nur noch den liebevollen kennenlernen.«

Gertrude war von all diesen Worten wie betäubt. Sie überlegte hin und her, wie dieses kleine Ja, das ihr entschlüpft war, so viel bedeuten konnte und ob es noch eine Möglichkeit gab, es zurückzunehmen oder wenigstens seine Bedeutung einzuschränken. Doch die Überzeugtheit des Fürsten schien so vollkommen, seine Freude so eifersüchtig und seine Güte so umstandsbedingt, dass Gertrude nichts zu sagen wagte, was seine Stimmung auch nur im geringsten hätte trüben können.



Édouard Boubat: Kirche Saint-Gervais, Paris, 1992

Anselm Gerhard. »Und hundert andre Dinge«. Verdi, Manzoni und die Bedeutung der Nebenrollen in *La forza del destino*

»Vero tipo di evangelica mansuetudine« – als »wahrhaftes Muster christlicher Milde« passt Padre Guardiano so gar nicht zum wenig erbaulichen Bild, das Verdi in anderen Opern von der Kirche zeichnet. Man braucht nicht an den Großinquisitor im fünf Jahre später aufgeführten *Don Carlo* oder an die Priesterkaste in *Aida* zu denken, um festzustellen, dass Verdi von einem abgrundtiefen Misstrauen gegen die alltäglichen Erscheinungsformen der machtbewussten katholischen Kirche geprägt war. Als skeptischem Beobachter des menschlichen Unglücks, ja als radikalem Geschichtspessimisten waren ihm die simplen Antworten der christlichen Theologie auf die Zweifel der Menschen, auf seine eigenen Zweifel, suspekt.

Dennoch schien es ihm in der fatalistischen Oper *La forza del destino* wohl unumgänglich, wenigstens eine Rolle positiv zu zeichnen. Sein Gespür für dramaturgische Gegengewichte dürfte Verdi dazu bewogen haben, im Regiebuch der Petersburger Uraufführung den Charakter des Abtes mit derart emphatischen Worten als Anleitung für zukünftige Inszenierungen festzuschreiben. Die Wirrnisse einer Geschichte, die – selbst am Standard der romantischen Oper gemessen – als extrem blutrünstig bezeichnet werden muss, verlangten nach einem bühnenwirksamen Kontrast, und sei es nur, um die vergebliche Suche des Tenors nach Frieden und den leidenschaftlichen Durst des Baritons nach Blutrache prägnanter hervortreten zu lassen.

Hitzköpfe

Auch hier beleuchten die – wohl vom Librettisten Francesco Maria Piave verfassten – kurzen Charakterskizzen des Regiebuchs, worauf es Verdi ankam: Don Alvaro, der jugendliche, »etwa 25jährige« Liebhaber, wird als »Indianer aus königlichem Geschlecht, mit feurigstem Temperament, unbezähmbar« eingeführt. Über Don Carlo, den Bruder Leonoras, heißt es: »Ein junger Hitzkopf, etwa 22 Jahre alt. Immer vom Durst angetrieben, die verletzte Ehre seiner Familie zu rächen.«

Um heißes Blut geht es also; die für Alvaro gewählte Formulierung »anima ardentissima, indomita« und die Charakterisierung Carlos als »giovane ardente« stellen die beiden männlichen Hauptrollen in die Tradition einer frenetischen Romantik, die von Schillers Skandaldrama *Die Räuber* über Hugos *Hernani* bis hin zu Belascos *The Girl of the Golden West* immer wieder mit sich selbst hadernde Außenseiter auf die Bühne brachte. Guardiano dagegen schreibt solch »heißes Blut« dem Teufel zu; im Finale des zweiten Aktes lässt ihn Verdi singen: »Sempre indarno qui rivolto / Fu di Satana l'ardir.« (»Immer schon wandte sich die Macht des Satans vergebens gegen diesen Ort.«)

Der Prior des Klosters hat also unzweifelhaft seine dramaturgische Berechtigung. Nur seine unerschütterliche »christliche Milde«

lässt den Wahn der beiden jungen Männer in aller Schärfe hervortreten. Verdi begnügt sich aber in der buntscheckigen Oper nicht mit dieser einen Randfigur; neben Guardiano bemüht er einen weiteren Mönch, Fra Melitone, eine wahrsagende Zigeunerin, Preziosilla, und einen maultiertreibenden Hausierer, Trabuco, und weist allen drei Nebenfiguren gegen jede Konvention der italienischen Oper solistische Nummern zu. Gewiss: Diese Rollen sind aus Verdis Vorlage, dem 1835 uraufgeführten spanischen Drama *Don Álvaro* des Herzogs von Rivas, übernommen. Aber Treue gegenüber dem literarischen Vorbild war im Operngeschäft des 19. Jahrhunderts nun wirklich kein Kriterium. Das Gegenteil ist der Fall: Selbst die sogenannte »Literaturoper« des 20. Jahrhunderts kommt nicht ohne radikale Kürzungen und offensichtliche Vereinfachungen ihrer Vorlagen aus. Überdies sind in *La forza del destino* die drei genannten Rollen für das Verständnis der Geschichte zwischen einer Tochter aus adligem Hause, ihrem illegitimen Liebhaber und dem Rächer ihrer Ehre völlig entbehrlich.

Outlaws

Um das Vorgehen des sonst immer an äußerster Knappheit interessierten Komponisten zu erklären, liegt es nahe, die romantische Theaterästhetik zu bemühen, wie sie von Victor Hugo mit Aplomb formuliert worden war und wie sie sich in diesem Punkt auf Shakespeares Vorbild berufen konnte. Alessandro Manzoni, der italienische Literaturpapst, hatte bereits 1820 in seiner *Lettre à M. C*** sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie* die Frage gestellt, ob »die Vermischung des Gefälligen und des Ernsten auf glückliche und dauerhafte Weise ins Drama übertragen werden« könne, »und nicht nur in Werken, die eine Ausnahme bezeichnen«.

Offensichtlich reizte Verdi eine solche Vermischung der Gattungen, die in der Oper vorher wegen der starren Ständeregel undenkbar gewesen wäre. Als begeisterter Hugo-Leser hatte er immer wieder die Grenzen dessen überschritten, was seinem Publikum als ›guter‹ Geschmack galt. Prostituierte, hurende, mordlustige Räuber, Zigeunerbanden und dunkelhäutige Wahrsagerinnen waren erst durch seine Opern ›bühnenfähig‹ geworden.

Wie wichtig das Problem der sozialen Schichtung auch für *La forza del destino* ist, zeigt Verdis Darstellung der in einem anachronistischen Ehrenkodex gefangenen Familie Calatrava. In dem Moment, wo Leonoras Vater die Tochter mit ihrem Liebhaber überrascht, zwingt der alte Marquis seine Dialogpartner in das schwerfällige Metrum des doppelten Siebensilblers. Und auch Alvaro bleibt nichts anderes übrig, als sich diesem längsten je in der italienischen Oper verwendeten Versmaß anzupassen, das so eindeutig hohen Stil atmet: Um 1700 hatte der klassizistisch orientierte Dramatiker Martello in diesem »settenario doppio« die Entsprechung des französischen Alexandriners und damit den scheinbar allein geeigneten Vers für Tragödien von Rang gefunden.

Aber trotz seines Interesses an sozialen Spannungen hätte Verdi den Konflikt zwischen dem dunkelhäutigen Emporkömmling und einer nur noch von ihrem guten Namen zehrenden Familie darstellen können, ohne deshalb das Personenverzeichnis seiner Oper aufblähen zu müssen. Dennoch bestand er auf diesen vermeintlichen Nebenrollen selbst dann, als man ihm radikale Kürzungen vorschlug. Am 18. Juni 1869 schrieb er einem Gewährsmann in Neapel: »Die Rolle Preziosillas kann und darf nicht geändert werden. Wenn ihr also nicht über Sänger für Preziosilla und Melitone verfügt, merkt Euch, dass diese Rollen außerordentlich wichtig sind, und in gewisser Beziehung die bedeutendsten der Oper.«

Intertextualitäten

Gern wird Verdis Entscheidung für die ebenso umfangreiche wie für die Haupthandlung entbehrliche Feldlagerszene mit seiner Schiller-Begeisterung erklärt. Schon 1849 bei der Arbeit an einem nicht realisierten Projekt mit dem Titel *L'assedio di Firenze* hatte er davon geträumt, aus Schillers Schauspiel *Wallensteins Lager* die große, »charakteristische« Feldlagerszene zu übernehmen. Das spanische Drama eröffnete nun die Möglichkeit, auf höchst elegante Weise die berühmte »Kapuzinerpredigt« Schillers in eine eigene Oper zu integrieren.

Im fertigen Libretto gehen nicht nur dieses Solo Melitones, sondern auch der Chor der Marketenderinnen »Lorché pifferi e tamburi« sowie einige Motive aus dem (musikalisch Donizettis *La Fille du régiment* und Meyerbeers *Les Huguenots* verpflichteten) »Rataplan«-Chor auf die Schiller-Übersetzung von Verdis Freund Andrea Maffei zurück. Damit aber nicht genug der intertextuellen Verbindungen: Abgesehen davon, dass bereits Schiller seine »Kapuzinerpredigt« dem Barockprediger Abraham a Sancta Clara nachgebildet hatte, ist keine Oper Verdis vor *Otello* und *Falstaff* so reich an literarischen Bezügen: Carlo zitiert im zweiten Akt einen Vers aus Vergils *Aeneis;* die harsche Reaktion des Chors auf Melitones Predigt lässt mit den ganz und gar nicht bühnenfähigen Worten »Dàlli, dàlli... scappa, scappa...« (»Gib's ihm! Hau ab!«) ganz ähnliche Szenen aus Manzonis Roman *I promessi sposi* (Die Brautleute) nachklingen. Und schließlich hat bereits Julian Budden darauf hingewiesen, dass der im Herbst 1868 auf einen versöhnlichen Gestus hin veränderte Schluss der Oper als ganz persönliche Reaktion Verdis auf seine erste Begegnung mit dem überzeugten Katholiken Manzoni im Juli 1868 erklärt werden kann. Manzonis Tod im Jahre 1872 sollte den Antiklerikalen Verdi schließlich sogar dazu bringen, zum Andenken an den verehrten Dichter seine *Messa da requiem* zu komponieren.

Parallelismen

Aber kann dieses von ganz privaten literarischen Vorlieben geprägte Netz von Anspielungen wirklich Entscheidungen erklären, die für die Ökonomie des Dramas so problematisch sind?



Macho Tabaco.

Wohl kaum. Es dürfte sich also lohnen, einen Schritt weiter zu gehen und die Frage ganz anders zu stellen: Was wäre, wenn die »christliche Milde« Guardianos nicht ein Gegengewicht, sondern den eigentlichen Fokus für sämtliche Figuren einer Partitur bedeutete, die Verdi selbst unter die »opere a intenzioni«, unter die »Ideendramen« rechnete? Überträgt man die Frage nach versteckten Bezügen auf die Ebene des Stücks selbst, erkennt man nicht ohne Überraschung, dass die Spannung zwischen heißblütigem Temperament, blindem Fanatismus einerseits und »christlicher Milde« andererseits, wie sie sich in der Gegenüberstellung der drei männlichen Hauptfiguren konkretisiert, Verdis ›Nebenfiguren‹ nicht weniger prägt. Wenn sich Melitone am Ende seiner Kapuzinerpredigt in dieselbe atemlose Rage hineinsteigert, die wir aus Carlos Duetten mit Alvaro kennen, schnappt seine Stimme fast über und erreicht bei dem kalauernden Nebeneinander der Worte »pece« (»Pechklumpen«) und »pace« (»Frieden«) – also bei Maffeis Nachbildung von Schillers Wortspiel mit Wallensteins Adelsnamen Friedland und dem Wunsch nach »Fried' im Land« – das für seine Stimmlage extrem hohe e. Genau dasselbe hohe e hatte aber wenig zuvor Carlos wütender Freude über die Rettung des verwundeten Alvaro (»Egli è salvo!... gioia immensa« – »Er ist gerettet!«) den schrillen Klang gegeben.

Aber damit nicht genug der Spiegelungen (und ironischen Brechungen) der Konflikte, die die Hauptfiguren prägen: Der charakteristische, fast dissonant wirkende Bewegungsimpuls von Carlos »Egli è salvo« – von der Oktave zur Quinte, dann aber wieder zur leittönigen siebten Stufe, die nicht aufgelöst, sondern abwärts geführt wird –, kehrt deutlich erkennbar in der Stretta von Melitones zweitem Solo am Beginn des vierten Aktes wieder; nun einen Halbton tiefer und zu den Worten »Via di quà« (»Weg von hier«). Der Balladenton am Beginn von Melitones Kapuzinerpredigt (»Venni di Spagna a medicar ferite«) spiegelt mit seinen punktierten Rhythmen, dem Changieren zwischen fis-Moll und verwandten Dur-Tonarten, besonders mit seiner tändelnden Melodik Carlos Auftrittslied.

Aber auch zwischen Melitone und dem Liebespaar gibt es verblüffende Parallelen. So wie Alvaro und Leonora in der Konfrontation mit dem alten Marquis am Ende des ersten Aktes nur zu reagieren, nicht aber einen eigenen Ton anzuschlagen wissen, so wird Melitone in allen seinen Auftritten als frustrierter Befehlsempfänger eingeführt. Und zu Beginn der Cabaletta seiner Buffo-Arie im vierten Akt klingt im akzentuierten Septimenvorhalt auf die Silben »(non voglio più pa)-ro-le« präzise die ungeduldige melodische Geste nach, die der Cabaletta des Liebesduetts im ersten Akt mit dem Text »(Seguirti fino agl')ul-ti-mi« ihre atemlose Dynamik verliehen hatte.

Krieg und Frieden

Preziosillas Musik ist wiederum in vielfacher Hinsicht auf Carlos Rolle bezogen. Sie teilt mit dem rachsüchtigen Bruder Leonoras

S. 72: Gideon Davey: Kostümfigurine zu *La forza del destino*

die fast zwanghafte Vorliebe für brillante Melodien und punktierte Rhythmen, wie wir sie etwa aus der *Marseillaise* kennen. Ihr Element ist der Krieg, der ihr Nahrung, vor allem aber den Nervenkitzel gibt, den sie sonst nicht finden könnte. Für ein Publikum, das die Greuel zweier Weltkriege erinnert, ist ihre naive Verherrlichung der ›Freuden‹ des Krieges ein Skandal. Deshalb lag und liegt es für ›kritische‹ Regisseure nahe, Verdis farbenfrohe Feldlagermusik als zynische Überzeichnung militaristischer Tendenzen, gar als pazifistisches Manifest zu lesen. Eine solche, ganz ins Politische gewendete Denunziation von Krieg und Militär, die für die Triumphszene in *Aida* von präzisen Äußerungen des Komponisten gestützt wird, mag für den Klagechor der hungernden Zivilbevölkerung seine Berechtigung haben, verfehlt aber den eigentlichen dramaturgischen Sinn der Feldlagerszenen in *La forza del destino*. In dieser Oper interessiert sich Verdi nicht im Geringsten für den Krieg als politischen Konflikt, der in *Aida* zwischen Ägypten und Äthiopien, in der politischen Situation von 1870 zwischen dem Preußen des späteren Kaisers Wilhelm und Frankreich geführt wurde. Wer zu welcher Truppe gehört, spielt in der Oper von 1862 keine Rolle; hier geht es ›nur‹ um den Krieg als Lebensform verwirrter Geister.

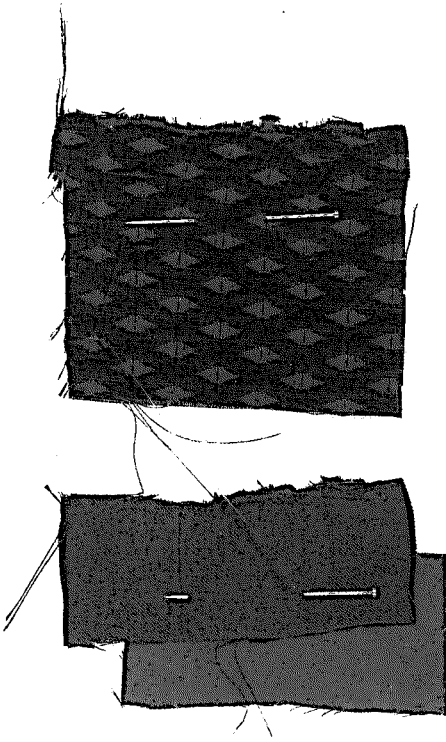
Preziosilla und den ihr applaudierenden Chören ist jegliche Suche nach höheren Werten, wie sie Guardiano, Leonora und Alvaro, in negativer Verzerrung aber auch Carlo antreibt, fremd. Als Profiteurin des Krieges geht es ihr nur um Oberflächenreize. Zwar sieht sie den Krieg als »follia«, als »Tollheit«, aber gerade deswegen ist ihre Weltanschauung nihilistisch. In ihren blasphemischen Worten wird die Entscheidung über militärische Karrieren dem »Dio furfantello«, einem »als kleiner Gauner« wahrgenommenen Gott zugeschrieben. Es ist kein Zufall, dass Leonora, die eigentliche Gegenspielerin Preziosillas, nicht ein einziges Mal in einen Dialog mit der einzigen anderen musikalisch herausgehobenen weiblichen Figur tritt; ihre Bitte um Frieden im vierten Akt ist in größtmöglicher Entfernung von den kreischenden Gesängen Preziosillas plaziert.

Bei allen Differenzen in der Motivation wird aber in den frenetischen Beschwörungen des Krieges, seiner »Tollheiten« und »Freuden« präzise das von anderen »Tollheiten« geprägte Handeln Carlos, Leonoras und Alvaros gespiegelt. Auf den ersten Blick scheint zwar auch Preziosilla aus dem spanischen Drama übernommen. Mit der Preciosilla aus *Don Álvaro* hat die von Verdi völlig neu konzipierte Figur jedoch nur noch den Namen gemein. Im Gegensatz zu ihrer spanischen Namensschwester tritt sie nicht nur in der Feldlagerszene des dritten, sondern auch schon in der Schenkenszene des zweiten Aktes auf. Erst recht war von einem Loblied auf den Krieg im Drama des Herzogs von Rivas keine Rede gewesen; dieses Motiv hat Verdi ebenfalls *Wallensteins Lager* entnommen: Preziosillas »Viva la guerra« (»Es lebe der Krieg«) ist ein fernes Echo von Schillers »Es lebe der Wehrstand«.

S. 75: Gideon Davey: Kostümfigurine zu *La forza del destino*

Dabei lohnt es sich, diesen allerersten Auftritt genau zu betrachten: Mit dem – später so oft wiederholten – Ausruf »Viva la





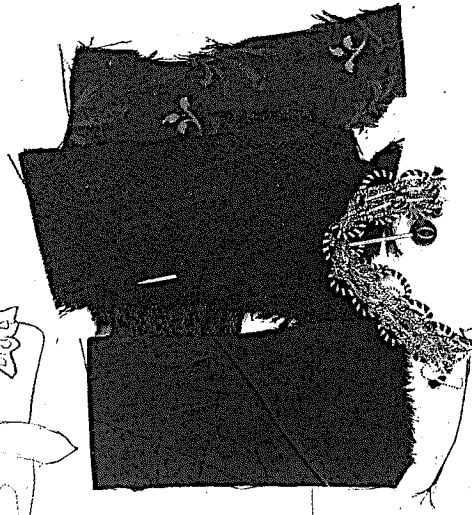
guerra« schneidet die Zigeunerin Carlos Frage nach seiner Schwester das Wort ab und verlängert so den ›suspense‹ der Verfolgungsjagd. Mit ebenso simpler wie atemberaubender Präzision bezeichnet Preziosillas brutale Intervention die Scharnierstelle zwischen Eifersuchtstragödie und Kriegsgeschrei: Mit seinem zerstörerischen Interesse am Schicksal Leonoras sucht Carlo nichts anderes als Krieg. Schaut man aufs musikalische Detail, zeigt sich noch deutlicher, wie wichtig Preziosillas früher Auftritt in der Oper und präzise an dieser Stelle für Verdis Konzeption ist. Ihrem Kriegsruf ist wieder das hohe e zugewiesen; mit diesem Zentralton trifft sie den Kern des Schicksalsdramas, wie ihn Verdi uns gleich am Beginn des Orchestervorspiels, aber auch am Anfang des ersten und zweiten Aktes mit der lapidaren dreifachen Wiederholung des einen Tones e einhämmert.

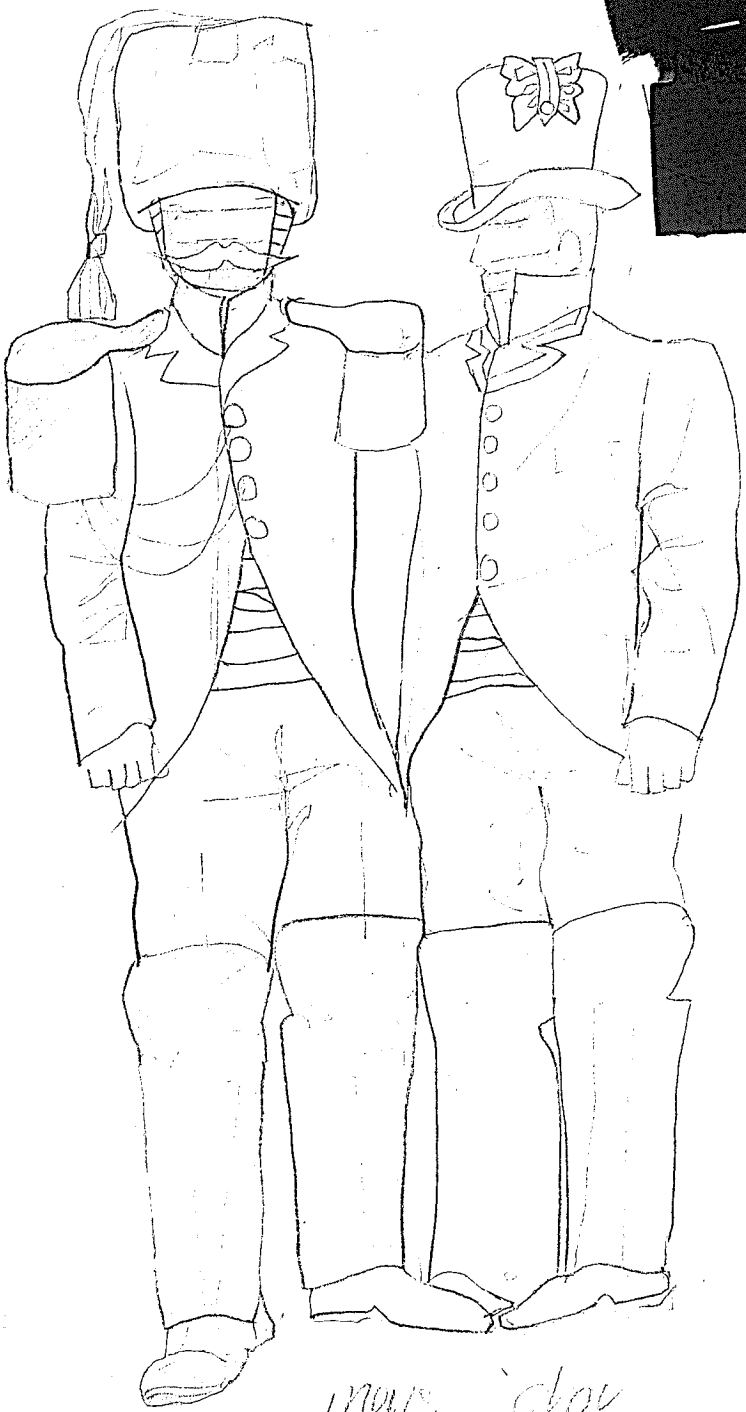
»...und hundert andre Dinge«

Die schrillen Nebenfiguren erlauben es Verdi also, seinen nach Frieden suchenden Protagonisten den Boden unter den Füßen wegzuziehen und offensichtlich werden zu lassen, wie halbherzig ihre Bemühungen sind. Wer seine Leidenschaften nicht zu mäßigen weiß, wen soviel »ardire« antreibt wie Carlo und Alvaro, dem bleibt die himmlische Schönheit wahren Friedens verschlossen, der ist eines Sinnes mit der Marketenderin der Gewalt. Trotz dieser sarkastischen Zuspitzung lässt Verdi allerdings durchaus Sympathien für die verzweifelte Suche Leonoras und Alvaros nach innerem Frieden erkennen. Umgekehrt beleuchtet er im Finale des zweiten Aktes das klösterliche Selbstverständnis durchaus nicht unkritisch, wenn er Guardianos Verwünschung (»maledizione«) derer, die in die Klause der Einsiedlerin eindringen sollten, mit martialischen, einem Kriegsgesang angemessenen Rhythmen begleitet. Auch sind Verdis Nebenfiguren alles andere als komisch im herkömmlichen Sinn, sondern genauso denunziatorisch überzeichnet wie sein Falstaff oder auch Wagners Beckmesser.

Nimmt man diese Fokussierung auf das grausige Scheitern Alvaros, Carlos und Leonoras, die mangelnde Geduld Melitones, den larvenhaften Krämergeist Trabucos und die impulsive Vergnügungssucht Preziosillas ernst, zeigt sich eine für Verdi völlig untypische Akzentuierung spiritueller Fragen. Spätestens hier kommt von neuem Alessandro Manzoni ins Spiel. Schon wiederholt wurde auf die Ähnlichkeiten zwischen Verdis Padre Guardiano und einem Padre Cristoforo hingewiesen, der zu den wichtigsten Figuren in Manzonis historischem Roman *I promessi sposi* gehört. Während wir die Vorgeschichte von Verdis Padre Guardiano nicht kennen, entfaltet Manzoni diejenige des Padre Cristoforo im vierten Kapitel seines Romans mit dramatischem Aplomb. Cristoforo ist wider Willen zum Mörder geworden, flüchtet sich vor der drohenden Blutrache in den Schutz eines »padre guardiano«, erreicht schließlich aber die Verzeihung der Familie seines Opfers: »Der Bruder des Erschlagenen und seine Verwandtschaft, die erwartet hatten, an jenem Tag die triste Freude des Stolzes auszukosten,

S. 77: Gideon Davey: Kostümfigurine zu *La forza del destino*





Mens clov

wurden statt dessen von der heiteren Freude der Verzeihung und des Wohlwollens erfüllt. Die Gesellschaft erging sich noch eine Zeit lang in ungewohnter Gutherzigkeit und Liebenswürdigkeit in Überlegungen, auf die niemand vorbereitet war, als er dorthin gegangen war. Statt um erlangte Genugtuungen, gerächte Übergriffe, stumpfen Eifer ging es in der Unterhaltung um das Lob des Noviziats, um Versöhnung, um Milde.«

Es ist schlechterdings unvorstellbar, dass Verdi diese Szene nicht vor Augen hatte, als er in seiner Oper die Flucht Alvaros vor der Blutrache der Familie Calatrava gestaltete. In einem Brief von 1867 schrieb er, Manzonis Roman sei »nicht nur ein Buch, sondern ein Trost für die Menschheit. Ich war sechzehn Jahre alt, als ich ihn das erste Mal las. [...] Mein Enthusiasmus für dieses Buch hat sich unvermindert gehalten, ja, seitdem ich die Menschen besser kenne, ist er sogar größer geworden.«

Nicht nur »christliche Milde«, sondern die Kardinaltugend der »temperantia«, der Besonnenheit, der Mäßigung erscheint also im Fokus einer Dramaturgie, die sich Manzonis Erzählung zum geistigen Bezugspunkt genommen hat. Im Gegensatz zu anderen italienischen Komponisten seiner Zeit kam für Verdi eine Vertonung dieses Monuments der italienischen Nationalliteratur offensichtlich nicht in Frage; noch 1871 bekannte er: »In Gegenwart Manzonis fühle ich mich so klein (und Sie können sicher sein, dass ich stolz wie Luzifer bin), dass ich nie oder fast nie das richtige Wort finde. Aber in einer Oper, die nur indirekte Analogien zu Manzonis Roman aufwies, konnte er sehr wohl darstellen, wie leicht Menschen an den selbstzerstörerischen Seiten ihrer Leidenschaften scheitern. Keiner der Protagonisten seiner *Forza del destino* – mit Ausnahme vielleicht von Guardiano – und noch weniger Don Carlo oder Otello haben die Lektion gelernt, die Manzoni seine jugendliche Hauptfigur Renzo am Ende des Sittengemäldes aus kriegerischen Zeiten resümieren lässt: »Das Schöne war, ihn seine Abenteuer erzählen zu hören. Und er schloss immer mit dem Hinweis auf die großen Dinge, die er dabei gelernt hatte, um sich in Zukunft besser zu beherrschen. – Ich habe gelernt, sagte er, mich nicht auf Wirrnisse einzulassen; ich habe gelernt, nicht in der Öffentlichkeit zu predigen; ich habe gelernt, darauf zu achten, mit wem ich spreche; ich habe gelernt, nicht über den Durst zu trinken; ich habe gelernt, den Türklopfer nicht in der Hand zu behalten, wenn dort Hitzköpfe in der Nähe sind; ich habe gelernt, mir nicht eine Schelle an den Fuß zu binden, ehe ich bedacht habe, wohin das führen kann – und hundert andre Dinge.«

Manzonis Denken hat also nicht nur bei der Überarbeitung der Finalszene für die Mailänder Neufassung von 1869 eine entscheidende Rolle gespielt. Liest man Renzos Monolog am Ende von Manzonis Roman genau, ist es nötig, einen entscheidenden Schritt weiterzugehen. So sehr wir auch heute den ursprünglichen, Petersburger Schluss mit der Verwünschung der ganzen »menschlichen Rasse« als radikalere, pessimistische Lösung vor-

ziehen würden; als allzu wörtliche Übernahme aus der spanischen Vorlage stellt diese von Verdi selbst als »höllisch« und »verflucht« bezeichnete Auflösung letztlich einen Fremdkörper in einer Konzeption dar, die am Beispiel »hundert anderer Dinge« die Lektionen des Lebens gestaltet. Die Entscheidung für einen neuen Schluss und gegen Alvaros Ausruf, er sei »ein Gesandter der Hölle«, war die zwingende Konsequenz einer Dramaturgie, die vom ersten bis zum letzten Akt in vielfältiger Weise auf Manzonis Roman bezogen ist. Ebenso konsequent muss es deshalb erscheinen, dass der Herzog von Rivas wenig mit Verdis Oper anfangen konnte, als er sie 1863 – noch mit dem selbstmörderischen Schluss der ersten Fassung – in Madrid sah. Als Lehrstück christlicher Tugenden hatte der spanische Liberale seine pessimistische Tragödie sicher nicht missverstanden wissen wollen. Und selbst wir – die niedrigen Aufführungszahlen dieser Oper in den letzten Jahren zeigen es deutlich – haben unsere liebe Mühe mit einem Verdi, der sich nicht in gewohnter Weise auf das menschliche Unglück allein konzentriert.

E.M. Cioran: In einem Kloster

Für den sich gerne verzettelnden Ungläubigen gibt es kein verwirrenderes Schauspiel, als das dieser Wiederkäuer des Absoluten... Woher die Kraft zu diesem Verharren im Unerweislichen, zu diesem unentwegten Beobachten des Vagen, woher dieser glühende Eifer, seiner habhaft zu werden? Ich begreife nichts von ihren Gewissheiten, nichts von ihrer Seelenheiterkeit. Sie sind glücklich, und ich mache ihnen dieses Glücklichsein zum Vorwurf. Wenn sie sich wenigstens hassten! Aber nein, sie schätzen ihre »Seele« höher als das All; – dieser falschen Bewertung entspringen Opfer und Entsagungen von imponierender Absurdität. Während wir anderen zusammenhanglose, ungegliederte Erfahrungen machen, je nach Zufall oder Laune, machen sie nur eine, sich immer gleichbleibende – von abstoßender Monotonie und Tiefe. Zugegeben, sie hat Gott zum Gegenstand – aber welchen Anreiz vermag ihnen das noch zu bieten? Stets sich selber gleich, ein Unendliches, dessen Art nicht wechselt, erneuert *er sich nie; ich könnte vorübergehend über ihn nachdenken, nicht aber die Stunden damit ausfüllen!*

...Noch ist es nicht Tag. Von meiner Zelle aus höre ich Stimmen, jahrhundertealte Litaneien, Opferspenden, dargebracht einem Himmel voller Latein und Banalität. Früher schon, in der Nacht, Schritte, die zur Kirche hineilten. Die Frühmette! Und dennoch: wenn Gott selber seiner Zelebrierung beiwohnte, ich würde nicht hingehen bei solch einer Kälte! Doch wie dem auch sei, es muss *ihn geben: sonst wären diese Opfer, dargebracht von Kreaturen aus Fleisch und Blut, die ihre Faulheit abschütteln und ihn anbeten, von einer derartigen Hirnverbranntheit, dass die Vernunft den bloßen Gedanken daran nicht ertragen könnte. Die Beweise der Theologie erscheinen belanglos neben dieser Überanstrengung, die den verblüfften Ungläubigen dahinbringt, einem solchen Sichbemühen auch Sinn und Zweck zuzuschreiben. Es sei denn, dieser Ungläubige begnüge sich mit einer ästhetischen Betrachtungsweise dieser wohlüberlegten Schlaflosigkeiten und erblicke in der Eitelkeit dieser Vigilien das gigantischeste aller Abenteuer, unternommen im Hinblick auf eine Schönheit des Widersinnigen und Schrecklichen... Herrlichkeit eines an niemand gerichteten Gebets! Doch* etwas *muss sein: Wenn dieses Wahrscheinliche sich in ein Gewisses verwandelt, ist Glückseligkeit kein bloßes Wort mehr, so sehr ist es wahr, dass die einzige Entgegnung auf das Nichts in der Illusion liegt. Diese Illusion – sie wird auf der Ebene des Absoluten* Gnade *genannt –: Wie haben diese hier sie erworben? Durch welche Gunst gelangten sie dahin, zu erhoffen, was keine Hoffnung der Welt uns in Aussicht stellt? Mit welchem Recht lassen sie sich in dieser Ewigkeit nieder, die uns von allem versagt wird? Diese Besitzenden – die einzig* wahren, *denen ich jemals begegnet bin –, durch welche List wurden sie zu Eigentümern und Nutznießern des Mysteriums? Gott ist ihr Besitz: Vergeblich wird man versuchen, ihn ihnen zu entwenden: Sie selber wissen gar nicht, wie sie dazukamen, sich seiner zu bemächtigen.*

Eines schönen Tages *glaubten sie. Der eine wurde durch bloßen Anruf bekehrt: Er glaubte, ohne sich dessen bewusst zu sein! Als er es dann war – legte er die Kutte an. Der andere wieder erlitt sämtliche Seelenqualen: Sie verstummten plötzlich vor einem jähen Licht. Man kann den Glauben nicht* wollen*: Wie eine Krankheit beschleicht oder befällt er dich; niemand kann ihn anfordern; und es ist sinnlos, ihn herbeizusehen, wenn man nicht dazu prädestiniert ist. Man ist gläubig, oder man ist es nicht, so wie man verrückt oder normal ist. – Weder kann ich glauben, noch kann ich wünschen, dass ich glaubte: der Glaube – Delirium, zu dem ich nicht neige... Ungläubigsein ist ebenso unergründlich wie Gläubigsein. Ich gebe mich den* Freuden des Enttäuschtseins *hin: Es ist das Wesen der Weltlichkeit; über den* Zweifel *stelle ich nur das Wohlbehagen, das ihm entspringt...*

Und all diesen Mönchen, den rotwangigen wie den bleichsüchtigen, antworte ich: »Ihr bemüht euch umsonst. Auch ich habe aufgeschaut zum Himmel, aber ich habe nichts erblickt. Gebt es auf, mich überzeugen zu wollen: Wenn es mir bisweilen auch gelang, Gott auf dem Wege der Beweisführung zu finden – in meinem Herzen habe ich ihn niemals aufgefunden. Fände ich ihn darin, ich könnte euch nicht folgen auf dem Wege, den ihr geht, nicht Gesichter schneiden wie ihr, und schon gar nicht die Schautänze eurer Messen und Kompleten aufführen. Keine Wonnen, die größer wären als die des Müßiggangs: Und käme das Ende der Welt herbei, ich würde mich nicht erheben von meinem Bett, wenn die Zeit mir nicht passte: Wie soll ich also mitten in der Nacht hinauslaufen und meinen Schlaf hinschlachten auf dem Altar des Ungewissen! *Selbst wenn die Gnade mich umnachtete und ohne Unterlaß Ekstasen mich erschauern ließen, würden ein paar Sarkasmen genügen, um mich abzulenken. Denn seht ihr, ich hätte Angst, ich vermöchte zu grinsen inmitten meiner Gebete und mich auf diese Weise weit eher durch den Glauben zu verdammen als durch den Unglauben. Erspart mir eine allzu große Anstrengung: Meine Schultern sind ohnehin zu müde, um den Himmel zu tragen...«*

Barbara Zuber. Im Namen des Vaters. Die Gewalt der Ehre in Verdis Oper *La forza del destino*

Flüche, schlimme Ahnungen, düstere Prophezeiungen – pittoreske Elemente einer Oper, die sich in die Welt romantischer Dramatik begibt, dienen der Vergegenwärtigung eines Schrecken, Furcht und Staunen auslösenden Numinosen, woran der Begriff des Schicksals und der Titel von Verdis Oper *La forza del destino* erinnern sollen: »O Erinnerungen!... O Nacht, die du mir alles raubtest!... Ich werde ewig unglücklich sein ... es ist vorherbestimmt. [...] Ein Verdammter, ein Verfluchter bin ich.« Was immer Don Alvaro tut oder unterlässt, wie immer er sich entscheidet, alles wendet sich gegen ihn. Der Sohn einer Inka-Prinzessin und eines spanischen Adligen, die nach einem Aufstand gegen das Kolonialregime hingerichtet wurden, hat sich nach Spanien aufgemacht. In Sevilla verliebt er sich in Donna Leonora, die Tochter des Marchese di Calatrava, der sich einer Vermählung widersetzt. Don Alvaro will die Geliebte heimlich entführen. Da erscheint plötzlich der Marchese, der den Eindringling festnehmen lassen will. Als dieser alle Schuld auf sich nimmt, seine Pistole wegwirft, um den Vater der Geliebten nicht zu gefährden, löst sich ein Schuss und tötet den Marchese.

Mit der Verfluchung der Tochter durch den sterbenden Vater und der anschließenden Flucht, auf der sich die Liebenden verlieren, eröffnet sich die Welt in ihrer ganzen Verlorenheit, ohne Ausblick auf eine gemeinsame Zukunft. Doch so unberechenbar mit dem blutigen Auftakt eines tragischen Unfalls das Numinose in Verdis Oper auch einbrechen mag – als signifikante Figuration eines modernen problematischen Bewusstseins von Zufall und der Dialektik der Gewalt ist die fatale Verwicklung, in die sich Don Alvaro und Donna Leonora verstricken, alles andere als befremdlich oder gar irrational. Don Alvaro, heimatlos in einer feindlichen Welt, die den »Indo maledetto« (»den verfluchten Indianer«) ob seiner Herkunft nicht duldet (III. Akt, 5. Szene), dieser Mann muss begreifen, dass er in einer verfolgenden Gesellschaft lebt, in einer Gesellschaft, die den Außenseiter und Fremdling, der um Leonora wirbt, als Bedrohung ihrer starren sozialen Ordnung betrachtet.

Als Mestize ist Don Alvaro in Verdis Oper, die im 18. Jahrhundert spielt, bereits in Persona eine Anfechtung des aristokratischen Ehrenkodexes und seines Kults um Unbescholtenheit, Bluts- und Rassenreinheit (*limpieza de sangre*), die wichtiger als das Leben sind. Die eheliche Verbindung einer spanischen Adligen mit einem Mestizen hätte nicht allein die gesellschaftliche Ächtung Donna Leonoras, der Tochter des Marchese di Calavatra, sondern zugleich ihrer gesamten Familie zur Folge gehabt. Denn nach dem strengen Ehrenkodex der spanischen Ständegesellschaft war das soziale Ansehen einer Familie von drei Dingen abhängig: zum ersten von der sexuellen Keuschheit beziehungsweise Treue ihrer Töchter und Frauen; des weiteren von dem Willen und der Fähigkeit des Mannes (des Familienoberhaupts), diese zu wahren und

S. 83: Gideon Davey: Kostümfigurine zu *La forza del destino*



zu verteidigen; und schließlich von der ethnischen Herkunft. In schwerwiegenden Fällen einer Ehrverletzung war das Duell, obwohl verboten, ein gängiges Mittel, einen Konflikt auszutragen, da diesbezügliche Urteile spanischer Gerichte auf falschen Zeugen und Aussagen beruhten.

Als Frau hat Leonora keinen rechtlichen Status. Rechtlich ist sie eine Unperson – fast so wie der Mestize Alvaro. Ihr Objektstatus, über den der Vater und nach ihm der Bruder Don Carlo despotisch verfügen und sie dem Fremdzwang der Familienehre unterwerfen, verstärkt sich in dem Maße, indem Leonora zum leidtragenden Medium wird, über das die Männer, Don Carlo und Don Alvaro, einen tödlichen Kampf um die Standesehre austragen. Von Beginn an überfällt Leonora immer wieder das Gefühl des hoffnungslosen Ausgeliefertseins, sie zeigt Symptome phobischer Ängste, Depressionen, Mutlosigkeit, Hilflosigkeit und Misstrauen. Bevor die Tragödie ihren Lauf nimmt, ist ihr das Selbstwertgefühl schon abhanden gekommen. Ein fatales Pflichtgefühl, für die verletzte Ehre der Familie büßen zu müssen, das Bewusstsein, den Tod des Vaters mitverschuldet zu haben, all dies wird ihr zum Verhängnis. Bis zum letzten Augenblick, da Don Carlo sie tötet, nutzt sie nicht die Chance, den Bruder über die tatsächlichen Ereignisse in jener schlimmen Nacht, als der Vater starb, aufzuklären. Ihr passives und unterwürfiges Verhalten – Ausdruck eines weiblichen Rollenideals, das vom Mann definiert wird – begünstigt den fürchterlichen Irrtum, dem der Bruder bis zu seinem Tod nachhängt.

/

In diesem Zusammenhang daran zu erinnern, dass Verdis Anliegen immer nur dies eine gewesen sei, nämlich den Konflikt zwischen starren gesellschaftlichen Konventionen und der Freiheit des Individuums auf die Bühne seines Musiktheaters zu bringen, ist gewiss nicht überflüssig. Das Konstrukt von Männlichkeit in Gestalt von Vätern und Brüdern, definiert durch ihre Macht über die Tochter oder Schwester, ist ein essentieller Problemstoff in Verdis Werken. Die Rigorosität jedoch, mit der nicht erst Verdi und sein Librettist Francesco Maria Piave, sondern bereits Ángel de Saavedra, Duque de Rivas (1791–1865), der mit dem Drama *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835) die Vorlage zum Textbuch der Oper schrieb, die Gewalt der Ehre in einem blutigen Drama um Rassenwahn, Standesdünkel und männlichen Chauvinismus attackierten, diese Rigorosität ist mehr als bemerkenswert. Sie ist hochaktuell, wirft man einen Blick auf gegenwärtige Gewaltakte, die im Namen der ›Ehre‹ und als Instrument einer unbarmherzigen Disziplinierung gegen Frauen gerichtet sind.

Ob erstochen, erschossen oder mit Benzin übergossen und angezündet, ob überfahren oder gesteinigt – die genaue Zahl offener und geheimer Morde an Frauen, die derzeit weltweit von ihren männlichen Verwandten im Namen der Familienehre getötet oder

verletzt werden, ist nicht bekannt. Offiziell sind es – laut Weltbevölkerungsbericht der UNO – alljährlich etwa 5000 Frauen und Mädchen in mindestens vierzehn Ländern, die der Gewalt der Ehre hilflos ausgesetzt sind und sterben müssen. Allein in Berlin wurden im Jahre 2005 innnerhalb von vier Monaten sechs Frauen aus Migrantengruppen zu Opfern eines blutigen Ehrbegriffs. Der jüngste Fall: der kaltblütige Mord an der jungen Berliner Türkin Hatin Sürücü, hingerichtet von ihren Brüdern, weil sie mit ihrem selbstbestimmten Leben gegen den Ehrenkodex der Familie verstoßen habe.

Indessen sind Ehrenkodex, Gewalten der Ehre so tief in einer Kultur verankert, dass man sie nicht einfach so ablegen könnte. Dabei sollte man bei der Ächtung dessen, was im Namen der Ehre an Menschenrechtsverletzungen geschehen ist und immer noch geschieht, nicht vergessen, dass der Begriff der Ehre als ein verhaltenssteuernder Kanon, der auf das soziale Ansehen und ein erstrebtes Selbstbild in der Gesellschaft gerichtet ist, der europäischen Zivilisation und ihrer neueren Geschichte nicht unbekannt ist. Dies zeigt nicht nur das Schicksal Donna Leonoras, die in Verdis Oper einem Ehrenmord zum Opfer fällt. Bis in das 20. Jahrhundert hinein, so die Historikerin Ute Frevert, wirkte der Ehrenkodex, der einst den Verhaltenskanon des europäischen Rittertums bestimmte und speziell in Form des Duells innerhalb gesellschaftsfähiger Kreise überlebte, die von ihrer Satisfaktionsfähigkeit immer noch überzeugt waren. Als Relikt eines Kriegerkodexes aus der Feudalzeit, die den Zentralstaat nicht oder nur in Form einer gering entwickelten Stufe kannte, ist der Ehrenkodex dort am Werk, wo das staatliche Monopol der Rechtsprechung nicht greift oder nicht in der Lage ist, den Schwächeren vor Übergriffen des Stärkeren zu schützen.

Die Geschichte dieses Ehrenkodexes führt zurück in das Jahr 1492, in die frühe Neuzeit der spanischen Geschichte, als mit der Entdeckung und Kolonisierung Lateinamerikas der transatlantische Sklavenhandel begann, als mit Abschluss der Reconquista die territoriale Einigung des Königreichs Spanien besiegelt wurde. Er steht zugleich für die Diskriminierung konvertierter Juden und Mauren, später auch für die Unterdrückung der zugewanderten Zigeuner, denen allesamt das Recht auf Ehre abgesprochen wurde. Er repräsentiert eine am Begriff der Rasse orientierte Politik der *limpieza de sangre* (Blutsreinheit), die das Recht auf Ehre von pseudo-primordialen Kriterien, speziell von der ethnischen Abkunft, von der Herkunft aus altchristlichen Abstammungsgemeinschaften abhängig machte. Dieses Exklusivrecht unterschied die Eliten grundlegend von den niederen Ständen sowie von den Mischlingen beziehungsweise fremdethnischen Gruppen der überseeischen Kolonien. Es war das ideologische und machtpolitische Skalpell einer herrschenden Kaste, das in Spanien sowie in der Neuen Welt die Untertanen der spanischen Krone in zwei oder gar mehrere Gruppen von sozialen Klassen trennte und deren rassistische Klassifizierung biologistisch legitimierte.



Violeta Ilyanova Dona Leonor

Da die strikte Rassentrennung ein wesentlicher Garant für das Ansehen der Väter und Brüder war, unternahmen die Familien, ebenso die königlichen Beamten, Rechtsgelehrten und die Kirche alles, aber auch alles, um eine »Entehrung« der spanischen Frauen zu verhindern – oder zu vertuschen. Dabei darf man nicht vergessen, dass bis 1776 Fragen der Moral im Rahmen einer Werte- und Religionspolitik sowohl in Spanien wie in den Kolonien nicht von der königlichen Krone, sondern allein von der katholischen Kirche geregelt wurden. Erst im Jahr 1776 erließ der spanische König ein Gesetz zur Festigung der gesellschaftlichen Eliten, des Adelsstandes in Spanien und der altchristlichen Spanier in den Kolonien, wonach jede Person unter 25 Jahren zur Eheschließung die Einwilligung der Eltern einholen musste.

Das grundsätzliche unveräußerliche Recht auf Ehre galt in der traditionellen spanischen Gesellschaft noch im 18. Jahrhundert als eine exklusive Eigenart der höchsten gesellschaftlichen Eliten, also des hohen und niederen Adels. Zwar wurden in Peru und Mexiko der Rang wie auch die Privilegien der christianisierten indianischen Führungsschicht vom spanischen Königshaus bis ins 18. Jahrhundert hinein häufig respektiert – ihre Frauen konnten sogar durch Heirat bis in die spanische Oberschicht aufsteigen –, doch im Laufe der Zeit, mit Festigung des Kolonialregimes, schwächte sich die Position des hispanisierten indianischen Adels. Vor allem gegen Ende der Kolonialzeit, als sich um 1780 die Indianeraufstände in Peru mehrten, noch stärker nach der Unabhängigkeit der lateinamerikanischen Staaten, sah sich die indianische Oberschicht mit einer zunehmenden Diskriminierung konfrontiert.

/

Der Konflikt, den der spanische Dramatiker Ángel de Saavedra, Duque de Rivas im Jahr 1835 mit dem *Don Álvaro o la fuerza del sino* auf die Bühne brachte, den Verdis Oper mit geschärftem Blick auf die Macht- und Herrschaftsverhältnisse einer erstarrten Familien- und Geschlechterordnung noch einmal zuspitzte und konzentrierte, zeigt sehr deutlich, dass der spanische Ehrenkodex im Hinblick auf eine immer noch herrschende rassistische Diskriminierung neu perspektiviert wird. Während sich die Ehrendramen des spanischen Siglo de Oro im 16. und 17. Jahrhundert vorwiegend mit der Scheinheiligkeit der Werte und der Ehre auseinandersetzten, werden nun Rassismus und aristokratischer Ehrkanon, ihre Konfliktlinien in einem Szenarium des unabwendbaren Scheiterns nah zusammengerückt. Gestützt auf eine deutlich von Victor Hugo beeinflusste Dramaturgie im Spannungsfeld zwischen Tragischem und Komischem, Erhabenem und Groteskem, und überaus charakteristisch für die Dramatik der spanischen Romantik, die nach dem Ende der bourbonischen Restaurationsperiode unter Fernando VII. (bis 1833) regelrecht aufblühte, ist das historische Kolorit, das in die nationale Vergangenheit, in die Mitte des 18. Jahrhunderts führt. Wenn dabei auf Calderons Ehrbegriff zurückgegriffen wird, so nicht mit der Intention, das Zeitlose daran herauszuarbeiten

S. 86: Gideon Davey: Kostümfigurine zu *La forza del destino*

oder gar das alte Ständesystem rechtlich und moralisch neu zu stärken, sondern ein altes spanisches Thema einer neuen, über aus skeptischen, gesellschaftskritischen und moralischen Perspektivierung auszusetzen. Zur Gewalt der Ehre als Signatur universaler Machtverhältnisse gesellt sich der theatralisch exaltierte Gestus eines titanischen, letztlich todesverachtenden Individualismus, den das spanische barocke Ehrendrama noch nicht kannte. Spontaner subjektiver Impuls stellt sich über das Gebot der Vernunft.

Rivas' Drama und nach ihm Verdis Opernhandlung verhehlen nicht das Zerrissene, die aggressiven, destruktiven Mächte, das Wahnhafte des Ehrenkodex, die jeder Verdrängung oder Rationalisierung, jeder Aufklärung, jeder Regung des Gewissens zum Trotz an die Oberfläche treten. Nur in einem einzigen Moment (III. Akt, 5. Szene) stellt sich Don Carlo einer Reflexion seines Handelns. Schwankend in bangen Minuten ist er im Begriff, das Versprechen an den Freund Don Federico Herreros (in Wahrheit Alvaro) zu brechen: »Ich kam hierher, um die Ehre rein zu waschen, und ich werde sie nicht töricht mit neuer Schande beflecken. Ein Eid ist dem Mann von Ehre heilig; diese Papiere sollen ihr Geheimnis bewahren... Es zerstreue sich der schlechte Gedanke, der mich zur unwürdigen Tat antrieb.« Bricht er das Versprechen, verliert er seine Ehre. Nur dank des Wahnes von Ehre kann Don Carlo dem bestehenden Gewissensdruck standhalten. Im Namen des getöteten Vaters und der verletzten Familienehre wird er sich gegen den Freund wenden, zum Vollstrecker werden, als er – dessen Vertrauen missachtend – sein Gepäck durchsucht, Leonoras Bild findet und damit Alvaros wahre Identität entdeckt. Und als dieser ihm erklärt, er sei hochgeboren, von edler Abstammung und Leonora unschuldig, da antwortet Leonoras Bruder, dies möge wohl so scheinen, und dennoch: »Wie kann ich den Bruder nennen, der mir alles raubte? Ob edler oder niederer Herkunft. Es ist meine Pflicht, dass ich Euch töte, und nach Euch die Unwürdige, die ihr Blut verriet.« (III. Akt, 8. Szene) Dem eigenen Gewissen fühlt sich Don Carlo nicht verpflichtet, er betrachtet sich als Werkzeug und Waffe, bereit, für die Ehre zu töten.

Gipfelt die Gewalt der Ehre in einem Anspruch auf das Vorrecht, sich des Lebens zu bemächtigen, um es auszulöschen, wie sollte dann da noch brüderliche Versöhnung gelingen? Doch auch Don Alvaro, gelähmt in seiner Handlungsfreiheit, wird Opfer einer Jahrhunderte alte Tradition, unterliegt dem Zwang des Ehrenkodex. Als Don Carlo ihn ein erstes Mal zum Duell zwingen will, verweigert er sich zunächst dem Ehrenhandel. Er kann und will den Freund nicht töten, zumal er von ihm erfährt, dass Leonora noch lebt. Und dennoch sieht er sich genötigt, die Geliebte vor der Rache des Bruders schützen, und kämpft gegen den Freund. Zwar kann das Duell von den wachhabenden Soldaten verhindert werden, doch schließlich bekräftigt und besiegelt ihre zweite Begegnung, die wiederum in einem Duell gipfelt (IV. Akt, letzte Szene), den fremdbestimmten Zwang der Ehre, der den Diskurs nicht nur

gegen alle versöhnende Vernunft abschottet, sondern sogar gegen das Asylrecht des Klosters, in das sich Don Alvaro als Mönch zurückgezogen hat, verstößt und damit verbürgte Rechtspositionen bewusst verletzt. Provokativ und anstößig ist dieser tödliche Ehrenhandel im geschützten Bezirk eines Klosters, der wiederum nicht sofort gelingt, sondern erst in dem Moment, da Don Carlo den um Vergebung bittenden Mönch ohrfeigt, ihn einen Feigling schimpft und ihm damit die schlimmste Beleidigung zumutet. Verblendet, gepackt von einem unerträglichen Gefühl der Demütigung stürzt sich Don Alvaro in das Duell und tötet den Bruder der Geliebten. Die Scham über den Ehrverlust ist vernichtender als eine tödliche Niederlage, die er dabei riskieren muss.

Normen des Verhaltens, die durch den Ehrenkodex erzwungen werden, sind nur schwach verinnerlicht, weniger im Gewissen verankert, sondern an das Gefühl der Scham gebunden. »Scham isoliert«, heißt es in Sighard Neckels Soziologie der Scham von 1991 (*Status und Scham. Zur symbolischen Reproduktion sozialer Ungleichheit*). Scham repräsentiert die »dunklen Seiten der Lebenswelt«, und Schande der Erniedrigung bedeutet Gesichtsverlust. Im Unterschied zu einer Gewissenskultur, wofür die christliche Lehre steht, definiert sich die Schamkultur der beleidigten Ehre durch die Konstitution eines öffentlichen Selbst, das sich dem Blick der anderen ausgesetzt fühlt, sich vor aller Augen entblößt und erniedrigt sieht. Niemand habe die Ehre für sich selbst, sagte schon Lope de Vega (1562–1635), der große Dramatiker des Siglo de Oro.

/

Im Dunkel des Ehrenkodex schwelt eine patriarchale Gewalt, ein Machtverhalten, das als solches mit Begrifflichkeiten der Moral nicht mehr adäquat beschrieben werden kann. Das ernsteste Hindernis für die totale Absorption des Individuums in die patriarchale Gesellschaft ist und bleibt jedoch der Begriff der Humanitas. Darin enthalten sind das Selbst, die Einsicht in die Autonomie des Individuums, Nächstenliebe, Toleranz und vor allem Versöhnung. Um aber dies zu verdeutlichen, musste Verdi in Zusammenarbeit mit dem neuen Librettisten Antonio Ghislanzoni das Finale der St. Petersburger Fassung (1862), die er für die Mailänder Erstaufführung 1869 einer grundlegenden Revision unterzog, völlig neu konzipieren. Der Selbstmord Don Alvaros, der sich ganz nach dem Vorbild des Schlusses im Drama des Duque de Rivas mit einem Fluch von einem Felsen stürzt, wich nun einem verklärenden finalen Terzett für Padre Guardiano, die sterbende Leonora und Don Alvaro. Mit ihm aber sollte sich die Idee der Versöhnung artikulieren, die Vision eines bruchlos gelingenden Lebens in einem Land der Zukunft (»promessa terra«), in dem – so die sterbende Leonora – es keinen Krieg mehr gibt, nur Liebe.

Die Hoffnung auf ihr veränderndes Vermögen bleibt allerdings zwiespältig, solange die Gewalt der Ehre noch ihren Preis fordert –

und ebenso die Utopie, die am Ende von Verdis Oper *La forza del destino* aufscheint. Hat diese die Kraft, das Dunkel der Welt mit messianischer Kraft zu erhellen, so wären Rassenwahn, existenzielle Sinnlosigkeit, das Trauma des Krieges und die blutige Gewalt der Ehre in einer Utopie der Versöhnung zwar aufgehoben – aber nicht vergessen, nicht gelöscht, sondern gegenwärtig: unversöhnt versöhnt. Der Halbindianer Don Alvaro wird allein zurückbleiben, mit dem vollen Bewusstsein einer unüberbrückbaren Kluft zwischen historischer und messianischer Zeit. Was sich am Schluss der Oper nicht auflöst, sondern in der Schwebe bleibt, ist die radikale Differenz zwischen dem von Padre Guardiano gepredigten Ideal der Nächstenliebe und dessen gesellschaftlichem Scheitern. Nicht im Tod ist die Versöhnung zu verwirklichen. Sie kann, wenn überhaupt, nur in Form gesellschaftlicher Praxis gelingen. Der Schluss von Verdis Oper über die Macht des Schicksals macht unmissverständlich klar: Der unversöhnte Zustand der Welt kann nicht total sein, sonst wäre er als solcher in seiner Unversöhnlichkeit nicht zu erkennen und nicht zu kritisieren.

Julien Green, aus: Leviathan

Jetzt aber war sie der Überzeugung, verraten worden zu sein, verraten von der Welt sowohl wie von jenem Gott, der angeblich so gerecht war und der sich dennoch ein Vergnügen daraus machte, die kunstvolle Maschinerie ihres bürgerlichen Lebens zu zerstören. Daher würde sie auch, um ihren Schmerz zu betäuben, um die Katastrophe zu bannen, die unabweisbar näherkam, sich auf niemanden stützen, sie würde allein sein und an ihrem Pult sitzen wie eine auf den Ruinen ihres Tempels vom Blitz getroffene Gottheit. Es war jetzt halb acht geworden. Sie hätte gewünscht, es wäre schon acht Uhr oder bereits neun, damit das Unheil vollständig und der Beweis für die Ungerechtigkeit der Vorsehung ein für allemal erbracht wäre.

Diese Erinnerungen wühlten ihr das Herz auf: sie drückte die Fäuste gegen die Ohren und presste die Lider zu, als könne sie dadurch das Bild der Qual, die sie hatte leiden müssen, aus ihrem Hirn verjagen; doch ihr Gedächtnis war unerbittlich und schonte sie zeitweilig nur, um sie dann wieder zu foltern, denn wenn es der Unglücklichen gelang, die blutige Vision von sich fortzuscheuchen, so nur, indem sie sich den Augenblicken des Glücks zuwendete, das sie erfahren hatte, und wieviel Tränen vergoss sie dann bei dieser Rückwendung zur Vergangenheit! Sie dachte an jene seltsame Nacht, die sie in einem Gefühl tiefer Freude durchlebte. [...]

/

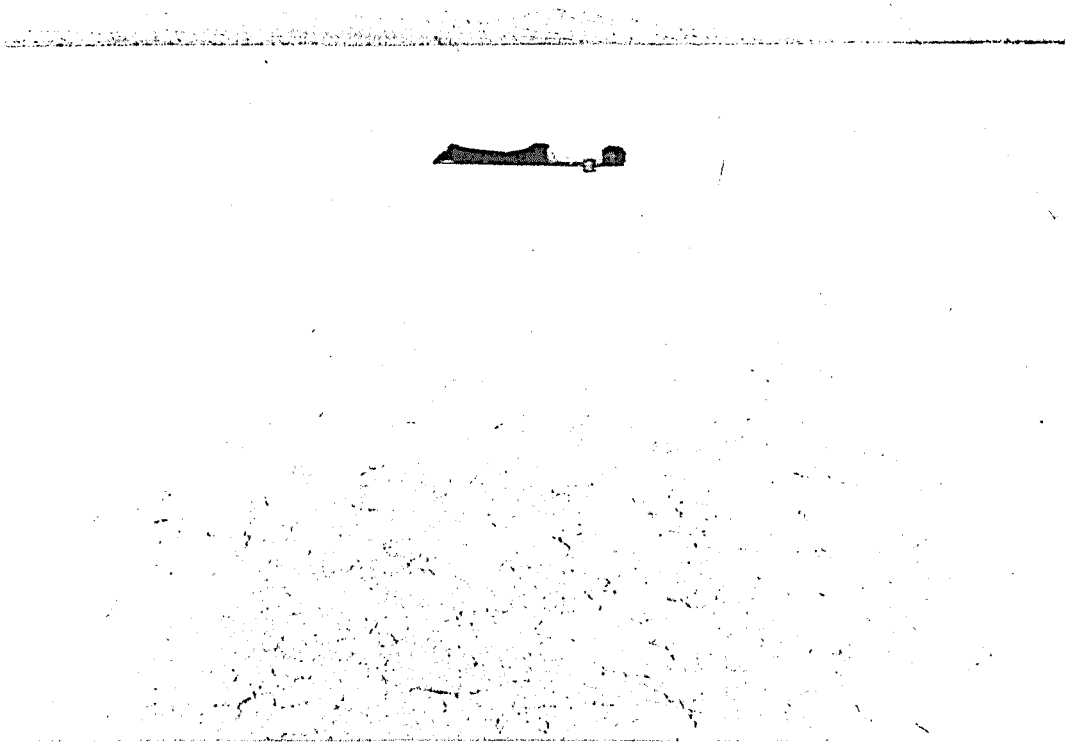
Kurz darauf ging auch er. Die Kälte drang durch den dünnen Überzieher, den er trug. Vergebens suchten seine starren Hände ein wenig Wärme in den Taschen; er hatte das Gefühl, nackt dem Nordwind preisgegeben zu sein, der sich erhob und die Tränen auf seinem Gesicht zum Gefrieren brachte, doch sein Herz war voll Freude.

Dreieinhalb Monate hatte er in völliger Einsamkeit gelebt, in den kleinen Wäldern dieser Gegend verborgen; seine Mahlzeiten hatte er in Dörfern eingenommen, in denen er sich sicher glauben durfte. Ein dichter Bart, der ihn beinahe unkenntlich machte, bedeckte seine Wangen. Einzig seine nie zur Ruhe kommenden Augen und die gebeugten Schultern konnten ihn verraten, hätte jemand sich die Mühe gemacht, ihn aufmerksam zu betrachten. Er verließ sich mehr oder weniger auf das schlechte Gedächtnis der Menschen. Eines Abends hatte er sich in die Straßen von Lorges gewagt. Sicher, niemandem zu begegnen, hatte er eine Straße, dann eine zweite durchmessen, bis er endlich auf dem kleinen Platz vor dem Restaurant Londe stand. Es schien ihm, als habe die Zeit sich rückwärts bewegt und alle Angst, alles Grauen der letzten Monate sei auf einmal von ihm abgefallen. Vielleicht war gar nichts geschehen, da er hier war, da ja das Haus und die Steine noch immer die gleichen waren. Wenn er wirklich ein Verbrechen

begangen hätte, würde er sich dann an eine Stätte wagen, wo jedermann ihn anzuzeigen bereit war? Seine eigene Unverfrorenheit beruhigte ihn gewissermaßen. Durch das ständige Leben in unmittelbarer Gefahr hatte er sich an sie gewöhnt. Die Zeitungen erwähnten ihn zudem gar nicht mehr; nach der Erregung der ersten Wochen hatte die Polizei die Hoffnung aufgegeben, ihn wiederzufinden, und sein nachgerade nur noch als Zeitungsmeldung existierendes Verbrechen war bereits im Begriff, in Vergessenheit zu geraten. Es war, als habe die Gesellschaft ihm ihre Absolution erteilt.

Doch er dachte nicht an Flucht. Die Frage, ob er in Freiheit bleiben oder seine Tage im Kerker beenden würde, stellte sich ihm unter völlig verschiedenen Aspekten dar. Bei genauer Überlegung schien es Wahnsinn zu sein, zwischen Gefängnis und Freiheit nur eine Minute zu schwanken. Um einer Verhaftung zu entgehen musste er sich eine Weile in dem oder jenem Dorf aufhalten; diese oder jene Strafe schien ihm sicherer als andere, und eine bestimmte Stunde allen anderen unbedingt vorzuziehen. Er ahnte aber, dass alles sich im Grunde ganz anders abspielte und seine Pläne überhaupt nicht zählten. Worauf es ankam, war die Zeit; die Zeit liegt aber nun einmal nicht in der Hand der Menschen. Nach einer gewissen Zahl von Tagen oder Jahren würde sich sein Geschick erfüllen. Sein Fall war schon abgeurteilt und sein Ende bekannt. Er war wie ein Kind, das spielte, ohne der Zeit zu achten, dessen Mutter aber schon den Augenblick ins Auge gefasst hat, in dem es zu Bett gebracht und das Licht gelöscht wird, damit es im Dunkeln einschläft.

Dieses Gefühl eines ungleichen Kampfes zwischen ihm und einer geheimnisvollen Macht hatte er zu jeder Stunde des Tages immer dann, wenn auf der Straße ein Blick sich auf ihn richtete oder er hinter sich einen Schritt hörte, der etwas schneller als der seine war; plötzliche Hitze überflutete dann seinen Leib, und der Hut saß ihm schweißnass auf der Stirn. Von einem Straßenzug zum anderen von Polizisten gejagt, die nur in seiner Phantasie existierten, suchte er die belebtesten Gegenden der Stadt auf, machte einen Bogen um einsame Plätze und langgestreckte, verlassene Alleen, und doch, mit welchen Ängsten mischte er sich schließlich unter die Menge! So viele Zeitungen hatten seinen Steckbrief gebracht! Es genügte, dass aufgrund einer Laune des Gedächtnisses ein Spaziergänger sich, wenn er ihn vorübergehen sah, der Beschreibung erinnerte, auf die er vor Wochen beim Lesen gestoßen war: hohe Gestalt, gebeugter Rücken (er versuchte umsonst, sich geradezuhalten), blasser Teint ... Sicher war das unwahrscheinlich, aber noch das banalste Leben setzt sich aus unwahrscheinlichen Begebenheiten zusammen. Mehrmals hatte ihn sein Wunsch, sich in der Menge zu verstecken, in die Umgebung großer Bahnhöfe geführt, wo er sich dann in den Scharen der Reisenden eingekeilt fand. Seine beschmutzte Kleidung, vor allem aber die Unruhe, die seine Miene verriet, lenkten die Aufmerksamkeit auf ihn; er bildete sich dann ein, man habe ihn erkannt, und die Leute schlos-



Walter de Maria: Mile Long Drawing, 1968

sen sich eigens um ihn zusammen, um ihn am Fliehen zu hindern. Warum sahen sie ihn so an? Sollte er sich einen Weg durch sie bahnen oder warten, bis eine Brandungswelle innerhalb dieses Menschenstroms ihn auf die Seite warf und befreite? Er hatte den Eindruck, dass jedes Verhalten, welches auch immer er wählte, ihn verdächtig machte, und dass er sogar noch durch Unbeweglichkeit auffallend wirkte. Auf die Befangenheit, die ihn befallen hatte, folgte nun auch noch ein Erschrecken, das ihm die Kehle zuschnürte. Es hatte keinen Zweck, sich zu sagen, dass diese Männer und Frauen ihn nicht kannten, zweifellos gar nicht daran dachten, ihn anzusehen; das Grauen davor, verhaftet zu werden, stieg in ihm wie ein Unwetter auf, das niemand abwenden konnte. In diesen Momenten völliger Ratlosigkeit drängten sich ihm die sonderbarsten Gesten auf: Er hatte Lust, mit aller Macht auf seine Nachbarn einzuschlagen und wie ein verfolgter Verbrecher zu fliehen oder laut schreiend sich selbst zu bezichtigen, um ein Ereignis zu beschleunigen, das er jetzt für unabwendbar hielt.

Die Erinnerung an Angèle jedoch wich keinen Augenblick von ihm und ließ ihm alle seine Versuche, frei zu bleiben oder sogar seinen Lebensunterhalt zu verdienen, uninteressant erscheinen. Sein grauenhaftes Verbrechen hatte in seinem Geist zunächst alles durcheinandergebracht; der Abscheu vor dem vergossenen Blut, den Schreien, dem furchtbaren Kampf an der Uferböschung, dieser Alptraum, in dem sein Gedächtnis ihn zwang, sich wiederzuerkennen, hatte seine Gedanken zunächst völlig in Anspruch genommen. Wie war es möglich, dass er so etwas getan hatte, und vor allem: Weshalb hatte er es getan? Alle Gründe, die er vor sich selber anführte, Begierde, Zorn, Furcht, erklärten nicht, wie während weniger Stunden eine so tiefe Veränderung in ihm hatte vor sich gehen und ihn zu einem Werkzeug des Mordes hatte machen können. Jetzt noch, nach Wochen des Nachdenkens, gelang es ihm nicht, in seinem Bewusstsein einen wirklichen Zusammenhang zwischen dem Mörder und sich selbst herzustellen. Es kam ihm vor, als würde er für das Verbrechen eines anderen büßen, falls man ihn festnähme, oder als habe er seine Untat als Schlafwandler verübt.

Aus diesem Grund verspürte er keine Reue; dieses Wort, das für so viele Schuldige einen tiefen Sinn besitzt, fand keine Entsprechung in den Gefühlen, die ihn bewegten. Wird die Seele immer für alles, was der Arm vollbringt, was der Mund spricht, verantwortlich gemacht?

»Tutto va a soqquadro... e la ragion?«*

Seneca, aus: Von der Vorsehung

Das Schicksal führt uns, und die erste Stunde nach der Geburt entscheidet, was über jeden kommen soll. Eins hängt mit dem andern ursächlich zusammen; das Einzelne und das Ganze verbindet eine lange Folgenreihe. Darum muss man alles mutig ertragen, weil alles nicht, wie wir meinen, zufällig geschieht, sondern mit Notwendigkeit erfolgt.

* Alles steht Kopf... und der Grund?
[3. Akt, 14. Szene]



Zeittafel zu *La forza del destino*

1835 Die Uraufführung des Dramas *Don Álvaro o fa fuerza del sino* von Angel Pérez de Saavedra y Ramírez de Baquedano, Herzog von Rivas provoziert einen Theaterskandal in Madrid.

1850 Eine italienische Übersetzung von *Don Álvaro o fa fuerza del sino* erscheint, die Verdi offenbar gelesen hat.

1860 23. November: Der in St. Petersburg engagierte Tenor Enrico Tamberlick (1820-1889) richtet einen Brief an Verdi mit der Einladung, eine Oper für das dortige Theater zu schreiben. Er sagt ihm freie Hand in der Stoffwahl zu.

1861 Verdi schlägt für St. Petersburg Victor Hugos *Ruy Blas* als Sujet vor; die Zensur des Zaren Alexander II. lehnt diesen brisanten Stoff allerdings ab. Daraufhin reist Tamberlick nach Turin, um Verdi für die Vertonung eines anderen Stoffes zu gewinnen.
Schließlich können sich alle Beteiligten auf die Vertonung des Dramas *Don Álvaro o la fuerza del sino* einigen, und Verdi unterschreibt den Vertrag für St. Petersburg.
Während des Sommers verfasst Francesco Maria Piave das Libretto zu *La forza del destino*.
Im November reist Verdi mit einer noch unorchestrierten Fassung von *La forza del destino* nach St. Petersburg. Die für den Dezember geplante Premiere muss allerdings aufgrund der Erkrankung der Primadonna Emma La Grua verschoben werden.

1862 10. November: Uraufführung von *La forza del destino* am Bolschoi-Theater in St. Petersburg unter der Leitung des Komponisten mit Caroline Douvry-Barbot (Leonora), Tamberlick (Don Alvaro) und Francesco Graziani (Don Carlo).
Verdi erhält das Kreuz des Zaristischen und Königlichen St.-Stanislaus-Ordens.

1863 Im Februar finden die italienische und die spanische Erstaufführung am Teatro Apollo in Rom und am Teatro Real in Madrid statt.
Johann Christoph Grünbaum erstellt eine erste Fassung in deutscher Sprache, die jedoch nicht aufgeführt wird.

1865 Aufführungen in New York und Wien

1866 Aufführungen in Buenos Aires

1867 Aufführungen in London

1868 Nach Diskussionen mit seinem Verleger Tito Ricordi, Piave, Achille de Lauzières und Emile Perrin in Genua beginnt Verdi

S. 96: Giuseppe Verdi in St. Petersburg, 1862

im Dezember mit der Überarbeitung von *La forza del destino*. Die Textänderungen werden Antonio Ghislanzoni übertragen, da Piave seit einem Schlaganfall gelähmt ist.

1869 27. Februar: Premiere der Neufassung von *La forza del destino* an der Mailänder Scala. Diese zweite Fassung wird von Publikum und Presse begeistert aufgenommen.

1876 Am 5. März stirbt Francesco Maria Piave in Mailand.

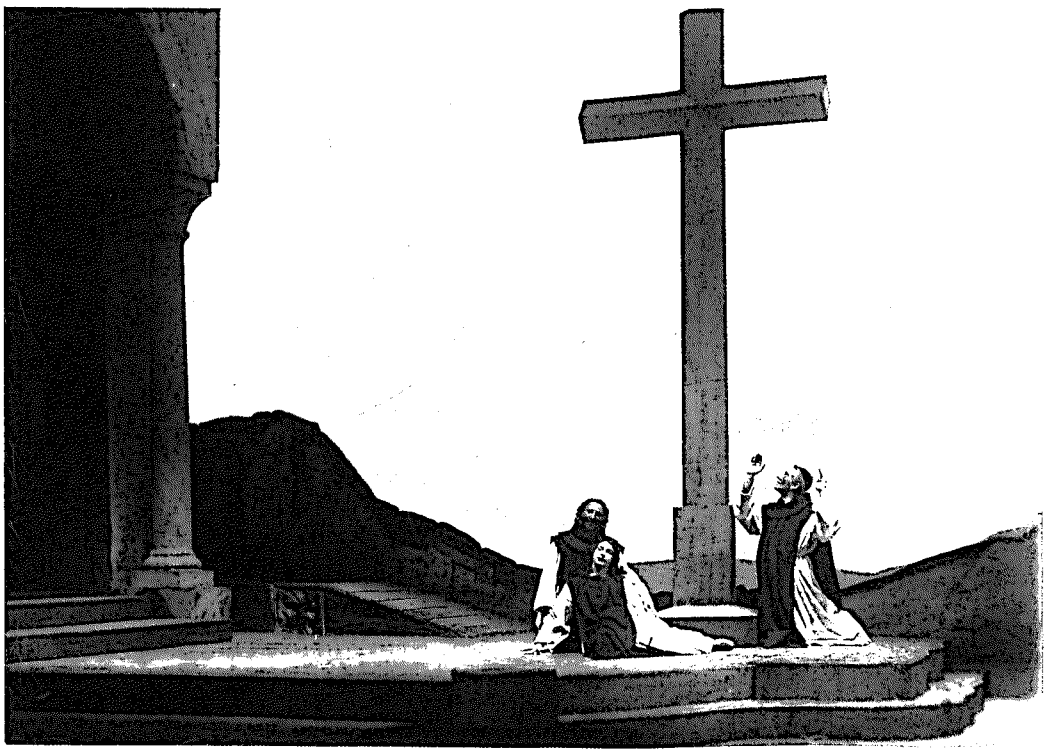
1878 Deutsche Erstaufführung von *La forza del destino* (zweite Fassung) am Krollschen Theater in Berlin in italienischer Sprache

1901 27. Januar: Giuseppe Verdi stirbt in Mailand.

1913 Aufführungen von *La forza del destino* in Hamburg an der Neuen Oper leiten in Deutschland eine Verdi-Renaissance ein.

1926 In Dresden wird erstmals Franz Werfels Bearbeitung von *La forza del destino* aufgeführt.
11. November: Münchner Erstaufführung in der Werfel-Fassung unter der Leitung von Karl Böhm

Szenenfoto der Münchner Erstaufführung von *La forza del destino* (Finale 4. Akt) mit Felicie Hüni-Mihacsek (Leonora), Fritz Krauß (Don Alvaro) und Julius Gleß (Guardiano)



Uwe Schweikert. »Die ganze Welt ist Bühne«. *La forza del destino* als barockes Welttheater

Verdi besaß eine lebenslange Vorliebe für Shakespeare. »Ich ziehe Shakespeare allen Dramatikern, selbst ohne Ausnahme der griechischen Dramatiker, vor«, schrieb er am 22. April 1853, wenige Wochen nach der Uraufführung von *La traviata*, an Antonio Somma. Diese Wahlverwandtschaft, die nach dem frühen *Macbeth* schließlich zu den beiden einander so entgegengesetzten Alterswerken *Otello* und *Falstaff* führte, mag auf den ersten Blick verwundern, denn zwischen dem elisabethanischen Theater und dem italienischen Melodramma des 19. Jahrhunderts liegen Welten. Aber gerade diese gewaltige Kluft, die zu überwinden, gar zu verschmelzen unmöglich schien, muss den Musikdramatiker Verdi stets aufs Neue herausgefordert und verlockt haben. Die Buntheit, Vielfalt und Universalität des barocken Welttheaters; die unerschöpfliche Fülle an Gestalten; die offene, von keiner dramatischen Konvention gegängelte Bauform mit ihrem ständigen Wechsel von Prosa und Vers; nicht zuletzt die Mischung von Tragik und Komik, Pathos und Genreszenen, durcheinandergewürfelt wie im Leben selbst – all dies, was der italienischen Opernbühne seiner Zeit und seiner eigenen Theaterform abging, konnte Verdi bei Shakespeare finden.

Die Anklänge an Shakespeare dürften es wohl auch gewesen sein, die ihn 1861 zu dem Schauspiel *Don Alváro o la fuerza del sino* des spanischen Herzogs von Rivas, Ángel de Saavedra y Ramírez, greifen ließ. Das fünfaktige, von Victor Hugo beeinflusste Stück hatte er bereits 1852 und 1856 zur Vertonung in Erwägung gezogen, dann aber zugunsten anderer Stoffe zurückgestellt. »Das Drama ist wirkungsvoll, einzigartig und äußerst weitgespannt«, schrieb Verdi an seinen französischen Verleger Léon Escudier: »mir gefällt es überaus gut, aber ich weiß nicht, ob das Publikum der gleichen Meinung sein wird; jedenfalls ist es sicher ganz ungewöhnlich.«

Als Opernstoff ungewöhnlich war dieses 1835 uraufgeführte Hauptwerk der spanischen Theaterromantik in jedem Fall. Das fatalistische Drama um den ungewollt zum Mörder werdenden Mestizen Don Alvaro, in dem das Schicksal, mit Andrew Porter zu sprechen, »Überstunden« macht, wechselt mit kontrastierenden Genrebildern ab, in denen auch komische, stets aber realistisch gezeichnete Figuren auftreten. Was Verdi an dem spanischen Stück anzog, war aber nicht nur die szenische Vielfalt zwischen memento mori und carpe diem, sondern – so seine eigenen Worte – die »Zauberlaterne« der kaleidoskopischen, »durchaus episodenhaften« Dramaturgie. Der leitende Gedanke, der dabei im Vordergrund seiner Überlegungen stand, war, die traditionellen Formen des italienischen Melodramma zugunsten einer »Oper der *Absichten*« zu überwinden. Dazu gehörte auch der Schock des ungemilderten Umschlags von der Tragik zur Komik, wie beim Übergang vom ersten zum zweiten Akt, und wieder zurück, wie im Schlussakt.

Verdi und Piave beschränkten sich bei der Umarbeitung des Schauspiels zum Opernlibretto nicht auf die tragische Liebesgeschichte, sondern übernahmen aus ihrer Vorlage auch die kontrastierenden Elemente. Das allein schon war ungewöhnlich genug. Erstmals in Verdis Œuvre und lange vor dem dreißig Jahre später komponierten *Falstaff* mischen sich in *La forza del destino* Buffo-Figuren unter die Protagonisten der ernsten Handlung. Dies gibt der Musik eine an die französische Grand opéra erinnernde Brillanz. Kaum zufällig hat Verdi im Personenverzeichnis der Partitur beziehungsweise in brieflichen Äußerungen die junge Zigeunerin Preziosilla, den Laienbruder Fra Melitone und den Hausierer Trabuco als »brillant« charakterisiert.

Wie bei Rivas wechseln auch bei Verdi ernste und komische Szenen blockhaft miteinander ab, ja die Genrebilder aus dem Kriegs- und Lagerleben wurden nicht nur beibehalten, sondern auf Verdis ausdrücklichen Wunsch gegenüber der Vorlage noch erweitert. Die aristotelische Einheit des Orts, der Zeit und der Handlung ist nicht gewahrt. Und so führt uns *La forza del destino* mit ihrem verschlungenen Handlungsverlauf und ihrer mosaikhaften Dramaturgie in buntscheckiger Folge über mehr als zehn Jahre durch das Kriegs- und Klosterleben in zwei Ländern. Das gemeine Volk, sonst höchstens für Augenblicke als Domestiken oder als Kollektiv im Chor zugelassen, beherrscht vor allem in den beiden Mittelakten die Bühne: Soldaten, Bauern, Mönche, Pilger, Kinder, Marketenderinnen, Bettler, Händler und Gaukler. Für die große Reveille des dritten Aktes hat Verdi dabei auf *Wallensteins Lager* von Schiller zurückgegriffen, das er schon 1849 im Zusammenhang des dann aufgegebenen Plans einer Oper mit dem Titel *L'assedio di Firenze* vertonen wollte und dem damaligen Librettisten Cammarano schmackhaft zu machen suchte: »eine herrliche Szene in der Art von Schillers *Wallenstein*: Soldaten, Hausierer, Zigeunerinnen, Wahrsagerinnen, ja sogar ein Mönch, der eine höchst komische und köstliche Predigt hält. Den Mönch muss man weglassen, aber alles übrige kann man übernehmen, einschließlich eines Tanzes für die Zigeunerinnen. Kurz, entwerft mir eine typische Szene, die wirklich repräsentativ für ein Feldlager ist.« Schon damals war es Verdis erklärte Absicht, »das Komische und das Schreckliche in der Manier Shakespeares« zu vermischen, um »die Monotonie der vielen tragischen Szenen« aufzubrechen.

Erst mehr als zehn Jahre später hat Verdi diesen Plan in *La forza del destino* verwirklicht und dabei alle musikalischen Register gezogen, wie er sie in der französischen Grand opéra vorfand. Die Mischung aus Militär- und Tanzmusik, Pilger- und Bettlerchören, Marketenderinnen- und Hausiererlied, Tarantella und Armenspeisung, nicht zuletzt aus erotisierender Kriegsbegeisterung und triebunterdrückender Kapuzinerpredigt ergibt eine klingende Collage, die die Verräumlichung der Handlung auch musikalisch vielfach abzustufen sucht. Manches davon ist bekannt, jedenfalls nicht gänzlich neu im Werk Verdis: die feurig überschäumende Lebensfreude der Tarantella aus den für die Pariser Opéra kompo-

nierten *Les vêpres Siciliennes*, die schwungvollen Zigeunerchöre aus *Il trovatore*, der schmissige Militärton mit der schnarrenden Militärtrommel aus den Opern der 1840er Jahre. Das 1868 nachkomponierte Charakterstück der zeremoniös bedrohlichen Ronda der Wache schließlich erinnert an den Chor der Meuchelmörder aus *Macbeth*. Neu ist allerdings die dramatische Funktion und Bedeutung, die diesen ganze Szenenkomplexe übergreifenden Nummern in *La forza del destino* zukommt. Verdi, der 1868 auch den fatalistischen Schluss der Petersburger Urfassung kassierte und das Werk in religiöser Erhabenheit enden ließ, hat sich allen zeitgenössischen Kritikern gegenüber taub gezeigt, die die organische Einheit des Werks vermissten und die Diskrepanz zwischen den tragischen und den komischen Teilen beklagten. Als selbst Ricordi ihm vorschlug, die Partien Preziosillas und Melitones zu kürzen, da entgegnete er unwirsch, aber bestimmt, dass »die abwechslungsreichen, prallen Szenen... die halbe Oper füllen und das wirkliche *dramma musicale* darstellen.«

Ähnliche Äußerungen finden sich in Verdis Briefen an seinen neapolitanischen Freund Cesare de Sanctis, dem er 1869 eine Aufführung auszureden suchte, weil das Teatro San Carlo das Werk nicht angemessen besetzen könne: »Die Rolle der Preziosilla kann und darf man nicht ändern; also, Preziosilla und Melitone, die habt Ihr nicht und merkt Euch, dass diese Partien... in gewisser Beziehung die bedeutendsten der Oper sind.« Schon während der Komposition und noch vor der ersten Russlandreise hatte er den dortigen Unterhändler darauf hingewiesen, dass neben den Hauptfiguren noch weitere wichtige Rollen zu besetzen seien: »Ein Sopran, um die Wahrsagerin zu spielen, eine äußerst brillante und wichtige Rolle wie der Page im *Ballo in maschera*... Ein brillanter Bariton für die Rolle des *Fra Melitone*, ebenfalls ein höchst wichtige Partie.«

Mit der Marketenderin Preziosilla und dem redseligen, leicht erregbaren Franziskanermönch Fra Melitone sind auch schon die Namen jener beiden Figuren gefallen, die Verdi aus dem buntfarbigen Treiben der Nebenhandlung hervorgehoben und dramaturgisch fast gleichrangig den Protagonisten des zentralen Schicksalsdramas gestellt hat. Dazu kommt noch, wenn auch deutlich zurückgesetzt, Mastro Trabuco. »Ihre Szenen« – so Verdi – »sind Komödie, reine Komödie, und erfordern deshalb eine gute Aussprache und bewegliches Spiel.« Was sie alle drei von Leonora, Alvaro und Don Carlo unterscheidet, ist ihre Schicksallosigkeit. Wohl sind sie bis in die kleinste Wendung ihrer vokalen Zeichnung und der sie rahmenden Instrumentation individuell in Gestus und Ausdruck geprägt. Aber sie verkörpern, innerhalb der Handlung dieser Oper, keine Individuen mit einer persönlichen Geschichte, sondern vertreten soziale Typen aus der Unterschicht: Preziosilla die verführerisch lebenslustige Zigeunerin; Trabuco den misstrauischen, aber doch gutherzigen Krämer und Fra Melitone den schlauen Mönch, der das Volk besser versteht, als er zugeben möchte.

Preziosilla ist ein Geschöpf Verdis, das mit der Figur bei Rivas nur den Namen gemeinsam hat. Sie ist ein Kind des Krieges, eine jüngere Schwester von Grimmelshausens barocker Landstörzerin Courasche, eine musikalische Kusine von Donizettis Regimentstochter Marie und ihrer anrührenden vokalen Eleganz. Verdi hat für sie Musik voll geistsprühender Eleganz geschrieben, die an die Ausführung höchste Anforderungen stellt. Mit ihrer rhythmischen Verve, ihrem auskomponierten kecken Lachen, den anmachenden Trillern und übermütig perlenden Rouladen ist sie eine ganz diesseitige, von keinen Zweifeln der Melancholie angekränkelte junge Frau – voller Humor, Witz, Schalkhaftigkeit und Frohsinn. Wie immer man die Botschaft dieser Oper wendet, Verdis Massenszenen stellen den Krieg noch als vitale, musikalisch farbig differenzierte und instrumentierte Lebensäußerung dar, nicht als jene unerbittlich vernichtende, anonyme Maschinerie, als die er sich in den Schützengräben des Ersten Weltkriegs entpuppen sollte.

Mit diesem Makel des Unbehagens ist insbesondere die den dritten Akt beschließende »Rataplan«-Nummer behaftet. Verdi hat mit Preziosillas weitgehend nur vom Chor begleitetem Solo ein Meisterstück vokaler Instrumentation und musikalisch artikulierter Lautmalerei geschaffen. Die Anregung dazu, den »Rataplan«-Ruf, hat er übrigens Note für Note aus Donizettis *La Fille du Regiment* bezogen, allerdings – in Anlehnung an eine Szene aus dem 3. Akt von Meyerbeers *Les Huguenots* – in der vokalen Imagination von Militärmusik etwas ganz anderes daraus geschaffen. Die über weite Strecken nur von zwei auf der Szene geschlagenen Militärtrommeln rhythmisch akzentuierte Musik mündet in die Geste des Gewehrabschießens. Das ganze ist eine vokale tour de force, in der sich Virtuosität und Witz auf spielerische Weise aneinander messen. Preziosilla ist im Werk Verdis – trotz des Pagen Oscar im *Maskenball* – ein Solitär, ohne Vorgängerin, aber auch ohne Nachfolgerin. In ihrer überschäumenden, mit einem Schuss Sinnlichkeit gepaarten Vitalität scheint sie wie aus einer Bouffe parisienne Offenbachs entsprungen.

In den Umkreis Preziosillas gehört auch der Tenorbuffo Trabuco, der zunächst als Maultiertreiber auftritt und uns später im Lagerbild als Hausierer wieder begegnet. Verdi hat die Ariette dieses der Figur des Isacco aus Rossinis Semiseria *La gazza ladra* nachgebildeten Charakterbuffos in der Partitur als »Sortita« bezeichnet – als Auftrittsarie also, was einerseits falsch ist, da uns Trabuco ja schon begegnet ist, andererseits angesichts der extremen Kürze zu hoch gegriffen scheint, so dass man eine ironische Volte dahinter vermuten möchte. Jedenfalls imitieren der begrenzte Tonumfang und die komischen Triller, mit denen Verdi das Liedchen ausgestattet hat, das geschäftige Feilschen des jüdischen Wanderhändlers. Im Gefüge der Handlung kommt ihm gewiss nur eine untergeordnete Bedeutung zu. Wie der Pilger- und Bettlerchor trägt sein Couplet aber doch einen charakteristischen Farbtupfer zum Gesamtklang, zur »tinta musicale« im Sinne der von Verdi erstrebten »varietà«, des musikalisch-szenischen Kontrasts, bei.

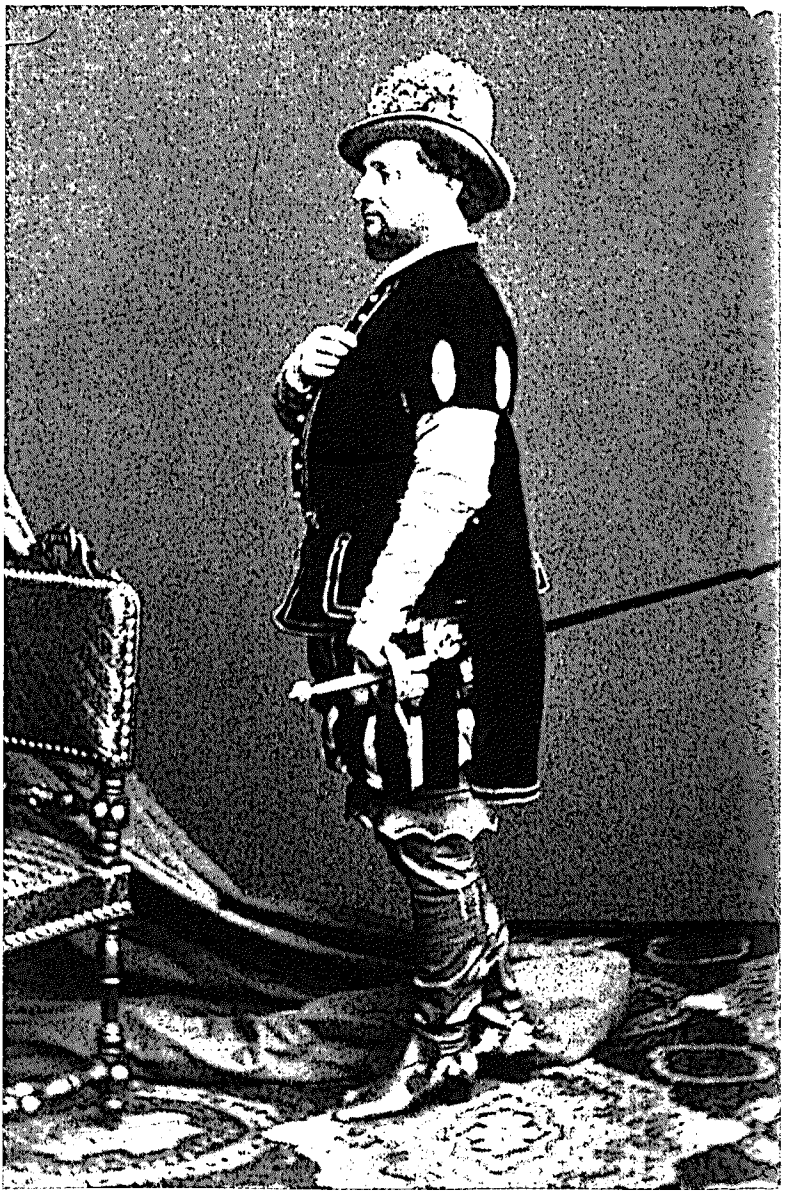


Caroline Dourry-Barbot als Leonora in der Uraufführung von *La forza del destino*, St. Petersburg 1862

Die bei weitem neuartigste, originellste unter den komischen Figuren von *La forza del destino* ist Melitone, den die wohl von Piave herrührende »Disposizione scenica«, das Regiebuch der Petersburger Urfassung, wie folgt beschreibt: »Laienbruder, heiter, sehr schnell in Zorn zu versetzen, aber leicht wieder zu beruhigen. Etwa 40 Jahre alt, heftig dem Schnupftabak zugetan und besitzt alle Anzeichen von Schlauheit.« Selbst Giulio Ricordi musste zugestehen, dass »dieser Typ des wunderlichen Klosterbruders, des verschlagenen, neugierigen Brummbären nicht besser geprägt werden konnte, als Verdi es tat.« Der bärbeißige, aber gutmütige

Melitone ist eine genuine Buffo-Partie, die allerdings die konventionellen Beschränkungen des heiteren Genres, wie sie noch in den 1850er Jahren die Brüder Federico und Luigi Ricci vertraten, weit hinter sich lässt. In Melitone und seiner Musik kündigt sich in der Tat bereits Sir John Falstaff, der letzte und komische Held in Verdis Welttheater, an.

»Die Partie des Melitone« – darin ließ Verdi sich auch von der Kritik Tito und Giulio Ricordis nicht irremachen – »ist wirkungsvoll vom ersten bis zum letzten Wort.« Zwei komische Solonummern hat er ihm zugewiesen: die Kapuzinerpredigt (nach Schillers Text



Enrico Tamberlick als Don Alvaro in der Uraufführung von *La forza del destino*, St. Petersburg 1862

aus *Wallensteins Lager*, der wiederum auf den Wiener Barockprediger Abraham a Sancta Clara zurückgeht) und die in der Erstausgabe des Klavierauszugs als »Aria buffa« ausgewiesene Szene der Armenspeisung zu Beginn des vierten Aktes. Vor allem die Kapuzinerpredigt unterstreicht auch musikalisch die Originalität der Rolle. Ihr melodischer Duktus hat weder etwas mit dem alten Rezitativ noch mit dem modernen Sprechgesang zu tun, sondern ist ganz aus der Wortdeklamation geschöpft, wie sie Verdis Vorstellung von Komik noch im *Falstaff* prägt. Wenn man hierzu Vorbilder sucht, dann sind sie nicht in den Buffo-Arien Rossinis oder Donizettis, sondern bei Verdi selbst zu finden: in den formal freien Monologen von Macbeth (»Mi si affaccia un pugnal?«) oder Rigoletto (»Pari siamo«) – mit dem wesentlichen Unterschied, dass Verdi hier in *La forza del destino* jenen ironischen Tonfall anschlägt, der aus der Diskrepanz von Anlass und musikalischem Aufwand entsteht, wenn er etwa die heroische Geste oder den ernsten Kirchenton parodiert. Was er in der Kapuzinerpredigt erstmals ausprobiert, sollte dann in den beiden großen Monologen Falstaffs reiche Ernte tragen.

Weniger auffällig, weniger plakativ, aber fast noch genialer in der Dehnung der Form ist die komponierte Schimpfkanonade, mit der Melitone bei der Armenspeisung aus seiner Haut fährt. Verdi greift hier zur alten Buffa-Technik des »Parlante«, bei der Gesang und Orchesterdeklamation sich scheinbar unabhängig von einander bewegen und doch aufs subtilste miteinander verzahnt sind. So frei wie die Formbehandlung in der Kapuzinerpredigt ist, so streng weiß Verdi hier den klassischen Satz zu führen, ja ihn auf eine nachgerade szenisch sprechende Weise fortzuspinnen. Ein letztes musikalisches Siegel auf den Charakter Melitones setzt das kleine Duett, das der Laienbruder mit Padre Guardiano führt. In den streng ausharmonisierten, würdevollen, leicht antiquiert klingenden Ton des Paters platzt Melitone mit seiner weinerlichen Klage auf nachgerade typische Laienweise, in der Verdi unüberhörbar den geistlichen Standesunterschied mitklingen lässt.

»Man sagt, die *Macht des Schicksals* sei zu lang und das Publikum entsetzt über so viele Tote!«, schrieb Verdi 1863 an Tito Ricordi. »Zugegeben: aber wenn man nun einmal diesen Stoff nimmt, wie kann man zu einem anderen Abschluss kommen?« Eine Kürzung, gar Herausnahme der komischen Partien und Szenen jedenfalls schloss er aus. In der überarbeiteten Fassung, die er 1868 für die Aufführung an der Mailänder Scala vornahm, hat er nicht nur das in Mord und Selbstmord endende fatalistische Finale durch das verklärende Terzett zwischen der sterbenden Leonora, dem verzweifelten Alvaro und dem verzeihenden Padre Guardiano ersetzt, sondern auch darüber hinaus tiefgreifend (und nicht immer glücklich) in den dramatischen Ablauf des dritten Aktes eingegriffen. Zwar bricht er dabei mit der strikten Wechsel von Tragik und Komik, von – musikalisch gesprochen – Seria- und Buffa-Ton, hält aber an der prinzipiellen Vermischung der Genres und damit an der offenen Form der Dramaturgie ausdrücklich fest.

Ohne die komischen Kontraste würde die blutige, tödliche Dreiecksgeschichte zum bloßen Schauerdrama zusammenschrumpfen. Paradoxerweise sind es gerade die ausgegrenzten, scheinbar ganz verselbstständigten und mit der übrigen Handlung nur höchst lose verbundenen Genrebilder, die dem erbarmungslosen Walten des Schicksals eine menschliche Dimension geben und die tragischen Figuren vor einer simplen Wiederholung des *Trovatore* bewahren. So gesehen wird vor allem Preziosilla zum Fluchtpunkt von Verdis musikalischer Dramaturgie. Sie ist gerade nicht, wie sonst die Mezzopartien (Eboli, Amneris), die Gegenspielerin oder Rivalin der Heroine, sondern – wie John W. Freeman treffend formuliert – »Zeremonienmeisterin für die große Vorstellung, die wir Wirklichkeit nennen.«

Bei aller Anlehnung an das Vorbild der französischen Grand opéra hat Verdi mit *La forza del destino* ein Werk geschaffen, das gleichsam zum Inbegriff seines musikalischen Theaters wie der in ihm erstrebten »varietà« wurde und darin selbst *Don Carlo* übertrifft. Sein tragisches, ja pessimistisches Weltbild bewährte sich hier an einem kühnen, neuartigen Stoff, der alles hinter sich ließ, was er bis dahin komponiert hatte. Nirgendwo ist er der Idee des barocken Theatrum mundi näher gekommen als in diesem Schicksalsdrama mit der Vielfalt seiner Figuren und Episoden. »Die ganze Welt ist Bühne« – dies ein ganzes ästhetisches Programm enthaltende Shakespeare-Wort aus *Wie es euch gefällt* wird in *La forza del destino* szenische und musikalische Wirklichkeit.

Friedrich Schiller, aus: Wallensteins Lager

Kapuziner: Heisa, juchheia! Dudeldumdei!
Das geht ja hoch her. Bin auch dabei!
Ist das eine Armee von Christen?
Sind wir Türken? Sind wir Antibaptisten?
Treibt man so mit dem Sonntag Spott,
Als hätte der allmächtige Gott
Das Chiragra im Handgelenk, könnte nicht dreinschlagen?
Ists jetzt Zeit zu Saufgelagen?
Zu Banketten und Feiertagen?
Quid hic statis otiosi?
Was steht ihr und legt die Hände in Schoß?
Die Kriegsfuri ist an der Donau los,
Das Bollwerk des Bayerlands ist gefallen,
Regenspurg ist in des Feindes Krallen,
Und die Armee liegt hier in Böhmen,
Pflegt den Bauch, läßt sichs wenig grämen,
Kümmert sich mehr um den Krug als den Krieg,
Wetzt lieber den Schnabel als den Sabel,
Hetzt sich lieber herum mit der Dirn,
Frißt den Ochsen lieber als den Oxenstirn.
Die Christenheit trauert in Sack und Asche,
Der Soldat füllt sich nur die Tasche.
Es ist eine Zeit der Tränen und Not,
Am Himmel geschehen Zeichen und Wunder,
Und aus den Wolken, blutigrot,
Hängt der Herrgott den Kriegsmantel runter.
Den Kometen streckt er wie eine Rute
Drohend am Himmelsfenster aus,
Die ganze Welt ist ein Klagehaus,
Die Arche der Kirche schwimmt in Blute,
Und das römische Reich – *daß Gott erbarm!*
Sollte jetzt heißen römisch Arm,
Der Rheinstrom *ist worden zu einem* Peinstrom,
Die Klöster *sind ausgenommene* Nester,
Die Bistümer *sind verwandelt in* Wüsttümer,
Die Abteien *und die* Stifter
Sind nun Raubteien *und* Diebesklüfter,
Und alle die gesegneten deutschen Länder
Sind verkehrt worden in Elender –
Woher kommt das? Das will ich euch verkünden:
Das schreibt sich her von euern Lastern und Sünden,
Von dem Greuel und Heidenleben,
Dem sich Offizier und Soldaten ergeben.
Denn die Sünd ist der Magnetenstein,
Der das Eisen ziehet ins Land herein.
Auf das Unrecht, da folgt das Übel,
Wie die Trän auf den herben Zwiebel,
Hinter dem U kömmt gleich das Weh,
Das ist die Ordnung im ABC.
Ubi erit victoriae spes,

Si offenditur Deus? *Wie soll man siegen,*
Wenn man die Predigt schwänzt und die Meß,
Nichts tut, als in den Weinhäusern liegen?
Die Frau in dem Evangelium
Fand den verlornen Groschen wieder,
Der Saul seines Vaters Esel wieder,
Der Joseph seine saubern Brüder;
Aber wer bei den Soldaten sucht
Die Furcht Gottes und die gute Zucht
Und die Scham, der wird nicht viel finden,
Tät er auch hundert Laternen anzünden.
Zu dem Prediger in der Wüsten,
Wie wir lesen im Evangelisten,
Kamen auch die Soldaten gelaufen,
Taten Buß und ließen sich taufen,
Fragten ihn: Quid faciemus nos?
Wie machen wirs, daß wir kommen in Abrahams Schoß?
Et ait illis, und er sagt:
Neminem concutiatis,
Wenn ihr niemanden schindet und plackt;
Neque calumniam faciatis,
Niemand verlästert, auf niemand lügt.
Contenti estote, euch begnügt,
Stipendiis vestris, mit eurer Löhnung
Und verflucht jede böse Angewöhnung.
Es ist ein Gebot: Du sollt den Namen
Deines Herrgotts nicht eitel auskramen.
Und wo hört man mehr blasphemieren
Als hier in den friedländischen Kriegsquartieren?
Wenn man für jeden Donner und Blitz,
Den ihr losbrennt mit eurer Zungenspitz,
Die Glocken müßt läuten im Land umher,
Es wär bald kein Meßner zu finden mehr.
Und wenn euch für jedes böse Gebet,
Das aus eurem ungewaschnen Munde geht,
Ein Härlein ausging aus eurem Schopf,
Über Nacht wär er geschoren glatt,
Und wär er so dick wie Absalons Zopf.
Der Josua war doch auch ein Soldat,
König David erschlug den Goliath,
Und wo steht denn geschrieben zu lesen,
Daß sie solche Fluchmäuler sind gewesen?
Muß man den Mund doch, ich sollte meinen,
Nicht weiter aufmachen zu einem Helf Gott!
Als zu einem Kreuz Sackerlot!
Aber wessen das Gefäß ist gefüllt,
Davon es sprudelt und überquillt.
Wieder ein Gebot ist: Du sollst nicht stehlen.
Ja, das befolgt ihr nach dem Wort,
Denn ihr tragt alles offen fort;
Vor euren Klauen und Geiersgriffen,
Vor euren Praktiken und bösen Kniffen

Ist das Geld nicht geborgen in der Truh,
Das Kalb nicht sicher in der Kuh,
Ihr nehmt das Ei und das Huhn dazu.
Was sagt der Prediger? Contenti estote,
Begnügt euch mit eurem Kommißbrote.
Aber wie soll man die Knechte loben,
Kömmt doch das Ärgernis von oben!
Wie die Glieder, so auch das Haupt!
Weiß doch niemand, an wen der *glaubt!*

Erster Jäger: *Herr Pfaff! Uns Soldaten mag Er schimpfen,*
Den Feldherrn soll Er und uns nicht verunglimpfen.

Kapuziner: Ne custodias gregem meam!
Das ist so ein Ahab und Jerobeam,
Der die Völker von der wahren Lehren
Zu falschen Götzen tut verkehren.

Trompeter und Rekrut:
Laß Er uns das nicht zweimal hören!

Kapuziner: *So ein Bramarbas und Eisenfresser,*
Will einnehmen alle festen Schlösser.
Rühmte sich mit seinem gottlosen Mund,
Er müsse haben die Stadt Stralsund,
Und wär sie mit Ketten an den Himmel geschlossen.
Hat aber sein Pulver umsonst verschossen.

Trompeter: *Stopft ihm keiner sein Lästermaul?*

Kapuziner: *So ein Teufelsbeschwörer und König Saul,*
So ein Jehu und Holofern,
Verleugnet wie Petrus seinen Meister und Herrn,
Drum kann er den Hahn nicht hören krähn –

Beide Jäger: *Pfaffe, jetzt ists um dich geschehn!*

Kapuziner: *So ein listiger Fuchs Herodes –*

Trompeter und beide Jäger *(auf ihn eindringend.)*
Schweig stille! Du bist des Todes.

Kroaten: *(legen sich drein.)*
Bleib da, Pfäfflein, fürcht dich nit,
Sag dein Sprüchel und teils uns mit.

Kapuziner: *(schreit lauter.)*
So ein hochmütiger Nebukadnezer,
So ein Sündenvater und muffiger Ketzer,
Läßt sich nennen den Wallenstein,
Ja freilich ist er uns allen *ein* Stein
Des Anstoßes und Ärgernisses,
Und solang der Kaiser diesen Friedeland
Läßt walten, so wird nicht Fried im Land.

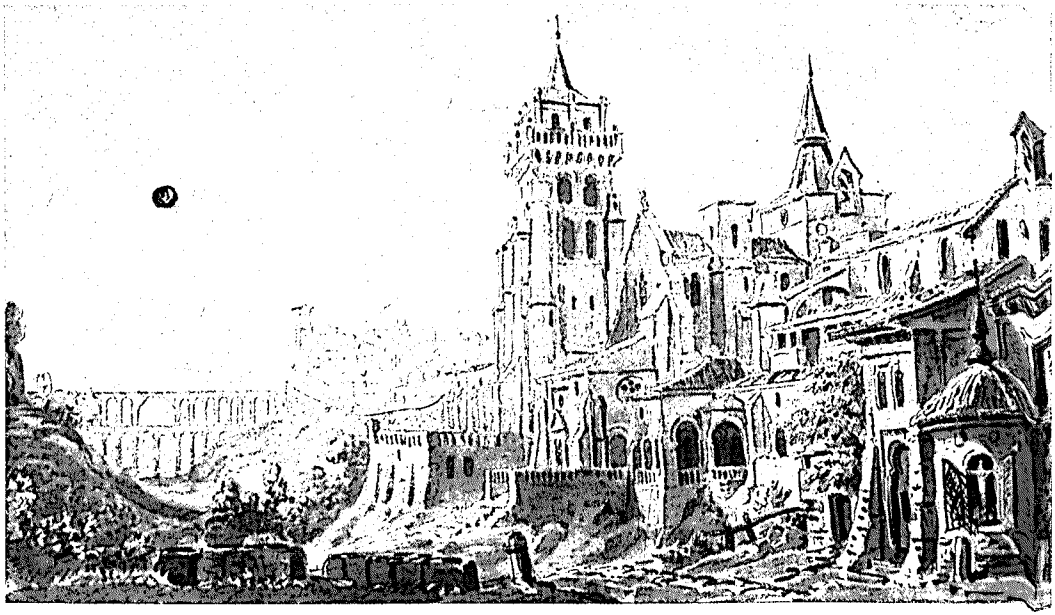
Kurt Malisch. Verdis getreuer »Dichter-Kater«. Der Librettist Francesco Maria Piave

Die zeitgenössischen Bewertungen der Librettistik Francesco Maria Piaves sind einhellig geringschätzig und abwertend. Man warf ihm »unverzeihlich hässliche Verse« und »mangelhafte Dichtkunst« vor, sein Debüt mit *Ernani* »enthülle die ganze Unerfahrenheit des armen Dichters«, das Libretto zu *Stiffelio* wurde als »eines seiner größten poetischen Delikte« verrissen, das zu *La forza del destino* als »armseliger Abschluss einer armseligen Karriere« verspottet. So einhellig negativ sind die Beurteilungen von Piaves schriftstellerischem Können, dass fast der Eindruck entsteht, Giuseppe Verdi, mit dem Piave die intensivste Zusammenarbeit verband, seien Meisterwerke wie *Macbeth, Rigoletto* und *La traviata* geradezu trotz ihrer schwachen Libretti gelungen, für ihre Popularität sei allein die überragende Qualität der Musik verantwortlich, der Text allenfalls ein notwendiges Übel.

Dass Piave dennoch zu einem der produktivsten und begehrtesten Librettisten der Jahrzehnte zwischen etwa 1840 und 1870 werden sollte, der neben Verdi zahlreiche andere bedeutende Komponisten wie Giovanni Pacini, Saverio Mercadante, Amilcare Ponchielli und Luigi Ricci zu seinen Auftraggebern zählte, war ihm nicht an der Wiege gesungen worden. Eigentlich hätte der am 18. Mai 1810 in Murano bei Venedig geborene Sohn des Glasfabrikanten Giuseppe Piave Priester werden sollen. Für dieses Berufsziel könnte der Einfluss von Kardinal Placido Zurla und von Mauro Cappellari, des späteren Papstes Gregor XVI., mit denen Piaves Vater gut befreundet war, den Ausschlag gegeben haben. Doch schon 1827 verließ Francesco das Priesterseminar in Venedig wieder »wegen mangelnder Berufung«. Er folgte seinem Vater nach Pesaro. Dort wollte Giuseppe Piave eine neue Glasfabrik eröffnen, nachdem er sein Unternehmen in Murano wegen der übermächtigen Konkurrenz der böhmischen und steirischen Glaswaren hatte schließen müssen. Die Geschäftslage in Pesaro entwickelte sich indes nicht zum Besten, so dass Mauro Cappellari, inzwischen zum Papst gewählt, seinen Freund Giuseppe überredete, nach Rom zu übersiedeln. Wenig später kam Francesco nach, der sein in Pesaro begonnenes Studium der Rhetorik und der Philosophie beendet hatte. In Rom machte er sich bald einen Namen als Schriftsteller, Übersetzer und Verfasser von Artikeln, Novellen (nach Walter Scott) und Biographien für die *Revue des Deux Mondes* und wurde 1831 Mitglied der Accademia Tiberina. In der Akademie lernte Piave einflussreiche Literaten kennen wie Giuseppe Gioachino Belli und Jacopo Ferretti, die ihn förderten und ihm Eintritt in die gelehrte Welt Roms verschafften. 1838 kehrte Piave nach dem plötzlichen Tod seines Vaters nach Venedig zurück. Dort trat er eine Stelle als Lektor und Redakteur beim Verleger Giuseppe Antonelli an. Literarische Erfolge erleichterten ihm bald den Anschluss an die maßgeblichen kulturellen Zirkel der Lagunenstadt. Piaves erste Kontakte mit dem Musiktheater datieren aus dem Jahr 1841, als er in einem Brief an seinen Freund Ferretti



Camillo Cima: Karikatur von Francesco Maria Piave, Aquarell, 1862



Andreas Leonhard Roller: Bühnenbildskizze zur Uraufführung von *La forza del destino,* St. Petersburg 1862

erwähnt, er arbeite für den Komponisten Samuele Levi an einem – allerdings nie gedruckten – Opernlibretto mit dem Titel *Don Marzio* nach der Goldoni-Komödie *La Bottega del Caffè.* 1842 beauftragte ihn Alvise Francesco Mocenigo, »presidente delle spettacoli« des Opernhauses La Fenice, mit der Vervollständigung des Librettos für die Oper *Il duca d'Alba* von Giovanni Pacini, dessen 3. Akt Giovanni Peruzzini nicht mehr hatte abschließen kön-nen. Mocenigo war es auch, der Piave an Giuseppe Verdi empfahl, der 1844 beim Teatro La Fenice für eine Oper unter Vertrag stand. Als Piave in einem Brief an Ferretti vom 10. August 1843 berichtet, er arbeite an einem neuen Stück für Maestro Verdi, das im nächsten Karneval am Teatro La Fenice herauskommen soll (gemeint ist *Ernani*), hatte er den Komponisten allerdings noch gar nicht persönlich kennengelernt. Doch schon in den ersten Erwäh-nungen Verdis ist Piave voll des Enthusiasmus über das Genie des »divino« Verdi, gegenüber dem er sich nur als »povero poeta« vorkomme; Verdi hingegen kommentiert Piaves Arbeit trocken mit den Worten: »Der Librettist macht alles, was ich von ihm verlange.« Diese wechselseitige Einschätzung blieb denn auch für die weitere fast zwanzigjährige Dauer der Zusammenarbeit der beiden erhalten. Die bei der Arbeit am *Ernani* gemachten Erfahrungen bildeten die Voraussetzungen für Piaves Partnerschaft mit Verdi, die grundsätzlich auf Piaves Bereitwilligkeit gründete, seine untergeordnete Rolle zu akzeptieren. Von Anfang an versuchte Verdi so weit wie möglich gegenüber seinem Librettisten die eigene Unabhängigkeit und Entscheidungsfreiheit herauszustellen. In einem Brief vom 24. Februar 1845 schreibt er: »... Wenn wir uns nicht persönlich sprechen können und es dennoch nötig ist, an Versen, Worten oder Akzenten Änderungen vorzunehmen, oder einige Kürzungen, wir uns aber nicht die Zeit nehmen wollen oder können, uns brieflich

zu verständigen, ..., ist es unbedingt notwendig, dass Du mir die Freiheit lässt, jene Veränderungen vorzunehmen, die ich für nötig halte, ...«.

Dieses vitale Interesse Verdis an der kontrollierenden und vorbeugenden Einflussnahme auf die Entstehung eines Librettos entsprang der Überzeugung des Komponisten, dass mit der Entscheidung für einen Stoff und mit der Ausarbeitung des Textbuches bereits die Wahl der kompositorischen Mittel essentiell determiniert seien. Noch 1865 äußert er: »Ein Libretto, ein Libretto und fertig ist die Oper!« Dem liegt zugrunde, dass Verdi Oper als theatralisches Gesamtereignis verstand, in dem sich Musik und Text, Gesang und Darstellung, Szene und Bühnenaktion gleichberechtigt verbinden müssen. Daher galt es, auf diese Komplexität so viel wie möglich Einfluss zu nehmen. Allerdings hatte die Komponistengeneration vor ihm auf eine solche Kontrolle verzichtet, vielmehr Oper als Ergebnis des Zusammenwirkens mehrerer Personen, eben von Komponist, Librettist, Bühnenbildner, Sänger etc. verstanden, mit jeweils eigener Zuständigkeit. Die einzelnen Phasen des Entstehungsprozesses einer Oper waren in den 1830er Jahren, zu Beginn von Verdis Komponistenkarriere, genau festgelegt. Da Opern damals Auftragswerke für ganz bestimmte Theater (bzw. deren Impresarii) mit deren spezifischen Aufführungsbedingungen waren, ging der Entscheidung für einen Auftrag die Zusammenstellung des Sängerensembles voraus, womit bereits erste Vorgaben getroffen waren. Dann erst wurde die Auswahl eines Sujets vorgenommen, häufig auf Vorschlag des (Haus)Librettisten, der in der Regel aus einem bei ihm bereits vorhandenen Fundus vertonbarer Stoffe schöpfen konnte. Ein wichtiger Schritt war die anschließende Verfassung einer Inhaltsangabe in Prosa – als »programma« oder »selva« bezeichnet. Sie diente dazu, den Stoff zu gliedern, auf verschiedene Szenen zu verteilen und entsprechende musikalische Nummern festzulegen. Auch die »selva« wurde meist vom Librettisten geschrieben und dann dem Komponisten vorgelegt. Nachdem sie von der Theaterdirektion und der Zensur gebilligt worden war, erfolgte schließlich ihre Versifizierung. Aktweise erhielt diese Versfassung dann der Komponist zur Vertonung. Während der Genesis einer Oper versuchte Verdi im Lauf seines Schaffens in allen relevanten Entstehungsstadien seinen Einfluss geltend zu machen. Der Hauptansatzpunkt, um seine Vorstellungen einzubringen, war die »selva«, aber auch in der Auswahl des Sujets versuchte Verdi schon früh, seine Ideen durchzusetzen. Besonders vielfältig und detailliert waren Verdis Interventionen während und nach der Versifizierung, um die metrische und musikalische Struktur entsprechend den eigenen musikdramatischen Zielen zu perfektionieren.

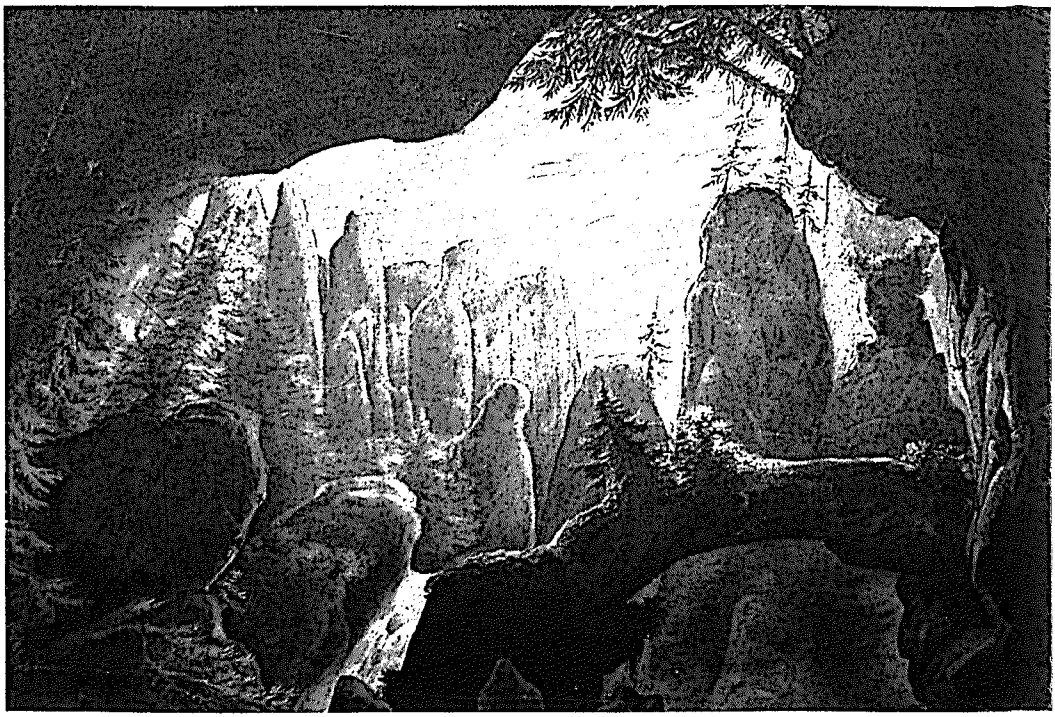
Als essentielle dramaturgische Notwendigkeit eines Librettos hatte Verdi erkannt: Die szenische Wirkung muss sich aus der dramatischen Situation ableiten, die konzis durch wenige Signalworte zu akzentuieren ist unter Verzicht auf ausgedehnte poetisch-lyrische Abschnitte. An die Äußerungen der handelnden Personen ist

der Maßstab höchster Effizienz anzulegen – ein Schlüsselbegriff dafür ist das »szenische, theatralische Wort«. Die Prinzipien dieser Parola scenica sind Plastizität und Expressivität, Knappheit und Präzision. Von Beginn ihrer Zusammenarbeit an richtete Verdi an Piave daher dringende Ermahnungen, sich knapp zu fassen: »So wenig Worte wie möglich!«, »Kürzen ist nie ein Fehler« (Verdi an Piave, 8. 8. 1843); »Ich rate Ihnen zu Kürze und Inbrunst« (Verdi an Piave, 2. 10. 1843); »Oft wirkt ein zu langes Rezitativ, ein Satz oder ein Sinnspruch, der in einem Buch oder in einem gesprochenen Schauspiel wunderschön gewesen wäre, in einem gesungenen Drama lächerlich« (Verdi an Piave, 15. 11. 1843). Zumal an der Arbeit an *Macbeth*, einer Oper, an der Verdi besonders viel gelegen war, wurde diese Vorhaltungen zum Dauerthema: »Ich empfehle Dir, die Verse kurz zu halten, je kürzer sie sind, desto mehr Effekt wirst Du erzielen ... In Deinen Versen darf kein überflüssiges Wort stehen, alles muss etwas bedeuten und Du musst Dich einer erhabenen Sprache bedienen ...« (Verdi an Piave, 4. 9. 1846). »Wie weitschweifig Du immer bist! ... Die gleichen Dinge lassen sich in einem erhabenen Stil mit halb so vielen Worten sagen!«, »Wenn ich alle Wörter herausnehmen würde, die nichts sagen und die nur wegen des Reimes oder des Metrums dastehen, müsste ich ein gutes Drittel streichen, dies wird Dir verständlich machen, ob der Stil so konzis ist wie er es sein sollte« (Verdi an Piave, 22. 9. 1846). »Lass Dir diesen Moment [gemeint ist der Chor der schottischen Flüchtlinge im 4. Akt des *Macbeth*] nicht entgehen, es ist der einzige pathetische Moment in der ganzen Oper. Führ ihn mit Leidenschaft aus und so, dass es mehr Gedanken gibt ... als Worte« (Verdi an Piave, 22. 12. 1846). Lediglich hin und wieder wagte Piave einen schüchternen Einwand: »Du willst wenige Worte und viele Gedanken, aber ohne Worte drücken sich keine Gedanken aus!« (Piave an Verdi, 3. 1. 1847). Um sich verständlich zu machen, schreckte Verdi auch vor drastischen Vergleichen nicht zurück: »...ich will, dass Du Dichtung schaffst, wirkliche Dirchung, keine gereimten Wörter, sondern Dichtung mit dicken, dicken, dicken Eiern« (»con testicoli grossi, grossi, grossi«) (Verdi an Piave, 22. 8. 1846).

Während der gesamten fast zwanzigjährigen Zusammenarbeit mit Piave, die immerhin zehn Opern hervorbrachte, wurde Verdi immer anspruchsvoller. Neben Kürze und Prägnanz forderte er Änderungen, weil »das Wort sich nicht richtig eingräbt, nicht klar genug ist, ... nicht richtig hervorspringt«, weil »ein sehr wichtiger und dramatischer Punkt durch den Überfluss an Wörtern zu blass bleibt« oder weil er wollte, »dass jeder Vers, ja jedes Wort ...Tragfähigkeit erhält« (Verdi an Piave, 6. 8. 1861). All diese Forderungen quittierte Piave letztlich mit demütiger Bereitschaft: »Der Maestro will es so und ich muss mich danach richten.« (Piave an Verdi, 3. 4. 1856). Und wenn wieder einmal Vorhaltungen wegen der geringen Qualität seiner Verse kamen, schüttelte er diese ab mit den Worten: »Das macht mir nichts aus: die sublimen Noten, in die der Maestro meine Verse kleidet, lassen sie wunderschön erscheinen.« (Piave an Verdi, 3. 4. 1856) Dahinter verbirgt sich

letztlich Piaves Überzeugung, dass ein Libretto nichts anderes zu sein habe, als eine simple Anregung für die Phantasie des Komponisten, eine Art Stimulans für dessen musikalische Ideen. Die Libretti Piaves mögen unter literarischem Aspekt wenig bedeutend sein, dennoch erfüllten sie zweifellos für Verdi ihren Zweck, wie diese Bemerkung verrät: »...seit zwölf Jahren werde ich beschuldigt, die schlechtesten Libretti, die nur denkbar sind, in Musik zu setzen, aber ... ich bin der festen Überzeugung, dass zum Beispiel *Rigoletto* eines der besten Libretti ist, die es gibt, abgesehen von den Versen (Verdis an De Sanctis, 7. 2. 1856). Piaves dichterische Schwächen wurden großteils kompensiert durch seinen theatralischen Instinkt, der es ihm ermöglichte, eine literarische Vorlage wirkungsvoll zu komprimieren und auf dramatische Kernsituationen zusammenzufassen: Ein Vergleich von Dumas' *La dame aux camélias* mit Piaves Libretto von *La traviata* verdeutlicht dieses Talent. Besonders intensiv gelangen ihm dabei die Szenen, die in das Innere der jeweiligen Figuren blicken lassen, man denke an Rigolettos Monolog »Pari siamo« oder Violettas Arie »È strano – Ah, fors'è lui che l'anima«, sowie die häufig von patriotischem Pathos erfüllten Chöre (*Macbeth*).

Das spezifische Arbeitsverhältnis, das Verdi mit Piave verband, war nicht unwesentlich dadurch bestimmt, dass Komponist und Librettist schon ab der Zusammenarbeit an den *Due Foscari* 1844 zu einem engen persönlichen Verhältnis gefunden hatten. Ein Zeichen dieser äußerst herzlichen Kameradschaft war, dass sich die beiden duzten, eine Vertrautheit des Kontaktes, die Verdi sonst nur mit Temistocle Solera und Andrea Maffei pflegte. Auch die zahlreichen Grobheiten, Spottnamen und Anspielungen auf amouröse Abenteuer, die sich Verdi in den Briefen an Piave erlaubte, sind nur denkbar auf der Basis der engen Freundschaft zweier Junggesellen, die auch so manche gemeinsame Ausschweifung teilten. Unüberhörbar ist immer wieder der liebevolle Konsens, der zwischen beiden bestand, wenn Verdi von Piave als seinem »getreuen Dichter-Kater« (»gatto-poeta«) spricht und Piave seinerseits Verdi als »lieben Spitzbuben« (»caro briccone«) bezeichnet. Daraus erklärt sich auch die unbekümmerte, bisweilen rücksichtslose Art, wie Verdi über Piave und seine Arbeit verfügte: so beauftragte er ihn mit dem Libretto von *Attila*, entzog ihm dann die Ausführung des halb fertigen Textes, den Solera weiterführte, um dann erneut auf Piave zurückzugreifen. Unzufrieden mit Piaves Libretti von *Macbeth* und *Simon Boccanegra*, ließ er ersteres von Maffei, letzteres von Giuseppe Montanelli ändern und neufassen, Piave unterrichtete er erst nachträglich davon. Im Fall des *Macbeth* war der Umfang der Revision ausreichend genug, dass Verdi Piaves Namen von der Titelseite der Partitur streichen ließ, die keinen Librettisten nennt. Ungeachtet dessen blieb die persönliche Beziehung der beiden ungetrübt. Zeitweise nahm Piave geradezu den Rang eines Familienmitglieds der Verdis ein, der, als gern gesehener Gast auch von Signora Giuseppina, sich oft über Wochen in Busseto aufhielt, etwa 1850 zur Vorbereitung von *Stiffelio* und *Rigoletto*, 1853 von *La traviata*. Umgekehrt profitierte



Andreas Leonhard Roller: Bühnenbildskizze zur Uraufführung von *La forza del destino,* St. Petersburg 1862

auch Piave für seine eigene Karriere von der Freundschaft und Protektion Verdis, des inzwischen renommiertesten italienischen Komponisten. Piaves Wechsel als »direttore di scena« des Teatro la Fenice, eine Position, die er von 1848 bis 1859 bekleidete, in gleicher Funktion an die Mailänder Scala, war Verdis maßgeblichem Einfluss zu verdanken. Verdis Verbundenheit gegenüber Piave blieb auch später ungeschmälert intensiv. Als der Dichter nach einem Schlaganfall 1867 die Sprache verloren hatte und bis zu seinem Tod am 5. März 1876 in Mailand nicht mehr arbeitsfähig war, sorgte Verdi für den finanziellen Unterhalt von dessen Familie.

Franz Werfel, aus: Verdi. Roman der Oper

Missvergnügt wandte er den Blick zur Bühne, wo eine Volksgarküche schlecht und recht aus den albern bemalten Kulissen eines uralten Fundus aufgebaut war. Aber die Verdrießlichkeit schwand, denn das Bild hatte viel Leben. Es war seine Art, von der er nicht lassen konnte, die Partei von Verlachten und Verachteten zu nehmen. Als er die lebensvolle Szene mit zechenden Soldaten, tänzelnden Dirnen, lachenden Studenten, Marketendern, Hausierern, Maultiertreibern vor sich sah, dachte er an seinen armen Textdichter, der nur so lange schon tot war.

›Man kann deine Verse, Francesco Piave, aushöhnen soviel man will, dein Handwerk hast du verstanden, jedem Scribe zu Trotz!‹

Es begann nun eine Nummer, für die der Maestro, wenn er nachsichtig war, etwas übrig hatte, weil die Stimmen darin, frei und unabhängig voneinander geführt, einen süßen Zusammenklang ergaben.

Ein Pilgerzug wandelt, das unheilige Treiben der Soldaten und Dirnen kontrastierend, am Fenster der Schenke vorbei. Ave-Läuten erschallt. Der Chor der Waller singt einige losgelöste Takte. Preziosilla, die wahrsagende Tanzdirne des Soldatenlagers, fällt aufs Knie und singt: ›Preghiamo‹, aus welcher Mahnung sich eine sogenannte Preghiera entwickelt, ein Gebetslied oder -chor, der eine feststehende Form der italienischen Oper seit den Neapolitanern ist.

Als Mann verkleidet ist kurz vorher die unglückliche Liebhaberin und Heldin der Oper auf den Schauplatz roher Belustigung getreten. Abseits, schüchtern, verstört hält sich Leonore zur Tür, sie überlegt, ob sie fliehen, ob sie bleiben soll. Der Chor der Frommen vor dem Fenster und der Chor der Weltlichen wechseln in der Anrufung ab. Da erheben sich die männlichen Stimmen draußen dringlicher: »Santo spirito, Signor pietà!« Und beide Chöre finden sich zu mächtiger Anrufung:

»Heiliger Geist, erlöse uns vom Elend der Hölle!« Über der Harmonie des Chors bei den Worten »Elend der Hölle«, singt, aus allen anderen Stimmen sich lösend, Leonore: „Rette mich, erlöse mich!«

Sie hat nur einen kurzen, vom hohen H abwärts sinkenden Wehruf zu singen, aber dieser Takt rührt zu Tränen. Durch den Wehruf Leonores werden die anderen Solostimmen lebhafter, Preziosilla fühlt schwesterliches Mitleid und findet eine ihr ungewohnt zarte Melodie. Leonore wiederholt immer wieder ihr »Rette mich, erlöse mich« in neuen, aus der ersten hergeleiteten Wendungen, bis sie endlich in einem breiten Gesang, all die anderen Stimmen übertreffend, ihr Herz dem Himmel entsiegeln kann.

Die Nummer wurde in auffälliger Art beklatscht, an der ein gewiegter Theatermann erkennen musste, dass dieses Publikum von vornherein gewillt war, der Dezorzi und ihrer Truppe Begeisterung zu zollen.

Pablo Neruda

Sonate und Zerstörung

Nach so vielem, nach unbestimmten Meilen,
verwirrt von Gewalten, unsicher von Gebieten,
begleitet von nichtigen Hoffnungen
und treulosen Gefährten und argwöhnischen Träumen,
liebe ich das Zähe, das noch weiterlebt in meinen Augen,
ich hör in meinem Herzen meinen Reiterschritt,
beiße in das schlummernde Feuer und das verdorbene Salz,
und nachts, in atmosphärischem Dunkel und flüchtiger Trauer,
jener, der am Rand der Feldlager wacht, bin ich,
der mit nutzlosen Widerständen gewappnete Reisende,
gefangen zwischen wachsenden Schatten und
Schwingen, die zittern,
fühl ich, ich bin da, und mein Arm aus Stein beschützt mich.

In der Wissenschaft der Tränen gibt es einen undeutlichen
Altar,
und bei meiner Beratung mit duftlosen Dämmerungen,
in meinen verödeten Schlafgemächern, in denen der Mond
haust,
und Spinnen meines Besitztums und Verheerungen, die mir
lieb geworden,
bete ich mein eigenes verlorenes Wesen an, meine
unvollkommene Substanz,
meinen silbernen Pulsschlag und meinen ewigen Verlust.
Es hat die feuchte Traube geglüht, und ihr düsteres Wasser
schwankt noch immer, ist noch immer da
und das sterile Erbe und die verräterische Wohnstatt.
Wer sonst schuf Kulte der Asche?
Wer liebte das Verlorene, wer schützt das äußerst Letzte?
Des Vaters Gebeine, des toten Schiffes Holz
und sein eigenes Ende, seine selbige Flucht,
seine klägliche Kraft und seinen elenden Gott?

So also lausche ich dem Unbeseelten und Schmerzlichen,
und das befremdliche Zeugnis, das ich ablege
mit grausamem, in Asche geschriebenem Erfolg
ist die Form des Vergessens, der Ich den Vorrang gebe,
der Name, den ich der Erde verleihe, der Sinn meiner Träume,
die unendliche Größe, die ich teile,
winterlichen Augs, an jedem Tag dieser Welt.

Das Libretto

DIE MACHT DES SCHICKSALS

Melodramma in vier Akten von Giuseppe Verdi
Libretto von Francesco Maria Piave
nach dem spanischen Schauspiel Don Alvaro, ò La fuerza del sino (1835)
von Angelo Perez de Saavedra, Duque de Rivas

Mailänder Fassung von 1869

Deutsche Übersetzung von Stefanie Hofmann

Personen

Der Marchese von Calatrava	Bass
Donna Leonora, seine Tochter	Sopran
Don Carlos di Vargas, sein Sohn	Bariton
Don Alvaro	Tenor
Preziosilla, eine junge Zigeunerin	Mezzosopran
Pater Guardiano, Franziskanermönch	Bass
Bruder Melitone, Franziskanermönch	Komischer Bass
Curra, Leonoras Kammerzofe	Mezzosopran
Ein Alkalde	Bass
Mastro Trabuco, Maultiertreiber, später Händler	Bass
Ein spanischer Militärarzt	Bass

Männerchöre: Maultiertreiber – spanische und italienische Landmänner – spanische und italienische Soldaten aller Waffengattungen – verschiedene Ordonanzen – italienische Rekruten – Franziskanermönche – Bettler

Frauenchöre: spanische und italienische Landfrauen und Marketenderinnen – Bettlerinnen

Ballett: spanisches und italienisches Landvolk sowie spanische und italienische Marketenderinnen – spanische und italienische Soldaten

Komparsen: ein Wirt, eine Wirtin – Bedienstete der Gaststätte – Maultiertreiber – spanische und italienische Soldaten aller Waffengattungen – Trommler – Trompeter – Landvolk und Kinder beider Nationen – ein Seiltänzer – Händler jeder Art

Der erste, zweite und letzte Akt spielen in Spanien, der dritte spielt in Italien um die Mitte des 18. Jahrhunderts

© Stefanie Hofmann

Atto primo

Seviglia.

Scena Prima

Una sala tappezzata di damasco con ritratti di famiglia e armi gentilizie, addobbata nello stile del secolo XVIII, però in cattivo stato. Di fronte, due finestre; quella a sinistra è chiusa, l'altra a destra, aperta, è praticabile, dalla quale si vede un cielo purissimo, illuminato dalla luna, e cime di alberi. Tra le finestre è un grande armadio chiuso, contenente vesti, bianchorie, ecc. ecc. Ognuna delle pareti laterali ha due porte. La prima a destra dello spettatore è la comune; la seconda mette alla stanza di Curra. A sinistra, in fondo, è l'appartamento del Marchese; più presso al proscenia quelo di Leonora. A mezza scena, alquanto a sinistra, è un tavolino coperto da tappeto di damasco, e sopra il medesimo una chitarra, vasi di fiori, due candelabri d'argento accesi con paralumi, sola luce che schiarirà la sala. Un seggiolone presso il tavolino; un mobile con sopra un oriuolo fra le due porte a destra; altro mobile sopra il quale e il ritratto, tutta figura, del Marchese, appoggiato alla parete sinistra. La sala sarà parapettata.
Il Marchese di Calatrava, con il lume in mano, sta congedandosi da Donna Leonora. Curra viene dalla sinistra.

Marchese *(abbracciandola con affetto)*
Buona notte, mia figlia... Addio, diletta.

Aperto ancora è quel verone!...
(Va a chiuderlo.)

Leonora
(Oh! angoscia!)

Marchese *(tornando a lei)*
Nulla dice il tuo amor?... Perché sì triste?

Leonora
Padre... Signor...

Marchese
La pura aura de' campi
Pace al tuo cor donava...
Fuggisti lo straniero di te indegno...
A me lascia la cura
Dell'avvenir. Nel padre tuo confida
Che t'ama tanto.

Leonora
Ah, padre!

Marchese
Ebben, che t'ange?
Non pianger...

Erster Akt

Sevilla.

Erste Szene

Ein Saal mit Familienporträts und Wappen an mit Damast ausstaffierten Wänden; eingerichtet im Stil des 18. Jahrhunderts, jedoch in vernachlässigtem Zustand. In der hinteren Wand zwei Fenstertüren, die linke ist geschlossen, die andere rechts, ist offen und bespielbar, durch diese sieht man einen klaren vom Mond erhellten Himmel und Baumwipfel. Zwischen den Fenstertüren ist ein großer geschlossener Schrank für Kleider, Wäsche usw. Beide Seitenwände haben zwei Türen. Die erste, rechts vom Zuschauer, ist der Haupteingang; die zweite führt in Curras Zimmer. Links hinten geht es in die Räume des Marchese, weiter vorne, näher der Bühne in die Leonoras. In der Mitte der Szene, etwas links gerichtet, steht ein kleiner Tisch mit Damasttischdecke, darauf eine Gitarre, Blumenvasen, zwei silberne Kronleuchter mit brennenden Kerzen, das einzige Licht, das den Raum erhellt. In der Nähe des Tisches ein Lehnstuhl; zwischen den beiden Türen auf der rechten Seite eine Standuhr; an die linke Wand angelehnt steht auf einer Anrichte ein Ganzkörperporträt des Marchese. Der Saal hat eine Veranda.
Der Marchese von Calatrava, mit einem Leuchter in der Hand, schickt sich an, Donna Leonora gute Nacht zu sagen. Von links kommt Curra.

Marchese *(Leonora liebevoll umarmend):*
Gute Nacht, meine Tochter... Schlaf gut, geliebtes Kind!
Die Tür zur Veranda steht noch offen!...
(Er geht hin, um sie zu schließen.)

Leonora:
(Oh! Diese Angst!)

Marchese *(zu ihr zurückkehrend):*
Spricht deine Liebe nicht zu mir? Warum so traurig?

Leonora:
Vater... Herr...

Marchese:
Die reine Luft des Landes
gab deinem Herzen Frieden...
Du flohst den Fremden, der deiner unwürdig ist...
Überlass mir die Sorge
um deine Zukunft. Vertraue deinem Vater,
der dich so sehr liebt.

Leonora:
Ach, Vater!

Marchese:
Nun, was bedrückt dich?
Weine nicht...

Leonora
(Oh rimorso!)

Marchese
Ti lascio.

Leonora *(gettandosi con effusione tra le braccia del padre)*
Ah padre mio!

Marchese
Ti benedica il cielo... Addio!

Leonora
Addio!

Marches *(La bacia, riprende il lume, e va nelle sue stanze.)*

Scena Seconda

Curra segue il Marchese, chiude la porta ond'è uscito, e riviene a Leonora abbandonatasi piangente sul seggiolone.

Curra
Temea restasse qui fino a domani!

Si riapra il veron... tutto s'appronti.

(Eseguisce.)
E andiamo.
(Toglie dall'armadio un sacco da notte in cui ripone biancheria e vesti.)

Leonora
E sì amoroso padre avverso
Fia tanto a' voti miei?
No, no, decidermi non so.

Curra *(affaccendata)*
Che dite?

Leonora
Quegli accenti nel cor come pugnali
Scendevanmi... Se ancor restava, appreso
Il ver gli avrei...

Curra *(Smette il lavoro.)*
Domani allor nel sangue
Suo saria don Alvaro,
Od a Siviglia prigioniero, e forse
Al patibol poi...

Leonora
Taci.

Curra
E tutto questo
Perch'egli volle amar chi non l'amava.

Leonora:
(O Gewissen!)

Marchese:
Ich lasse dich allein.

Leonora *(wirft sich dem Vater stürmisch in die Arme):*

Ach mein Vater!

Marchese:
Der Himmel segne dich... lebe wohl!

Leonora:
Lebe wohl!

Marchese (küsst sie, ergreift den Leuchter und geht in seine Gemächer.)

Zweite Szene

Curra folgt dem Marchese, schließt die Tür, aus der er hinaus gegangen ist, und kehrt zu Leonora zurück, die sich weinend auf den Lehnstuhl hat sinken lassen.

Curra:
Ich fürchtete schon, er würde bis morgen hier bleiben!
Man muss die Verandatüre wieder öffnen... alles muss bereit sein.
(tut es)
Also, fangen wir an.
(Sie nimmt eine Reisetasche aus dem Schrank, welche sie mit Wäsche und Kleidern füllt.)

Leonora:
Wie kann ein so liebevoller Vater
so meinen Wünschen entgegenstehen?
Nein, nein, ich kann mich nicht entschließen.

Curra *(sehr beschäftigt):*
Was sagt ihr?

Leonora:
Diese Worte drangen mir wie Dolche ins Herz...
Wäre er noch länger geblieben,
ich hätte ihm die Wahrheit gesagt.

Curra *(unterbricht die Arbeit):*
Dann läge Don Alvaro morgen
in seinem Blut,
oder säße in Sevilla im Gefängnis, und
hinge dann vielleicht am Galgen...

Leonora:
Schweig.

Curra:
Und das alles,
weil er die lieben wollte, die ihn nicht liebte.

Leonora
Io non amarlo?... Tu ben sai s'io l'ami...

Patria, famiglia, padre
Per lui non abbandono?
Ahi, troppo!... troppo sventurata sono!
Me pellegrina ed orfana
Lungi dal patrio nido
Un fato inesorabile
Sospinge a stranio lido...
Colmo di tristi immagini,
Da' suoi rimorsi affranto
È il cor di questa misera
Dannato a eterno pianto...
(col massimo dolore)
Ti lascio, ahimé, con lacrime,
Dolce mia terra! Addio!
Ahimé, non avrà termine
Sì gran dolore!... Addio!

Curra
M'aiuti, signorina...
Più presto andrem...

Leonora
S'ei non venisse?
(Guarda l'orologio.)
È tardi!
(contenta)
Mezzanotte è suonata!
(con gioia)
Ah no, più non verrà!...

Curra
Quale rumore!...
Calpestìo di cavalli...

Leonora
È desso!...
(Corre al verone.)

Curra
Era impossibil
Ch'ei non venisse!

Leonora
Oh Dio!

Curra
Bando al timore.

Leonora:
Ich ihn nicht lieben?... Du weißt allzu gut, dass ich ihn liebe...
Heimat, Familie, Vater
verlasse ich sie nicht für ihn?
Ach, zu groß!... zu groß ist mein Unglück!
Mich Heimatlose und Verwaiste,
treibt ein unerbittliches Schicksal
fort vom Haus der Kindheit
fremden Ufern zu...
Erfüllt von traurigen Bildern,
bedrückt von Gewissensqualen,
ist das Herz dieser Elenden
zu ewiger Trauer verdammt...
(in höchstem Schmerz)
Ich verlasse dich, ach, mit Tränen,
meine geliebte Heimat! Lebe wohl!
Ach, kein Ende wird
solch großer Schmerz haben!... Lebe wohl!

Curra:
Helft mir, Herrin...
desto schneller können wir gehen...

Leonora:
Und wenn er nicht käme?
(blickt auf die Uhr)
Es ist spät!
(zufrieden)
Es hat bereits Mitternacht geschlagen!
(mit Freude)
Ach nein, er wird nicht mehr kommen!...

Curra:
Welch Geräusch!...
Pferdegetrappel...

Leonora:
Er ist es!...
(Sie läuft zur Verandatüre.)

Curra:
Es war undenkbar,
dass er nicht kommen würde!

Leonora:
O Gott!

Curra:
Schluss mit der Angst.

Scena Terza

Dette, Don Alvaro senza mantello, con giustacuore a maniche larghe, e sopra una giubbetta da Majo, rete sul capo, stivali, speroni, entra dal verone, e si getta tra le braccia di Leonora.

Alvaro
Ah! per sempre, o mio bell'angiol,
Ne congiunge il cielo adesso!
L'universo in questo amplesso
Io mi veggo giubilar.

Dritte Szene

Die Vorherigen. Don Alvaro, ohne Mantel, in langärmeligem Hemdsrock, darüber eine Majo-Jacke, auf dem Kopf ein Haarnetz, Stiefel mit Sporen, tritt durch die Verandatüre ein und wirft sich Leonora in die Arme.

Alvaro:
Ach! Für immer, oh mein schöner Engel,
vereinigt uns nun der Himmel!
In dieser Umarmung
fühle ich den Jubel des Universums.

Leonora
Don Alvaro!

Alvaro
Ciel, che t'agita?

Leonora
Presso è il giorno...

Alvaro
Da lung'ora
Mille inciampi tua dimora
M'han vietato penetrar;
Ma d'amor sì puro e santo
Nulla opporsi può all'incanto,
E Dio stesso il nostro palpito
In letizia tramutò.
(a Curra)
Quelle vesti dal verone
Getta...

Leonora *(a Curra)*
Arresta.

Alvaro *(a Curra)*
No, no...
(a Leonora)
Seguimi.
Lascia omai la tua prigione...

Leonora
Ciel! risolvermi non so.

Alvaro
Pronti destrieri di già ne attendono;
Un sacerdote ne aspetta all'ara...
Vieni, d'amore in sen ripara
Che Dio dal cielo benedirà!
E quando il sole, nume dell'India,
Di mia regale stirpe signore,
Il mondo innondi del suo splendore,
Sposi, o diletta, ne troverà.

Leonora
È tarda l'ora...

Alvaro *(a Curra)*
Su via, t'affretta.

Leonora *(a Curra)*
Ancor sospendi...

Alvaro
Eleonora!

Leonora
Diman...

Alvaro
Che parli?

Leonora
Ten prego, aspetta.

Leonora:
Don Alvaro!

Alvaro:
Himmel, was beunruhigt dich?

Leonora:
Bald wird es Tag...

Alvaro:
Seit langer Zeit
haben tausend Hindernisse mir verboten,
dich in deinem Haus aufzusuchen;
Aber nichts kann sich dem Zauber
unserer reinen und heiligen Liebe entgegensetzten,
und Gott selbst hat unsere Angst
in Freude verwandelt.
(zu Curra)
Wirf diese Kleider über die Veranda hinaus.

Leonora *(zu Curra)*
Warte.

Alvaro *(zu Curra):*
Nein, nein...
(zu Leonora)
Komm mit mir.
Verlasse jetzt dein Gefängnis...

Leonora:
Himmel! Ich kann mich nicht entschließen!

Alvaro:
Schnelle Pferde stehen schon für uns bereit;
Ein Priester erwartet uns am Altar...
Komm, flüchte dich an die Brust voller Liebe,
die Gott im Himmel segnen wird!
Und wenn die Sonne, Gottheit der Indianer,
und Herrin meines königlichen Hauses,
die Welt mit ihrem Glanz überflutet,
wird sie uns, oh Geliebte, als Ehepaar finden.

Leonora:
Es ist schon spät...

Alvaro *(zu Curra):*
Los auf, beeile dich.

Leonora *(zu Curra):*
Warte noch...

Alvaro:
Eleonora!

Leonora:
Morgen...

Alvaro:
Was sagst du?

Leonora:
Ich bitte dich, warte.

Alvaro *(assai turbato)*
Diman!

Leonora
Dimani si partirà.
Anco una volta il padre mio,
Povero padre, veder desìo;
E tu contento, gli è ver, ne sei?
Sì, perché m'ami...
(E si confonde.)
né opporti dêi...
Anch'io, tu il sai... t'amo io tanto!
Ne son felice!... oh cielo, quanto!...
(Piange.)
Gonfio di gioia ho il cor! Restiamo...
Sì, don Alvaro, io t'amo!... io t'amo!...
(Il pianto la soffoca.)

Alavaro
Gonfio hai di gioia il core... e lagrimi!...
Come un sepolcro tua mano è gelida!...
Tutto comprendo... tutto, signora...

Leonora
Alvaro!... Alvaro!...

Alvaro
Eleonora!...
(Lunga pausa.)
Io sol saprò soffrire... Tolga Iddio
Che i passi miei per debolezza segua...
Sciolgo i tuoi giuri... Le nuziali tede

Sarebbero per noi segnal di morte...
Se tu, com'io, non m'ami... se pentita...

Leonora *(interrompendolo)*
Son tua, son tua col core e colla vita.
Seguirti fino agli ultimi
Confini della terra;
Con te sfidar impavida
Di rio destin la guerra,
Mi fa perenne gaudio
D'eterna voluttà.
Ti seguo... Andiam, dividerci
Il fato non potrà.

Alvaro
Sospiro, luce ed anima
Di questo cor che t'ama;
Finché mi batta un palpito
Far paga ogni tua brama
Il solo ed immutabile
Desio per me sarà.
Mi segui... Andiam, dividerci
Il mondo non potrà.
(S'avvicinano al verone, quando ad un tratto si sente a sinistra un aprire e chiudere di porte.)

Leonora
Quale rumor!

Alvaro *(sehr betrübt):*
Morgen!

Leonora:
Morgen werden wir aufbrechen.
Nur noch einmal will ich meinen Vater,
meinen armen Vater, sehen;
Und du bist einverstanden, nicht wahr?
Ja, weil du mich liebst...
(verwirrt)
Du darfst nicht widersprechen...
Auch ich, du weißt es... ich liebe dich so sehr!
Darüber bin ich glücklich!... Oh Himmel, wie sehr!...
(weint)
Voll Freunde ist mein Herz! Bleiben wir...
Ja, Don Alvaro, ich liebe dich!... Ich liebe dich!...
(Sie erstickt in Tränen.)

Alvaro:
Voller Freude ist dein Herz... und voll Tränen!...
Deine Hand ist kalt wie ein Grab!...
Ich begreife alles... alles, meine Dame...

Leonora:
Alvaro!... Alvaro!...

Alvaro:
Eleonora!...
(lange Pause)
Ich allein werde leiden lernen... Gott bewahre,
dass du meinen Schritten aus Schwäche folgst...
Ich entbinde dich deiner Schwüre... Die Hochzeitsfackeln
wären für uns ein Zeichen des Todes...
Wenn du mich nicht liebst, wie ich dich... wenn du bereust...

Leonora *(ihn unterbrechend):*
Ich bin dein, bin dein mit Herz und Leben.
Dir bis ans Ende der Welt zu folgen;
mit dir furchtlos das böse Schicksal
zum Kampf herausfordern,
bereitet mir immerwährende Freude,
ewige Wohllust.
Ich folge Dir... lass uns gehen,
das Schicksal wird uns nicht trennen können.

Alvaro:
Atem, Licht und Seele
dieses Herzens, das dich liebt;
solange ein Herz in mir schlägt,
wird es mein einziges und unwandelbares
Bedürfnis sein,
jeden deiner Wünsche zu erfüllen.
Folge mir... lass uns gehen,
die Welt wird uns nicht trennen können.
(Sie nähern sich der Verandatüre, als sie aufeinmal links ein Tür-Öffnen und -Schließen hören.)

Leonora:
Welch ein Lärm!

Curra *(ascoltando)*
Ascendono le scale!

Alvaro
Presto, partiamo...
(S'avviano al verone.)

Leonora
È tardi.

Alvaro
Allor di calma
È d'uopo.

Curra
Vergin Santa!

Leonora *(a don Alvaro, indicando la sua stanza)*
Colà t'ascondi...

Alvaro *(traendo una pistola)*
No. Degg'io difenderti.

Leonora
Ripon quell'arma... contro al genitore
Vorresti?...

Alvaro
No, contro me stesso...
(Ripone la pistola.)

Leonora
Orrore!...

Curra *(lauschend):*
Sie steigen die Treppe herauf!

Alvaro:
Schnell, gehen wir...
(Sie gehen zur Verandatüre.)

Leonora:
Es ist zu spät.

Alvaro:
Nun heißt es:
Ruhe bewahren.

Curra:
Heilige Jungfrau!

Leonora *(zu Don Alvaro, auf ihr Zimmer zeigend):*
Versteck dich dort...

Alvaro *(eine Pistole ziehend):*
Nein. Ich muss dich verteidigen.

Leonora:
Steck die Waffe zurück... willst du sie
gegen den Vater richten?

Alvaro:
Nein, gegen mich selbst...
(Er steckt die Pistole zurück.)

Leonora:
O Graus!

Scena Quarta

Dopo vari colpi apresi con strepito la porta del fondo a sinistra, ed il Marchese di Calatrava entra infuriato, brandendo una spada, e seguito da due Servi con lumi.

Marchese
Vil seduttor!... infame figlia!

Leonora *(correndo ai suoi piedi)*
No, padre mio...

Marchese *(La respinge.)*
Io più nol sono...

Alvaro *(al Marchese)*
Il solo colpevole son io.
(presentandogli il petto)
Ferite, vendicatevi...

Marchese *(a don Alvaro)*
No, la condotta vostra
Da troppo abbietta origine uscito vi dimostra.

Alvaro *(risentito)*
Signor Marchese!...

Vierte Szene

Nach mehreren Schlägen geht links hinten mit Krachen die Türe auf und der Marchese von Calatrava tritt wutentbrannt, mit gezogenem Schwert und gefolgt von zwei Dienern mit Leuchtern ein.

Marchese:
Niederträchtiger Verführer!... Schändliche Tochter!

Leonora *(sich zu seinen Füßen werfend):*
Nein, mein Vater...

Marchese *(stößt sie zurück):*
Der bin ich nicht mehr...

Alvaro *(zum Marchese):*
Der einzig Schuldige bin ich.
(ihm die Brust bietend)
Stoßt zu, rächt Euch...

Marchese *(zu Don Alvaro):*
Nein, Euer Verhalten zeigt,
von welch unehrenhafter Herkunft Ihr seid.

Alvaro *(gekränkt):*
Herr Marchese!...

Marchese *(a Leonora)*
Scostati.
(ai Servi)
S'arresti l'empio.

Alvaro *(cavando nuovamente la pistola, ai Servi che retro cedono)*
Guai
Se alcun di voi si move...

Leonora *(correndo a lui)*
Alvaro, o ciel, che fai!...

Alvaro *(al Marchese)*
Cedo a voi sol, ferite...

Marchese
Morir per mano mia!
Per mano del carnefice tal vita spenta fia.

Alvaro
Signor di Calatrava!... Pura siccome gli angeli
È vostra figlia, il giuro; reo son io solo. Il dubbio

Che l'ardir mio qui desta, si tolga colla vita.

Eccomi inerme...
(Getta la pistola che percuote al suolo, scarica il colpo, e ferisce mortalmente il Marchese.)

Marchese
Io muoio!

Alvaro *(disperato)*
Arma funesta!

Leonora *(correndo ai piedi del padre)*
Aita!

Marchese *(a Leonora)*
Lungi da me... Contamina tua vista la mia morte.

Leonora
Padre!...

Marchese
Ti maledico.
(Cade tra le braccia dei Servi.)

Leonora *(con disperazione)*
Cielo, pietade!

Alvaro
Oh sorte!
(I Servi portano il Marchese alle sue stanze, mentre don Alvaro trae seco verso il verone la sventurata Leonora.)
Cade la tela.

Fine del primo Atto

Marchese *(zu Leonora):*
Geh hinaus!
(zu den Dienern)
Nehmt den Verbrecher fest!

Alvaro *(erneut die Pistole ziehend, zu den Dienern, die zurückweichen):*
Wehe.
Wenn sich einer von Euch bewegt...

Leonora *(zu ihm eilend):*
Alvaro, o Himmel, was tust du!

Alvaro *(zum Marchese):*
Nur Euch ergebe ich mich, stoßt zu...

Marchese:
Sterben durch meine Hand!
Durch die Hand des Henkers muss solch Leben erlöschen.

Alvaro:
Herr von Calatrava!... Rein wie ein Enge!
ist Eure Tochter, das schwöre ich; schuldig bin ich allein. Der Zweifel,
den meine Kühnheit hier erweckt, sei mit dem Leben ausgelöscht.
Hier stehe ich unbewaffnet...
(Er wirft die Pistole weg, als sie auf den Boden aufschlägt, löst sich ein Schuss und verwundet den Marchese tödlich.)

Marchese:
Ich sterbe!

Alvaro *(verzweifelt):*
Verhängnisvolle Waffe!

Leonora *(sich zu Füßen des Vaters werfend):*
Zu Hilfe!

Marchese *(zu Leonora):*
Weiche von mir... Dein Anblick schändet meinen Tod.

Leonora:
Vater!...

Marchese:
Ich verfluche Dich.
(Er sinkt in die Arme der Diener.)

Leonora *(in Verzweiflung):*
Himmel, Erbarmen!

Alvaro:
O Schicksal!
(Die Diener tragen den Marchese in seine Gemächer, während Don Alvaro die unglückliche Leonora mit sich zur Verandatüre zieht.)
Der Vorhang fällt.

Ende des ersten Aktes

Atto Secondo

Villaggio d'Hornachuelos e vicinanze.

Scena Prima

Grande cucina d'una osteria a pian terreno. A sinistra, è la porta d'ingresso che dà sulla via; di fronte, una finestra ed un credenzone con piatti, ecc. ecc. A destra, in fondo, un gran focolare ardente con varie pentole; più vicino alla bocca-scena, breve scaletta che mette ad una stanza, la cui porta è praticabile. Da un lato, gran tavola apparecchiata, con sopra una lucerna accesa. L'Oste e l'Ostessa, che non parlano, sono affaccendati ad ammannir la cena. L'Alcade è seduto presso al fuoco; uno Studente presso la tavola. Alquanti Mulattieri, fra i quali Mastro Trabuco, ch'è al dinanzi sopra un suo basto. Due contadini, due contadine, la Serva ed un Mulattiere ballano la Seguidilla. Sopra altra tavola, vino, bicchieri, fiaschi, una bottiglia d'acquavite. L'Alcade, uno Studente, Mastro Trabuco, Mulattieri, Paesani, Famigli, Paesane, ecc. Tre coppie ballano la Seguidilla. A tempo, Leonora in veste virile.

Coro
Holà, holà, holà!
Ben giungi, o mulattier,
La notte a riposar.
Holà, holà, holà!
Qui devi col bicchier
Le forze ritemprar!
(L'Ostessa mette sulla tavola una grande zuppiera.)

Alcade *(sedendosi alla mensa)*
La cena è pronta...

Tutti *(prendendo posto presso la tavola)*
A cena.

Studente *(sottovoce, fra sé)*
(Ricerco in van la suora e il seduttore...

Perfidi!)

Tutti *(all'Alcade)*
Voi la mensa benedite.

Alcade
Può farlo il licenziato.

Studente
Di buon grado.
In nomine Patris, et Filii, et Spiritus Sancti.

Tutti *(sedendo)*
Amen.

Zweiter Akt

Das Dorf Hornachuelos und Umgebung.

Erste Szene

Eine große Küche eines ebenerdigen Gasthauses. Links ist die Eingangstür, die zur Strasse führt; hinten ein Fenster und eine Anrichte mit Geschirr usw. Rechts hinten ein großer Herd mit brennendem Feuer und verschiedenen Töpfen; weiter vorne beim Bühnenportal, eine kurze Treppe, die in ein Zimmer mit bespielbarer Tür führt. Seitlich ein großer gedeckter Tisch, darüber eine brennende Lampe. Wirt und Wirtin, beide schweigend, sind damit beschäftigt, das Abendessen zuzubereiten. Der Alkalde sitzt nahe beim Feuer; am Tisch sitzt ein Student. Einige Maultiertreiber, darunter Mastro Trabuco, der im Vordergrund auf einem seiner Sättel hockt. Zwei Bauern, zwei Bäuerinnen, die Dienstmagd und ein Maultiertreiber tanzen die Seguidilla. Auf einem anderen Tisch stehen Wein, Gläser, Karaffen und eine Flasche Aquavit. Der Alkalde, ein Student, Master Trabuco, Maultiertreiber, Dorfbewohner, Familien, Dorfbewohnerinnen usw. Drei Paare tanzen die Seguidilla. Nach einiger Zeit, Leonora in Männerkleidung.

Chor:
Holà, holà, holà!
Sei willkommen, Maultiertreiber,
die Nacht auszuruhen.
Holà, holà, holà!
Hier sollst du beim Glase
deine Kräfte wieder auftanken.
(Die Gastwirtin stellt eine großse Suppenschüssel auf den Tisch.)

Alkalde *(sich zu Tisch setzend):*
Das Abendessen ist fertig...

Alle *(sich um den Tisch setzend):*
Zu Tisch.

Student *(flüsternd, bei sich):*
(Vergeblich suche ich die Schwester und ihren Verführer...
Die Schändlichen!)

Alle *(zum Alkalden):*
Ihr sprecht das Tischgebet.

Alkade:
Dies kann der Student tun.

Student:
Sehr gerne.
In nomine Patris, et Filii, et Spiritus Sancti.

Alle (sich setzend):
Amen.

Leonora *(presentandosi timidamente alla porta della stanza a destra, che terrà socchiusa)*
(Che vedo!... mio fratello!...)
(Si ritira.)
(L'Ostessa avrà distribuito il riso e siede cogli altri. In seguito è servito altro piatto. Trabuco è in disparte, sempre appoggiato al suo basto.)

Alcade *(assaggiando)*
Buono.

Studente *(mangiando)*
Eccellente.

Tutti

Studente *(all'Ostessa)*
Tu das epulis accumbere Divum.

Alcade
Non sa il latino, ma cucina bene.

Studente
Viva l'Ostessa!

Tutti
Evviva

Studente
Non vien Mastro
Trabuco?

Trabuco
È venerdì.

Studente
Digiuna?

Trabuco
Appunto.

Studente
E quella personcina con lei giunta?...

Leonora *(erscheint furchtsam rechts an der Zimmertür, welche sie halb geschlossen hält):*
(Wen sehe ich!... meinen Bruder!...)
(Sie zieht sich zurück.)
(Die Wirtin hatte den Reis verteilt und sitzt zwischen den anderen. Im Folgenden wird ein weiterer Gang serviert. Trabuco verweilt abseits, immer noch auf seinen Sattel gestützt.)

Alkalde *(probierend):*
Lecker.

Student *(essend):*
Ausgezeichnet.

Alle:
Als ob es sagte: iss mich.

Student *(zur Gastwirtin):*
Tu das epulis accumbere Divum.

Alkade :
Sie versteht kein Latein, aber sie kocht gut.

Student:
Es lebe die Gastwirtin.

Alle:
Sie lebe hoch!

Student:
Kommt Mastro Trabuco nicht?

Trabuco:
Es ist Freitag.

Student:
Fastet Ihr?

Trabuco:
Richtig.

Student:
Und jenes Persönchen, das mit Euch gekommen ist?...

Scena Seconda

Detti e Preziosilla, che entra saltellando.

Preziosilla
Viva la guerra!

Tutti
Preziosilla!... Brava!
Brava!

Studente e tutti
Qui, presso a me...

Tutti
Tu la ventura
Dirne potrai.

Zweite Szene

Die Vorherigen und Preziosilla, die tänzelnd eintritt.

Preziosilla:
Es lebe der Krieg!

Alle:
Preziosilla!... Bravo!
Bravo!

Student und alle:
Hierher, setz dich zu uns...

Alle:
Du kannst uns die Zukunft voraussagen.

Preziosilla
Chi brama far fortuna?

Tutti
Tutti il vogliam.

Preziosilla
Correte allor soldati
In Italia, dov'è rotta la guerra
Contro il Tedesco.

Tutti
Morte
ai Tedeschi.

Preziosilla
Flagel d'Italia eterno
E de' figliuoli suoi.

Tutti
Tutti v'andrem.

Preziosilla
Ed io sarò con voi.
Al suon del tamburo,
Al brio del corsiero,
Al nugolo azzurro
Del bronzo guerriero,
Dei campi al susurro
S'esalta il pensiero!
È bella la guerra!
Evviva la guerra!

Tutti
È bella la guerra!
Evviva la guerra!

Preziosilla
E solo obliato
Da vile chi muore;
Al bravo soldato,
Al vero valore,
È premio serbato
Di gloria, d'onore!
È bella la guerra!
Evviva la guerra!

Tutti
È bella la guerra!
Evviva la guerra!

Preziosilla *(volgendosi all'uno e all'altro)*
Se vieni, fratello,
Sarai caporale;
E tu colonnello,
E tu generale...
Il dio furfantello
Dall'arco immortale
Farà di cappello
Al bravo uffiziale.

Tutti
È bella la guerra!
Evviva la guerra!

Preziosilla:
Wer will sein Glück versuchen?

Alle:
Wir alle wollen es.

Preziosilla:
Dann lauft zu den Soldaten
nach Italien, wo der Krieg
gegen die Deutschen ausgebrochen ist.

Alle:
Tod
den Deutschen.

Preziosilla:
Der ewigen Geißel Italiens
und seiner Söhne.

Alle:
Wir werden alle hingehen.

Preziosilla:
Und ich werde bei Euch sein.
Beim Schlagen der Tommel,
beim Feuer des Schlachtrosses,
beim blauen Rauch der Kanone,
beim Kampfgetöse
begeistert sich der Gedanke!
Schön ist der Krieg!
Es lebe der Krieg!

Alle:
Schön ist der Krieg!
Es lebe der Krieg!

Preziosilla:
Nur derjenige wird vergessen,
der als Feigling stirbt.
Dem mutigen Soldaten
dem wahrhaft Tapferen,
dem wird der Preis
des Ruhmes und der Ehre zuteil!
Schön ist der Krieg!
Es lebe der Krieg!

Alle:
Schön ist der Krieg!
Es lebe der Krieg!

Preziosilla (*sich dem einen und anderen zuwendend*):
Wenn du mitkommst, Bruder,
wirst du Korporal;
und du Oberst,
und du General...
Gott im ewigen Himmelsgewölbe
zieht übermütig seinen Hut
vor dem tapferen Offizier.

Alle:
Schön ist der Krieg!
Es lebe der Krieg!

Studente *(Le presenta la mano.)*
E che riserbasi
Allo studente?

Preziosilla *(osservandolo)*
Oh, tu miserrime
Vicende avrai.

Studente
Che di'?

Preziosilla *(fissandolo)*
Non mente
Il labbro mai...
(sottovoce)
Ma a te... carissimo,
Non presto fe'...
Non sei studente...
Non dirò niente,
Ma, gnaffe, a me,
Non se la fa.
No, per mia fe'.
Tra la la là!

Student *(ihr die Hand hinhaltend):*
Und was hältst du
für den Studenten bereit?

Preziosilla *(die Hand betrachtend):*
Oh, Furchtbares
wirst du erleben.

Student:
Was sagst du?

Preziosilla *(ihn musternd):*
Niemals lügen
meine Lippen...
(flüsternd)
Aber dir... Teuerster,
dir schenk ich kein Vertrauen...
du bist kein Student...
ich werde nichts verraten,
aber mich führt man nicht
hinters Licht,
nein, bei meiner Ehr',
Tra la la la la!

Scena Terza

Detti e Pellegrini che passano da fuori.

Voci *(lontane)*
1° Padre Eterno Signor...
2° Pietà di noi.
1° Divin Figlio Signor...
2° Pietà di noi.

Voci *(più vicine)*
1° Santo Spirto Signor...
2° Pietà di noi.
1° Uno e Trino Signor...
2° Pietà di noi.

Tutti *(alzandosi e scoprendosi)*
Chi sono?...

Alcade
Pellegrini
Che vanno al giubileo.

Leonora *(ricomparendo agitatissima sulla stessa porta)*
(Fuggir potessi!)

Tutti
Che passino attendiamo.

Alcade
Preghiam con lor.

Coro
Peghiamo.

Tutti *(Lasciando la mensa s'inginocchiano.)*
Su noi prostrati e supplici
Stendi la man, Signore;
Dall'infernal malore
Ne salvi tua bontà.

Dritte Szene

Die Vorherigen und Pilger, die draußen vorbeiziehen.

Stimmen *(von weither):*
erste: Gott Vater im Himmel...
zweite: ...erbarme dich unser.
erste: Gott Sohn, Erlöser der Welt...
zweite: ...erbarme dich unser.

Stimmen *(näher):*
erste: Gott, Heiliger Geist...
zweite: ...erbarme dich unser.
erste: Heiliger dreifaltiger Gott...
zweite: ...erbarme dich unser.

Alle *(aufstehend und die Häupter entblößend):*
Wer sind die?...

Alkalde.
Pilger,
die zum Fest ziehen.

Leonora *(höchst aufgeregt wieder in derselben Tür erscheinend):*
(Könnte ich doch fliehen!)

Alle:
Warten wir, bis sie vorbeigezogen sind.

Alkalde:
Lasst uns mit ihnen beten.

Chor:
Lasst uns beten.

Alle *(das Essen beiseite lassend knien sich nieder):*
Über uns, die wir knien und flehen,
breite deine Hand aus, Herr;
vom teuflischen Laster
erlöse uns deine Güte.

Léonora
(Ah, dal fratello salvami
Che anela il sangue mio;
Se tu noi vuoi, gran Dio,
Nessun mi salverà!)
(Rientra nella stanza chiudendone la porta.)

(Tutti riprendono i loro posti. Si passano un fiasco.)

Studente
Viva la buona compagnia!

Tutti
Viva!

Studente *(alzando il bicchiere)*
Salute qui, l'eterna gloria poi...

Tutti *(Fanno altrettanto.)*
Così sia.

Studente
Già cogli angioli, Trabuco?

Trabuco
E che? con questo inferno!

Studente
E quella personcina con lei giunta,
Venne pel giubileo?

Trabuco
Nol so.

Studente
Per altro.
È gallo, oppur gallina?

Trabuco
De' viaggiator non bado che al denaro.

Studente
Molto prudente!
(poi all'Alcade)
Ed Ella
Che giungere la vide... perché a cena
Non vien?

Alcade
L'ignoro.

Studente
Dissero chiedesse
Acqua ed aceto... Ah! ah! per rinfrescarsi.

Alcade
Sarà.

Studente
È ver ch'è gentile, e senza barba?

Leonora:
(Ach, erlöse mich vom Bruder,
der nach meinem Blute trachtet;
Wenn du es nicht willst, großer Gott,
wird mich niemand erretten!)
(Sie geht in das Zimmer zurück und schließt die Türe)
(Alle gehen auf ihre Plätze zurück. Sie lassen eine Korbflasche kreisen.)

Student:
Es lebe die gute Geselligkeit!

Alle:
Sie lebe hoch!

Student *(das Glas erhebend):*
Auf das Wohl hier auf Erden und das ewige Heil danach...

Alle *(es ihm nachtuend):*
So sei es.

Student:
Schon bei den Engeln, Trabuco?

Trabuco:
Und wie? In dieser Hölle!

Student:
Und dieses Persönchen, das mit Euch kam,
will es auch zum Fest?

Trabuco:
Ich weiß es nicht.

Student:
Übrigens:
Ist es Hahn oder Henne?

Trabuco:
Bei den Reisenden interessiert mich nur das Geld.

Student:
Sehr klug!
(dann zum Alkalden)
Und ihr,
ihr habt ihn doch ankommen sehen...
warum kommt er nicht zum Abendessen?

Alkalde:
Ich weiß es nicht.

Student:
Man sagt, er habe Wasser und Essig verlangt...
Haha! um sich zu erfrischen.

Alkalde:
Mag sein.

Student:
Stimmt es, dass er grazil ist und keinen Bart hat?

Alcade
Non so nulla.

Studente
(Parlar non vuol.)
(a Trabuco)
Ancora
A lei; stava sul mulo
Seduta o a cavalcioni?

Trabuco *(impazientito)*
Che noia!

Studente
Onde veniva?

Trabuco *(alzandosi)*
So che andrò presto o tardi in paradiso.

Studente
Perché?

Trabuco
Ella il purgatorio
Mi fa soffrir...

Studente
Or dove va?...

Tarabuco
In istalla
A dormir colle mie mule,
Che non sanno di latino,
A dormir colle mie mule,
Che non sono baccellieri.
(Prende il suo basto e parte.)

Scena Quarta

I suddetti, meno Mastro Trabuco.

Tutti
Ah, ah! è fuggito!

Studente
Poiché imberbe l'incognito, facciamgli
Col nero due baffetti,

Doman ne rideremo.

Alcuni
Bravo! bravo!

Alcade
Protegger debbo i viaggiator; m'oppongo.

Meglio farebbe dirne
Donde venga, ove vada, e chi ella sia.

Alkalde:
Ich weiß von nichts.

Student:
(Er will nicht darüber reden.)
(zu Trabuco)
Noch einmal zu Euch;
saß er im Herren- oder im Damensitz auf dem Maultier?

Trabuco *(ungeduldig werdend):*
Welch Belästigung!

Student:
Woher kam er?

Trabuco *(aufstehend):*
Ich weiß nur, dass ich früher oder später ins Paradies kommen werde.

Student:
Warum?

Trabuco:
Weil Ihr mich schon im
Fegefeuer leiden lasst.

Student:
Wohin geht ihr jetzt?...

Trabuco:
In den Stall,
um bei meinen Maultieren zu schlafen,
die kein Latein können,
um bei meinen Maultieren zu schlafen,
die nicht nach akademischen Titeln streben.
(Er nimmt seinen Sattel und geht.)

Vierte Szene

Die Vorherigen ohne Mastro Trabuco.

Alle:
Haha! Er ist geflohen!

Student:
Weil der Unbekannte bartlos ist,
wollen wir ihm mit Kohle einen schwarzen Schnurrbart malen,
damit wir morgen etwas zu lachen haben.

Einige:
Bravo! Bravo!

Alkalde:
Ich muss die Reisenden schützen; ich erhebe Einspruch!
Es wäre angebracht uns zu sagen,
woher Ihr kommt, wohin Ihr geht, und wer Ihr seid.

Studente
Lo vuol saper?... Ecco l'istoria mia.
Son Pereda, son ricco d'onore,
Baccelliere mi fe' Salamanca;
Sarò presto *in utroque* dottore,
Ché di studio ancor poco mi manca...
Di là Vargas mi tolse da un anno,

E a Siviglia con sé mi guidò.
Non trattenne Pereda alcun danno,

Per l'amico il suo core parlò.

Della suora un amante straniero
Colà il padre gli avea trucidato,
Ed il figlio, da pro' cavaliero,
La vendetta ne aveva giurato...
L'inseguimmo di Cadice in riva,
Né la coppia fatal si trovò.
Per l'amico Pereda soffriva,
Ché il suo core per esso parlò.

Là e dovunque narrâr che del pari
La sedotta col vecchio perìa,

Ché a una zuffa tra servi e sicari

Solo il vil seduttore sfuggìa.
Io da Vargas allor mi staccava;
Ei seguir l'assassino giurò.
Verso America il mare solcava.
E Pereda a' suoi studi tornò.

Tutti
Truce storia Pereda narrava!

Generosa il suo cor si mostrò!

Alcade
Sta bene.

Preziosilla *(con finezza)*
Ucciso – fu quel Marchese?

Studente
Ebben?

Preziosilla
L'amante – rapia sua figlia?

Studente
Sì.

Preziosilla
E voi l'amico – fido, cortese,
Andaste a Cadice – e pria a Siviglia?...
Ah, gnaffe, a me – non se la fa...
No, per mia fe'. – Tra la la là.

Alcade *(S'alza, e guardando l'oriuolo dice:)*
Figliuoli, è tardi; poich é abbiam cenato
Si rendan grazie a Dio, e partiam...

Student:
Wollt ihr das wissen?... Hier also meine Geschichte.
Ich bin Pereda, ich bin reich an Ehre,
Bakkalaureus der Universität Salamanca;
Ich werde bald Doktor beider Rechte sein,
deren Studium ich beinahe vollendet habe...
Vor einem Jahr holte Vargas mich aus dem Semester,
und nahm mich mit nach Sevilla.
Pereda ließ sich durch keinen Schaden davon zurückhalten,
sein Herz schlug für den Freund.

Der Geliebte der Schwester, ein Fremder,
hatte dort den Vater ermordet
und der Sohn, ein Mann von Ehre,
hatte dafür Rache geschworen...
Wir verfolgten sie bis an die Küste von Cádiz,
aber das verbrecherische Paar fand sich nicht.
Pereda litt mit dem Freund,
denn sein Herz schlug für ihn.

Dort und überall erzählte man das gleiche,
dass die Verführte mit dem Alten umgekommen war,
dass nach einem Kampf zwischen Dienern und Mördern
nur der schändliche Verführer entkam.
Ich trennte mich dann von Vargas;
er schwor, den Mörder zu verfolgen.
Nach Amerika stach er in See
und Pereda kehrte zu seinen Studien zurück.

Alle:
Eine grausame Geschichte hat Pereda uns da erzählt!
Er hat ein großmütiges Herz bewiesen!

Alkalde:
Es reicht.

Preziosilla *(mit Schärfe):*
Ermordet wurde dieser Marchese?

Student:
Ja, und?

Preziosilla:
Der Geliebte entführte seine Tochter?

Student:
Ja.

Preziosilla:
Und Ihr, der Freund, treu und edel,
gingt nach Cádiz und vorher nach Sevilla?...
Ah, mich führt man nicht hinters Licht...
Nein, bei meiner Ehr'. Tra la la la.

Alkalde *(steht auf und sagt mit einem Blick auf die Uhr):*
Kinder, es ist spät; da wir zu Abend gegessen haben,
lasst uns Gott danken und nach Hause gehen.

Tutti
Partiamo.

Alcade
Or buona notte.

Coro
Buona notte.
Andiamo.
Allegri, o mulattier!
È l'ora di posar.
(Partono.)

Scena Quinta

Una piccola spianata sul declivio di scoscesa montagna. A destra, precipizi e rupi: di fronte, la facciata della chiesa della Madonna degli Angeli; a sinistra, la porta del Convento, in mezzo alla quale una finestrella; da un lato, la corda del campanello. Sopra vi è una piccola tettoia sporgente. Al di là della chiesa, alti monti col villaggio d'Hornachuelos. La porta della chiesa è chiusa, ma larga, sopra d'essa una finestra semicircolare lascerà vedere la luce interna. A mezza scena, un po' a sinistra, sopra quattro gradini, s'erge una rozza croce di pietra corrosa dal tempo.

La scena sarà illuminata da luna chiarissima. Donna Leonora giunge ascendendo dalla destra, stanca, vestita da uomo, con pastrano a larghe maniche, largo cappello e stivali.

Leonora
Son giunta!... grazie, o Dio!
Estremo asil quest'è per me!... son giunta!...

Io tremo!... la mia orrenda storia è nota
In quell'albergo... e mio fratel narrolla!...

Se scoperta m'avesse!... Cielo!... Ei disse
Naviga verso occaso don Alvaro!
Né morto cadde quella notte in cui
Io, io del sangue di mio padre intrisa,
L'ho seguito, e il perdei! ed or mi lascia,

Mi fugge! ohimé, non reggo a tanta ambascia!

(Cade in ginocchio.)
Madre, pietosa Vergine,
Perdona al mio peccato;
M'aita quell'ingrato
Dal core a cancellar.
In queste solitudini
Espierò l'errore...
Pietà di me, Signore...
Deh, non m'abbandonar!

Coro interno di frati
Venite, adoremus et procedamus ante Deum,
Ploremus coram Domino qui fecit nos.
(L'organo accompagna il canto mattutino dei frati.)

Alle:
Lasst uns gehen.

Alkalde:
Gute Nacht jetzt.

Chor:
Gute Nacht.
Gehen wir.
Nur munter, oh Maultiertreiber!
Es ist Zeit auszuruhen.
(Sie gehen.)

Fünfte Szene

Eine kleine Ebene am Abhang eines steilen Gebirges. Rechts Abgrund und Felsen: dem Zuschauer gegenüber die Fassade der Kirche »Madonna degli Angeli«; links die Pforte des Klosters, die in der Mitte ein kleines Fenster hat; auf der einen Seite eine Glockenschnur. Über der Pforte befindet sich ein kleines hervorspringendes Dach. Jenseits der Kirche hohe Berge mit dem Dorf Hornachuelos. Die Kirchenpforte ist geschlossen, doch breit, über ihr kann man durch ein halbkreisförmiges Fenster Licht im Inneren sehen. In der Mitte der Szene, ein wenig links, hängt über vier Stufen ein grob bearbeitetes, verwittertes Steinkreuz. Die Szene ist von hellem Mondlicht erleuchtet. Donna Leonora kommt von rechts herauf, müde, in Männerkleidern, in dickem Mantel mit weiten Ärmeln, großem Hut und Stiefeln.

Leonora:
Ich bin angekommen!... danke dir, o Gott!
Dies ist meine letzte Zuflucht!... Ich bin angekommen!...
Ich zittere!... meine grauenvolle Geschichte ist
in jenem Wirtshaus bekannt... und mein Bruder erzählte sie!...
Wenn er mich entdeckt hätte!... Himmel!... Er sagte,
Don Alvaro segelt gen Westen!
Er starb also nicht in jener Nacht, in der
ich, vom Blut meines Vaters besudelt,
ihm gefolgt bin, und ihn verlor! Und jetzt verlässt er mich,
er flieht vor mir! Weh mir, ich ertrage so großen Kummer nicht!
(fällt auf die Knie.)
Mutter, barmherzige Jungfrau,
vergib mir meine Sünden;
hilf mir, diesen Undankbaren
aus meinem Herzen zu löschen.
In dieser Abgeschiedenheit
will ich den Fehltritt büßen...
Erbarme dich meiner, Herr...
Oh, verlass mich nicht!

Mönchchor von innen:
Venite, adoremus et procedamus ante Deum,
Ploremus coram Domino qui fecit nos.
(Die Orgel begleitet das Morgengebet der Mönche.)

Leonora *(alzandosi)*
Ah, que' sublimi cantici...
Dell'organo i concenti,
Che come incenso ascendono
A Dio sui firmamenti,
Inspirano a quest'alma
Fede, conforto e calma!...
Al santo asilo accorrasi...
(S'avvia.)
E l'oserò a quest'ora?
(arrestandosi)
Alcun potria sorprendermi!
Oh misera Leonora,
Tremi?... il pio frate accoglierti

No, non ricuserà.
Non mi lasciar, soccorrimi,
Pietà, Signor, pietà!
(Va a suonare il campanello del convento.)

Leonora *(aufstehend):*
Oh, diese erhabenen Gesänge...
Der Wohlklang der Orgel,
der wie Weihrauch emporsteigt
zu Gottes Firmament,
haucht auch dieser Seele
Glauben, Trost und Frieden ein!...
Ich will zum heiligen Zufluchtsort eilen...
(geht näher heran)
Und darf ich es zu dieser Stunde wagen?
(innehaltend)
Jemand könnte mich überraschen!
O arme Leonora,
Zitterst Du?... Der fromme Mönch kann nicht verweigern,
dich aufzunehmen, nein, nein.
Verlass mich nicht, hilf mir,
erbarme dich, Herr, erbarme dich!
(Sie geht, um die Glocke des Klosters zu läuten.)

Scena Sesta

Si apre la finestrella della porta, e n'esce la luce d'una lanterna che riverbera sul volto di Donna Leonora, la quale si arretra spaventata. Fra Melitone parla sempre dall'interno.

Melitone
Chi siete?

Leonora
Chiedo il Superiore.

Melitone
S'apre
Alle cinque la chiesa,
Se al giubileo venite.

Leonora
Il Superiore,
Per carità.

Melitone
Che carità a quest'ora?

Leonora
Mi manda il Padre Cleto.

Melitone
Qule sant'uomo?... Il motivo?

Leonora
Urgente.

Melitone
Perché mai?...

Leonora
Un infelice...

Melitone
Brutta solfa, però v'apro ond'entriate.

Sechste Szene

Das Fensterchen in der Pforte wird geöffnet und das Licht einer Laterne fällt heraus, das das Gesicht Donna Leonoras erhellt, die erschrocken zurückweicht. Bruder Melitone spricht, die ganze Zeit von innen.

Melitone:
Wer seid Ihr?

Leonora:
Ich möchte zum Prior.

Melitone:
Die Kirche wird um fünf geöffnet,
falls Ihr zum Fest kommen wollt.

Leonora:
Den Prior,
ich bitte Euch!

Melitone:
Welch Bitte zu dieser Stunde?

Leonora:
Mich schickt Pater Cleto.

Melitone:
Dieser heilige Mann?... Aus welchem Grund?

Leonora:
Es ist dringend.

Melitone:
Wieso?...

Leonora:
Ein Unglücklicher...

Melitone:
Schlechte Ausrede, dennoch ich öffne Euch, damit ihr eintreten könnt.

Leonora
Nol posso.

Melitone
No?... Scomunicato siete?
Ché strano fia aspettar a ciel sereno.
V'annuncio... e se non torno

Buona notte...
(Chiude la finestrella.)

Leonora:
Ich kann nicht.

Melitone:
Nein?... Seid Ihr exkommuniziert?
Wie seltsam, unter freiem Himmel warten zu wollen.
Ich melde Euch an... und falls ich nicht zurückkomme:
Gute Nacht...
(Er schließt das Fensterchen.)

Scena Settima

Donna Leonora, sola.

Leonora
Ma s'ei mi respingesse!...
Fama pietoso il dice...
Ei mit proteggerà... Vergin, m'assisti.

Siebente Szene

Donna Leonora, allein.

Leonora:
Doch wenn er mich zurückweist!...
Es heißt, er sei barmherzig...
Er wird mich beschützen... Die heilige Jungfrau stehe mir bei.

Scena Ottava

Donna Leonora, il Padre Guardiano, Fra Melitone.

Guardiano
Chi mi cerca?

Leonora
Son io?

Guardiano
Dite.

Leonora
Un segreto...

Guardiano
Andate, Meliton.

Melitone *(partendo)*
(Sempre segreti!
E questi santi soli han da saperli!
Noi siamo tanti cavoli...)

Guardiano
Fratello,
Mormorate?

Melitone
Oibò, dico ch'è pesante
La porta, e fa rumore...

Guardiano
Obbedite...

Melitone
(Che tuon da superiore!)
(Rientra in Convento e socchiude la porta.)

Achte Szene

Donna Leonora, Pater Guardiano, Bruder Melitone.

Guardiano:
Wer sucht mich?

Leonora:
Das bin ich?

Guardiano:
Sprecht.

Leonora:
Ein Geheimnis...

Guardiano:
Geht, Meliton'.

Melitone *(weggehend):*
(Immer Geheimnisse!
Und nur diese Heiligen dürfen sie erfahren!
Wir sind alle Dummköpfe...)

Guardiano:
Bruder,
was murmelt ihr?

Melitone:
O je, ich sage, dass die Pforte schwer geht,
und Lärm macht.

Guardiano:
Gehorcht...

Melitone:
(Was für ein Tonfall von oben herab!)
(Er geht ins Kloster zurück und schließt die Pforte.)

Scena Nona

Donna Leonora e il Padre Guardiano.

Guardiano
Or siam soli...

Leonora
Una donna son io.

Guardiano
Una donna a quest'ora!... Gran Dio!

Leonora
Infelice, delusa, reietta,
Dalla terra e dal ciel maledetta,
Che nel pianto, postratavi al piede,
Di sottrarla all'inferno vi chiede.

Guardiano
Come un povero frate lo può?

Leonora
Padre Cleto un suo foglio v'inviò?

Guardiano
Ei vi manda?

Leonora
Sì.

Guardiano *(sorpreso)*
Dunque voi siete
Leonora di Vargas!

Leonora
Fremete!...

Guardiano
No... Venite fidente alla croce,
Là del cielo v'ispiri la voce.

Leonora *(S'inginocchia presso la croce, la bacia, quindi torna meno agitata al Padre Guardiano.)*
Più tranquilla l'alma sento
Dacché premo questa terra;
De' fantasmi lo spavento
Più non provo farmi guerra...
Più non sorge sanguinante
Di mio padre l'ombra innante,
La sua figlia maledir.

Guardiano
Sempre indarno qui rivolto
Fu di Santana l'ardir.

Leonora
Perciò tomba qui desìo,
Fra le rupi ov'altra visse.

Guardiano
Che!... Sapete?

Neunte Szene

Donna Leonora und Pater Guardiano

Guardiano:
Jetzt sind wir allein...

Leonora:
Ich bin eine Frau.

Guardiano:
Eine Frau zu dieser Uhrzeit!... Großer Gott!

Leonora:
Eine Unglückliche, Enttäuschte, Verstoßene,
von der Erde und vom Himmel Verfluchte,
bittet Euch in Tränen, Euch zu Füßen liegend,
sie der Hölle zu entreißen.

Guardiano:
Wie kann dies ein armer Mönch vollbringen?

Leonora:
Hat Pater Cleto Euch einen Brief gesandt?

Guardiano:
Er schickt Euch her?

Leonora:
Ja.

Guardiano *(erstaunt):*
Ihr also seid
Leonora di Vargas?

Leonora:
Ihr schaudert!...

Guardiano:
Nein... Kommt gläubig zum Kreuz,
dort wird des Himmels Stimme Euch erfüllen.

Leonora *(kniet beim Kreuz nieder, küsst es, dann kehrt sie weniger aufgelöst zu Pater Guardiano zurück):*
Ruhiger ist meine Seele
seit ich diesen Boden berühre;
ich versuche nicht mehr, mich mit
schrecklichen Phantasien zu bekriegen.
Nicht mehr steigt blutig
der Schatten meines Vaters vor mir auf,
um die Tochter zu verfluchen.

Guardiano:
Immer schon wandte sich die Macht Satans
vergebens gegen diesen Ort.

Leonora:
Daher wünsche ich hier ein Grab,
inmitten der Felsen, wo schon eine andere lebte.

Guardiano:
Was!... Ihr wisst dies?

Leonora
Cleto il disse...

Guardiano
E volete?

Leonora
Darmi a Dio.

Guardiano
Guai per chi si lascia illudere
Dal delirio d'un momento!
Più fatal per voi sì giovine
Giungerebbe il pentimento...
Nel futuro chi può leggere,
Chi immutabil farvi il cor?
E l'amante?

Leonora
Involontario
Di mio padre è l'uccisor.

Guardiano
E il fratello?

Leonora
La mia morte
Di sua mano egli giurò.

Guardiano
Meglio a voi le sante porte
Schiuda un chiostro.

Leonora
Un chiostro?... No.
Se voi scacciate questa pentita,
Andrò per balze gridando aita,
Ricovro ai monti, cibo alle selve,

E fin le belve – ne avran pietà.
Ah sì, del cielo qui udii la voce:
Salvati all'ombra di questa croce...
Voi mi scacciate? È questo il porto;
(Corre ad abbracciare la croce.)
Chi tal conforto – mi toglierà?

Guardiano
(A te sia gloria, o Dio clemente,
Padre dei miseri onnipossente,
A cui sgabello sono le sfere!...
Il tuo volere – si compirà!)
È fermo il voto?...

Leonora
È fermo.

Guardiano
V'accolga dunque Iddio...

Leonora
Bontà divina!

Leonora:
Cleto sagte es mir...

Guardiano:
Und Ihr wollt?

Leonora:
Mich Gott weihen.

Guardiano:
Wehe dem, der sich blenden lässt
vom Rausch eines Augenblicks!
Für euch, die Ihr so jung seid,
wäre es verhängnisvoller Reue zu erlangen...
Wer kann die Zukunft vorhersehen,
wer kann euch ein unwandelbares Herz geben?
Und der Geliebte?

Leonora:
Ungewollt
wurde er der Mörder meines Vaters.

Guardiano:
Und der Bruder?

Leonora:
Meinen Tod
durch seine Hand schwor er.

Guardiano:
Für Euch wäre es besser,
ein Kloster öffnete Euch die heiligen Pforten.

Leonora:
Ein Kloster?... Nein.
Wenn Ihr diese Reuige verjagt,
werde ich hilferufend durch diese Wildnis irren,
ich werde Schutz in den Bergen, Speise in den
Wäldern suchen,
bis die Tiere sich meiner erbarmen.
Ja, vom Himmel hörte ich hier die Stimme:
Rette dich in den Schatten dieses Kreuzes...
Ihr verjagt mich? Dies ist meine Zuflucht;
(eilt, um das Kreuz zu umarmen)
Wer wird mir solchen Trost entreißen?

Guardiano:
(Dir sei Ehre, o gütiger Gott,
allmächtiger Vater der Elenden,
dem die Sphären untertan sind!...
Dein Wille – soll geschehen!)
Steht Euer Wille fest?...

Leonora:
Er steht fest.

Guardiano:
So nehme denn Gott Euch auf...

Leonora:
Göttliche Güte!

Guardiano
Sol io saprò chi siete...
Tra le rupi è uno speco; ivi starete.

Presso una fonte al settimo dì scarso

Cibo porrovvi io stesso.

Leonora
V'andiamo...

Guardiano *(verso la porta)*
Melitone?...
(a Melitone che comparisce)
Tutti i fratelli con ardenti ceri,
Dov'è l'ara maggiore,
Nel tempio si raccolgan del Signore...
(Melitone rientra.)
Sull'alba il piede all'eremo
Solinga volgerete;
Ma pria dal pane angelico
Conforto all'alma avrete.
Le sante lane a cingere
Ite, e sia forte il cor.
Sul nuovo calle a reggervi
V'assisterà il Signor.

Leonora *(racconsolata)*
Eterno Iddio, tua grazia
Sorride alla reietta!
Mel dice un gaudio insolito.
Io son ribenedetta!
Già sento in me rinascere
A nuova vita il cor...
Plaudite, o cori angelici,
Mi perdonò il Signor.
(Entrano nella stanza del portinaio.)

Guardiano:
Nur ich werde wissen, wer Ihr seid...
Inmitten der Felsen ist eine Höhle; dort werdet Ihr bleiben.
Jeden siebten Tag werde ich selbst Euch nahe einer Quelle
ein karges Mahl abstellen.

Leonora:
Gehen wir hin.

Guardiano *(in Richtung Pforte)*:
Melitone?
(zu Melitone, der erscheint)
Alle Brüder sollen sich mit brennenden Kerzen am Hochaltar im Tempel des Herrn versammeln...

(Melitone geht ins Kloster zurück.)
Bei Sonnenaufgang werdet Ihr allein den Schritt in die Abgeschiedenheit lenken;
aber vorher wird das heilige Brot
Eurer Seele Trost spenden.
Geht, um Euch die heiligen Gewänder anzulegen
und Euer Herz sei stark.
Der Herr soll Euch beistehen,
den neuen Weg zu ertragen.

Leonora *(getröstet)*:
Ewiger Gott, Deine Gnade
strahlt auf die Verstoßene!
Tausendfach fühle ich unermessliche Freude.
Ich bin wieder gesegnet!
Schon fühle ich in mir das Herz
zu neuem Leben wiedergeboren...
Jubelt, o Engelschöre,
Der Herr hat mir vergeben.
(Sie gehen in das Zimmer neben der Pforte.)

Scena Decima

La gran porta della chiesa si apre. Di fronte vedesi l'altar maggiore illuminato. L'organo suona. Dai lati del Coro procedono due lunghe file di Frati con ceri ardenti. Più tardi il Padre Guardiano precede Leonora in abito da frate; egli la conduce fuor dalla chiesa; i Frati gli si schierano intorno. Leonora si prostra innanzi a lui, che stendendo solennemente le mani sopra il suo capo intuona:

Guardiano
Il santo nome – di Dio Signore
Sia benedetto.

Tutti
Sia benedetto.

Guardiano
Un'alma a piangere – viene l'errore,
Fra queste balze – chiede ricetto...
Il santo speco – noi le schiudiamo...
V'è noto il loco?

Tutti
Lo conosciam.

Zehnte Szene

Die große Kirchenpforte öffnet sich. Dem Zuschauer gegenüber sieht man den erleuchteten Hochaltar. Die Orgel erklingt. Von den Seiten des Chores ziehen die Mönche in zwei langen Reihen mit entzündeten Kerzen ein. Etwas später erscheint Pater Guardiano, er geht der in Möchsgewändern gekleideten Leonora voran. Er führt sie vor die Kirche; die Mönche stellen sich um sie herum. Leonora kniet vor ihm nieder. Er breitet feierlich die Hände über ihr Haupt aus und stimmt an:

Guardiano:
Der heilige Name Gottes des Herrn
sei gelobt.

Alle:
Er sei gelobt.

Guardiano:
Eine Seele kommt, um die Sünden zu beichten,
inmitten dieser Wildnis ersucht sie um Zuflucht...
Die heilige Höhle – wir öffnen sie ihr...
Kennt ihr den Ort?

Alle:
Wir kennen ihn.

Guardiano
A quest'asilo – sacro inviolato
Nessun si appressi.

Tutti
Obbedirem.

Guardiano
Il cinto umile – non sia varcato
Che nel divide.

Tutti
Nol varcherem.

Guardiano
A chi il divieto – franger osasse
O di quest'alma – scoprir tentasse
Nome o mistero, – maledizione!

Tutti
Maledizione! Maledizione!
Il cielo fulmini, – incenerisca

L'empio mortale – se tanto ardisca;
Su lui scateni – ogni elemento...
L'immonda cenere – ne sperda il vento.

Guardiano *(a Leonora)*
Alzatevi e partite. Alcun vivente
Più non vedrete. Dello speco il bronzo
Ne avverta se periglio vi sovrasti,
O per voi giunto sia l'estremo giorno...
A confortarvi l'alma

Volerem, pria ch'a Dio faccia ritorno.
La Vergine degli Angeli
Vi copra del suo manto,
E voi protegga vigile
Di Dio l'angelo santo.

Tutti *(Ripetono.)*

Leonora *(Baciata la mano al Padre Guardiano s'avvia all'eremo sola. Il Guardiano stendendo le braccia verso di lei, la benedice.)*
Cala la tela.

Fine del secondo Atto

Guardiano:
Dieser heiligen Zuflucht darf sich ungestraft niemand nähern.

Alle:
Wir gehorchen.

Guardiano:
Der Bezirk der Demut – er sei nicht betreten, außer um gleiches Los zu teilen.

Alle:
Wir werden ihn nicht betreten.

Guardiano:
Verflucht sei derjenige, der es wagt,
das Verbot zu brechen, oder versucht,
den Namen oder das Geheimnis dieser Seele zu entdecken.

Alle:
Er sei verflucht! Er sei verflucht!
Die Blitze des Himmels sollen den schändlichen Sterblichen
vernichten, wenn er solches wagt;
Über ihn sollen alle Elemente hereinbrechen...
die unreine Asche zerstreue der Wind.

Guardiano *(zu Leonora):*
Erhebt Euch und geht. Keine Menschenseele
werdet ihr wiedersehen. Die Glocke in der Höhle
gibt uns Zeichen, wenn Euch Gefahr droht
oder wenn Euer letzter Tag gekommen ist...
Wie werden herbeieilen,
um Eurer Seele beizustehen,
bevor sie zu Gott zurückkehrt.
Die Jungfrau der Engel
breite ihren Mantel über Euch
und es beschütze Euch wachsam
der heilige Engel Gottes.

Alle *(wiederholen es)*

Leonora *(nachdem sie die Hand von Pater Guardiano geküsst hat, geht sie allein in die Abgeschiedenheit. Guardiano erhebt die Arme in ihre Richtung und segnet sie.)*
Der Vorhang fällt.

Ende des zweiten Aktes

Atto Terzo

Scena Prima

Bosco. Notte oscurissima. Don Alvaro, in uniforme di capitano spagnolo de' Granatieri del Re, si avanza lentamente dal fondo. Si sentono voci interne a destra.

Voci
Attenti al gioco... Un asso a destra.
Ho vinto.
Un tre a destra... Cinque a manca.
Perdo.

Alvaro *(tristemente, ma con forza)*
La vita è inferno all'infelice... Invano
Morte desio!... Siviglia!... Leonora!...

Oh rimembranze!... Oh notte
Ch'ogni ben mi rapisti!...
Sarò infelice eternamente... è scritto.

Della natal sua terra il padre volle
Spezzar l'estranio giogo, e coll'unirsi

All'ultima degl'Incas la corona
Cingerne confidò... Fu vana impresa!
In un carcere nacqui; m'educava
Il deserto; sol vivo perché ignota

È mia regale stirpe!... I miei parenti
Sognaro un trono, e li destò la scure!...
Oh, quando fine avran le mie sventure?
O tu che in seno agli angeli,
Eternamento pura
Salisti bella, incolume
Dalla mortal jattura,
Non iscordar di volgere

Un guardo a me tapino,

Ché senza nome ed esule,
In odio del destino,
Chiedo anelando, ahi misero,
La morte d'incontrar...
Leonora mia, soccorrimi,
Pietà del mio penar.

Carlo *(dall'interno a destra)*
Al tradimento...

Voci
Muoia...

Alvaro
Quali grida!

Carlo
Aita...

Dritter Akt

Erste Szene

Ein Wald. Tiefste Nacht. Don Alvaro, in der Uniform eines spanischen Hauptmanns der königlichen Grenadiere, nähert sich langsam aus dem Hintergrund. Rechts im Hintergrund hört man Stimmen.

Stimmen:
Pass auf beim Spiel... Ein As auf der Rechten.
Ich habe gewonnen.
Eine Drei auf der Rechten... Eine Fünf auf der Linken.
Ich verliere.

Alvaro *(traurig, aber mit Nachdruck):*
Das Leben wird dem Unglücklichen zur Hölle...
Vergebens ersehne ich den Tod!... Sevilla!... Leonora!...
O Erinnerungen!... O Nacht,
die du mir alles raubtest!...
Ich werde ewig unglücklich sein... es ist vorherbestimmt.
Sein Heimatland wollte der Vater
vom Joch der Fremdherrschaft befreien, und indem er sich
mit dem letzten der Inkas verbündete,
glaubte er auch die Krone zu gewinnen...
Es war ein erfolgloses Unterfangen!
In einem Kerker wurde ich geboren; die Wildnis erzog mich;
ich lebe nur, weil meine königliche Abstammung unbekannt ist!...
Meine Eltern träumten von einem Thron, und sie erweckte das Henkerbeil!...
Oh, wann wird mein Unglück ein Ende haben?
O du, in der Seele ewiglich rein,
die du zu den Engeln aufgestiegen bist,
schön, unberührt vom sterblichen Hauch des Todes,
vergiss nicht, einen Blick auf mich Elenden zu werfen,
der ich ohne Namen und im Exil lebend,
voll Hass auf das Schicksal
sehnlich erbitte, dass ich, oh Elender,
den Tod finde...
Meine Leonora hilf mir,
habe Mitleid mit meiner Qual.

Carlos *(im Hintergrund rechts):*
Hinterhältiges Spiel...

Stimmen:
Er muss sterben...

Alvaro:
Welch Schreie!

Carlos:
Hilfe...

Alvaro
Si accorra.
(Accorre al luogo onde si udivano le grida; si sente un picchiar di spade; alcuni Ufficiali attraversano la scena fuggendo in disordine da destra a sinistra.)

Alvaro:
Man muss helfen.
(Er eilt zu dem Ort, von woher man die Schreie hörte; man hört Schwerter aneinander schlagen; einige Offiziere kreuzen die Szene ungeordnet fliehend von rechts nach links.)

Scena Seconda

Don Alvaro ritorna con Don Carlo.

Alvaro
Fuggir!... ferito siete?

Carlo
No, vi debbo
La vita.

Alvaro
Chi erano?

Carlo
Assassini.

Alvaro
Presso
Al campo così?

Carlo
Franco
Dirò; fu alterco al gioco...

Alvaro
Comprendo, colà, a destra?

Carlo
Sì.

Alvaro
Ma come
Sì nobile d'aspetto, a quella bisca
Scendeste?

Carlo
Nuovo sono.
Del general con ordini sol ieri
Giunsi; senza voi, morto
Sarei. Or dite a chi debbo la vita?

Alvaro
Al caso...

Carlo
Pria il mio nome
Dirò (non sappia il vero):
Don Felice de Bornos, aiutante
Del Duce...

Alvaro
Io Capitan de' Granatieri,
Don Federico Herreros.

Zweite Szene

Don Alvaro kehrt mit Carlos zurück.

Alvaro:
Flieht!... Seid Ihr verwundet?

Carlos:
Nein, ich verdanke Euch mein Leben.

Alvaro:
Wer waren sie?

Carlos:
Mörder.

Alvaro:
So nahe am Lager?

Carlos:
Ich will offen sprechen: es gab eine Auseinandersetzung beim Spiel...

Alvaro:
Verstehe, dort rechts?

Carlos:
Ja.

Alvaro:
Aber wie konntet Ihr,
von so vornehmer Erscheinung,
zu solch einer Spielhölle herabsteigen?

Carlos:
Ich bin neu hier.
Ich kam erst gestern mit Befehlen des Generals an;
ohne Euch wäre ich jetzt tot.
Nun sagt, wem verdanke ich mein Leben?

Alvaro:
Dem Zufall...

Carlos:
Ich werde zuerst meinen Namen sagen
(den wahren muss er nicht erfahren):
Don Felice de Bornos,
Adjutant des Herzogs...

Alvaro :
Ich bin Hauptmann der Grenadiere,
Don Federico Herreros.

Carlo
La gloria dell'esercito!

Alvaro
Signore...

Carlo
Io l'amistà ne ambìa,
ia chiedo e spero.

Alvaro
Io pure della vostra sarò fiero.
(Si stringono le destre.)
Amici in vita e in morte
Il mondo ne vedrà.
Uniti in vita e in morte
Entrambi troverà.

Voci *(interne a sinistra e squillo di trombe)*

All'armi!

Carlo e Alvaro
Andiamo... all'armi!

Carlo
Con voi scendere al campo d'onor,
Emularne l'esempio potrò.

Alvaro
Testimone del vostro valor
Ammirarne le prove saprò.
(Corrono a sinistra.)

Carlos:
Der Stolz des Heeres!

Alvaro:
Mein Herr...

Carlos:
Ich begehre Eure Freundschaft,
ich erbitte und erhoffe sie.

Alvaro:
Und ich werde ebenso auf die Eure stolz sein.
(Sie drücken sich die Hand.)
Als Freunde im Leben und im Tod
wird die Welt uns sehen.
Vereint im Leben und im Tod
wir sie uns beide finden.

Stimmen *(aus dem Hintergrund links und Trompetensignale):*
Zu den Waffen!

Carlos und Alvaro:
Los... zu den Waffen!

Carlos:
Mit Euch will ich auf das Feld der Ehre ziehen,
Eurem Beispiel will ich nacheifern.

Alvaro:
Als Zeuge Eurer Tapferkeit werde
ich deren Beweise bewundern.
(Sie laufen nach links.)

Scena Terza

Salotto nell'abitazione d'un Ufficiale superiore dell'esercito spagnolo in Italia non lungi da Velletri. Nel fondo sonvi due porte; quella a sinistra mette ad una stanza da letto, l'altra è la comune. A sinistra, presso il proscenio, è una finestra. Si sente il rumore della vicina battaglia. È il mattino.
Un Chirurgo militare ed alcuni Soldati Ordinanze entrano dalla porta comune e corrono alla finestra.

Ordinanze
Arde la mischia!...

Chirurgo *(guardando con il cannocchiale)*
Prodi i granatieri!

Ordinanze
Li guida Herreros...

Chirurgo *(c. s.)*
Ciel!
Ferito ei cade!... Piegano
I suoi!... l'aiutante
Li raccozza... alla carica li guida!...
Già fuggono i nemici! i nostri han vinto!

Portano qui ferito il capitano.

Dritte Szene

Salon in der Wohnung eines höheren Offiziers der spanischen Armee in Italien nicht weit von Velletri. Die hintere Wand hat zwei Türen; die linke führt in ein Schlafzimmer, die andere ist der Haupteingang. Links, nahe der Vorbühne, ist ein Fenster. Man hört den Lärm des nahen Kampfes. Es ist morgen.
Ein Militärarzt und einige Ordonanzoffiziere kommen durch den Haupteingang herein und eilen zum Fenster.

Ordonanzoffiziere:
Die Schlacht tobt!...

Militärarzt *(durch das Fernrohr blickend):*
Tapfer diese Grenadiere!

Ordonanzoffiziere:
Sie werden von Herreros angeführt...

Militärarzt *(immer noch durch das Fenster blickend):*
Himmel!
Verletzt fällt er nieder!
Seine Leute weichen zurück!... Der Adjutant sammelt sie wieder... er führt sie zum Angriff!...
Schon fliehen die Feinde! Die Unseren haben gewonnen!
Sie tragen den verletzten Hauptmann hierher.

Voci *(fuori)*
A Spagna gloria!

Altre
Viva l'Italia!

Tutti
È nostra la vittoria!...

Stimmen *(draußen)*:
Ehre sei Spanien!

Andere:
Es lebe Italien!

Alle:
Der Sieg ist unser!...

Scena Quarta

Don Alvaro ferito e svenuto è portato in una lettiga da quattro Granatieri. Da un lato è il Chirurgo, dall'altro Don Carlo coperto di polvere ed assai afflitto. Un Soldato depone una valigia sopra un tavolino. La lettiga è collocata quasi nel mezzo della scena.

Vierte Szene

Der verwundete und ohnmächtige Don Alvaro wird von vier Grenadieren auf einer Krankenbahre getragen. Auf der einen Seite ist der Militärarzt, auf der anderen Don Carlos, staubbedeckt und sehr bedrückt. Ein Soldat stellt eine Tasche auf einen Tisch. Die Bahre wird ungefähr in der Mitte der Szene aufgestellt.

Carlo
Piano... qui posi... approntisi il mio letto.

Carlos:
Vorsicht... stellt ihn hierhin... bereitet ihm mein Bett.

Chirugo
Silenzio...

Militärarzt:
Ruhe...

Carlo
V'ha periglio?

Carlos:
Ist es ernst?

Chirurgo
La palla che ha nel petto mi spaventa.

Militärarzt:
Die Kugel, die er in der Brust hat, macht mir Sorge.

Carlo
Deh, il salvate.

Carlos:
Ach, Ihr müsst ihn retten.

Alvaro *(Rinviene)*
Ove son?

Alvaro *(kommt zu sich)*:
Wo bin ich?

Carlo
Presso l'amico.

Carlos:
Bei dem Freund.

Alvaro
Lasciatemi morire.

Alvaro:
Lasst mich sterben.

Carlo
Vi salveran le nostre cure... Premio
L'ordine vi sarà di Calatrava.

Carlos:
Unsere Fürsorge wird Euch retten...
Als Auszeichnung gebührt Euch der Orden von Calatrava.

Alvaro *(trasalendo)*
Di Calatrava!... mai... mai...

Alvaro *(erschaudernd)*:
Von Calatrava!... nein... niemals...

Chirurgo
Siate calmo.

Militärarzt:
Beruhigt Euch.

Carlo
(Che! inorridì di Calatrava al nome!)

Carlos:
(Wie! Er erschrak beim Namen Calatrava!)

Alvaro
Amico...

Alvaro:
Freund...

Chirurgo
Se parlate...

Alvaro
Un detto sol...

Carlo *(al Chirurgo)*
Ven prego, ne lasciate...
(Il Chirugo si ritrae al fondo.)

Alvaro *(Accenna a don Carlo di appressarsegli.)*
Solenne in quest'ora giurarmi dovete
Far pago un mio voto.

Carlo *(commosso)*
Lo giuro.

Alvaro
Sul core
Cercate...

Carlo *(Eseguisce e trova una chiave.)*
Una chiave!...

Alvaro *(indicando la valigia)*
Con essa trarrete
Un piego celato... l'affido all'onore...
Colà v'ha un mistero, che meco morrà.

S'abbruci me spento...

Carlo
Lo giuro, sarà.

Alvaro
Or muoio tranquillo. Vi stringo al cor mio.

Carlo *(Lo abbraccia con grande emozione.)*
Amico, fidate nel cielo. Addio.

Alvaro
Addio.
(Il Chirurgo e le Ordinanze trasportano il ferito nella stanza da letto.)

Militärarzt:
Wenn Ihr sprecht...

Alvaro:
Ein Wort nur...

Carlos *(zum Militärarzt):*
Geht bitte, lasst uns allein....
(Der Militärarzt zieht sich in den Hintergrund zurück.)

Alvaro *(bedeutet Don Carlos, näher zu kommen):*
In dieser ernsten Stunde müsst Ihr mir schwören,
mir einen Wunsch zu erfüllen.

Carlos *(ergriffen):*
Ich schwöre es.

Alvaro:
Sucht auf meinem Herzen...

Carlos *(tut es und findet einen Schlüssel):*
Ein Schlüssel!...

Alvaro (*auf die Tasche deutend):*
Mit diesem holt ein versiegeltes Päckchen heraus...
Ich vertraue es Eurer Ehre an....
Mit ihm hat es ein Geheimnis auf sich, das mit mir sterben soll.
Verbrennt es, wenn ich tot bin...

Carlos:
Ich schwöre, es wird geschehen.

Alvaro:
Jetzt sterbe ich ruhig. Ich drücke Euch an mein Herz.

Carlos *(umarmt ihn tief bewegt):*
Freund, vertraut dem Himmel. Lebt wohl.

Alvaro:
Lebt wohl.
(Der Militärarzt und die Ordonanzoffiziere tragen den Verwundeten in das Schlafzimmer.)

Scena Quinta

Don Carlo, poi il Chirurgo.

Carlo
Morir!... tremenda cosa!...
Si intrepido, si prode,
Ei pur morrà!... Uom singolar costui!...

Tremò di Calatrava
Al nome!... A lui palese
N'è forse il disoner?... Cielo!... qual lampo!...
S'ei fosse il seduttore?...
Desso in mia mano... e vive!
Se m'ingannassi? questa chiave il dica.

Fünfte Szene

Don Carlos, später der Militärarzt.

Carlos:
Sterben!... Eine furchtbare Sache!...
So unerschrocken, so tapfer,
Und dennoch wird er sterben!... Solch ein einzigartiger Mann!...
Er erschrak beim Namen Calatrava!...
Ist ihm die Schade vielleicht bekannt?...
Himmel!... Welch Gedanke!...
Wenn er der Verführer wäre?...
Er in meiner Hand... und lebend!
Wenn ich mich täuschte? Dieser Schlüssel wird es zeigen.

(Apre convulso la valigia, e ne trae un plico suggellato.)
Ecco i fogli!... *(Fa per aprirlo.)* Che tento!
(S'arresta.)
E la fe' che giurai?... e questa vita
Che debbo al suo valor?... anch'io lo salvo!

E s'ei fosse quell'Indo maledetto
Che macchiò il sangue mio?...
(risoluto)
Il suggello si franga,
(per eseguire)
Niun qui mi vede...
(S'arresta.)
No?... Ben mi vegg'io.
(Getta il plico e se ne allontana con raccapriccio.)

Urna fatale del mio destino
Va, t'allontana, mi tenti invano;
L'onor a terger qui venni, e insano
D'un'onta nuova nol macchierò.

Un giuro è sacro per l'uom d'onore;
Que' fogli serino il lor mistero...
Disperso vada il mal pensiero
Che all'atto indegno mi concitò.
E s'altra prova rinvenir potessi?...
Vediam.
(Torna a frugare nella valigia e vi trova un astuccio.)

Qui v'ha un ritratto...
(Lo esamina.)
Suggel non v'è... nulla ei ne disse... nulla
Promisi... S'apra dunque...
(Eseguisce.)
Ciel! Leonora!
(con esitazione)
Don Alvaro è il ferito!
Ora egli viva... e di mia man poi muoia...

(Er öffnet hektisch die Tasche, und zieht ein versiegeltes Bündel heraus.)
Sieh da die Papiere!... *(will sie öffnen)* Was tue ich!
(Er hält inne.)
Und der Schwur, den ich gab?... und dieses Leben,
das ich seiner Tapferkeit verdanke?... auch ich
habe ihn gerettet!
Und wenn er dieser verfluchte Indianer ist,
der mein Blut schändete?
(entschlossen)
Ich werde das Siegel brechen,
(will es tun)
Niemand sieht mich hier...
(Er hält inne.)
Nein?... Aber ich selbst sehe mich.
(wirft das Päckchen fort und entfernt sich schaudernd)
Verhängnisvolle Urne meines Schicksals,
weg, entferne dich, du verführst mich vergebens;
Ich kam hierher, um die Ehre rein zu waschen, und
ich werde sie nicht töricht mit neuer Schande
beflecken.
Ein Eid ist dem Mann von Ehre heilig;
diese Papiere sollen ihr Geheimnis bewahren...
Es zerstreue sich der schlechte Gedanke,
der mich zur unwürdigen Tat antrieb.
Und wenn ich andere Beweise finden könnte?...
Sehen wir nach.
(Er geht zurück, um die Tasche zu durchsuchen und findet ein Etui.)
Hier ist ein Bild...
(prüft es)
Es hat kein Siegel... er sagte nichts davon...
Ich habe nichts versprochen... ich öffne es also...
(tut es)
Himmel! Leonora!
(mit Zögern)
Der Verwundete ist Don Alvaro!
Jetzt soll er leben... und dann durch meine Hand
sterben...

Chirurgo *(Si presenta lieto sulla porta della stanza.)*
Lieta novella, è salvo,
(Rientra.)

Militärarzt *(erscheint freudig in der Zimmertür):*
Gute Neuigkeiten: er ist gerettet.
(Er kehrt ins Zimmer zurück.)

Carlo
Oh gioia! oh gioia!
Egli è salvo! oh gioia immensa
Che m'innondi il cor, ti sento!
Potrò alfine il tradimento
Sull'infame vendicar.
Leonora, ove t'ascondi?...
Di': seguisti tra le squadre
Chi del sangue di tuo padre
Ti fe' il volto rosseggiar?
Ah, felice appien sarei
Se potesse il brando mio
Amendue d'averno al Dio.
D'un sol colpo consacrar!
(Parte rapidamente dalla destra.)

Carlos:
O Freude! O Freude!
Er ist gerettet! O unermessliche Freude,
ich fühle, wie du mein Herz erfüllst!
Endlich kann ich den Verrat
an dem Schändlichen rächen.
Leonora, wo versteckst du dich?...
Sag: bist du dem unter die Truppen gefolgt,
der dir durch das Blut deines Vaters
das Gesicht vor Scham erröten ließ?
Ah, mein Glück wäre vollkommen,
wenn mein Schwert sie alle beide
mit einem einzigen Schlag
dem Gott der Unterwelt weihen könnte.
(Er stürzt nach rechts davon.)

Scena Sesta

Accampamento militare presso Velletri. Sul davanti, a sinistra, è una bottega da rigattiere; a destra, altra, ove si vendono cibi, bevande, frutta. All'ingiro, tende militari, baracche di rivenduglioli, ecc. ecc. È notte, la scena è deserta.
Una pattuglia entra cautamente in scena, esplorando il campo.

Coro
Compagni, sostiamo;
Il campo esploriamo;
Non s'ode rumore,
Non brilla un chiarore;
In sonno profondo
Sepolto ognun sta.
Compagni, inoltriamo,
(allontanandosi a poco a poco)
Fra poco la sveglia
Suonare s'udrà.

Sechste Szene

Soldatenlager in der Nähe von Velletri. Vorne links ist der Laden eines Altwarenhändlers; rechts ein anderer, wo man Speisen, Getränke, Früchte verkauft. Ringsherum Soldatenzelte, Baracken von Händlern, usw. Es ist Nacht, die Szene ist menschenleer.
Eine Patrouille betritt vorsichtig, das Gelände erkundend, die Szene.

Chor:
Gefährten, wir bleiben hier;
wir erkunden das Gelände;
man hört keinen Lärm,
nicht ein Licht leuchtet;
in tiefem Schlaf
liegt jeder ausgestreckt wie tot da.
Gefährten, gehen wir weiter,
(sie entfernen sich nach und nach)
bald wird man das Wecksignal hören.

Scena Settima

Spunta l'alba lentamente. Entra Don Alvaro pensoso.

Alvaro
Né gustare m'è dato
Un'ora di quieta; affranta è l'alma
Dalla lotta crudel. Pace ed oblio
Indarno io chieggo al cielo.

Siebente Szene

Langsam geht die Sonne auf. Don Alvaro tritt gedankenverloren ein.

Alvaro:
Es ist mir nicht vergönnt,
eine Stunde Ruhe zu genießen;
erschöpft ist die Seele vom grausamen Kampf.
Frieden und Vergessen erflehe ich vergebens vom Himmel.

Scena Ottava

Detto e Don Carlo.

Carlo
Capitan...

Alvaro
Chi mi chiama?
(Avvicinandosi e riconoscendo Carlo gli dice con affetto:)
Voi che sì larghe cure
Mi prodigaste?

Carlo
La ferita vostra
Sanata è appieno?

Alvaro
Sì.

Carlo
Forte?

Alvaro
Qual prima.

Carlo
Sosterreste un duel?

Achte Szene

Der Vorherige und Don Carlos.

Carlos:
Hauptmann...

Alvaro:
Wer ruft mich?
(nähert sich und Carlos wiedererkennend sagt er gerührt):
Ihr, der sich so großen Herzens für mich aufopferte?

Carlos:
Ist Eure Wunde völlig geheilt?

Alvaro:
Ja.

Carlos:
Wieder bei Kräften?

Alvaro:
Wie früher.

Carlos:
Würdet Ihr ein Duell bestehen?

Alvaro
E con chi mai?

Carlo
Nemici non avete?

Alvaro
Tutti ne abbiam... ma a stento
Comprendo...

Carlo
No?... Messaggio non v'inviava
Don Alvaro l'Indiano?

Alvaro
Oh tradimento!
Sleale! il segreto fu dunque violato?

Carlo
Fu illeso quel piego, l'effige ha parlatto;

Don Carlo di Vargas, tremate, io sono.

Alvaro
D'ardite minacce non m'agito al suono.

Carlo
Usciamo all'istante, un deve morire...

Alvaro
La morte disprezzo, ma duolmi inveire

Contr'uom che per primo amistade m'offrìa.

Carlo
No, no, profanato tal nome non sia.

Alvaro
Non io, fu il destino, che il padre v'ha ucciso,

Non io che sedussi quell'angiol d'amore...
Ne guardano entrambi, e dal paradiso
Ch'io sono innocente vi dicono al core...

Carlo
Adunque colei?

Alvaro
La notte fatale
Io caddi per doppia ferita mortale;
Guaritone, un anno in traccia ne andai.
Ahimé, ch'erra spenta Leonora trovai.

Carlo
Menzogna, menzogna!
La suora ospitavala antica parente:
Vi giunsi, ma tardi...

Alvaro *(con ansia)*
Ed ella...

Alvaro:
Und mit wem denn?

Carlos:
Feinde habt Ihr nicht?

Alvaro:
Jeder hat welche... aber
ich verstehe nicht recht...

Carlos:
Nein?... Hat Euch Don Alvaro, der Indianer,
keine Nachricht geschickt?

Alvaro:
Oh Verrat!
Betrüger! Das Geheimnis wurde also verletzt?

Carlos:
Jene Papiere blieben unversehrt, das Bild hat alles verraten;
erzittert, Don Carlos di Vargas bin ich!

Alvaro:
Vom Klang solch kühner Drohungen lasse ich mich nicht beunruhigen.

Carlos:
Gehen wir sofort, einer muss sterben...

Alvaro:
Ich verachte den Tod, aber es schmerzt mich,
gegen den Mann zu kämpfen,
der mir zuerst Freundschaft anbot.

Carlos:
Nein, nein, dieses Wort darf nicht entweiht werden.

Alvaro:
Nicht ich, es war das Schicksal, das Euren Vater tötete,
nicht ich, der diesen Engel der Liebe verführt hat...
Beide sehen uns, und vom Paradies
sagen sie Eurem Herzen, dass ich unschuldig bin...

Carlos:
Aber was geschah mit ihr?

Alvaro:
In der verhängnisvollen Nacht
wurde ich zweifach von tödlicher Wunde getroffen;
als Geheilter, folgte ich ein Jahr ihrer Spur.
Ach, ich fand heraus, dass Leonora tot ist.

Carlos:
Lüge! Lüge!
Eine Nonne, eine alte Verwandte nahm sie auf:
Ich kam dorthin, aber zu spät...

Alvaro *(mit Furcht)*:
Und sie...

Carlo
Fuggente.

Alvaro *(trasalendo)*
E vive!!! o amico, il fremito
Ch'ogni mia fibra scuote,
Vi dica che quest'anima
Infame esser non puote...
Vive!!! gran Dio, quell'angelo...

Carlo
Ma in breve morirà.

Alvaro
No, d'un imene il vincolo
Stringa fra noi la speme;
E s'ella vive, insieme
Cerchiamo ove fuggì.
Giuro che illustre origine
Eguale a voi mi rende,
E che il mio stemma splende
Come rifulge il dì.

Carlo
Stolto! fra noi dischiudesi
Insanguinato avello:
Come chiamar fratello
Chi tutto mi rapì?
D'eccelsa o vile origine.
E d'uopo ch'io vi spegna,
E dopo voi l'indegna
Che il sangue suo tradì.

Alvaro
Che dite?

Carlo
Ella morrà.

Alvaro
Tacete.

Carlo
Il giuro
A dio! morrà l'infame.

Alvaro
Voi pria cadrete nel fatal certame.

Carlo
Morte! ov'io non cada esangue
Leonora giungerò.
Tinto ancor del vostra sangue
Questo acciar le immergerò.

Alvaro
Morte, sì!... col brando mio
Un sicario ucciderò;
Il pensier volgete a Dio,
L'ora vostra alfin suonò.
(Sguainano le spade e si battono furiosamente.)

Carlos:
Geflohen.

Alvaro *(zusammenfahrend)*:
Sie lebt! O Freund, das Zittern,
dass jede meiner Fasern erschüttert,
zeigt Euch, dass diese Seele
nicht schändlich sein kann...
Sie lebt! Großer Gott, dieser Engel...

Carlos:
Aber bald wird sie sterben.

Alvaro:
Nein, die Hoffnung auf Hochzeit
soll das Band zwischen uns enger ziehen;
Und wenn sie lebt,
wollen wir gemeinsam herausfinden,
wohin sie floh.
Ich schwöre, dass vornehme Abstammung
mich Euch gleich stellt,
und dass mein Wappen hell erstrahlt
wie der Tag.

Carlos:
Narr! Zwischen uns öffnet sich
ein Blut befleckes Grab:
Wie kann ich den Bruder nennen,
der mir alles raubte?
Ob edler oder niederer Herkunft.
Es ist meine Pflicht, dass ich Euch töte,
und nach Euch die Unwürdige,
die ihr Blut verriet.

Alvaro:
Was sagt ihr?

Carlos.
Sie wird sterben.

Alvaro:
Schweigt.

Carlos:
Ich schwöre es bei Gott!
Die Schändliche wird sterben.

Alvaro:
Vorher fallt Ihr im verhängnisvollen Duell.

Carlos:
Tod! Ehe ich nicht tödlich getroffen falle,
werde ich Leonora erreichen.
Befleckt noch von Eurem Blut
wird dieser Stahl sie durchbohren.

Alvaro:
Tod, ja!... mit meinem Schwert
werde ich einen Mörder töten;
Die Gedanken wendet Gott zu,
Eure letzte Stunde hat geschlagen.
(Sie ziehen die Schwerter und kämpfen wutentbrannt.)

Scena Nona

Accore la Pattuglia del campo a separarli.

Coro
Fermi, arrestate!

Carlo *(furente)*
No. La sua vita
O la mia... tosto.

Coro
Lunge di qua
Si tragga.

Alvaro
(Forse... del ciel l'aita
A me soccorre.)

Carlo
Colui morrà!

Coro *(a Carlo, che cerca svincolarsi)*
Vieni.

Carlo *(a Don Alvaro)*
Carnefice del padre mio!
(Viene trascinato altrove dalla pattuglia.)

Alvaro *(gettando la spada)*
Or che mi resta! Pietoso Iddio,
Tu ispira, illumina il mio pensier.
Al chiostro, all'eremo, ai santi altari

L'oblio, la pace chiegga il guerrier.
(Esce.)

Neunte Szene

Die Patroullie des Lagers eilt herbei, um sie zu trennen.

Chor:
Aufhören, haltet ein!

Carlos *(wild):*
Nein. Sein Leben
oder das meine... sofort.

Chor:
Bringt sie weit weg von hier.

Alvaro:
(Vielleicht... steht mir des Himmels Hilfe bei.)

Carlos:
Er wird sterben!

Chor *(zu Carlos, der versucht, sich zu befreien):*
Komm.

Carlos *(zu Don Alvaro):*
Henker meines Vaters!
(wird von der Patroullie anderswohin gezogen)

Alvaro *(das Schwert wegwerfend):*
Was bleibt mir jetzt! Barmherziger Gott,
beseele, erleuchte meine Gedanken.
Im Kloster, in der Abgeschiedenheit, am heiligen Altar
erbittet der Soldat Vergessen und Frieden.
(Geht ab.)

Scena Decima

Spunta il sole. Il rullo dei tamburi e lo squillo delle trombe dànno il segnale della sveglia. La scena va animandosi a poco a poco. Soldati Spagnoli ed Italiani di tutte le armi sortono dalle tende ripulendo schioppi, spade, uniformi, ecc. Ragazzi Militari giocano ai dadi sui tamburi, Vivandiere che vendono liquori, frutta, pane, ecc. Preziosilla dall'alto d'una baracca predica la buona ventura. – Scena animatisima.

Coro
Lorché pifferi e tamburi

Par che assordino la terra
Siam felici, ch'è la guerra
Gioia, vita al militar.
Vita gaia, avventurosa,
Cui non cal doman né ieri,
Ch'ama tutti i suoi pensieri
Sol nell'oggi concentrar.

Preziosilla *(alle Donne)*
Venite all'indovina
Ch'è giunta di lontano,

Zehnte Szene

Die Sonne geht auf. Trommelwirbel und Trompetensignale geben das Wecksignal. Die Szene belebt sich nach und nach. Spanische und italienische Soldaten aller Waffengattungen kommen aus den Zelten hervor, die Gewehre, Schwerter und Uniformen usw. säubernd. Junge Rekruten spielen Würfel auf den Trommeln, Marketenderinnen verkaufen Liköre, Früchte, Brot usw. Preziosilla prophezeit vom Dach einer Baracke das Schicksal. Die Szene ist äußerst belebt.

Chor:
Wenn es auch scheint, dass die Pfeifen und Trommeln
die Welt betäuben,
sind wir doch glücklich, dass der Krieg dem Soldaten
Freude und Leben gibt.
Fröhliches und abenteuerliches Leben,
wo weder Morgen noch Gestern zählen,
das beliebt, alle seine Gedanken
nur auf das Heute zu richten.

Preziosilla *(zu den Frauen):*
Kommt zur Wahrsagerin,
die von weither gekommen ist,

E puote a voi l'arcano
Futuro decifrar.
(ai Soldati)
Correte a lei d'intorno,
La mano le porgete,
Le amanti apprenderete
Se fide vi restâr.

und Euch die geheime Zukunft
entschlüsseln kann.
(zu den Soldaten)
Kommt schnell zu ihr,
zeigt ihr die Hand,
ihr werdet erfahren,
ob die Liebsten euch treu bleiben.

Coro
Andiam dall'indovina
La mano le porgiamo,
Le belle udir possiamo
Se fide a noi restâr.

Chor:
Gehen wir zur Wahrsagerin
und zeigen ihr die Hand,
wir können dann hören,
ob unsre Schönen uns treu bleiben.

Preziosilla
Chi vuole il paradiso
S'accenda di valore,
E il barbaro invasore
S'accinga a debellar.
Avanti, avanti, avanti,
Predirvi sentirete
Qual premio coglierete
Dal vostro battaglier.

Preziosilla:
Wer das Paradies will,
der entflamme seinen Mut,
und bereite sich vor,
den barbarischen Eindringling zu bezwingen.
Herbei, herbei, herbei,
Ich werde euch weissagen,
welchen Ruhm ihr
in eurer Schlacht ernten werdet.

Coro
Avanti, avanti, avanti,
Predirci sentiremo
Qual premio coglieremo
Dal nostro battagliar.
(Molti la circondano.)

Chor:
Herbei, herbei, herbei,
wir werden hören,
welchen Ruhm wir
in unserer Schlacht ernten werden.
(Viele umringen sie.)

Soldati *(Le Vivandiere versano loro.)*
Qua, vivandiere, un sorso.

Soldaten *(Die Marketenderinnen gießen ihnen ein.):*
Hierher, Marketenderinnen, einen Schluck.

Uno
Alla salute nostra!

Einer:
Auf unser Wohl!

Tutti *(bevendo)*
Viva!

Alle *(trinkend):*
Zum Wohl!

Altro
A Spagna!
Ed all'Italia unite!

Ein anderer:
Auf Spanien!
Und auf das verbündete Italien!

Tutti
Evviva!

Alle:
Sie leben hoch!

Preziosilla
Al nostro eroe
Don Federico Herreros.

Preziosilla:
Auf unseren Helden
Don Federico Herreros.

Tutti
Viva! Viva!

Alle:
Er lebe hoch! Er lebe hoch!

Uno
Ed al suo degno amico,
Don Felice de Bornos.

Einer:
Und auf seinen ehrenhaften Freund
Don Felice de Bornos.

Tutti
Viva! Viva!

Alle :
Er lebe hoch! Er lebe hoch!

Scena Undicesima

L'attenzione è attirata da Trabuco rivendugliolo, che dalla bottega a sinistrá viene con una cassetta al collo portante vari oggetti di meschino valore.

Trabuco
A buon mercato chi vuol comprare
Forbici, spiile, sapon perfetto.
(Lo attorniano.)
Io vendo e compro qualunque oggetto,
Concludo a pronti qualunque affare.

Soldato I *(mostrandolo)*
Ho qui un monile, quanto mi dài?

Soldato II *(c. s.)*
Ve' una collana? Se vuoi, la vendo.

Soldato III *(c. s.)*
Questi orecchini li pagherai?

Coro *(mostrando anelli, orologi, ecc.)*
Vogliamo vendere...

Trabuco
Ma quanto vedo
Tutto è robaccia, brutta robaccia.

Coro
Tale, o furfante, è la tua faccia.

Trabuco
Pure aggiustiamoci... per ogni pezzo
Do trenta soldi.

Tutti *(tumultuando)*
Da ladro è il prezzo.

Trabuco
Ih, quanta furia!... C'intenderemo,
Qualch'altro soldo v'aggiungeremo...
Date qua, subito...

Coro
Purché all'istante
Venga il denaro bello e sonante.

Trabuco
Prima la merce... qua... colle buone.

Soldati *(dandogli gli effetti)*
A te.

Altri *(c. s.)*
A te.

Altri *(c. s.)*
A te.

Elfte Szene

Die Aufmerksamkeit richtet sich auf den Händler Trabuco, der mit einem Bauchladen, der verschiedene Gegenstände dürftigen Werts enthält, aus einer der Verkaufsbuden links herauskommt.

Trabuco:
Wer möchte zu günstigem Preis
Scheren, Nadeln, feinste Seife kaufen.
(Sie scharen sich um ihn.)
Ich verkaufe und kaufe jedes Objekt,
ich schließe sofort jede Art von Geschäft ab.

Erster Soldat *(ihm ein Schmuckstück zeigend)*:
Ich habe hier ein Schmuckstück, wie viel gibst du mir dafür?

Zweiter Soldat *(es dem ersten gleichtuend)*:
Siehst du diese Halskette? Wenn du willst, verkaufe ich sie dir.

Dritter Soldat *(wie die vorherigen)*:
Zahlst du für diese Ohrringe?

Chor *(Ringe, Uhren usw. zeigend)*:
Wir wollen verkaufen...

Trabuco:
Aber soviel ich sehe,
ist alles Plunder, billiger Plunder.

Chor:
Du Gauner, das ist also dein wahres Gesicht.

Trabuco:
Dennoch werden wir uns einig... für jedes Stück gebe ich dreißig Soldi.

Alle *(aufbrausend)*:
Das ist der Preis eines Hehlers.

Trabuco:
Pfui, was für ein Aufruhr!... Wir verstehen uns doch, ich lege noch ein paar Soldi drauf...
Nun gebt schon her ...

Chor:
Nur wenn sofort die Münzen klingeln.

Trabuco:
Zuerst die Ware... hierher... mit Güte.

Soldaten *(ihm die Gegenstände gebend)*:
Für dich.

Andere *(es nachtuend)*:
Für Dich.

Andere *(es nachtuend)*:
Für Dich.

Trabuco *(Ritira le robe e paga.)*
A voi, a voi, benone!

Coro *(cacciandolo)*
Al diavol vattene...

Trabuco *(da sé contento)*
(Che buon affar!)
(avviandosi ad altro lato del campo)

A buon mercato chi vuol comprar...

Trabuco *(nimmt die Sachen und zahlt):*
Für euch, für euch, sehr gut!

Chor (ihn vertreibend):
Scher dich zum Teufel...

Trabuco *(mit sich zufrieden):*
(Welch gutes Geschäft!)
(sich auf den Weg zu einem anderen Teil des Lagers begebend)
Wer möchte zu günstigem Preis kaufen...

Scena Dodicesima

Detti e Contadini questuanti con Ragazzi a mano.

Contadini
Pane, pan, per carità;
Tetti e campi devastati
N'ha la guerra, ed affamati
Cerchiam pane per pietà.

Zwölfte Szene

Die Vorherigen und bettelnde Bauern mit Kindern an der Hand.

Bauern:
Brot, Brot, habt Mitleid;
der Krieg hat unsere Häuser und Felder zerstört,
und ausgehungert suchen wir Brot,
seid barmherzig!

Scena Tredicesima

Detti ed alcune Reclute piangenti che giungono scortate.

Reclute
Poveri madri deserte nel pianto
Per dura forza dovemmo lasciar.
Della beltà n'han rapiti all'incanto,
A' nostre case vogliam tornar.

Vivandiere *(accostandosi gaiamente alle Reclute e offrendo loro da bere)*
Non piangete, giovinotti,
Per le madri e per le belle;
V'ameremo quai sorelle,
Vi sapremo consolar.
Certo il diavolo non siamo;
Quelle lacrime tergete,
Al passato, ben vedrete,
Ora è inutile pensar.

Preziosilla *(accostandosi alle Reclute ne prende alcune pel braccio, e dice loro burlescamente:)*
Che vergogna!... su, coraggio...
Bei figliuoli, siete pazzi?
Se piangete quai ragazzi
Vi farete corbellar.
Un'occhiata a voi d'intorno,
E scommetto che indovino;
Ci sarà più d'un visino
Che sapravvi consolar.

Tutti
Nella guerra è la follia
Che dee il campo rallegrar;
Viva, viva la pazzia,
Che qui sola ha da regnar!

Dreizehnte Szene

Die Vorherigen und einige weinende Rekruten, die eskortiert ankommen.

Rekruten:
Mit roher Gewalt wurden wir gezwungen,
unsere armen Mütter in ihrem Leid alleine zu lassen.
Dem Zauber der Schönheit haben sie uns entrissen,
wir wollen nach Hause zurückkehren.

Marketenderinnen *(sich fröhlich den Rekruten nähernd und ihnen zu trinken anbietend):*
Weint nicht, ihr Burschen,
um eure Mütter und eure Schönen;
wir werden euch wie Schwestern lieben,
wir werden euch zu trösten wissen;
wir sind bestimmt nicht der Teufel;
trocknet diese Tränen,
seht wohl, es nützt nichts,
jetzt an die Vergangenheit zu denken.

Preziosilla *(sich den Rekruten nähernd nimmt einige beim Arm und sagt ihnen scherzend):*
Welche Schande!... Auf, nur Mut...
Ihr lieben Muttersöhnchen, seid ihr verrückt?
Wenn ihr wie Kinder weint,
macht ihr euch lächerlich.
Werft nur einen Blick herum
und ich wette, dass ich Recht behalte,
da ist mehr als ein Gesicht
das euch zu trösten wissen wird.

Alle:
Die Tollheit ist es, die im Krieg,
das Lager erheitern muss;
es lebe, es lebe die Ausgelassenheit
die hier allein zu herrschen hat!

(Le Vivandiere prendono francamente le Reclute pel braccio, e s'incomincia vivacissima danza generale. Ben presto la confusione e lo schiamazzo giungono al colmo.)

Scena Quattordicesima

Detti e Fra Melitone che, preso nel vortice della danza, e per un momento costretto a ballare con le Vivandiere, finalmente, riuscito a fermarsi, esclama:

Melitone *(predicando)*
Toh, toh!... Poffare il mondo! o che tempone.
Corre ben l'avventura!... Anch'io ci sono!...

Venni di Spagna a *medicar* ferite
Ed alme a *mendicar.* Che vedo! è questo
Un campo di Cristiani, o siete Turchi?
Dove s'è visto a berteggiar la santa
Domenica così?... Ben più faccenda

Le *bottiglie* vi dan che le *battaglie!*
E invece di vestir *cenere e sacco,*
Qui si tresca con *Venere* e con *Bacco?*
Il mondo è fatto una casa di pianto;
Ogni *convento*
Or è *covo* del *vento!* I *Santuari*
Spelonche diventâr di *sanguinari;*
Perfino i *tabernacoli di Cristo*
Fatti son *ricettacoli del tristo.*
Tutto è soqquadro... e la ragion?... pe' vostri
Peccati.

Soldati
Ah frate... frate!

Melitone
Voi le feste
Calpestate, rubate, bestemmiate...

Soldati italiani
Togone infame!...

Soldati spagnoli
Segui pur, padruccio.

Melitone
E membra e capi siete d'una stampa...

Tutti eretici...

Soldati italiani
Or or l'aggiustiam noi...

Melitone
Tutti, tutti cloaca di peccati,
E finché il mondo puzzi di tal *pece,*
Non isperi la terra alcuna *pace.*

Soldati italiani *(serrandolo intorno)*

Dàlli, dàlli...

(Die Marketenderinnen nehmen die Rekruten ungezwungen beim Arm und es beginnt ein äußerst lebhaftes allgemeines Tanzen. Schnell gelangen Trubel und Lärmen zum Höhepunkt.)

Vierzehnte Szene

Die Vorherigen und Bruder Melitone, der vom Wirbel des Tanzes ergriffen wurde und für einen Moment gezwungen war, mit den Marketenderinnen zu tanzen, schafft es sich zu befreien, und nun ruft er aus:

Melitone *(predigend):*
Oh, oh!... Die Welt ist verrückt! Oh, welch Zeiten.
Das Abenteuer ist in vollem Gang!... Ich bin auch dabei!...
Ich komme aus Spanien, um die Wunden zu *heilen*
und für die Seelen zu *flehen.* Was sehe ich! Ist dies
das Lager von Christen, oder seid ihr Türken?
Wo hat man je erlebt, dass der heilige Sonntag so
verspottet wurde?... Viel größere Beachtung
schenkt ihr
den *Flaschen* als den *Schlachten!*
Und anstatt *Sack und Asche* zu tragen
tändelt man hier mit *Venus und Bacchus?*
Die Welt ist ein Klagehaus geworden;
Jedes *Kloster*
ist jetzt ein *Luftschloss!* Die *Heiligtümer*
wurden zu *Räuberhöhlen*
Sogar die *Tabernakel Christi* wurden
zu *Sammelstellen des Tristen*
Alles steht Kopf... und der Grund?...
Eure Sünden.

Soldaten:
Ach, Bruder... Bruder!

Melitone:
Ihr tretet die Festtage mit Füßen,
plündert, lästert...

Die italienischen Soldaten:
Du Sünder in Mönchskutte!...

Die spanischen Soldaten:
Mach nur weiter, Mönchlein.

Melitone:
Untergeordnete und Vorgesetzte sind aus einem Guss...
Alles Ketzer...

Die italienischen Soldaten:
Jetzt, jetzt zeigen wir's ihm...

Melitone:
Alles, alles ein Sumpf aus Sündern,
und solange die Welt nach diesem Pech stinkt,
wird die Erde keinen Frieden haben.

Die italienischen Soldaten *(bedrängen ihn von allen Seiten):*
Gebt's ihm, gebt's ihm...

Soldati spagnoli *(difendendolo)*
Scappa, scappa...

Soldati italiani *(Cercano picchiarlo, ma egli se la svigna declamando sempre.)*

Preziosilla *(ai Soldati che lo inseguono, uscendo di scena)*
Lasciatelo, ch'ei vada...
Far guerra ad un cappuccio!... bella impresa!...

Non m'odon?... sia il tamburo sua difesa.

(Prende a caso un tamburo e, imitata da qualche Tamburino, lo suona. I Soldati accorrono tosto a circondarla seguiti da tutta la turba.)

Rataplan, rataplan, della gloria
Nel soldato ritembra l'ardor;
Rataplan, rataplan, di vittoria
Questo suono è segnal precursor!
Rataplan, rataplan, or le schiere
Son guidate, raccolte a pugnar!
Rataplan, rataplan, le bandiere
Del nemico si veggon piegar!
Rataplan, pim, pum, pam, inseguite
Chi le terga, fuggendo, voltò...
Rataplan, le gloriose ferite
Col trionfo il destin coronò.
Rataplan, della patria la gloria
Più rifulge de' figli al valor!...
Rataplan, rataplan, la vittoria
Al guerriero conquista ogni cor.
(Sortono correndo. – Cala la tela.)

Fine del terzo Atto

Die spanischen Soldaten *(ihn schützend)*:
Lauf weg, lauf weg...

Die italienischen Soldaten *(versuchen ihn zu verprügeln, aber er entwischt ihnen weiter predigend)*

Preziosilla *(zu den Soldaten, die ihm folgen und von der Szene verschwinden)*:
Lasst ihn doch laufen...
Sich mit einem Kapuziner anzulegen!... Tolle Aktion!...
Hören sie mich nicht?... Die Trommel soll sein Schutz sein.
(Sie nimmt wahllos eine Trommel und schlägt sie, imitiert von irgendeiner kleinen Trommel. Die Soldaten eilen sofort herbei, um sie zu umringen, gefolgt von der ganzen Meute.)
Rataplan, Rataplan, das entfacht
im Soldaten den Ruhmesgeist.
Rataplan, Rataplan, dieser Klang
ist das Vorzeichen des Sieges!
Rataplan, Rataplan, jetzt wird die Schar
geführt, gesammelt um zu kämpfen!
Rataplan, Rataplan, die Fahnen
des Feindes sinken schon.
Rataplan, pim, pum, pam, folgt dem,
der den Rücken zur Flucht wandte...
Rataplan, das Schicksal hat die ehrenhaften Wunden
mit Triumph gekrönt.
Rataplan, der Sieg des Vaterlandes
leuchtet den ehrenhaften Söhnen!...
Rataplan, Rataplan, der Sieg
öffnet dem Soldaten jedes Herz.
(Gehen laufend hinaus. – Der Vorhang fällt.)

Ende des dritten Aktes

Atto Quarto

Vicinanze d'Hornachuelos.

Scena Prima

Interno del Convento della Madonna degli Angeli. Meschino porticato circonda una corticella con aranci, oleandri, gelsomini. A sinistra dello spettatore è la porta che mette alla via; a destra altra porta sopra la quale si legge Clausura.

Il Padre Guarliano passeggia gravemente leggendo il breviario. Dalla sinistra entrano molti pezzenti d'ogni età e sesso con rozze scodelle alla mano, pignatte o piatti.

Coro
Fate la carità.
È un'ora che aspettiamo!
Andarcene dobbiamo,
Fate la carità.

Vierter Akt

Umgebung von Hornachuelos

Erste Szene

Im Inneren des Klosters »Madonna degli Angeli«. Ein heruntergekommener Säulengang umschließt einen kleinen Hof mit Orangen, Oleander, Jasmin. Links vom Zuschauer ist die Pforte, die zur Strasse führt; rechts eine andere Tür, über der die Inschrift »Klausur« zu lesen ist.
Pater Guardiano geht mit schwerem Schritt das Brevier lesend umher. Von links treten Bettler jeden Alters und Geschlechts mit einfachen Schüsseln, Töpfen oder Tellern in den Händen ein.

Chor:
Seid barmherzig.
Wir warten seit einer Stunde!
Wir müssen wieder gehen,
seid barmherzig.

Scena Seconda

Detti e Fra Melitone, che viene dalla destra, coperto il ventre d'ampio grembiale bianco, ed aiutato da altro laico, porta una grande caldaia a due manichi, che depongono nel centro; il laico riparte.

Melitone *(Incomincia a distribuire col ramaiolo la minestra.)*
Che? Siete all'osteria?... Quieti...

Donne *(spingendosi fra loro)*
Qui, presto a me.

Vecchi
Quante porzioni a loro!

Altri
Tutti vorrian per sé.

Tutti
N'ebbe già tre Maria!...

Una *(a Melitone)*
Quattro a me...

Tutti
Quattro a lei!

Detta
Sì, perché ho sei figlioli...

Melitone
Perché ne avete sei?

Dette
Perché li mandò Iddio...

Melitone
Sì, sì, Dio... Non li avreste
Se al par di me voi pure la schiena percoteste
Con aspra disciplina, e più le notti intere
Passaste recitando rosari e Miserere...

Guardiano
Fratel...

Melitone
Ma tai pezzenti son di fecondità
Davvero spaventosa.

Guardiano
Abbiate carità.

Vecchi
Un po' di quel fondaccio ancora ne donate.

Melitone
Il ben di Dio, bricconi, fondaccio voi chiamate?

Zweite Szene

Die Vorherigen und Bruder Melitone, der von rechts kommt, um den Bauch eine große weiße Schürze. Er trägt zusammen mit einem Laienbruder einen großen Kessel mit zwei Henkeln herein, den sie in der Mitte der Szene absetzten; der Laienbruder geht wieder fort.

Melitone *(beginnt mit der Schöpfkelle die Suppe auszuteilen.):*
Was? Seid ihr im Wirtshaus?... Immer mit der Ruhe...

Frauen *(untereinander drängelnd):*
Hier, gib mir schnell.

Die Alten:
Wie viele Portionen bekommen die!

Andere:
Alle denken nur an sich.

Alle:
Maria hatte schon dreimal!...

Eine *(zu Melitone):*
Vier für mich...

Alle:
Vier für sie!

Besagte:
Ja, weil ich sechs kleine Kinder habe...

Melitone:
Warum habt ihr sechs?

Besagte:
Weil Gott sie mir geschickt hat...

Melitone:
Ja, ja, Gott... Ihr hättet sie nicht,
wenn ihr euch, wie ich den Rücken geißeln würdet,
mit strenger Disziplin, und öfter nächtelang
mit Beten des Rosenkranzes und des Misereres
zubringen würdet...

Guardiano:
Bruder...

Melitone:
Aber diese Bettlerinnen sind wirklich
erstaunlich fruchtbar.

Guardiano:
Habt Mitleid.

Die Alten:
Gebt uns noch ein wenig von diesem Bodensatz.

Melitone:
Die Gaben Gottes, ihr Gauner, nennt ihr Bodensatz?

Alcuni *(presentando le scodelle)*
A me, padre...

Altri
A me...

Melitone
Oh, andatene in malora,
O il ramaiol sul capo v'aggiusto ben or ora...

Io perdo la pazienza!...

Guardiano
Oh carità, fratello...

Donne
Più carità ne usava il Padre Raffaello.

Melitone
Sì, sì, ma in otto giorni, avutone abbastanza
Di poveri e minestra, restò nella sua stanza,

E scaricò la soma sul dosso a Melitone...
E poi con tal canaglia usar dovrò le buone?

Guardiano
Soffrono tanto i poveri... la carità è un dovere.

Melitone
Carità con costoro che il fanno per mestiere?

Che un campanile abbattere co' pugni sarien buoni,
Che dicono fondaccio il ben di Dio... Bricconi!

Alcuni
Oh, il Padre Raffaele...

Altri
Era un angelo! Un santo!

Tutti
Se il Padre Raffaele...

Melitone
Non mi seccate tanto!
(Distribuisce in fretta il residuo, dicendo:)
Il resto a voi, prendetevi, – non voglio più parole...

(Fa rotolar la caldaia con un calcio.)
Fuori di qua, lasciatemi, – sì, fuori, al sole, al sole;

Pezzenti più di Lazzaro – sacchi di pravità...

Via, via, bricconi, al diavolo, – toglietevi di qua.

(Indispettito li scaccia confusamente, percuotendoli col grembiale che si sarà tolto, chiude la porta, restando assai adirato e stanco.)

Einige *(ihm die Schüsseln hinhaltend):*
Für mich, Pater...

Andere:
Für mich...

Melitone:
Oh, geht doch ins Verderben,
oder ich schlage euch sofort die Schöpfkelle über den Kopf...
Ich verliere meine Geduld!...

Guardiano:
Erbarmen, Bruder...

Frauen:
Pater Raphael zeigte mehr Erbarmen.

Melitone:
Ja, ja, aber nach acht Tagen, als er genug hatte von den Armen und der Suppe, blieb er in seiner Zelle,
und lud die Last auf die Schultern Melitones ab...
Und dann soll ich noch Gutmütigkeit mit solchen Kanallien walten lassen?

Guardiano:
Die Armen leiden sehr... Nächstenliebe ist unsere Pflicht.

Melitone:
Nächstenliebe zu denen, die Bbetteln zu ihrem Beruf machen?
Die froh wären, mit einem Faustschlag einen Kirchturm niederzuschlagen,
die die Gaben Gottes als Bodensatz bezeichnen...
Gauner!

Einige:
Oh, Pater Raphael...

Andere:
Er war ein Engel! Ein Heiliger!

Alle:
Wenn Pater Raphael...

Melitone:
Geht mir nicht zu sehr auf die Nerven!
(verteilt schnell den Rest und sagt:)
Der Rest für euch, nehmt euch, – ich will kein Wort mehr hören...
(durch einen Tritt bringt er den Kessel ins Rollen)
Raus hier, lasst mich in Ruhe, – ab, raus, ins Freie, ins Freie;
Bettler, schlimmer als Lazarus – ein Haufen Gesindel...
Weg, weg, Gauner, zum Teufel, – entfernt euch von hier.
(Verärgert vertreibt er sie wirr, indem er sie mit der Schürze schlägt, die er ausgezogen hat, er schließt die Pforte und bleibt sehr erzürnt und ermüdet zurück.)

Scena Terza

Il Padre Guardiano e Fra Melitone.

Melitone *(asciugandosi il sudore con un fazzoletto bianco che avrà cavato da una manica)*

Auf!... Pazienza non v'ha che basti!

Guardiano
Troppa
Dal Signor non ne aveste.
Facendo carità un dover s'adempie
Da render fiero un angiol!

Melitone *(prendendo tabacco)*
Che al mio posto
In tre dì finirebbe
Col *minestrar* de' schaffi...

Guardiano
Tacete; umil sia Melitone, né soffra
Se veda preferirsi Raffaele.

Melitone
Io?... No... amico, gli son, ma ha certi gesti...

Parla da sé... ha cert'occhi...

Guardiano
Son le preci,
Il digiun...

Melitone
Ier nell'orto lavorava
Cotanto stralunato, che scherzando
Dissi: Padre... un mulatto
Parmi... Guardommi bieco.
Strinse le pugna, e...

Guardiano
Ebbene?

Melitone
Quando cadde
Sul campanil la folgore, ed usciva
Fra la tempesta, gli gridai: Mi sembra
Indian selvaggio... Un urlo
Cacciò che mi gelava.

Guardiano
Che v'ha a ridir?

Melitone
Nulla, ma il guardo e penso.
Narraste che il demonio
Qui stette un tempo in abito da frate...
Gli fosse il Padre Raffael parente?

Guardiano
Giudizi temerari... il ver narrai...
Ma n'ebbe il Superior rivelazione
Allora... Io, no.

Dritte Szene

Pater Guardiano und Bruder Melitone.

Melitone *(sich den Schweiß mit einem weißen Taschentuch trocknend, das er aus dem Ärmel herausgezogen hat):*
Uff!... Für die gibt es keine Geduld, die ausreichte!

Guardiano:
Mit allzu viel hat euch der Herr nicht bedacht.
Mildtätig sein, bedeutet eine Pflicht zu erfüllen
und sich würdig wie ein Engel zu erweisen!

Melitone *(nimmt eine Prise Tabak):*
Der nach drei Tagen auf meinem Posten
dabei enden würde,
statt Suppe Ohrfeigen auszugeben...

Guardiano:
Schweigt; demütig sei Melitone, nicht beleidigt,
wenn er sieht, dass Raphael vorgezogen wird.

Melitone:
Ich?... Nein... Ich bin sein Freund, aber er hat eine gewisse Art...
Er redet mit sich selbst... hat etwas in seinem Blick...

Guardiano:
Das liegt am Beten, am Fasten...

Melitone:
Gestern arbeitete er im Garten
so geistesabwesend, dass ich scherzend
zu ihm sagte: Pater... ihr wirkt wie ein Mulatte...
Er schaute mich schief an,
ballte die Faust und...

Guardiano:
Nun?

Melitone:
Als der Blitz in den Kirchturm einschlug
und er in das Unwetter hinaus ging,
schrie ich ihm hinterher:
Ihr wirkt wie ein wilder Indianer... Ich hörte
ein Geheul, dass mich zu Eis erstarren ließ.

Guardiano:
Was hat er euch zugerufen?

Melitone:
Nichts, aber ich sehe ihn an und denke mir,
ihr erzähltet einmal, dass der Teufel
einst hier in Mönchskleidern weilte...
Vielleicht ist Pater Raphael ein Verwandter von ihm?

Guardiano:
Eine kühne Vermutung... ich erzählte die Wahrheit...
Aber die Erscheinung hatte der damalige Prior...
Ich, nicht.

Melitone
Ciò è vero!...
Ma strano è molto il Padre!... La ragione?

Guardiano
Del mondo i disinganni,
L'assidua penitenza,
Le veglie, l'astinenza
Quell'anima turbâr.

Melitone
Saranno i disinganni,
L'assidua penitenza.
Le veglie, l'astinenza
Che il capo gli guastâr!
(Si suona con forza il campanello alla porta.)

Guardiano
Giunge qualcuno... aprite...
(Parte.)

Melitone:
Das ist wahr!...
Aber der Pater ist sehr eigenartig!... Was ist der Grund?

Guardiano:
Die Enttäuschungen der Welt,
die andauernde Buße,
das Wachen, die Enthaltsamkeit,
bewegen diese Seele.

Melitone:
Es werden die Enttäuschungen sein,
die andauernde Buße,
das Wachen, die Enthaltsamkeit,
die ihm den Kopf hängen lassen!
(Die Glocke an der Pforte wird heftig geläutet.)

Guardiano:
Es kommt jemand... öffnet...
(geht ab)

Scena Quarta

Fra Melitone e Don Carlo che avviluppato in un grande mantello, entra francamente.

Carlo *(alteramente)*
Siete voi il portiere?

Melitone
(È goffo ben costui!)
Se apersi, parmi...

Carlo
Il Padre Raffaele?

Melitone
(Un altro!) Due ne abbiamo...
L'un di Porcuna, grasso,
Sordo come una talpa, un altro scarno,
Bruno, occhi... (Ciel, quali occhi!) voi chiedete?

Carlo
Quel dell'inferno.

Melitone
(È desso...) E chi gli annuncio?

Carlo
Un cavalier...

Melitone
(Qual boria! è un male arnese.)
(Parte.)

Vierte Szene

Bruder Melitone und Don Carlos, der in einen großen Mantel gehüllt ist, tritt ohne Umschweife ein.

Carlos *(erregt)*:
Seid ihr der Pförtner?

Melitone:
(Der ist ganz schön ungehobelt!)
Wenn ich geöffnet habe, scheint es wohl so ...

Carlos:
Der Pater Raphael?

Melitone:
(Schon wieder einer!) Wir haben zwei...
Einer aus Porcuna, dick,
taub wie ein Maulwurf, der andere mager,
dunkelhaarig, Augen... (Himmel, was für Augen!)
Nach welchem fragt ihr?

Carols:
Nach dem aus der Hölle.

Melitone:
(Das ist er...) Und wen soll ich ihm melden?

Carlos:
Einen Mann von Ehre...

Melitone:
(Welch Aufgeblasenheit! Er ist ein unangenehmer Kerl.)
(geht ab)

Scena Quinta

Don Carlo, poi Don Alvaro in abito da frate.

Carlo
Invano Alvaro ti celasti al mondo
E d'ipocrita veste
Scudo facesti alla viltà. Del chiostro
Ove t'ascondi m'additâr la via
L'odio e la sete di vendetta; alcuno
Qui non sarà che ne divida; il sangue,
Solo il tuo sangue può lavar l'oltraggio
Che macchiò l'onor mio:
E tutto il verserò, lo giuro a Dio.

Alvaro
Fratello...

Carlo
Riconoscimi.

Alvaro
Don Carlo! Voi vivente!

Carlo
Da un lustro ne vo in traccia,
Ti trovo finalmente...
Col sangue sol cancellasi
L'infamia ed il delitto,
Ch'io ti punisca è scritto
Sul libro del destin.
Tu prode fosti, or monaco,
Un'arma qui non hai...
Deggio il tuo sangue spargere;
Scegli, due ne portai...

Alvaro
Vissi nel mondo... intendo;
Or queste vesti... l'eremo
Dicon che i falli ammendo,
Che penitente è il cor.
Lasciatemi!

Carlo
Difendere
Quel saio, né il deserto,
Codardo, te non possono...

Alvaro *(trasalendo)*
Codardo! Tale asserto...
(poi frenandosi, da sé)
No!... assistimi, Signor!)
(a Don Carlo)
Le minacce, i fieri accenti
Portin seco in preda i venti,
Perdonatemi... pietà,
O fratel, pietà, pietà.
A che offendere cotanto
Chi fu solo sventurato?
Deh, chiniam la fronte al fato,
O fratel, pietà, pietà.

Fünfte Szene

Don Carlos, dann Don Alvaro im Mönchsgewand.

Carlos:
Vergebens hast du dich der Welt verborgen Alvaro
und vergebens gibst du der Feigheit durch heuchlerische Kleider Schutz.
Hass und Durst nach Rache zeigten mir den Weg
zum Kloster, wo du dich versteckst;
hier wird es niemanden geben, der uns trennt;
dein Blut,
nur dein Blut kann die Beleidigung reinwaschen,
die meine Ehre befleckt:
und ich werde es vergießen, das schwöre ich bei Gott.

Alvaro:
Bruder...

Carlos:
Erkenne mich wieder.

Alvaro:
Don Carlos! Ihr lebt!

Carlos:
Seit fünf Jahren folge ich deiner Spur,
endliche habe ich dich gefunden...
Nur mit Blut kann
die Schande und das Verbrechen getilgt werden,
dessen ich dich bestrafe, es steht
im Buch des Schicksals geschrieben.
Du warst kühn, jetzt bist du Mönch,
eine Waffe hast du hier nicht...
Ich muss dein Blut vergießen;
Wähle, ich habe zwei Waffen mitgebracht...

Alvaro:
Ich habe in der Welt gelebt... ich verstehe;
jetzt sagen diese Kleider... die Abgeschiedenheit,
dass ich die Fehler auf mich nehme,
dass das Herz büßt.
Lasst mich allein!

Carlos:
Weder die Kutte, noch die Einsamkeit
können dich, Feigling, schützen...

Alvaro *(aufbrausend)*:
Feigling! Welche Behauptung...
(dann sich bremsend, zu sich)
(Nein!... Herr, steh mir bei!)
(zu Don Carlos)
Die Drohungen und die harten Anschuldigungen
soll der Wind mit sich tragen,
vergebt mir... seid barmherzig,
o Bruder, habt Mitleid, Mitleid,
Warum den so schwer verletzen,
der nur Opfer eines Unglücks wurde?
Ach, neigen wir das Haupt vor dem Schicksal,
O Bruder, habt Mitleid, Mitleid.

Carlo
Tu contamini tal nome...
Una suora mi lasciasti
Che tradita abbandonasti
All'infamia, al disonor.

Alvaro
No, non fu disonorata,
Ve lo giura un sacerdote:
Sulla terra l'ho adorata
Come in cielo amar si puote...
L'amo ancora, e s'ella m'ama

Più non brama questo cor.

Carlo
Non si placa il mio furore
Per mendace e vile accento.
L'arme impugna, ed al cimento
Scendi meco, o traditor.

Alvaro
Se i rimorsi, il pianto omai
Non vi parlano per me,
Qual nessun mi vide mai,
Io mi prostro al vostro pie'.
(Eseguisce.)

Carlo
Ah, la macchia del tuo stemma
Or provasti con quest'atto!

Alvaro *(balzando in piedi furente)*
Desso splende più che gemma...

Carlo
Sangue il tinge di mulatto.

Alvaro *(non potendo più frenarsi)*
Per la gola voi mentite...
A me un brando...
(Glielo strappa di mano.)
Un brando... Uscite.

Carlo
Finalmente!...
(avviandosi)

Alvaro *(ricomponendosi)*
No... l'inferno
Non trionfi... Va, riparti...
(Getta la spada.)

Carlo
Ti fai dunque di me scherno?...
S'ora meco misurarti,
O vigliacco, non hai core,
Ti consacro al disonore...
(Gli dà uno schiaffo.)

Alvaro *(furente)*
Ah, segnasti la tua sorte!
(raccogliendo la spada)
Morte a entrambi...

Carlos:
Du beschmutzt dieses Wort...
Eine Schwester ließt du mir,
die du verraten im Stich gelassen hast
in Schmach und Schande.

Alvaro:
Nein, sie wurde nicht entehrt,
das schwöre ich Euch als Priester:
Auf Erden habe ich sie angebetet,
wie man sich nur im Himmel lieben kann...
Ich liebe sie immer noch, und dass auch sie mich liebt,
mehr begehrt dieses Herz nicht.

Carlos:
Mein Zorn lässt sich nicht
durch lügnerische und feige Worte besänftigen.
Ergreife die Waffe, und komm
zum Duell mit mir, oh Verräter.

Alvaro:
Wenn die Reue, wenn meine Tränen
nicht für mich bei euch sprechen,
werfe ich mich euch zu Füßen,
so sah mich noch niemand.
(tut es)

Carlos:
Ah, die Schande deines Wappens
hast du nun mit dieser Tat bewiesen!

Alvaro *(springt wütend auf):*
Es erstrahlt reiner als ein Edelstein...

Carlos:
Es ist gefärbt von Mulattenblut.

Alvaro *(kann sich nicht mehr bremsen):*
Ihr lügt wie gedruckt...
Ein Schwert für mich...
(reißt es ihm aus der Hand)
Ein Schwert... Kommt mit hinaus.

Carlos:
Endlich!...
(losgehend)

Alvaro (wieder Fassung gewinnend):
Nein... die Hölle
soll nicht triumphieren... Geh, entferne dich...
(Er wirft das Schwert hin.)

Carlos:
Du treibst also deinen Spott mit mir?...
Wenn du jetzt keinen Mut hast,
oh Feigling, dich mit mir zu messen,
geb ich dich der Ehrlosigkeit preis.
(Er gibt ihm eine Ohrfeige.)

Alvaro (rasend):
Ah, du hast dein Schicksal besiegelt.
(hebt das Schwert auf)
Tod uns beiden...

Carlo
A entrambi morte.
(Escono correndo dalla sinistra.)

Carlos:
Tod uns beiden...
(Sie laufen nach links ab.)

Scena Sesta

Valle tra le rupi inaccessibili, attraversata da un ruscello. Nel fondo, a sinistra dello spettatore, è una grotta con porta praticabile, e sopra una campana che si potrà suonare dall'interno. È il tramonto. La scena si oscura lentamente; la luna apparisce splendidissima. Donna Leonora, pallida, sfigurata, esce dalla grotta agitatissima.

Sechste Szene

Tal zwischen den unzugänglichen Felsen, durchquert von einem Bach. Im Hintergrund, links vom Zuschauer ist eine Höhle mit bespielbarer Tür, darüber eine Glocke, die man von innen läuten kann. Es ist Sonnenuntergang. Die Szene wird langsam dunkel; der strahlend helle Mond geht auf.
Donna Leonora, bleich, verhärmt tritt aufgewühlt aus der Höhle.

Leonora
Pace, pace, mio Dio; cruda sventura
M'astringe, ahimé, a languir;
Come il dì primo da tant'anni dura
Profondo il mio soffrir.
L'amai, gli è ver!... ma di beltà e valore
Cotanto Iddio l'ornò
Che l'amo ancor, né togliermi dal core
L'immagin sua saprò.
Fatalità!... fatalità!... un delitto
Disgiunti n'ha quaggiù!...
Alvaro, io t'amo, e su nel cielo è scritto:

Non ti vedrò mai più!
Oh Dio, Dio, fa ch'io muoia: ché la calma
Può darmi morte sol.
Invan la pace qui sperò quest'alma
In preda a tanto duol.
(Va ad un sasso ove sono alcune provvigioni deposte dal Padre Guardiano.)
Misero pane... a prolungarmi vieni
La sconsolata vita... Ma chi giunge?

Chi profanare ardisce il sacro loco?
Maledizione!... Maledizone!...
(Torna rapidamente alla grotta, e vi si rinchiude.)

Leonora:
Frieden, Frieden, mein Gott; ein grausames Unglück
zwingt mich, ach, zu leiden;
Seit jenem Tag vor so vielen Jahren
hält mein tiefer Schmerz an.
Ich liebte ihn, es ist wahr!... Doch Gott
verlieh ihm so viel Schönheit und Edelmut,
dass ich ihn immer noch liebe, und dass ich sein Bild
nie aus meinem Herzen werde reißen können.
Verhängnis!... Verhängnis!... Ein Verbrechen
hat uns auf dieser Welt getrennt!...
Alvaro, ich liebe dich, und droben im Himmel steht es geschrieben:
ich werde dich nie wiedersehen!
O Gott, Gott, lass mich sterben: denn Ruhe
kann nur der Tod mir geben.
Vergebens erhoffte diese Seele hier Frieden,
und fiel zum Opfer so großem Schmerz.
(Sie geht zu einem Stein, wo Pater Guardiano einige Vorräte deponiert hat.)
Armseliges Brot... du bist nur da,
um mein trostloses Leben zu verlängern... Aber wer kommt da?
Wer wagt es, den heiligen Ort zu entweihen?
Verflucht!... Verflucht!...
(Sie kehrt schnell zur Höhle zurück, und schließt sich ein.)

Scena Settima

Si ode dentro la scena un cozzar di spade.

Carlo *(dall'interno)*
Io muoio!... Confession!... l'alma salvate.

Alvaro *(Entra in scena colla spada sguainata.)*
È questo ancor sangue d'un Vargas...

Carlo *(sempre dall'interno)*
Padre...
Confession...

Siebente Szene

Man hört hinter der Szene Schwerter aneinander schlagen.

Carlos *(von hinter der Bühne):*
Ich sterbe!... Beichte!... Rettet die Seele.

Alvaro *(betritt die Szene mit blutigem Schwert):*
Auch dieses wieder Blut eines Vargas...

Carlos *(immer noch von hinter der Bühne):*
Pater...
Beichte...

Alvaro *(Getta la spada.)*
Maledetto
Io sono; ma qui presso
È un eremita.
(Corre alla grotta e batte alla porta.)
A confortar correte
Un uom che muor...

Leonora *(dall'interno)*
Nol posso.

Alvaro
Fratello! In nome del Signor...

Leonora
Nol posso.

Alvaro
È d'uopo.
(Batte con più forza.)

Leonora
Aiuto! Aiuto!
(Dall'interno suonando la campana.)

Alvaro
Deh, venite!

Scena Ottava

Detto e Leonora che si presenta sulla porta.

Leonora
Temerari, del ciel l'ira fuggite!

Alvaro
Una donna! qual voce... ah no... uno spettro...

Leonora *(riconoscendo Don Alvaro)*
Che miro?

Alvaro
Tu... Leonora...

Leonora
Egli è ben desso...
(avvicinandosi ad Alvaro)
Io ti riveggo ancora...

Alvaro
Lungi... lungi da me... queste mie mani
Grondano sangue... Indietro!

Leonora
Che mai parli?

Alvaro *(accennando)*
Là giace spento un uom...

Leonora
Tu l'uccidesti?

Alvaro *(wirft das Schwert weg):*
Verflucht bin ich;
aber in der Nähe
wohnt ein Eremit.
(läuft zur Höhle und klopft an die Tür)
Eilt herbei, um einem sterbenden Mann
Trost zu spenden...

Leonora *(von drinnen):*
Ich kann nicht.

Alvaro:
Bruder! Im Namen des Herrn...

Leonora:
Ich kann nicht.

Alvaro:
Es muss sein.
(Er klopft heftiger an.)

Leonora:
Zu Hilfe! Zu Hilfe!
(von innen die Glocke läutend)

Alvaro:
Ach, kommt doch!

Achte Szene

Der Vorherige und Leonora, die sich an der Tür zeigt.

Leonora:
Ihr Tollkühnen, flieht den Zorn des Himmels!

Alvaro:
Eine Frau! Diese Stimme... ach nein... ein Geist...

Leonora *(Don Alvaro wiedererkennend):*
Was sehe ich?

Alvaro:
Du... Leonora...

Leonora:
Guter Gott er ist es...
(sich Don Alvaro nähernd)
Ich sehe dich wieder.

Alvaro:
Weg... weg von mir... an diesen meinen Händen
klebt noch Blut... zurück!

Leonora:
Wovon redest du nur?

Alvaro *(deutend):*
Dort liegt ein toter Mann...

Leonora:
Du hast ihn getötet?

Alvaro
Tutto tentai per evitar la pugna.
Chiusi i miei dì nel chiostro.

Ei mi raggiunse... m'insultò... l'uccisi...

Leonora
Ed era?

Alvaro
Tuo fratello!

Leonora
Gran Dio!
(Corre ansante verso il bosco.)

Alvaro
Destino avverso.
Come a scherno mi prendi!
Vive Leonora e ritrovarla deggio
Or che versai di suo fratello il sangue!

Leonora *(Dall'interno mette un grido.)*

Ah!

Alvaro
Qual grido!... che avvenne?...

Alvaro:
Alles versuchte ich, den Kampf zu verhindern,
indem ich meine Tage eingeschlossen im Kloster
verbrachte.
Er fand mich... er beleidigte mich... ich tötete ihn...

Leonora:
Und er war?

Alvaro:
Dein Bruder!

Leonora:
Großer Gott!
(Sie läuft stöhnend in den Wald.)

Alvaro:
Verkehrtes Schicksal.
Wie du deinen Spott mit mir treibst!
Leonora lebt und ich muss sie jetzt wiederfinden,
wo ich das Blut ihres Bruders vergossen habe!

Leonora *(aus dem Inneren des Waldes lässt sie einen Schrei los):*
Ah!

Alvaro:
Welch Schrei!... Was ist passiert?...

Scena Ultima

Leonora ferita entra sostenuta dal Guardiano, e detto.

Alvaro
Ella... ferita!...

Leonora *(morente)*
Nell'ora estrema perdonar non seppe...
E l'onta vendicò nel sangue mio.

Alvaro *(ferocemente)*
E tu paga non eri,
O vendetta di Dio!... Maledizione!

Guardiano *(solenne)*
Non imprecare; umiliati
A Lui ch'è giusto e santo...
Che adduce a eterni gaudii
Per una via di pianto...
D'ira e furor sacrilego
Non profferir parola,
Mentre quest'angiol vola
Al trono del Signor...

Leonora *(con voce morente)*
Sì, piangi... e prega.

Alvaro
Un reprobo,
Un maledetto io sono.
Flutto di sangue innalzasi
Fra noi...

Letzte Szene

Die verwundete Leonora betritt gestützt von Pater Guardiano die Szene, und der Vorherige.

Alvaro:
Sie... verwundet!...

Leonora *(sterbend):*
In der letzten Stunde konnte er nicht vergeben...
und die Schande rächte er mit meinem Blut.

Alvaro *(wild):*
Und du bezahlst, obwohl du nicht schuld warst,
O Rache Gottes!... Er sei verflucht!

Guardiano *(ernst):*
Nicht fluchen; seid demütig
vor dem, der gerecht ist und heilig...
der zur ewigen Freude führt
über einen Weg von Trauer...
Man darf kein Wort des Zorns und
frevlerischer Wut aussprechen,
während dieser Engel
zum Thron des Herrn aufsteigt...

Leonora *(mit sterbender Stimme):*
Ja, weine... und bete.

Alvaro:
Ein Verdammter,
ein Verfluchter bin ich.
Eine Woge von Blut erhebt sich
zwischen uns...

Leonora
Di Dio il perdono
Io ti prometto...

Guardiano
Pròstrati!

Leonora
Alvaro...

Alvaro
A quell'accento
Più non poss'io resistere...
Leonora, io son redento,
(gettandosi ai piedi di Leonora)
Dal ciel son perdonato!

Leonora e Guardiano
Sia lode a te, Signor.

Leonora *(ad Alvaro)*
Lieta poss'io precederti
Alla promessa terra...
Là cesserà la guerra,
Santo l'amor sarà.

Alvaro
Tu mi condanni a vivere,
E mi abbandoni intanto!
Il reo, il reo soltanto
Dunque impunito andrà!

Guardiano
Santa del suo martirio
Ella al Signore ascenda,
E il suo morir ne apprenda,
La fede e la pietà!

Leonora
In ciel ti attendo, addio!
Io ti precedo, Alvaro.
(Muore.)

Alvaro
Morta!

Guardiano
Salita a Dio!

(Cala lentamente la tela.)

Fine

Leonora:
Gottes Vergebung
verspreche ich Dir.

Guardiano:
Wirf dich auf die Knie.

Leonora:
Alvaro...

Alvaro:
Dieser Bitte
kann ich nicht mehr widerstehen...
Leonora, ich bin erlöst,
(wirft sich Leonora zu Füßen)
der Himmel hat mir vergeben!

Leonora und Guardiano:
Dir sei Lob, Herr.

Leonora *(zu Alvaro)*:
Freudig kann ich dir vorausgehen
ins gelobte Land...
Dort wird der Krieg aufhören,
heilige Liebe wird sein.

Alvaro:
Du verurteilst mich zu leben,
und verlässt mich unterdessen!
Der Schuldige, der Schuldige allein
kommt also ungestraft davon.

Guardiano:
Durch ihr Martyrium heilig
steigt sie zum Herrn empor,
und in ihrem Tod erfährt sie
Glauben und Frömmigkeit!

Leonora:
Im Himmel erwarte ich dich, leb wohl!
Ich gehe dir voraus, Alvaro.
(Sie stirbt.)

Alvaro:
Tot!

Guardiano:
Emporgestiegen zu Gott!

(Der Vorhang fällt langsam.)

Ende

The Story

Act One

The Marchese di Calatrava has forbidden his daughter Leonora to have anything to do with the man she loves, the mestizo Don Alvaro, because he thinks that such a connection is beneath her. In spite of this, Leonora is planning secretly to elope with Alvaro. Together with her maid Curra, Leonora is waiting for her lover to arrive. He has promised to organise both their elopement and marriage. The Marchese surprises them before they can escape and a violent argument ensues in the course of which the Marchese is fatally wounded.
As he dies, her father curses Leonora. Alvaro and Leonora flee.

Act Two

Leonora's brother Don Carlo di Vargas wants revenge for the death of his father in order to restore the family honour. He sets out to find Leonora and Alvaro, disguised as a student and using a false name. Leonora has been separated from Alvaro in their flight and manages to remain unrecognised by her brother by dressing in men's clothes.
Preziosilla praises war and promises everyone fame and honour on the battlefield. While telling the fortunes of the assembled company she prophesies that Carlo will come to a sorry end.
Leonora seeks sanctuary in a monastery. She asks Fra Melitone to let her in to see the Father Superior, Padre Guardiano. In spite of all the objections Guardiano puts forward, Leonora is not to be dissuaded: she wants to do penance as a hermit, living apart from the monks in the monastery. Guardiano gives her his blessing and warns his fellow monks to keep away from the penitant and not disturb her in her seclusion.

Act Three

Alvaro has enlisted in the army. He keeps his true identity, the fact that he is the son of a rebel Inca prince, a secret. He saves the life of an officer who has become involved in a violent scuffle. The officer is Carlo di Vargas, who has also enlisted under an assumed name. They swear eternal friendship and go off into battle.
Alvaro is wounded. He makes Carlo promise to destroy all his personal papers if he should die. Amongst these Carlo discovers a picture of his sister and realizes that it was Alvaro who murdered his father.
Once Alvaro has recovered, Carlo challenges him to a duel but their fight is interrupted by the patrol. Alvaro decides to enter a monastery.

Preziosilla is going about her business telling fortunes in the camp. Trabuco is doing business with the last of the soldiers' valuables. Fra Melitone in the guise of an army chaplain accuses the soldiers of godlessness and vice, and Preziosilla answers him with wild battle cries.

Act Four

Back in the monastery, Fra Melitone demonstrates a marked lack of patience in comparison with his fellow monk Raffaele when doling out soup to the poor. Raffaele is the name Don Alvaro has chosen on taking refuge in the monastery, without knowing anything about Leonora's whereabouts. Don Carlo comes looking for him and a bitter struggle again breaks out between the two of them.
Leonora has not found peace in her seclusion and begs God to grant her peace in death.
Alvaro fatally wounds Carlo in the duel and in his search for help knocks on the door of Leonora's cell. Leonora and Alvaro recognize each other. In spite of the fact that he is dying, Carlo still wants revenge and kills Leonora. Alvaro is left alone and in despair.

Translation: Susan Bollinger

Résumé

Acte premier

Le marquis de Calatrava est opposé à la liaison de sa fille Leonora avec Don Alvaro, un métis, car celui-ci ne le considère pas pour un futur gendre. Néanmoins, Leonora projette de quitter secrètement le pays avec lui.
Leonora et sa camériste Curra attendent Alvaro qui lui a promis d'organiser la fuite et le mariage. Mais le marquis les surprend. Une dispute mouvementée éclate au cours de laquelle le marquis est mortellement blessé. Le père mourant maudit sa fille. Alvaro et Leonora prennent la fuite.

Deuxième acte

Don Carlos di Vargas, le frère de Leonora, veut venger la mort de son père et rétablir l'honneur de la famille. Pour pouvoir entreprendre ses recherches, il se fait passer pour un étudiant sous un faux nom. Leonora, qui au cours de sa fuite a été séparée d'Alvaro, réussit à se cacher sous un déguisement masculin.

Preziosilla avive l'enthousiasme pour la guerre et prophétise à chacun gloire et honneur sur le champ de bataille. Mais à Carlo, elle prédit une fin tragique.
Leonora cherche refuge dans un monastère. Elle demande au Frère Melitone de la conduire auprès du Père Guardiano. Malgré les objections de Guardiano, elle ne se laisse pas éconduire: elle peut rester au monatère, à l'écart des moines, pour se repentir. Guardiano la bénit et avertit ses confrères de ne pas déranger Leonora dans son isolement.

Troisième acte

Alvaro est entré dans l'armé. Il ne dévoile pas sa véritable identité de fils d'un prince inca insurgé. Lors d'une violente querelle, il sauve la vie à un officier. Il s'agit de Carlo, qui lui aussi est entré au service de l'armée sous un nom d'emprunt. Avant le début de la bataille, tous deux se jurent amitié éternelle.
Alvaro est blessé. Il demande à Carlo de détruire ses papiers personnels, au cas où il devrait mourir. Carlo y découvre un portrait de sa sœur et reconnaît en lui Alvaro, le meurtrier de son père.
Une fois Alvaro guéri, Carlo le provoque en duel. Une ronde sépare les deux hommes. Alvaro décide alors d'aller se réfugier dans un monastère.
Preziosilla continue de faire ses affaires dans les camps militaires. Trabuco troque les derniers objets de valeur des soldats. Melitone reproche aux soldats leur manque de respect pour Dieu. Preziosilla lui répond sauvagement.

Quatrième acte

De retour au monastère, Melitone n'a pas la patience et, pendant la distribution des vivres aux mendiants, met son confrère Raffaele au courant. C'est sous ce nom qu'Alvaro a trouvé refuge dans le monastère, sans toutefois savoir quelque chose de Leonora. Carlo lui rend visite et une lutte amère éclate à nouveau. Leonora n'arrive pas à se calmer et demande à Dieu la paix dans la mort.
Au cours d'un combat singulier, Alvaro blesse Carlo mortellement et, en cherchant de l'aide, découvre Leonora dans un ermitage. Leonora et Alvaro se reconnaissent. Même en mourant, Carlo veut encore se venger et tue Leonora. Alvaro est désespéré.

Traduction: Étienne Gillig

Die Autoren dieses Programmbuchs

David Alden, geboren in New York. 1979 debütierte er an der Metropolitan Opera New York mit *Wozzeck*; es folgten am selben Haus *Fidelio* sowie Arbeiten am Los Angeles Music Center, an der Santa Fé Opera und an der Long Beach Opera. In Europa inszenierte er u.a. an der Nederlands Opera, der English National Opera, der Scottish Opera, beim Edinburgh Festival, an der Wiener Volksoper, an der Komischen Oper Berlin und an der New Israeli Opera. Er verfilmte u.a. Kurt Weills *Die sieben Todsünden*, erstellte eine Verdi-Dokumentation im Auftrag der BBC und gestaltete die Welttournee der Rockgruppe *The Pet Shop Boys*. 2001 wurde er mit dem Bayerischen Theaterpreis ausgezeichnet. Inszenierungen an der Bayerischen Staatsoper: *Tannhäuser, L'incoronazione di Poppea, Ariodante, Rinaldo, Il ritorno d'Ulisse in patria, Pique Dame, Die Walküre, Siegfried, Götterdämmerung, Lulu, La Calisto, Rodelinda, Regina de'Longobardi, La forza del destino.*

Anselm Gerhard, geboren 1958 in Heidelberg. Seit 1994 ordentlicher Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bern. Zahlreiche Veröffentlichungen zur Geschichte des Musiktheaters, der Klaviermusik, der Musikästhetik und Methodenfragen der Musikwissenschaft. Zusammen mit Uwe Schweikert Herausgeber des als »Opernbuch des Jahres« ausgezeichneten *Verdi-Handbuchs* (Stuttgart/Weimar 2001).

Fabio Luisi, geboren in Genua; Klavierstudium am Konservatorium in Genua und bei Aldo Ciccolini in Paris; Dirigierstudien bei Milan Horvat in Wien. 1984 bis 1987 erstes Engagement als Studienleiter und Kapellmeister am Opernhaus Graz. Seine internationale Karriere begann an der Bayerischen Staatsoper, der er seither eng verbunden ist. Ab 1988 freischaffender Dirigent mit Verpflichtungen u.a. in Wien, München, Berlin, Hamburg, Paris, Genua, Florenz, Genf, Leipzig, Rom, New York, Chicago. 1995 bis 2000 Chefdirigent des Niederösterreichischen Tonkünstlerorchesters in Wien. Künstlerischer Direktor und Chefdirigent des Orchestre de la Suisse Romande in Genf (von 1997 bis 2002) und des Sinfonieorchesters des MDR Leipzig (seit 1999). Im Verdi-Jahr 2001 leitete er die Neuproduktion von Verdis *Nabucco* an der Wiener Staatsoper. Dirigate an der Bayerischen Staatsoper: *Il barbiere di Siviglia, La forza del destino, La bohème, Tosca, Madama Butterfly, Simon Boccanegra, Anna Bolena, Cavalleria rusticana, I pagliacci, Manon Lescaut,* Konzerte.

Kurt Malisch, geboren 1947 in München. Studium der Geschichte, Germanistik und Politologie, Promotion in bayerischer Geschichte. Seit 1978 Tätigkeit im höheren Dienst der bayerischen Archivverwaltung. Freier Musikjournalist für Rundfunk, Zeitungen und Zeitschriften.

Uwe Schweikert, geboren 1941 in Stuttgart. Studium der Germanistik, Musikwissenschaft und Geschichte in Göttingen und München. 1969 Promotion über Jean Pauls Roman *Der Komet*. Lektor in einem Stuttgarter Verlag. Neben Editionen (Rahel Varnhagen, Ludwig Tieck, Hans Henny Jahnn) Aufsätze, Funksendungen und Kritiken zu Literatur und Musik (darunter zahlreiche Essays zur italienischen Oper des 19. Jahrhunderts). Mitherausgeber des *Verdi-Handbuchs* (2001).

Jochen Wagner, geboren 1957, Studium der Evangelischen Theologie und der Philosophie in Erlangen, Neuendettelsau und Tübingen. 1988 bis 1994 wissenschaftlicher Assistent für Systematische Theologie und Philosophie an der Augustana Hochschule Neuendettelsau. Seit 1994 Studienleiter an der Evangelischen Akademie Tutzing, Promotion zum Dr. phil. im Frühjahr 2000 an der Universität Bremen über Walter Benjamin. Konzeptioneller Mitarbeiter im STADTFORUM München in Verbindung mit dem Kulturreferat München; Mitglied des Arbeitskreises »Wirtschaft und Kirchen« des Wirtschaftsbeirates der Union e.V. München. Zahlreiche Veröffentlichungen im Feuilleton mehrerer großer Tageszeitungen, Essays und Vorträge. Aktuelle Arbeitsschwerpunkte: Gegenwartskultur, Kulturphilosophie, schöne Künste, Ästhetik, mobiles Leben.

Horst Weich, geboren 1956. Lehrt seit 1995 an der Universität München als Professor für Romanische Philologie französische, spanische und portugiesische Literaturwissenschaft. Veröffentlichungen vor allem zum komischen Roman (*Don Quijote im Dialog,* 1989) und zur französischen Dichtung der Moderne (*Paris en vers,* 1998). Im Jahr 2000 Herausgabe von *Namenlose Liebe,* einer zweisprachigen Anthologie homoerotischer spanischer Lyrik.

Barbara Zuber, geboren in Kitzbühel, aufgewachsen in Heidelberg. Klavier- und Gesangsstudium an der Folkwang-Hochschule Essen (staatl. Musiklehrerprüfung); Studium der Musikwissenschaft, der Vergleichenden Musikwissenschaft und der Erziehungswissenschaft an der FU Berlin (Promotion über das Spätwerk Anton Weberns). Wissenschaftliche Angestellte in der Musiksammlung der Bayerischen Staatsbibliothek, 1986 bis 1991 Musikkritikerin bei einer Münchner Zeitung, 1994 Dramaturgin der Münchener Biennale für neues Musiktheater. Seit 1992 wissenschaftliche Mitarbeiterin für Musiktheater am Institut für Theaterwissenschaft der LMU München, seit 1995 auch Lehrbeauftragte für Operngeschichte an der Hochschule für Musik und Theater München. Publikationen u.a. zur Musik- und Operngeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts.

Bilderverzeichnis

	Seite
Joachim Patinir: Überfahrt in die Unterwelt (Charon)	6/7
Wilfried Hösl: Fotos der Schlussprobe von *La forza del destino* (17. 6. 2005)	10–19
Wilfried Hösl: David Alden und Fabio Luisi	24
Andras Groll: Stechkürass und gewaffnete Handschuhe	27
Koto Bolofo: Ana Deman	30
Henri Cartier-Bresson: Vulkan Popocatepetl	34/35
Walter de Maria: Lightning Field	40/41
Walter de Maria: Lightning Field	44/45
Gideon Davey: Skizze zu *La forza del destino*	52
Gideon Davey: Skizze zu *La forza del destino*	57
Gideon Davey: Skizze zu *La forza del destino*	59
Gideon Davey: Skizze zu *La forza del destino*	63
Gideon Davey: Skizze zu *La forza del destino*	65
Édouard Boubat: Kirche Saint-Gervais	68
Gideon Davey: Kostümfigurine zu *La forza del destino*	72
Gideon Davey: Kostümfigurine zu *La forza del destino*	75
Gideon Davey: Kostümfigurine zu *La forza del destino*	77
Gideon Davey: Kostümfigurine zu *La forza del destino*	83
Gideon Davey: Kostümfigurine zu *La forza del destino*	86
Walter de Maria: Mile Long Drawing	93
Giuseppe Verdi in St. Petersburg	96
Szenenfoto zur Münchner Erstaufführung von *La forza del destino*	98
Caroline Barbot als Leonora in *La forza del destino*	103
Enrico Tamberlick als Don Alvaro in *La forza del destino*	104
Camillo Cima: Karikatur von Francesco Maria Piave	111
Andreas Leonhard Roller: Bühnenbildskizze zur Uraufführung von *La forza del destino*	112
Andreas Leonhard Roller: Bühnenbildskizze zur Uraufführung von *La forza del destino*	116

Bayerische Staatsoper, Staatsintendant Sir Peter Jonas
Spielzeit 2004/2005
Programmbuch zur Premiere LA FORZA DEL DESTINO von Giuseppe Verdi
am 28. Juni 2005 im Nationaltheater München
Redaktion: Peter Heilker, Rainer Karlitschek
Zusammenstellung und Gestaltung: Rainer Karlitschek
Mitarbeit: Kea Flörcken
Druck und Herstellung: J. Gotteswinter GmbH, München

Textnachweise:

Originalbeiträge: David Alden/Fabio Luisi. So etwas schafft nur Verdi. Ohne Distanz und mit voller Sympathie (S. 21). Jochen Wagner. *La forza del destino:* unseres eigenen (Un)Glücks Schmied? (S. 31). Horst Weich. Die Macht des Schicksals. Vom spanischen Drama zur italienischen Oper (S. 49). Anselm Gerhard. »Und hundert andre Dinge«. Verdi, Manzoni und die Bedeutung der Nebenrollen in *La forza del destino* (S. 69). Barbara Zuber. Im Namen des Vaters. Die Gewalt der Ehre und Veris *La forza del destino* (S. 82). Uwe Schweikert. »Die ganze Welt ist Bühne«. *La forza del destino* als barockes Welttheater (S. 99). Kurt Malisch. Verdis getreuer »Dichter-Kater«. Der Librettist Francesco Maria Piave (S. 110).

Deutsche Übersetzung des Librettos für dieses Programmbuch © Stefanie Hofmann, für dieses Prorammbuch erstellt.

Jean Baudrillard: Short Cuts 7, Zweitausendeins, Frankfurt am Main 2003 (S. 20). Walter Benjamin: Gesammelte Schriften, Band 2.1, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1980 (S. 42). Philip Roth: Der menschliche Makel, Carl Hanser Verlag, München 2002 (S. 46). Romano Guardini: Freiheit – Gnade – Schicksal. Drei Kapitel zur Deutung des Daseins, Matthias-Grünewald-Verlag u.a., Mainz 1994 (S. 48). Alessandro Manzoni: Die Brautleute, Carl Hanser Verlag, München/Wien 2000 (S. 66). Emile Michel Cioran: Lehre vom Zerfall. Essays, Rowohlt Verlag, Hamburg 1953 (S. 80). Julien Green: Leviathan, Carl Hanser Verlag, München/Wien 1986 (S. 91). Seneca: Vom glückseligen Leben und andere Schriften, Reclam, Stuttgart 1993 (S. 95). Zeittafel zu *La forza del destino,* erstellt von Kea Flörcken (S. 97). Friedrich Schiller: Wallensteins Lager, Reclam, Leipzig 1970 (S. 107). Franz Werfel: Verdi. Roman einer Oper, Fischer Tanschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1992 (S. 117). Pablo Neruda: Aufenthalt auf Erden, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1993 (S. 118).

Bildnachweise:

Originalbilder: Wilfried Hösl, München (S. 10-19, 24). Gideon Davey (S. 52, 57, 59, 63, 65, 72, 74, 77, 83)

Ingo F. Walther (Hg.): Malerei der Renaissance, Taschen-Verlag, Köln u.a. 1997 (S. 6/7). Monika Faber, Klaus Albrecht Schröder (Hg.): Das Auge und der Apparat. Eine Geschichte der Fotografie aus der Sammlungen der Albertina, Albertina, Wien 2003 (S. 27). Werner Otto (Hg.): Verdi. Briefe, Bärenreiter-Verlag, Berlin 1983 (S. 28). Martin Harrison: fashion faces up. photographs and words from the world of fashion, Steidl, Göttingen 2001 (S. 30). Henri Cartier-Bresson: Landschaften und Städte, Schirmer/Mosel, München 2001 (S. 34). Talitha Schoon (Hg.): Walter de Maria. Museum Boysmans-van Beuningen, Rotterdam 1984 (S. 40/41, 44/45, 93). Bernard Boubat u.a. (Hg.): Édouard Boubat, Knesebeck-Verlag, München 2004 (S. 68). Staatliches Museum für Musik und Theater St. Petersburg (S. 96, 103, 104, 112, 116). Archiv der Bayerischen Staatsoper (S. 98, 111).

Für die Originalbeiträge und die Originalbilder alle Rechte vorbehalten.

Titelbild und Umschlag: Pierre Mendell Design

Urheber, die nicht zu erreichen waren, werden zwecks nachträglicher Rechtsabgeltung um Nachricht gebeten.