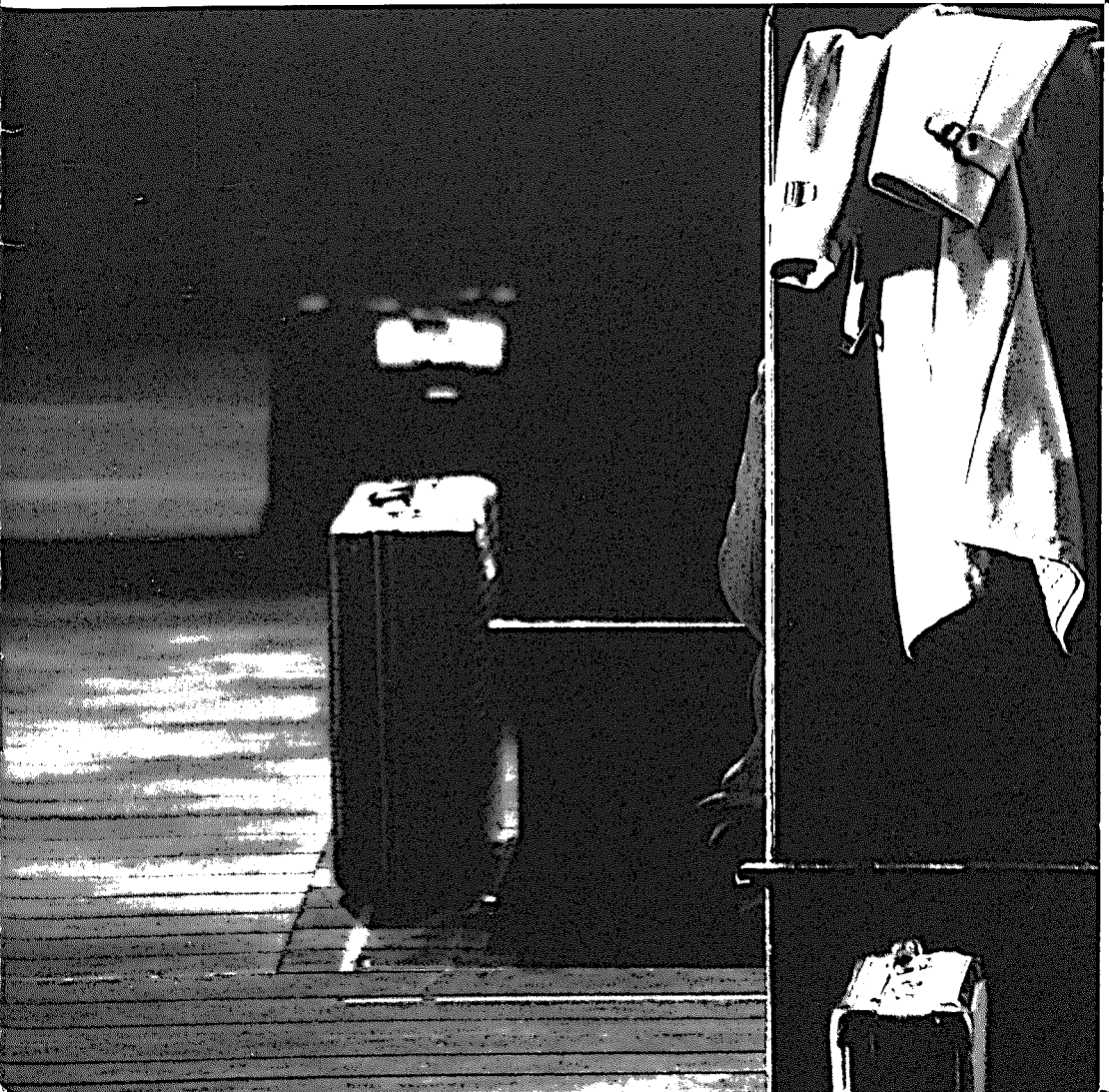


1901 VER
05221



Giuseppe Verdi LA FORZA DEL DESTINO



1862

Giuseppe Verdi

LA FORZA DEL DESTINO

(Die Macht des Schicksals)

Oper in vier Akten von Francesco Maria Piave

Uraufführung am 10. November 1862 in Sankt Petersburg

**Kölner Erstaufführung (in der deutschen Bearbeitung von Franz Werfel)
am 11. September 1927**

Musikalische Leitung - Enrico Dovico

Inszenierung - Christian Schuller

Ausstattung - Jens Kilian

Chöre - Andrew Ollivant

Premiere am 4. Mai 2006

DIE HANDLUNG

Leonora di Vargas wartet auf ihren Liebhaber.
Der Marchese, ihr Vater, ist gegen die Verbindung mit Alvaro.

Deswegen wollen Leonora und Alvaro fort.

Der Marchese kommt zu Tode.

Leonoras Bruder Carlo schwört Rache.

Alvaro entkommt.

Mastro Trabuco nimmt sich Leonoras an.

Carlo sucht seine Schwester.

Preziosilla wirbt für den Krieg.

Von Carlo unerkant begibt sich Leonora unter die Pilger.

Sie gelangt an einen Wallfahrtsort.

Der Padre Guardiano bringt Leonora in Sicherheit.

Zum ersten Mal begegnen sich Carlo und Alvaro.
Beide sind unter falschem Namen Soldaten.
Keiner kennt die Identität des anderen.
Zufällig erkennt Carlo in seinem neuen Freund
den verhassten Liebhaber der Schwester.

Preziosilla und Mastro Trabuco nutzen
wieder die Gunst der Stunde.
Fra Melitone appelliert an Menschlichkeit und Vernunft.
Carlo fordert Alvaro zum Zweikampf.

Auch im Kloster ist er nicht sicher.
Es kommt zur tödlichen Auseinandersetzung.
Sterbend erfüllt Carlo jedoch seine Rache und tötet die
Schwester.
Padre Guardiano und Fra Melitone bitten um Gottes Erbarmen.
Alvaro verflucht die Menschheit und setzt seinem Leben
ein Ende.

(Die Szenenfolge unserer Aufführung entspricht der ersten Gestalt der Oper;
deren Preludio und das Finale des vierten Akts werden deshalb in der Peters-
burger Urfassung von 1862 gespielt.)

Christoph Schwandt

„TOD DEN DEUTSCHEN“

Verdis Oper für den Zaren



Giuseppe Verdi, 1861

Nach großen Mühen mit der Zensur, die eine Uraufführung in Neapel verhindert hatte, war im Februar 1859 *Un ballo in maschera* schließlich in Rom herausgekommen. Anschließend stand Verdi der Sinn nicht nach einer neuen Oper, denn die politischen Verhältnisse waren nicht danach. Gar nicht weit von seinen Besitzungen bei Parma gab es blutige Schlachten zwischen den Österreichern und den um den italienischen Nationalstaat kämpfenden Piemontesen, die von Frankreich unterstützt wurden. Im September wurde Giuseppe Verdi ins Parlament

von Parma gewählt, um dessen Beitritt zu Sardinien-Piemont vorzubereiten. Kurz zuvor waren der Komponist und seine Lebensgefährtin in ein Dorf im piemontesischen Savoyen unweit von Genf gereist, weil sie nach dort geltendem Recht in der Kirche – anders als zuhause rechtskräftig zugleich auch für die weltliche Obrigkeit – heiraten konnten. Verdi komponierte auch noch nicht wieder, als Garibaldi im Sommer 1860 von Sizilien kommend in Neapel einmarschierte, und nun auch das Territorium des „Königreichs beider Sizilien“ dem neuen Italien angehörte.

Im Dezember kam aber überraschend Post aus Russland. Absender war Enrico Tamberlik, ein renommierter Interpret von Verdis Tenorpartien. Obwohl von Geburt Römer, war er wenig in Italien aufgetreten, in den letzten Jahren aber regelmäßig am Hoftheater des russischen Zaren. Mit gedrechselten Worten der Bewunderung und ausdrücklich auf dem pluralis majestatis bei Anrede des Maestro Verdi bestehend, berief er sich nun auf Mauro Corticelli, einen Freund von Verdis Frau, und bat „um einen Funken Eures Genies“, um eine neue Oper – vor allem natürlich mit einer Rolle für sich selbst – und vergaß dabei nicht zu erwähnen, dass er soeben ein Angebot der Pariser Opéra ausgeschlagen habe; dass das bei Verdi gut ankam, wusste er wohl. Auch sei das Klima in Russland „keineswegs zum Fürchten... Die Karossen und Pelze bieten einen phantastischen Schutz gegen die Unbilden der Außentemperaturen“.



Der Tenor Enrico Tamberlik

Giuseppina hatte schon früher gemeint, ihr Mann wolle „keinen Eid darauf ablegen, dass er nie mehr zur Feder greift; denn in diesem Falle würde er, der seine Unabhängigkeit so liebt, zum Sklaven seines eigenen Schwures“. Sie kannte ihren Giuseppe gut genug und hatte Recht. Bald sah es aber so aus, als ob es doch nichts würde mit der neuen Oper, denn Verdis Vorschlag war *Ruy Blas* gewesen, wo immerhin ein Lakai erst Liebhaber einer von ihrem schwachsinnigen Mann vernachlässigten Königin und dann Minister wird. Natürlich lehnte die Zensur dies ab. Verdi ließ daraufhin wissen, dass etwas anderes aber für ihn nicht in Frage käme. Die erstaunliche Reaktion aus Sankt Petersburg war dann ein umgehendes Einlenken: er könne selbstverständlich vertonen, was er wolle, solange Verdi - wie Giuseppina es wiedergab - den Zaren nicht zwänge, Russland zur Republik zu machen. Aber da hatte er schon längst an einem anderen Sujet Gefallen gefunden, das ihm schon einmal durch den Kopf gegangen war. Ein vielgestaltiges wie eines von Shakespeare, „comico e terribile“, schrieb er an Piave: *Don Álvaro o la fuerza del sino* (Don Álvaro

oder Die Macht des Schicksals) von Ángel de Saavedra y Ramírez de Baquedano, Herzog von Rivas. Obgleich eine Generation älter als García Gutiérrez, steht sein Stück aus dem Jahre 1835 nicht nur in zeitlich engem Zusammenhang zu dessen *El Trovador*, dem Vorbild von Verdis *Trovatore*.

Nachdem Verdi nocheinmal grundsätzliche Bedenken äußerte, überhaupt wieder zu komponieren, es sich als schwierig erwies, ein Exemplar der italienischen Übersetzung des *Álvaro* aufzutreiben, schickte Tamberlik dann seinen Bruder nach Turin, wo Verdi seit Februar nunmehr den Wahlkreis Borgo S. Donnino als Abgeordneter im ersten italienischen Parlament vertrat. - Man hätte eigentlich erwarten können, dass ein „patriotischer Komponist“ nun ein Werk für das Theater der Hauptstadt des neuen Italien schreiben würde. - Achille Tamberlik machte auf das Ehepaar Verdi einen so guten Eindruck und war offenbar von unendlicher Geduld, so dass Giuseppina an Corticelli berichten konnte, dass es nun zu neunzig Prozent sicher sei, dass Verdi doch komponieren werde. Sie wolle jedenfalls schon einmal für



Giuseppina Verdi-Streponi, nach einem Ölgemälde, ca. 1860



Das Kaiserliche Theater in St. Petersburg

Sankt Petersburg „Kleider, Unterröcke, Leibchen und Hemden füttern, ausstaffieren und mit Pelz besetzen lassen“. Im Juni 1861 war der Vertrag mit dem Kaiserlich-Russischen Theater dann unter Dach und Fach. Verdis Konditionen, unter anderem eine vollständige Generalprobe zu Aufführungsbedingungen, wurden erfüllt, und als Honorar sechzigtausend Goldfranken vereinbart; Piave wurde mit dem Libretto beauftragt (für „zwei- bis dreitausend Franken“). Außer für das Russische Reich sollten Verdi alle Rechte am Werk bleiben, das Geschäft mit Ricordi und den anderen Ländern war also noch ein weiteres. Die Premiere sollte Anfang Januar kommenden Jahres stattfinden. Geplant war ein mindestens dreimonatiger Aufenthalt in Russland.

Verdis Laufbahn als Politiker war mit dieser Entscheidung praktisch beendet. Er hatte seine charismatische Persönlichkeit und sein hohes Ansehen, seine Popularität zur Verfügung gestellt. Vittorio Emanuele war mit seiner Stimme zum König gewählt worden, und der Abgeordnete Verdi hatte dafür gestimmt, dass Rom Hauptstadt Italiens werden

müsse. Manchen Gedanken zur Kulturpolitik, über Theater und musische Volksbildung hatte er auch in seine parlamentarische Arbeit einfließen lassen. Aber ebenso war ihm rasch klar geworden, dass erst einmal andere Aufgaben zu lösen waren: es musste aus Sardinien-Piemont und den Beitrittsgebieten ein Staatswesen mit einheitlicher Gesetzgebung, Verwaltung und Schulen geschaffen werden, die Verkehrswege mussten dem Standard der anderen europäischen Länder angenähert werden, und überhaupt war das Risorgimento, solange Rom und Venedig nicht dazugehörten, noch nicht vollzogen. Ein Opernkomponist konnte dazu wenig beitragen, und ein persönliches materielles Interesse, sich an politischen Entscheidungen zu beteiligen, hatte er auch nicht, denn seine Heimat lag nun in der friedlichen und fruchtbaren Emilia, einem „compartimento“ des „Regno d'Italia“. Zwar erschütterte der plötzliche Tod Cavours im Juni 1861 das Land, aber die Grundsätze seiner Politik wurden weiterverfolgt. Giuseppe Verdi ging der Verlust des erfolgreichen Staatsmanns, der nur drei Jahre älter gewesen war als er selbst, sehr nahe.

Dass Verdi sein Abgeordnetenmandat beibehielt, wo er doch wusste, dass er bald wieder fern der Heimat ganz in seiner künstlerischen Arbeit aufgehen würde, wirkt nur auf den allerersten Blick und aus heutiger Perspektive unlauter. Er war als Persönlichkeit gewählt worden, es gab keine Parteien, keine Fraktionen im Turiner Parlament, also keine Instanz, die es ihm hätte verübeln können. Er brauchte sich auch nicht vor seinen Wählern in dem Maße verantwortlich fühlen wie in einer modernen Demokratie: im Februar 1861 waren durch das Zensus-Wahlrecht nur etwa zwei Prozent der Bevölkerung Italiens überhaupt stimmberechtigt gewesen. Außerdem missfiel Verdi bald die Diskontinuität häufiger Regierungswechsel, die auf Cavours Tod folgten und seither signifikante Lebenszeichen italienischer Politik sind. Abgesehen davon konnte in Italien derzeit nie-

mand so viel Geld für eine neue Oper hergeben wie der russische Zar! Das Bild vom „Politiker“ Verdi resultiert vor allem aus der späteren Verehrung für den Maestro in seiner Heimat. - Francesco Maria Piave war inzwischen, enttäuscht über die neuerliche Restauration österreichischer Herrschaft über Venetien, schweren Herzens mit Frau und Kind nach Mailand übersiedelt. Selbstverständlich half Verdi ihm durch seine Beziehungen, dort Fuß zu fassen.

Der Herzog von Rivas, dem Verdi vielleicht schon in dessen Zeit als spanischer Botschafter in Neapel begegnet war, war jetzt in gleicher Funktion in Paris und wurde bald darauf zum Präsidenten des Staatsrats in Madrid berufen. Sein *Álvaro* wurde in Spanien nicht ganz zu Unrecht mit Victor Hugo und auch mit Schillers *Wallenstein* verglichen. Der Einfluss



Léon Escudier, Verdis französischer Verleger

Hugos, Piaves Libretti zu *Ernani* und *Rigoletto* gehen auf ihn zurück, rührte von Rivas' Jahren in französischem Exil. Es war also kein Zufall, dass Verdi Piave darum bat, im Feldlager des dritten Akts der neuen Oper für den Franziskanerpater Melitone die „Kapuzinerpredigt“ aus *Wallensteins Lager* zu verwenden. Er hatte sie in Maffeis Übersetzung vorliegen. *La forza del destino* wollten sie das neue Werk nennen.

Im September begann Giuseppe Verdi nun wieder zu komponieren, nach einer Pause von mehr als drei Jahren. Und Mitte November war dann seine bis dahin umfangreichste Oper fertig. Sie enthielt - selbst wenn man das Ballett mitrechnet - mehr Musik als die *Vêpres siciliennes* und war dabei genauso subtil gearbeitet wie *Un ballo in maschera*. Eine Besonderheit teilte er der Petersburger Theaterdirektion sogleich mit, damit es keine bösen Überraschungen bei Probenbeginn gäbe: *La forza del destino* hatte außer der typischen Trias des Sopran-Tenor-Paares und eines Mittelpunkbaritons noch weitere anspruchsvolle Rollen: der Padre Guardiano war bei weitem wichtiger als frühere Basspartien, die Sopranistin (!) für die Wahrsagerin Preziosilla sollte einer Partie mit der Bedeutung des Oscar im Maskenball gerecht werden können, - und es sollte noch einen zweiten „glänzenden Bariton“ für den Fra Melitone geben.

Preziosilla ist nun überraschenderweise die erste Bühnenfigur Verdis, die - sieht man von *La battaglia di Legnano* ab - eine musikalisch sehr markant gestaltete und leicht zu entziffernde politische Botschaft auf die Bühne bringt: „*Correte allor soldati in Italia, dov'è rotta la guerra contro i Tedeschi*“ - die Spanier, die in einer Schenke des Dorfs Hornachuelos, westlich von Córdoba über dem Guadalquivir sitzen, sollen sich für den Krieg gegen die Deutschen anwerben lassen. Die „Tedeschi“ sind in diesem Falle jene Österreicher, die in der ersten Hälfte

LA FORZA DEL DESTINO.

OPERA IN QUATTRO ATTI.

Musica di

Giuseppe Verdi.

СИЛА СУДЬБЫ.

ОПЕРА ВЪ ЧЕТЫРЕХЪ ДѢЙСТВІЯХЪ.

Музыка Дж. Верди.

Переводъ похъ музыкальную партію
АН. ГРИГОРЬЕВА.

des 18. Jahrhunderts in Mittel- und Süditalien den spanisch-neapolitanischen Bourbonen gegenüberstanden. Wie ein Mann antwortet der Chor unisono auf diese Aufforderung: „Tod den Deutschen!“, die Preziosilla daraufhin die „Geißel Italiens und seiner Kinder“ nennt. Im dritten Akt, der Don Alvaro als spanischen Offizier in der Schlacht von Velletri (im Kirchenstaat) des Jahres 1744 gegen die Truppen des Feldherrn Johann von Lobkowitz zeigt, heißt es dann in der dritten Szene: „Die Deutschen sind in die Flucht geschlagen... Viva Italia!“. Woran Piave dabei gedacht hatte, ist unschwer zu erraten. In Petersburg würde das freilich niemand merken, dachte man dort bei „Tedeschi“ am ehesten an die Preußen und nicht an die Österreicher in Venedig und auch nicht an den 1849 bei Velletri tapferen Garibaldi.

Nachdem man Corticelli instruiert hatte, welche Sorten französischen Weins, Pasta und anderer Lebensmittel zu beschaffen seien, die man für in Russland unerhältlich oder unerschwinglich hielt, brachen die Verdis in der letzten Novemberwoche nach Russland auf, über Paris, wo man nicht nur Léon Escudier traf, um mit dem Verleger Geschäftliches zu bereden, sondern auch festliche Garderobe für die bekanntermaßen prunkvollen Empfänge am Hof des Zaren einkaufte. Der Weg über Triest und Österreich wäre natürlich viel kürzer gewesen, aber mit noch mehr Zoll- und Passformalitäten und insgesamt schlechteren Verkehrswegen verbunden als die Bahnfahrt von Frankreich durch die Länder des Deutschen Bundes, über Köln, Berlin und das schon zum Machtbereich des Zaren gehörende Warschau - insgesamt fast dreitausend Reisekilometer. Zwei Wochen später erreichten sie ihr Ziel. Von Land und Leuten waren sie sehr beeindruckt - wie von der Kälte, die man dank der bewundernswert solide gebauten Wohnungen nur sehe, aber nicht spüre. Giuseppina entging aber auch nicht das Leid der einfachen Leute, und dass es vorkam, dass ein Kutscher erfror, der vor einem prächtigen Palais auf seinen Herrn wartete.

Im Lauf der Proben stellte sich dann jedoch heraus, dass Emma La Grua der anspruchsvollen Partie der Leonora nicht mehr gewachsen war. Ersatz zu Verdi Zufriedenheit war natürlich weit und breit nicht zu finden. Da er zwei Drittel des Honorars bereits erhalten hatte, konnte er ohne großes Risiko auf einer Verschiebung der Premiere bestehen und zeigte sich einverstanden, die weite Reise im Herbst noch einmal zu machen, falls die Theaterdirektion für die Unkosten aufkäme. Der blieb nichts anderes übrig, und Geld spielte keine Rolle; Verdi machte noch einen Ausflug nach Moskau und war dann Mitte Februar 1862 wieder in Paris. Dort machte er eine wichtige Bekanntschaft, als er sich bereiterklärte die unerwartet freie Zeit mit der Komposition einer

Kantate für die bevorstehende Eröffnung der Londoner Weltausstellung auszufüllen: den Text zu diesem *Inno delle nazioni* schrieb nämlich der junge Arrigo Boito, der Verdis wichtigster Partner der letzten Schaffensjahre werden sollte.

Es war Juni geworden, als Giuseppe und Giuseppina Verdi zurück nach Sant'Agata kamen. Bis zur neuerlichen Abreise nach Russland ging es nun um alles mögliche, aber nicht um Kunst. Manchmal fuhr Verdi auch noch nach Turin ins Parlament. Giuseppina nahm ihre tuberkulosekranke Schwester Barberina im Haus auf, das nun immer mehr eine wirkliche Villa wurde. Es wurde ein Glockenturm auf dem Dach errichtet - Verdis Landarbeiter hatten ja noch keine Uhren. Alle waren betrübt, als in diesem Sommer 1862 in einem noch heute von den Erben des Komponisten gepflegten denkmalgezierten Grab der Hund Loulou im Garten der Villa Verdi in Sant'Agata begraben wurde. Ohne diesen treuen Begleiter ging es dann im September - auf dem gleichen Wege - wieder nach Sankt Petersburg.

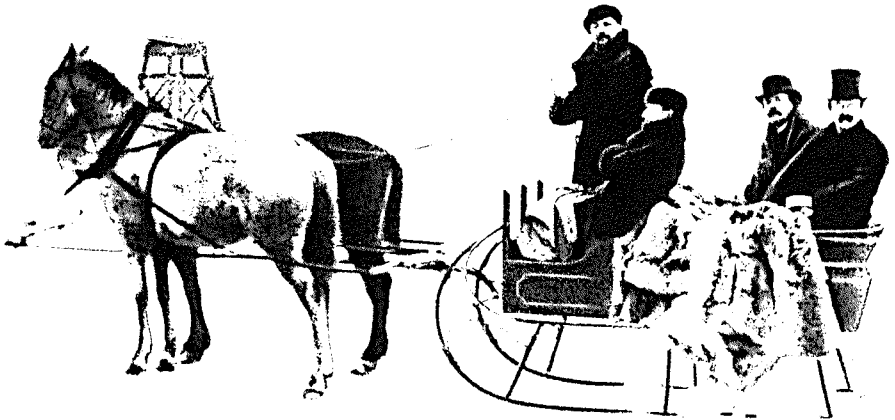
Bei Ricordi war schon Aufführungsmaterial der neuen Oper in Vorbereitung, nachdem dasjenige für *Un ballo in maschera* gerade fertiggestellt worden war. Der *Ballo* sollte noch vor *La forza del destino* in Sankt Petersburg aufgeführt werden, mit Caroline Douvry Barbot als Amelia, die damit ihre Bewährungsprobe für die Leonora in der neuen Oper ablegen konnte. Während der Petersburger Probenwochen besuchten die Verdis unter Ovationen am Moskauer Bolschoi-Theater eine Vorstellung des *Trovatore*. Die erste *Forza del destino* am 29. Oktober alten Kalenders, also dem 10. November, war dann der von allen erwartete Erfolg, wenn auch mit der Einschränkung, dass die Oper als ein wenig zu lang und zu düster empfunden wurde. Im *Journal de St. Pétersbourg* wurde dieser Einwand allerdings zurückgewiesen, denn auch Meyerbeers Opern oder Mercadantes *Giuramento* sowie Verdis *Trovatore*

und der *Otello* Rossinis seien keine „Vaudevilles von ausgelassener Heiterkeit“. Dabei hatte Piave dem Opernpublikum ja schon eine Leiche erspart, indem er aus den zwei rächenden Brüdern Leonoras einen einzigen gemacht hatte.

Die toten Geschwister Leonora und Carlo und der Selbstmord Alvaros vor den Augen der Mönche waren natürlich ein drastischer Schluss. Zudem ist das Liebesduett in *La forza del destino* nicht Zentrum, sondern wird im ersten Bild zwischen Tür und Angel gesungen, weil die gemeinsame Flucht auch ohne den schicksalhaften Mord an Leonoras Vater



Verdi in Russland



bevorstand. Die großen farben- und personenreichen Panoramen, das „Feldlager“ und die fromme ebenso wie die burleske Chorszene im Kloster, sind die Schwerpunkte dieser Oper. Die Protagonisten gewinnen nur vor diesem Hintergrund dramatische Kontur.

Signifikant für diese Konzeption ist der erste Teil des zweiten Akts in der Schenke von Hornachuelos. In die doppelchörige *preghiera* („*Su noi prostrati e supplici stendi la man, Signore*“) sind dort die als Mann verkleidete Leonora und der sie vergebens suchende Bruder Carlo gleichermaßen eingebunden wie individuell herausmodelliert. Dieses andächtige *concertato* ist mit den anderen vielgestaltigen Teilen - einschließlich eines „Bauerntanzes“ - zu einem Ensemble-Bild verfügt, das in knapp zwanzig Minuten alle Dimensionen von Verdis Musiktheater vorführt. In Carlo ließ Francesco Maria Piave auch noch Züge einer dritten Figur aus dem Theaterstück des Herzog von Rivas aufgehen, eines „Studenten“, der sich als „Pereda“ ausgibt. Mit diesem Namen führt sich Carlo als Handlungserzeuger in einer

„con eleganza“ zu singenden Ballade ein, nachdem er wegen seines schlechten Benehmens vom Alkalden aufgefordert wird zu sagen, wer er sei. Dass Carlo eine Lügengeschichte erzählt, macht Verdi auf entwaffnend simple Art klar: er lässt ihn einen Takt später zu singen beginnen, als man es erwarten würde. Dieser überstehende Takt wurde später sogar bei vielen Schallplattenaufnahmen gestrichen, weil man ihn wohl für einen Druckfehler hielt. Das ist symptomatisch für die Geringschätzung gerade der scheinbar nur atmosphärischen, anekdotischen und illustrativen Momente von *La forza del destino*, die immer etwas im Hintergrund ihrer Vorgänger- und Folgewerke steht, weil sie selten genug mit dem gleichen Aufwand und Ernst auf die Bühne gebracht wird wie *Tannhäuser* oder *Boris Godunow*. - Wenn auch die Verdi-Uraufführung durch ein italienisches Ensemble an der Hofoper des Zaren zur Zeit des sich formenden musikalischen Nationalismus in Russland ein sozusagen exterritoriales Ereignis war, kann man doch den Einfluss der *Forza* gerade auf Modest Mussorgsky nicht leugnen.

Während Verdi noch weitere Vorstellungen in Petersburg erlebte, begannen in Rom die Vorbereitungen für die erste Produktion in Italien; sie sollte am Teatro Apollo unter dem für einprägsamer gehaltenen Titel „Don Alvaro“ herauskommen. Die römische Zensur stellte allerdings fest, dass die Oper „unmoralisch, unpolitisch (sic) und ein schmutziges Machwerk moderner Korruption“ sei, und schlug vor: „Alle Bettelszenen können, da sie simple Episoden außerhalb beziehungsweise unabhängig vom scheußlichen Inhalt sind, weggelassen werden.“ Hungernde und Kriegsoffer auf der Bühne gefielen der päpstlichen Behörde nicht. Brieflich und telegrafisch ließ Verdi sich vom weiteren Gang der Dinge in Rom auf dem Laufenden halten.

Mitte Dezember waren die Verdis wieder in Paris und blieben dort bis ins Neue Jahr. Verhandlungen mit der Opéra und anderen Bühnen wurden geführt, und Verdi vereinbarte mit Léon Carvalho, dem Impresario des Théâtre-Lyrique, eine französische Neufassung des *Macbeth*. Dann reiste man nach Madrid, wo Verdi am Königlichen Theater *La forza del destino* persönlich einstudieren und in Szene setzen sollte. Dafür hatte sich Fraschini stark gemacht, der in Madrid den Alvaro sang, der wieder eine Partie nach seinen Vorlieben geworden war. Nachdem drei seiner Opern in diesem Land spielten, sah Giuseppe Verdi Spanien nun zum ersten Mal mit eigenen Augen.

Der Pariser *Macbeth* blieb dann im April 1865 ohne großen Widerhall, vielleicht auch weil eine Woche später an der Opéra das letzte Werk des im Mai des Vorjahres verstorbenen Meyerbeer uraufgeführt worden war: *L'Africaine*, der Text von Scribe, der schon 1861 verstorben war. Die beiden Meister der *Grand Opéra* standen postum noch einmal im Mittelpunkt. Das Aufsehen war groß und band alle Aufmerksamkeit des musikalischen Paris. Alles, was Rang und Namen hatte, einschließlich des Kaiser-

paars, war zugegen; eine Meyerbeer-Büste wurde enthüllt. Trotzdem wollte Escudier Verdi nun dazu bewegen, auch *La forza del destino* in französischer Sprache zu bearbeiten; Leonora und Alvaro könnten ja heiraten, um den Schluss gefälliger zu machen! Das kam natürlich nicht infrage.

Der überarbeitete *Macbeth* machte dann fast zwanzig Jahre später erst von der Mailänder Scala aus in italienischer Sprache seinen Weg auf die Bühnen der Welt. Aber noch war nicht an eine neuerliche Zusammenarbeit mit diesem Opernhaus seiner frühen Erfolge zu denken, zu tief saßen noch die alten Kränkungen und zu groß waren die Zweifel an der Leistungsfähigkeit dieses Theaters unter den neuen Verhältnissen. 1866 wurde endlich auch Venetien



Verdi in Madrid 1863 und in St. Petersburg (oben links, vorn auf der Kutsche sitzend)



Alvaro stürzt in den Abgrund, Illustration von 1862

italienisch, und Verdi komponierte eine noch umfangreichere fünftaktige Oper in französischer Sprache für Paris, den *Don Carlos*, der dort im März 1867 zur ersten Aufführung kam. Die Opéra in der Rue Le Peletier und ihr Personal mochte Verdi zwar auch nicht, aber derzeit war sie nun einmal das führende Haus des Kontinents. Und auch danach kamen Verdi und Giuseppina noch mehrmals auf Besuch in die französische Metropole und verbrachten den Winter in Genua. Um die Besitzungen in und um Sant'Agata kümmerte sich unter anderem Mauro Corticelli, den sie als Verwalter eingestellt hatten. Womöglich war der überraschende erste Besuch von Clarina Maffei auf Sant'Agata im Mai 1868 ausschlaggebend dafür gewesen, dass Verdi einen sei-

ner so lange eisern befolgten Grundsätze aufgab und tatsächlich wieder für die Scala arbeiten wollte: er hatte ohnehin vorgehabt, sich noch einmal mit *La forza del destino* zu befassen. Dieses „rifacimento“ nahm er dann Ende des Jahres in Angriff, denn der bislang laue Erfolg seines vorletzten Werks besonders in seiner Heimat ärgerte ihn natürlich. Dazu hatte er sich, da Piave nach seinem Schlaganfall im Vorjahr nicht mehr arbeiten konnte, nun der Mitarbeit von Antonio Ghislanzoni versichert, der schon Libretti für Bottesini und Lauro Rossi geschrieben hatte, und auch schon ein Buch über seine Theaterjahre. Der 44jährige war Opernbariton gewesen und hatte an kleineren Bühnen auch Verdi-Partien gesungen. Wie der junge Boito beim *Inno delle nazioni* wusste Ghislanzoni schon von vornherein um die spezifische Beziehung zwischen Wort und Musik in Verdis Opern und hatte dazu auch noch eigene Bühnenerfahrung. Im Spätjahr 1868 war Ghislanzoni zum ersten Mal nach Sant'Agata gekommen und war von den „weiten Besitzungen des Maestro“ beeindruckt. Diese blieben im darauffolgenden Frühjahr glücklicherweise von den Verwüstungen verschont, die aufgebraachte Landleute aus Protest gegen eine Mühlensteuer, die sich die neue Regierung zur Füllung ihrer Haushaltslöcher hatte einfallen lassen, auch um Busseto herum angerichtet hatten. Die Staatsgewalt reagierte mit bewaffneten Soldaten. Dass ihm dieser Staat bald den „Bürgerverdienstorden“ des Hauses Savoyen verlieh, lehnte Verdi nun aber nicht wie andere Ehrungen ab, denn er war mit einem regelmäßigen Ehrensold verbunden, den er zwei jungen Leuten aus Busseto für deren Berufsausbildung abtrat.

Statt des aufwühlenden „*Miserere mei deus*“-Schlusses der Petersburger Erstfassung endete *La forza del destino* nun mit einem anrührenden Terzett der sterbenden Leonora mit dem tröstenden

Padre Guardiano und einem verlassen überlebenden Don Alvaro: „*Non imprecare umiliati a Lu*“. Die letzten Töne sind nicht mehr dumpfe Schläge, sondern entschwebende pianissimi geteilter Violinen. Ganz neuen Text von Ghislanzoni hatte Verdi außerdem nur für die „Ronda“ der Wachsoldaten („*Compagni sostiamo*“) gebraucht, ein behutsamer Chor von reizvoller Einfachheit. - Federico Fellini machte ihn 1983 zum „Leitmotiv“ seines Films *E la nave vè*. - Desweiteren passte der neue Mitarbeiter einige Stellen des Paveschen Texts musikalischen Änderungswünschen Verdis an. Auch das zur sinfonischen Ouvertüre ausgebaute *preludio* wurde vom Mailänder Publikum dann am Abend des 27. Februar 1869 enthusiastisch aufgenommen.

In dieser Fassung wurde die Oper neun Jahre später zum ersten Mal in Deutschland aufgeführt, in Berlin in italienischer Sprache. Aber erst im 20. Jahrhundert, zunächst in deutscher Sprache und oft in der weitgehenden Bearbeitung von Franz Werfel, konnte die *Forza* auch dort annähernd die Beliebtheit der übrigen Verdi-Opern erreichen. Auf die Urfassung von 1862 wurde, wenn auch nur teilweise, erstmals 1971 an der Ost-Berliner Komischen Oper zurückgegriffen. Ein vollständiges *La forza del destino*-Aufführungsmaterial alles Vorhandenen, das Verdi für diese Oper komponierte, das also auch Änderungen enthält, die Verdi zwischen den Petersburger und Mailänder Aufführungen vornahm sowie Teile, die er schon vor der Petersburger Premiere verworfen hatte, wurde inzwischen von Philip Gossett erstellt. Ende 2005 hätte aufgrund dessen eine Aufführung der Petersburg-Version in San Francisco einstudiert werden sollen, wo man sich dann aber doch für „Mailand“ entschied. Das Stadttheater Bern spielte im April 2006 aus diesem Material dann „Petersburg“ und tut dies vorläufig exklusiv für den deutschsprachigen Raum.



Plakat zu *La forza del destino*, Paris 1883

Nils Szczepanski

UNWAHRSCHEINLICHKEIT ALS REFLEXION DER WIRKLICHKEIT

Die spanische Vorlage von Verdis *La forza del destino*

In einem Brief an Léon Escudier vom 20. August 1861 schreibt Verdi über das spanische Theaterstück, das als Vorlage zu *La forza del destino* dient: „Das Drama ist wirkungsvoll, einzigartig und sehr umfassend; mir gefällt es sehr, und ich weiß nicht ob das Publikum es so beurteilen wird wie ich, aber es ist sicherlich etwas Außergewöhnliches“. Es handelt sich um *Don Álvaro o la fuerza del sino* von Ángel de Saavedra, Duque de Rivas, dessen Aufführung am 22. März 1835 im Teatro Principe in Madrid der spanischen Romantik zum Durchbruch verhilft. Verdi hat es in der italienischen Übersetzung von F. Sanseverino, die 1850 in Mailand herausgegeben wurde, kennengelernt und in den vielfältigen romantischen Topoi das Potential eines Opersujets erkannt: die unmögliche Liebe zwischen dem „indiano“ Don Álvaro und Leonor, ihre leidenschaftlichen Gefühle und moralische Rebellion gegen die gesellschaftlichen Schranken, ihre getrennte Flucht vor Leonors rachsüchtiger Familie und blutige Auseinandersetzungen, die schließlich mit dem Tod der gesamten Familie Leonors und dem Selbstmord der Titelfigur enden.

Das an blinden Zufällen reiche Stück verstörte schon das spanische Publikum mit seiner dynamischen Dramaturgie und dem Kontrast von grotesk-komischen und pathetischen Szenen. In einer drei Tage nach der Uraufführung erscheinenden Rezension in der *Revista Española* ist deshalb sogar von „Revolution“ die Rede.

Ángel de Saavedra, der Autor dieses provokativen Werkes, das eine neue Ästhetik des Dramas in Spanien etabliert, ist ein Aristokrat, der 1791 in Córdoba geboren wird. Als Patriot nimmt er an den Unabhängigkeitskriegen gegen das bonapartistische Frankreich teil und engagiert sich später in der Volksvertretung, den sogenannten „Cortes“, in Cádiz. Wie viele spanische Liberale muss er 1823 wegen der absolutistischen Reaktion unter der Regentschaft von Fernando VII. sein Heimatland verlassen und kann erst nach zehn Jahren zurückkehren. Die bewegte Zeit des Exils verbringt er in England, Italien, Gibraltar, auf Malta und schließlich in Frankreich, wo er 1832 die erste Prosafassung von *Don Álvaro* unter dem Einfluss der französischen Romantik verfasst. Nach dem Tod seines älteren Bruders im Jahr 1834 erbt er den Herzogstitel eines Duque de Rivas und macht eine bedeutende politische Karriere. Bis zu seinem Tod 1865 in Madrid bekleidet er eine Reihe von hohen diplomatischen (Botschafter in Paris und Neapel) und politischen (Minister, Senator) Ämtern und wird Mitglied der königlichen Akademie.

Sein berühmtes Stück bricht mit allen Regeln des in den ersten Dekaden des 19. Jahrhunderts in Spanien vorherrschenden neoklassischen Theaters. Dies geschieht zum einen durch die Auflösung der drei Einheiten Zeit, Ort und Handlung. Im *Don Álvaro* wird eine vielschichtige Handlung präsentiert, die sich über mehr als fünf Jahre der Mitte

des 18. Jahrhunderts während der österreichischen Erbfolgekriege erstreckt und beispielsweise eine Schlacht auf päpstlichen Gebiet im Süden von Rom im Jahr 1744 als Hintergrund wählt; dort kämpften italienische und spanische Truppen gegen die Österreicher. Wie auch in Verdis Oper werden die Feinde in Rivas' Werk aber als „alemanes“, als Deutsche bezeichnet. Hier zeigt sich die romantische Vorliebe für historisierende Sujets, nicht jedoch wie bei den klassizistischen Autoren der griechisch-römischen, sondern der nationalen Geschichte. Das Sujet mag Verdi nicht zuletzt wegen dieser patriotischen Elemente interessiert haben.

Auch weitet sich das geographische Spektrum im Werk von Rivas. Nahezu jede der fünf „jornadas“, wie im Spanischen die Akte mit dem ursprünglich „(Arbeits-)Tag“ oder „Tagesreise“ bedeutenden Wort bezeichnet werden, findet an einem anderen Ort mit jeweils unterschiedlichen Räumen statt. Um und in Sevilla spielt der erste, der zweite und fünfte in Hornachuelos in der Nähe von Córdoba und der dritte und vierte Akt bei Velletri in Italien. In den außergewöhnlichen Szenerien spiegelt sich zudem die Exzentrizität des romantischen Subjekts. Nachdem der Marqués de Calatrava durch den zufällig ausgelösten Schuss (dem ersten Schicksalsschlag) umgekommen ist, findet das Geschehen bevorzugt in zerklüfteten Gebirgen, dunklen Wäldern, auf Kriegsschauplätzen und in einem Konvent statt. Die Ordnung der Stadt steht im Gegensatz zur wilden unmenschlichen Natur bei Nacht: dies verdeutlicht den Konflikt zwischen Gesellschaft und Individuum, der Leonor und Álvaro zum Verhängnis wird.

Zum anderen lässt sich der Bruch mit dem damals im spanischen Theater Üblichen in der Mischung von tragischen und komischen Elementen beobachten, wie auch in der Diversität der insgesamt



Ángel de Saavedra, Duque de Rivas

56 auftretenden Figuren (neben zahlreichen Statisten) und deren sprachlicher Gestaltung. Wer zur gehobenen Klasse der Gesellschaft gehört, drückt sich in eleganten Lyrismen und gereimten Versen aus, die zudem polymetrisch geformt sind: Don Álvaro ist Sohn eines spanischen Vizekönigs und einer Inkaprinzessin, während die Calatrava-Familie den spanischen Adel repräsentiert. Der Marqués de Calatrava und seine Söhne Carlos und Alfonso, die als typisch romantische Antihelden charakterisiert werden, verkörpern mit ihrem Standesbewusstsein und dem Rassedünkel gegen-

über Álvaro das alte, konservative Spanien und werden in ihrem Denken einzig von der unbarmherzig verfolgten Rache bestimmt. – Zwischen ihnen entfaltet sich die tragische Haupthandlung, die von dem überkommenen und irrationalen Ehrbegriff der Calatravas vorangetrieben wird. Der heimliche Protagonist ist aber, wie schon der Titel verrät, ein scheinbar absurdes Schicksal, dem sich Don Álvaro einerseits vergeblich zu entziehen versucht, als dessen unfreiwilliger Vollstrecker er aber andererseits nach dem Tod der gesamten Calatrava-Familie erscheint.

Mit Leonor dagegen wird eine neue Frauenfigur geschaffen, die sich gegen die eigene Familie und für die Freiheit ihrer Gefühle einsetzt. Während Verdis Leonora sich in der Oper zwischen der Liebe zu Álvaro und der Liebe zur Heimat und Familie entscheiden muss, so scheint die Leonor in Rivas' Drama eher aus Pflichtgefühl und schlechtem Gewissen gegenüber dem Vater vor dem Fluchtversuch mit Don Álvaro zurückzuschrecken. Ihre erste Reaktion auf den Abschied vom Vater zeigt, auch durch den gehäuften Gebrauch von Interpunktionszeichen, die im ganzen Stück als Stilmittel der Emphase eingesetzt werden, ihre innere Zerrissenheit:

Jornada primera, Escena VI

[...]

¡Infeliz de mí!... ¡Dios mío!
 ¿Por qué un amoroso padre,
 que por mí tanto desvelo
 tiene y cariño tan grande,
 se ha de oponer tenazmente
 (¡ay, el alma se me parte!...)
 a que yo dichosa sea
 y pueda feliz llamarme?...
 ¿Cómo, quien tanto me quiere,
 puede tan cruel mostrarse?
 Más dulce mi suerte fuera
 si aún me viviera mi madre.

Erster Akt, Sechste Szene

[...]

Ich Unglückliche!... Mein Gott!
 Warum muss sich ein liebevoller Vater,
 der für mich so viel Fürsorge
 und Zuneigung zeigt,
 so hartnäckig dagegen stellen,
 (Ach! meine Seele zerbricht!...)
 dass ich beglückt sein
 und mich glücklich nennen kann?...
 Wie kann jemand, der mich so gern hat,
 sich so grausam zeigen?
 Süßer wäre mein Schicksal, wenn
 meine Mutter noch leben würde.

Auf der anderen Seite enthält das Drama meist am Anfang der Akte als Rahmenhandlung volkstümliche Szenen in Prosaform, die mit dem Rückgriff auf die „costumbres“, auf traditionelle Motive, dem Stück spanisches Lokalkolorit verleihen. Die dort auftretenden Figuren bilden mit ihrer witzigen und teilweise vulgären Ausdrucks-

weise einen Kontrast zur gehobenen Sprache der Protagonisten und brechen ironisch deren pathetisches Verhalten. Nebenbei bereiten sie die ernste Haupthandlung vor, indem sie das Geschehen aus verschiedenen Perspektiven kommentieren und über Hintergründe und Motivationen informieren.

Vor den ersten Szenen des ersten Aktes etwa wird in den szenographischen Anweisungen, die in romantischer Manier den Kontext detailliert beschreiben, der Ort der Aktion atmosphärisch charakterisiert. Es handelt sich bei dem „aguaduco“ um einen pittoresken Ort in Sevilla, eine Art Gartenlokal neben der über den Guadalquivir führenden Triana-Brücke, in dem sich eine bunte Schar versammelt: der Kellner Paco, ein Offizier, der Domherr, die Zigeunerin Preciosilla, ein Bursche und zwei Bürger. Diese Gruppe kommt ins Gespräch, man scherzt miteinander, bis irgendwann Don Álvaro erwähnt und als bester Torero Spaniens gelobt wird. Es ist allgemein bekannt, dass er beim Marqués de Calatrava vergeblich um die Hand von Leonor angehalten hat, und das bunte Völkchen streitet aufs heftigste um das Pro und Kontra dieser Ablehnung, wobei sie alle wie ein

mehrstimmiger Chor die verschiedenen Meinungen des Volkes repräsentieren. Während der Domherr die väterliche Autorität und traditionelle Werte verteidigt und auf die mysteriöse Herkunft von Don Álvaro verweist, nimmt der Offizier eine liberale Haltung ein. Ebenso wie Preciosilla und der Bursche hebt er Álvaros positive Eigenschaften hervor: Hart und mutig im Kampf, ritterlich im gesellschaftlichen Umgang, großzügig mit seinem Reichtum und leidenschaftlich in der Liebe. Auf diese Weise erfährt der Zuschauer die Vorgeschichte, die Don Álvaro wie ein Modell des romantischen Helden erscheinen lässt. Die folgende, nahezu filmisch anmutende Szene, gewährt ihm seinen ersten, allerdings stummen Auftritt, der das vorher gezeichnete Charakterbild des stolzen Mannes unbekannter Herkunft vervollständigt:

Jornada primera, Escena III

Empieza a anochecer, y se va oscureciendo el teatro. Don Álvaro sale embozado en una capa de seda, con un gran sombrero blanco, botines y espuelas; cruza lentamente la escena mirando con dignidad y melancolía a todos lados, y se va por el puente. Todos lo observan en gran silencio

Erster Akt, Dritte Szene

Es beginnt zu dämmern, und das Theater verdunkelt sich. Don Álvaro tritt in einen Umhang aus Seide gehüllt auf, trägt einen großen weißen Hut und Reiterstiefel mit Sporen; er durchquert langsam die Szene, blickt dabei würdevoll und melancholisch nach allen Seiten und geht über die Brücke. Alle beobachten ihn in bedeutungsvoller Stille

In Verdis Oper fehlen die eröffnenden Szenen aus Rivas' Werk. Elemente dieser Szene werden aber von Verdi und seinem Librettisten Francesco Maria Piave in den Genrebildern des zweiten und dritten Akts integriert. Aus den vier restlichen Szenen der ersten „jornada“ formen sie, abgesehen von den gewöhnlichen Straffungen einer Bear-

beitung für die Oper, treu den ersten Akt. Durch die Kürzung erfährt der Zuschauer jedoch erst im dritten Akt und im Unterschied zur Vorlage aus Don Álvaros eigenem Mund, dass er von einem spanischen Adligen und einer Indianerin abstammt und somit als Mestize zum Außenseiter verurteilt ist. In Rivas' Drama wird zudem von



Francesco Maria Piave

den Nebenfiguren der blutige Konflikt von Álvaro und den beiden Söhnen des Marqués, Carlos und Alfonso de Vargas, antizipiert und geradezu herbeigewünscht aus Neugier, wie sich die berühmtesten Duellanten Spaniens wohl schlagen würden. Piave fasst diese beiden, in ihrer Streit- und Rachsucht kaum unterscheidbaren Brüder, in der Figur des Carlo zusammen, wodurch er als Gegenspieler an Gewicht gewinnt. Da aber Don Álvaro im spanischen Werk gegen beide Brüder in zwei

zeitlich getrennten Duellen besteht, tritt im Libretto eine Ungereimtheit auf. Das erneute Auftreten von Carlo im vierten Akt, nachdem er zuvor vermeintlich getötet wurde, muss erst begründet werden. Der Entschluss Álvaros nach dem ersten Duell, ins Kloster zugehen, mag dadurch weniger motiviert erscheinen. Doch letztlich sind die unterschiedlichen Tätigkeiten, durch die sich Álvaro vor dem fatalen Geschehen zu retten versucht, nur austauschbare Chiffren für die Haltlosigkeit des von der Gesellschaft ausgeschlossenen romantischen Helden.

Der zweite Akt der Oper entspricht ungefähr dem zweiten Akt des Dramas. Die erwähnte Anreicherung der Szene in der Gaststätte von Hornachuelos mit volkstümlichen Elementen wie der aus der Hand lesenden Preziosilla verleiht dem Aktbeginn Gewicht. Darüberhinaus bringt die Zigeunerin mit ihrer Kanzone bei Piave und Verdi einen kriegerischen Ton in das Stück ein, der so bei Rivas nicht vorkommt. Neben ihr werden der Alcalde (Bürgermeister) und Trabuco aufgewertet, indem ihnen Sätze des Gastwirtspears aus der Vorlage unterlegt werden, die nun stumm bleiben. Andererseits wird die bei Rivas abwesende Leonor an dem Geschehen beteiligt, denn sie erkennt ihren Bruder Carlos, der sich als Student Pereda ausgibt und damit eine weitere Rolle aus dem spanischen Werk übernimmt! Das Gespött der ihn durchschauenden Preziosilla kann man dergestalt auch als eine ironische Reflexion auf die ökonomische Vereinigung mehrerer Figuren in der Opernversion sehen.

Von Verdi frei erfunden ist dagegen der Bittgesang der Pilger, der ein religiöses Moment in die volkstümliche Szenen integriert. Metaphysische Fragen spielen bei Rivas nur im Zusammenhang mit den

zweifelnden und im Konvent Schutz suchenden Protagonisten eine Rolle. In den folgenden Szenen, in denen Leonor bei den Mönchen um Hilfe nachsucht, Fra Melitone begegnet und schließlich von Padre Guardiano in die Einsiedlerhöhle geschickt wird, folgt die Oper wieder der literarischen Vorlage.

Der dritte Akt der Oper, der mit der vierten und fünften „jornada“ korrespondiert, zeigt ein Feldlager in Italien. Auf gekonnte Weise werden die ersten Szenen des spanischen Werks zu einem Bild zusammengezogen, in dem die Handlung nahezu gleichzeitig abläuft: Die Karten spielenden Offiziere, mit denen Carlo in Streit gerät, und der Monolog des todessehnsüchtigen Álvaro. Die wichtigste Änderung besteht jedoch in dem Bild des Soldatenlagers in der Mitte des Aktes, das im Stile der französischen *Grand Opera* Platz für Chor-Tableaux bietet und von Schillers *Wallensteins Lager* inspiriert ist. Mit der Figur des Melitone, der die „Kapuziner-Predigt“ aus Schillers Stück in den Mund gelegt wird, dem fliegenden Händler Trabuco und der im Rataplan-Chor die Massen anheizenden

Zigeunerin Preziosilla werden drei Figuren in den Mittelpunkt der Szene gestellt, die in Rivas' Werk an dieser Stelle gar nicht erscheinen.

Der vierte Akt von *La forza del destino* entspricht wieder der fünften „jornada“, allerdings erhält Leonora durch ihre Arie „Pace, pace, mio Dio“ eine neue Szene, die sie gegenüber Don Álvaro aufwertet. Dieser, der schon vorher aus Verzweiflung den erlösenden Tod herbeigesehnt hat, rebelliert schließlich nach dem letzten Duell und dem Tod von Leonora gegen Gott, der als die fatale Schicksalsmacht identifiziert wird. Als erster nonkonformistischer Held des romantischen Theaters bringt er sich selbst um, indem er mit einem Aufschrei von einem Felsen springt. Die Szenerie wird von Donnern und Blitzen begleitet, die das innere Gewitter des Protagonisten widerspiegeln. Im direkten Vergleich zeigt sich, wie nah Verdi hier wie auch an anderen zentralen Stellen bei der literarischen Vorlage bleibt und die blasphemischen Worte von Álvaro nahezu ungekürzt in die erste Fassung seiner Oper übernimmt:

<p><u>Jornada Quinta, Escena Última</u> [...] Yo soy un enviado del infierno, soy el demonio exterminador... [...] Infierno, abre tu boca y trágame. Húndase el cielo, perezca la raza humana; exterminio, destrucción...</p>	<p><u>Fünfter Akt, Letzte Szene</u> [...] Ich bin ein Gesandter der Hölle, ich bin der Dämon der Vernichtung... [...] Hölle, öffne deinen Schlund und verschlinge mich. Der Himmel versinke, es sterbe die Menschheit; Vernichtung, Zerstörung...</p>	<p><u>Atto IV, Scena II</u> [...] Un inviato dell' inferno io son. Apriti, o terra, m'ingoi l'inferno. Precipiti il ciel, però la razza umana!</p>
--	---	---

Ebenso wie das Werk des Duque de Rivas wurde Verdis Oper aufgrund der collagehaften Dramaturgie und vermeintlich unmotivierten Genreszenen, vor deren Hintergrund sich das tragische Geschehen abspielt, kritisiert. Da diese Kritik die Öffnung der Dramenstrukturen als Verstoß gegen klassische Regeln missversteht, entgeht ihr die Modernität dieser Werke: Die konfliktreiche romantische Welt ist nicht mehr in einheitlicher Form, sondern nur noch kaleidoskopartig darstellbar, und gerade in der vermeintlich unwahrscheinlichen Dramaturgie der Werke zeigt sich eine realistische Reflexion der Wirklichkeit.

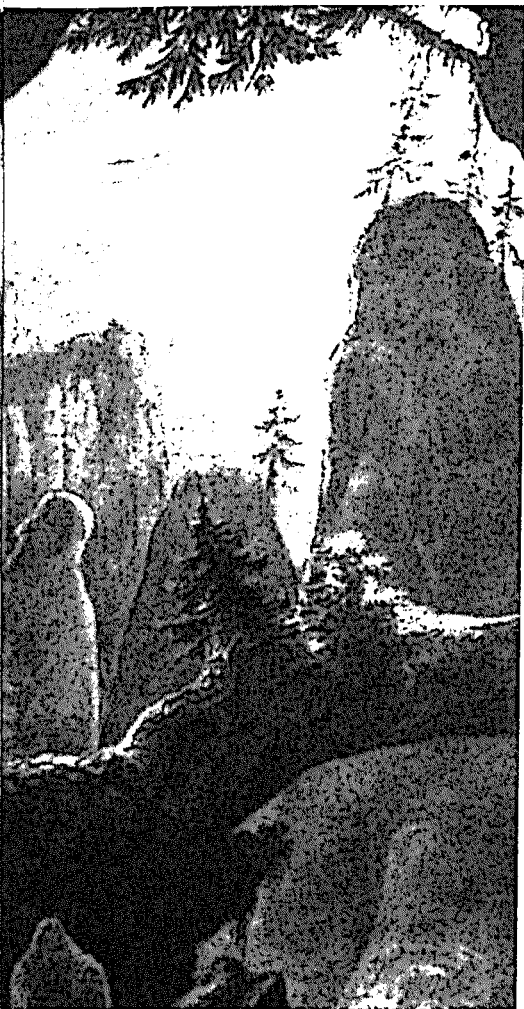
Als am 21. Februar 1863 *La Forza del destino* zum ersten Mal in Madrid im Beisein von Verdi aufgeführt wurde, war auch der Duque de Rivas anwesend. Obwohl sich Verdi bis auf wenige Umstellungen, Kürzungen und Einfügen neuer Szenen eng an die Vorlage gehalten hat, soll deren Autor sich abfällig über die Oper geäußert haben. Warum, ist leider nicht überliefert.



Joachim Herz

PECHSCHWARZ UND HANDGESCHRIEBEN

AUF DER JAGD NACH EINEM MISERERE



Bühnenbildentwurf zum letzten Bild, St. Petersburg 1862

Die ursprüngliche Fassung allbekannter Meisterwerke scheint zuweilen seltsame Wege zu wandeln, bis sie eines Tages nach langem Verschwinden wieder auftaucht. Erst vor wenigen Jahren entdeckte ein Salzburger Ordinarius der Musikwissenschaft, daß zu Mozarts *Entführung aus dem Serail* ein Janitscharen-Marsch gehört, und fand ihn in einem Dossier der weiland Preußischen Staatsbibliothek. Längst vorher war bekannt, daß bei den Wiener Aufführungen im Jahre 1782 das Musikkorps eines Artillerie-Regimentes mitgewirkt hat; was diese Banda zu den Vorstellungen, für die sie honoriert wurde, aber eigentlich beigetragen hatte: diese Frage hat bis dahin keinen gejuckt!

Siebzig Jahre nach der Uraufführung griffen wir an der Komischen Oper Berlin erstmals auf die Urfassung der *Madam Butterfly* zurück – nicht um philologische Tiefenschürfung willen und auch nicht in jedem Detail, denn Puccini hat sein Werk ja später nicht nur seiner ursprünglichen Härte beraubt, sondern in vielem es zugleich verbessert, auch rein musikalisch. Schon das Auftrittsthema der Butterfly wäre ohne des Meisters (winzigen!) Eingriff nie ein Welthit geworden; und so wählten wir denn jeweils die, wie wir meinten, heute gültige Variante aus: in einer Mischfassung!

Wie bei *Madam Butterfly* so existieren auch bei *La forza del destino* insgesamt drei Fassungen: St. Petersburg, Mailand, Antwerpen – die letzte auch Experten kaum mehr als dem Namen nach bekannt. Krass der Unterschied der Schluß-Szenen in der ersten und zweiten Version: Was der mit der

Mailänder Version vertraute Opernbesucher kennt als Ergebung in vom Schicksal verhängtes Leid, das war ursprünglich, entsprechend der Vorlage des Spaniers Saavedra, ein ohnmächtiger Aufschrei! Sollte man dies heute wieder in Erwägung ziehen?

Das erste Mal, daß ich dieses gewaltige Epos von Krieg im Frieden und einer Friedensbotschaft im Krieg auf eine Bühne zu wuchten mir vornahm, war vor just fünfzig Jahren in Radebeul - vor den Toren Dresdens, wo Verdis gewohnte Grenzen sprengendes Meisterwerk dank Fritz Busch und Franz Werfel einst seinen späten Siegeszug begonnen hatte. Die Radebeuler Landesbühnen Sachsen: Probiert wurde in Turnhallen, gespielt in Wirtshaussälen auf Dörfern - Große Oper unterwegs, ran an den Bürger, ihn gewinnen für die Oper! Mit der *Macht des Schicksals* durften wir sogar im damaligen Behelfsheim der Staatsoper Dresden gastieren, dem Schauspielhaus....

Die Handlung gilt als wirr. Gewiß, schlimme Dinge tragen sich zu: Ständesdünkel, Rassenwahn, Krieg haben das Sagen - aber wirr? Es ist eine „epische Dramaturgie“, und es geht um Ideen; nicht zufällig ergreift mittendrin gar Friedrich Schiller einmal das Wort! Wir hatten in Radebeul einen Sprecher eingesetzt, der zwischen den Bildern mit kurzen Worten den Faden der Handlung weiterführte, unserem Programm gemäß spielend für unkundige, aber aufgeschlossene Besucher. Gelernt hatten wir bei unserem Lehrer Heinz Arnold, bevor der Dresdner Skandal um Orffs *Antigona* ihn nach München vertrieb, die literarische Vorlage zu studieren - aber Saavedra, wo in aller Welt den hernehmen? Eine Urfassung sollte es gegeben haben, wie man las. - Aber bis ins St. Petersburger Leningrad, so weit reichte der Arm der gelebten „Deutsch-Sowjetischen Freundschaft“ denn damals doch noch nicht!

Aber wie wäre das, wenn die musikalisch so auffallend reich bedachten Chormassen das ganze Stück hindurch die gleichen Leute wären? Tagelöhner, die glauben, sie hätten nichts zu verlieren, Landsknechte und Marketenderinnen in Saus und Braus - und schließlich Kriegskrüppel und Bettler? Auf jeder Station begegnen sie der Kirche: sie beten in der Schenke die Litanei der Pilger mit, brüllen den Prediger nieder im Feldlager und streiten schließlich um den letzten Rest von Suppe, die ihnen genau dieser Predigermönch *caritatis causa* austeilte! Meinem guten Freund und Kollegen Götz Friedrich hat das so gefallen, daß er diese Idee gleich nach Bremen „exportierte“.

„Tod den Deutschen, der ewigen Geißel Italiens und seiner Söhne!“ - Ach so, Verdis Rache für die Niederlagen seiner Landsleute gegen die noch immer als Besatzer auftretenden Habsburger! Wurde in Neuübersetzung wegetuschiert - denn daß dieser Krieg hier mal ein „gerechter“ hatte sein sollen, das vergaßen schließlich selbst Verdi und Piave; bis sie zu den Kriegs- und Lagerbildern kamen, war übrig geblieben ein sinnloses Morden, Plündern und Marodieren, Flüchtlinge, zum Kriegshandwerk gepresste Rekruten. Hier erlaubten wir uns - durchaus bereit, vor den „Richterstuhl der Werkgerechtigkeit“ zu treten - durch Umstellungen zu verdeutlichen, was gemeint war, und den Lagerkomplex beschlossen wir mit dem Taumel der zu einem Teil wiederholten Tarantella.

Die nächste Begegnung mit dem Werk - in Köln! - Eröffnungsprogramm des neuen Opernhauses, damals genannt „Grabmal des unbekanntes Intendanten“. Ich hatte gerade - noch in der Aula der Universität - Altmeister Joseph Haas' gut katholischen *Tobias Wunderlich* inszeniert und durfte mit schausitzen auf der Bühne während der Rede des weiland Oberbürgermeisters und nunmehr Bundeskanzlers Konrad Adenauer. In diesen Tagen des



Aldo Protti (1920-1995) war der Don Carlo in der Mailänder *Forza del destino* 1957 im neuen Kölner Opernhaus am Offenbachplatz

Jahres 1957 gab es dann auch das Kölner Gastspiel der Mailänder Scala in Starbesetzung: *La forza del destino!* Wie im Mutterland üblich: Oper zu lang, Sänger allzu sehr strapaziert; im Feldlager entfiel das zum Duell führende Duett der beiden Antagonisten, womit diese Szene dann, wie leider üblich, in der Luft hing, und man sich fragte, warum die Beiden überhaupt sich dort begegnen mußten? Aber, die Musik - !

Und nun das Theater Walter Felsensteins, der sich übrigens seiner zwei Kölner Spielzeiten 1932-34 mit zwölf (!) Inszenierungen gern erinnerte und uns davon erzählte: die Komische Oper im Ostsektor Berlins, ideologisch exterritorial, von den Spitzen des Landes aber intensiv gefördert. - Wissenschaftliche Vorarbeit groß geschrieben. Es gab

eine hauptamtliche Romanistin, schon für die nicht wenigen Solisten aus Europas Süden, der damals „der Westen“ hieß, denn die sprachen kein Deutsch. Sie übersetzte den Saavedra (der in deutscher Sprache nicht existierte, Verdi kannte ihn auf Italienisch). Seine Schluß-Szene faszinierte uns: Alvaro anklagend, die Mönche singen ein Miserere!

Der Bühnenbildner Reinhart Zimmermann erinnert sich an ein Gespräch in meiner Leipziger Wohnung: „...ich fragte Sie, was eigentlich die Petersburger Fassung sei. Darauf setzten Sie sich ans Klavier und spielten sie vor, ich war begeistert und fragte, warum man die nicht spielen könne anstelle des sentimental späteren Finales. Es schien mir, als hätten Sie auf eine solche naive Frage nur gewartet, um sofort Ideen zu entwickeln, wie das alles laufen könnte.“

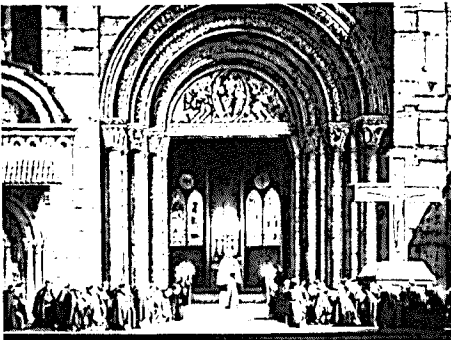
Also muß ich bereits den Klavierauszug der Petersburger Schluß-Szene, die dem Saavedra ja genauestens entspricht, gehabt haben! Und woher? Von unserer unvergesslichen Betreuerin Marina Prawna Tschurowa, Leiterin der Literarischen Abteilung des Moskauer Bolschoi Theaters, die uns seinerzeit beim *Fliegenden Holländer* - wir waren das erste ausländische Team, das in diesen heil'gen Hallen inszenieren durfte! - mit Takt und Feingefühl durch die Fahrnisse des gutwilligen, aber schwer beweglichen Monsters gesteuert hatte.

Nun kann man, was die allseits bekannte spätere Fassung betrifft, nicht diskutieren gegen Verdis Bass-Klarinette in as-Moll und erst recht nicht gegen die Ces-Dur-Wendung, mit der Leonora den unschuldig-schuldigen Rebellen zur inneren Umkehr bewegt. Aber war das der Schluß für ein Stück Musiktheater über von Menschen gemachte Greuel? Wo war die Anklage hin, wohin der Appell? Denn unzweideutig hatten Saavedra und Verdi

nicht gemeint „Ach wie trostlos, ins Nichts mit uns allen!“, sondern „So kann's doch nicht bleiben!“.

Jedoch: Warum hat Verdi dann geändert? War der Schluß für seine Zeit zu hart, wollte er sein Werk an die heranbringen, für die es geschrieben war – für sein Publikum? So wie Puccini seine *Butterfly*, als er das ganz kritisch gesehene „Abstincken“ des Pinkerton umwandelte in eine Arie über sein verflissenes Blüten-Asyl? Alvaro bekennt sich zum Hinnehmen des ihm auferlegten Leidens – aber was wird mit den Anderen, die wir als Opfer erlebten unwürdiger Zustände, wenn Anklage nicht das letzte Wort hat?

Verdi war 1868, sechs Jahre nach der Petersburger *Forza*-Uraufführung, zum ersten (und einzigen) Mal dem Dichter Manzoni begegnet, den er von Jugend an verehrte, einem tief religiösen Poeten und Chronisten seiner Zeit – und vielleicht schien der Kampf um Einheit und Freiheit Italiens zu stagnieren? Das in sich widerspruchsvolle Aufbegehren eines Cavour, eines Garibaldi? – War dies die Zeit der Rebellen nicht mehr? – Und wurde so ein Dichter dem anderen übergestülpt, der gläubige Manzoni dem Saavedra mit

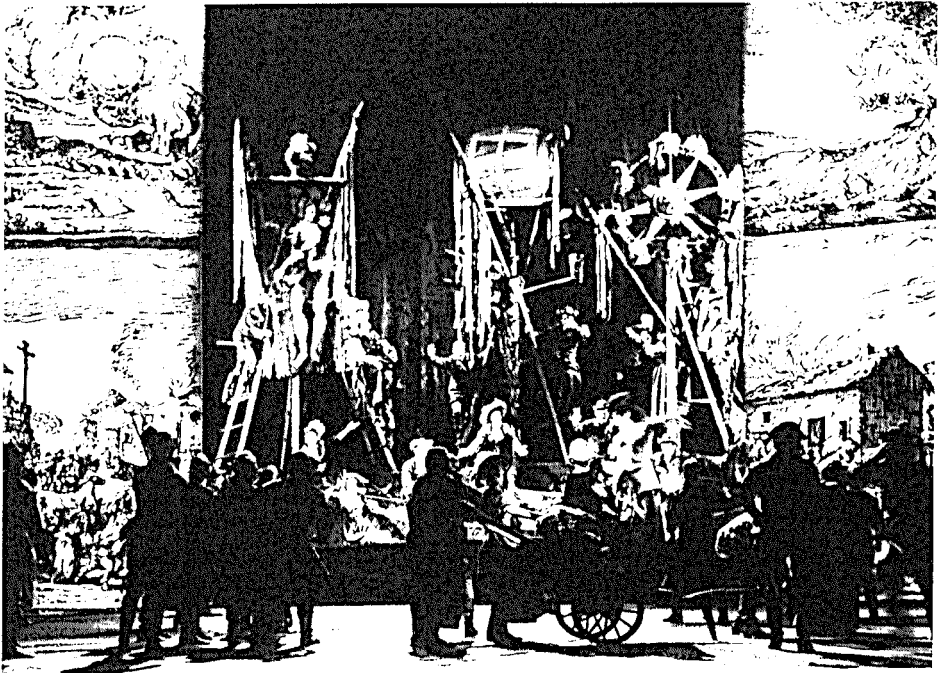


Bühnenbild (Nicola Benois) der Mailänder Inszenierung

seiner Schwarzen Romantik, beide höchst ehrenwert, im Grunde jedoch wohl unvereinbar? Aber wie sollte das auf der Bühne ausschauen? Laut Textbuch stürzt Alvaro sich zu allerletzt, unverzöhnt, vom Felsen – auf den Brettern, die eine Welt bedeuten sollen, immer eine Fatalität; und natürlich stürzte der Sänger in St. Petersburg nicht, er verschwand hinter einer Felsennase aus Pappmaché, und eine Puppe purzelte an seiner Statt in die Versenkung. Konnte er nicht bleiben, wo er war, als lebende Anklage? Und das „Miserere“, durften das nur die Mönchlein singen, die herbeigeeilt waren? Gab es in dieser Geschichte nicht mehr Leute, die allen Grund hatten, „Miserere!“ zu rufen zu Gott, der über allem thront? Und die Glocke, die Alvaro läutet – ist es wirklich nur das „Glöckchen des Eremiten“?

Wir hatten also nun den Klavierauszug – aber woher die Partitur nehmen? Welche Instrumente hatten diesen ursprünglichen Schluß gespielt? Das war das gleiche Malheur wie später bei *Madam Butterfly*: Zwischen dem Verlagshaus Ricordi in Mailand und der DDR bestand noch immer Kriegszustand! Den Klavierauszug der *Ur-Butterfly* hatten wir, nach Fahndung in zwei Kontinenten, schließlich geschenkt bekommen von der kürzlich verstorbenen fabelhaften Miss Sarah Caldwell, Dirigentin, Regisseurin und Intendantin in Boston. Der Mailänder Panzerschrank mit Puccinis Handschrift tat sich auf durch freundliche Vermittlung des Münchner Ricordi-Filialleiters Dr. Scherle. Bei der Petersburger *Forza* war es der Kasseler Chef der Alkor-Edition, der stets hilfsbereite Dr. Oeser gewesen, der uns Zugang verschaffte zu einer Abschrift von Verdis Partitur von 1862 – in der Österreichischen Nationalbibliothek zu Wien!

Zur Generalprobe saß Felsenstein bei uns in der Loge. Zwei Sänger, der Tenor und der Bariton, hat-



Der dritte Akt in der Inszenierung von Joachim Herz, Berlin 1971

ten keine Stimme und mimten nur, ihren Part hatte ein Repetitor übernommen auf der Vorbühne mit dem Klavierauszug in der Hand – die emotionale Höhenlage versank in tiefstem Frost. Vor allem aber kam der große Meister nicht darüber hinweg, daß wir die Harfe nicht schwarz gestrichen hatten. „Soll dieses goldglänzende Gebilde vielleicht die Zuschauer ablenken von der Bühne?“ Zur Premiere, gottlob, war die Stimme der beiden Protagonisten wieder da, und als der Meister noch erfuhr, daß „die Nackte“ – beinahe (wohlgemerkt: beinahe!) von der Soldateska vergewaltigt, vom Kapuzinermönch gerettet – aus seinem Studio stammte, war er versöhnt – nur ich war sauer: Was vorgestern kein Musiktheater gewesen war, das konnte

doch nicht über Nacht auf einmal „Musiktheater“ geworden sein? Der Umtrunk sorgte dafür, daß allgemeiner Friede, von Leonora so heiß ersehnt, auch hinter der Bühne einkehrte. Beim Gastspiel in Budapest fand der Meister dann auch die Regie „erstaunlich dicht“. Bei einer Berliner Aufführung war ein prominenter Gast zunächst völlig verwirrt gewesen, weil er zu spät kommend gar nicht mitgekriegt hatte, daß infolge Spielplanänderung *Die Macht des Schicksals* lief und diese nicht mit der Ouvertüre begann, sondern mit dem I. Akt. Besagter Prominenter öffnete uns dann aber den Weg nach London und Wales, wo ebendiese Fassung mit dem Petersburger Schluß gleichfalls Wurzeln schlug.

SYNOPSIS (english)

Leonora di Vargas is waiting for her lover.
The Marquis, her father, is opposed to her engagement to Alvaro.
Therefore, Alvaro and Leonora want to flee.
The Marquis is killed.
Leonora's brother Carlo swears revenge.
Alvaro escapes.
Mastro Trabuco looks after Leonora.

Carlo is looking for his sister.
Preziosilla calls for war.
Leonora, not recognized by her brother, mixes in with pilgrims.

She reaches a monastery.
Padre Guardiano brings her into safety.

Carlo and Alvaro meet for the first time.
Both are soldiers under false names.
Neither recognizes the other.
Coincidentally, Carlo recognizes that his new friend
is his sister's lover, whom he hates.

Preziosilla and Mastro Trabuco take advantage of the situation.
Fra Melitone appeals to compassion and common sense.
Carlo challenges Alvaro to a duel.

Nor is he safe in the monastery.
They come to a fatal duel.
Before dying, Carlo fulfils his revenge by killing his sister.
Padre Guardiano and Fra Melitone pray for God's forgiveness.
Alvaro curses humanity and commits suicide.

(The order of the scenes is in concordance with the first version of the opera;
the prelude and finale of the fourth act are from the original Petersburg
version, 1862.)

SYNOPSIS (français)

Leonora di Vargas attend son amant Alvaro.
Le marquis, son père, est contre sa liaison.
C'est pourquoi Leonora et Alvaro veulent s'enfuir.
Le marquis meurt accidentellement.
Le frère de Leonora, Carlo, jure de le venger.
Alvaro lui échappe et s'enfuit.
Mastro Trabuco prend soin de Leonora.

Carlo cherche sa sœur.
Preziosilla chante les louanges de la guerre.
Leonora se mêle aux pèlerins sans que son frère Carlo ne la remarque.

Elle arrive à un lieu de pèlerinage.
Padre Guardiano met Leonora en sûreté.

Carlo et Alvaro se rencontrent pour la première fois.
Tous deux se sont enrôlés comme soldats sous de faux noms.
Aucun d'eux ne connaît l'identité de l'autre.
Carlo se rend compte par hasard que son nouvel ami
est l'amant haï de sa sœur.

Preziosilla et Mastro Trabuco
jouissent d'un moment propice pour faire leurs affaires.
Fra Melitone en appelle à l'humanité et à la raison. Carlo provoque Alvaro en duel.

Même au sein du cloître Alvaro n'est pas en sûreté.
Il s'ensuit une querelle meurtrière.
Mourant, Carlo se venge malgré tout et tue sa sœur.
Padre Guardiano et Fra Melitone implorent la grâce de dieu.
Alvaro envoie l'humanité au diable et se suicide.

(l'ordre des scènes de notre représentation correspond à la version primitive de l'opéra;
son prélude et le finale de l'acte IV sont joués dans la version originale de Saint-
Petersbourg de 1862)

NACHWEISE

Die Texte von Prof. Joachim Herz, Christoph Schwandt und Nils Szczepanski sind Originalbeiträge.

Synopsis-Übersetzungen: Rupert Burleigh und Claire Salièges.

Die Abbildungen wurden entommen aus :

Carlo Gatti „Verdi im Bilde“, Mailand 1941

William Weaver „Verdi - Einde Dokumentation“, Berlin /DDR 1980

Programmheft „La forza del destino“, Stadttheater Bern 2006

„La Force du destin“, L'Avant Scène-Opéra Nr. 126, Paris 1989

www.ateneodemadrid.com

Digital Collections at the University of Buffalo

Das Titelfoto stammt von Klaus Lefèbvre

IMPRESSUM

Herausgeber: Oper Köln

Geschäftsführender Intendant: Peter F. Raddatz |

Opernintendant: Dr. Christoph Dammann | Redaktion:

Christoph Schwandt | Gestaltung: Manuela Przywara |

Druck: Media Cologne GmbH



