

MELODRAMMA IN EINEM PROLOG UND DREI AKTEN

SIMON BOCCANEGRÀ

GIUSEPPE VERDI



URAUFFÜHRUNG DER ERSTFASSUNG

12. März 1857

Teatro La Fenice, Venedig

URAUFFÜHRUNG DER ZWEITFASSUNG

24. März 1881

Teatro alla Scala, Mailand

DEUTSCHE UND BERLINER ERSTAUFFÜHRUNG

8. Februar 1930

Städtische Oper, Berlin-Charlottenburg

PREMIERE DER NEUINSZENIERUNG VON FEDERICO TIEZZI

24. Oktober 2009

Staatsoper Unter den Linden

INHALT

5

»MICH FASZINIERT DIESER LICHTER
TRAURIGER WIDERSCHEIN«

HELL UND DUNKEL IN VERDIS »SIMON BOCCANEGRÀ«

Anselm Gerhard

12

CANZONIERE / LIEDERSAMMLUNG (AUSZÜGE)
Francesco Petrarca

15

SIMON BOCCANEGRÀ ZWISCHEN GESCHICHTE
UND NATUR – ELEMENTE FÜR EINE REGIE
Federico Tiezzi

27

GENUA VOM MEER AUS GESEHEN
Barbara Weigel

39

PETROLIO, ROMAN (AUSZÜGE)
Pier Paolo Pasolini

41

VON SINNSTIFTENDEN UNGEREIMTHEITEN UND
DER UTOPIE DER VERSÖHNUNG
Francis Hüser

45

ZEITTAFEL ZU »SIMON BOCCANEGRÀ«

50

AUTOREN BIOGRAPHIEN

52

HANDLUNG

54

IMPRESSUM

SIMON BOCCANEGRÀ

GIUSEPPE VERDI

Zweitfassung von 1881

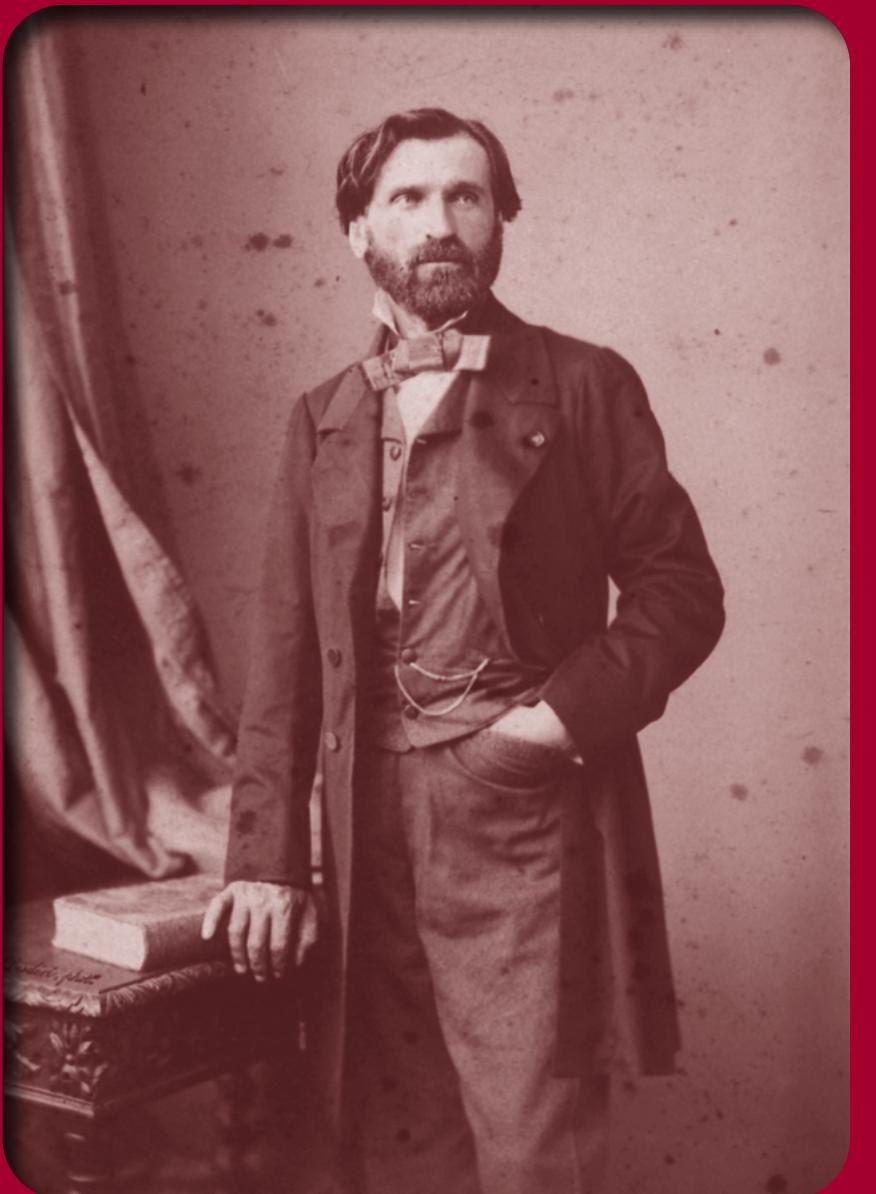
Text von Francesco Maria Piave
mit Ergänzungen von Giuseppe Montanelli
in der Neufassung von Arrigo Boito

nach dem Drama Simón Bocanegra von Antonio García Gutiérrez

Musik von Giuseppe Verdi



STAATSOOPER
IM SCHILLER THEATER



»MICH FASZINIERT DIESER LICHTER TRAURIGER WIDERSCHEIN« HELL UND DUNKEL IN VERDIS »SIMON BOCCANEGRÀ«

Anselm Gerhard

Verdi-Kenner geraten angesichts von *Simon Boccanegra* ins Schwärmen: In der durchgreifenden Überarbeitung von 1881 ist die Partitur so differenziert gearbeitet wie *Otello*, verwöhnt die Hörer jedoch mit Melodien von naiv scheinender Unmittelbarkeit wie *Rigoletto*. Trotzdem hat sich die Oper weder zu Verdis Lebzeiten noch nach dessen Tod wirklich durchsetzen können. Zwar steht das Werk spätestens seit Giorgio Strehlers legendärer Inszenierung von 1971 mit einiger Regelmäßigkeit auf den Spielplänen; doch bleiben die Aufführungszahlen bis heute weit hinter *Un ballo in maschera* und sogar *Don Carlo* zurück, ganz zu schweigen von unverwüstlichen Repertoirestücken wie *Rigoletto* oder *Aida*.

Dies hat seinen guten Grund. Auch wer die dramaturgische Stringenz von Opernlibretti mit anderen Maßstäben misst als das Theater Shakespeares oder Schillers, muss eingestehen, dass das Libretto zu *Simon Boccanegra* in mancher Hinsicht problematisch ist. Dafür braucht man gar nicht Eduard Hanslicks skeptische Worte anlässlich der Wiener Erstaufführung von 1882 zu bemühen, hier würde eine »unsinnige Handlung ruckweise« vorwärtsgeschoben. Auch ein Verdi sehr viel näher stehender Literat war – allerdings noch mit Blick auf die erste Fassung von 1857 – zu ähnlichen Schlüssen gelangt:

« Giuseppe Verdi,
Fotografie von André Adolphe Disdéri, 1850er Jahre

»Ich finde in diesem Drama keinen einzigen jener Charaktere, die uns ausrufen lassen: gut getroffen! Kein Ereignis, das wirklich verhängnisvoll ist, das heißt unumgänglich und durchschlagend, von tragischer Unabwendbarkeit verursacht. [...] Es gibt da viel Intrige und nicht viel Zusammenhang. Alles in diesem Drama ist oberflächlich, alle diese Ereignisse scheinen auf der Stelle, im Augenblick entworfen, um gegenständlich die Bühne zu füllen, sie haben weder tiefere Wurzeln noch kraftvolle Bindungen, sie sind nicht das Ergebnis von Charakteren, sie sind äußerliche Erscheinungen von Ereignissen.«

Hätte Arrigo Boito am 8. Dezember 1880 beim Schreiben seines Briefes an den »Meister« gewusst, dass das von ihm kritisierte Libretto bis auf die konkrete poetische Erscheinungsform gar nicht von dem – damals bereits verstorbenen – Francesco Maria Piave stammte, sondern dass alle Entscheidungen über die Abfolge der Szenen und die Entwicklung der Charaktere von Verdi selbst vorgegeben worden waren, wäre seine Kritik wahrscheinlich diplomatischer ausgefallen. Erstaunlich ist nur, dass Verdi auf Boitos harsche Worte, die immerhin den Prolog ausgenommen hatten, ausgesprochen milde reagierte. Im weiteren Verlauf der Zusammenarbeit sollte sich jedoch zeigen, dass sich der Komponist die gut begründeten Einwände des erfahrenen Schriftstellers kaum zu Herzen nahm.

So wurde in der Neufassung zwar vieles verbessert, bis hin zu der von Boito völlig neu erfundenen Konfrontation im Ratssaal Genuas am Ende des ersten Aktes. Aber ein entscheidendes Grundübel des Librettos wurde durch solche Eingriffe eher noch offensichtlicher: Paolo, auf den sich am Ende des ersten Aktes der Fokus richtet – der Doge Simone hat ihn gerade gezwungen, sich selbst zu verfluchen –, ist ausschließlich als politischer Intrigant konturiert, der von blindem Hass auf die Aristokratie getrieben ist. Dass er in Simones Tochter verliebt ist oder diese doch zumindest an sich reißen will, wird zwar von der Mechanik des Librettos vorausgesetzt, aber nirgends auf musikalische Weise verdeutlicht. Gewiss gibt es in seiner Figur – zumal in der zugespitzten Charakterisierung von 1881 – einige Züge, die den abgrundtiefen Nihilismus Jagos in Verdis und Boitos späterem *Otello* vorwegzunehmen scheinen. Von der Tiefenschärfe jener Figur bleibt Paolo freilich so weit entfernt wie von der markigen Pragnanz anderer zwischen Liebe und Ambition hinguckernder Opernschurken.

Simón Bocanegra, das 1843 in Madrid uraufgeführte Drama von Antonio García Gutiérrez, für das sich Verdi im Sommer 1856 begeisterte, ist wie *El trovador* ein Beispiel dafür, dass die spanische Literatur nach 1830 in der Nachfolge Victor Hugos mit einiger Verspätung die grelle Schauerromantik für sich entdeckte. Ähnlich wie in Gutiérrez' *El trovador* von 1836 wird ein diskursiv nur schwer nachvollziehbares Geflecht von Intrigen durch Gesten des Verstoßens und durch unerwartete Wiedererkennungszenen vorangetrieben. Ganz im Gegensatz zur Vorlage einer der erfolgreichsten Opern Verdis hat der spanische Dramatiker in *Simón Bocanegra* jedoch solche Elemente vor einem detailreich angedeuteten historisch-politischen Hintergrund entfaltet: den Konflikten verschiedener Fraktionen in der Republik Genua in der Mitte des 14. Jahrhunderts, also zwei Jahrhunderte vor den Ereignissen, die Schiller zu seinem »republikanischen Trauerspiel« *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* (1783) inspiriert hatten. Wie bei jeder Einrichtung eines Theaterstücks für die Opernbühne waren bei der Übertragung eines derart wortreichen Dramas einschneidende Verkür-

zungen unumgänglich. Verdi strich bei der Ausarbeitung seines detaillierten (und der Forschung erst seit 1977 zugänglichen) Prosa-Librettos, das er im August 1856 Piave zur »Übersetzung« in gereimte Verse übermittelte, nicht nur mehrere Nebenfiguren. Er reduzierte die fünfaktige, aus einem Prolog und vier Akten bestehende Disposition der Vorlage auf einen Prolog und nur drei Akte. Vor allem aber dezimierte er auf rabiate Weise jene Dialoge, die das Pendeln der Figuren zwischen Verstoßen und Verzeihen, zwischen Hass und Liebe, zwischen Politik und Privatleben noch halbwegs einsichtig machen. Um nur einige Beispiele aus dem ersten Akt zu nennen: Für das Verständnis der Intrige Entscheidendes wurde entweder in kryptischen Andeutungen versteckt – so die Hintergründe des Komplotts zwischen Gabriele und Fiesco, aber auch der Hinweis darauf, dass Fiesco das Waisenkind Amelia nur deshalb als eine Grimaldi ausgibt, weil er so die drohende Enteignung des Familienvermögens verhindern konnte – oder aber bei Boitos Straffung des Librettos ganz gestrichen: In der Neufassung von 1881 ist keine Rede mehr davon, dass Fiesco sich als Andrea ausgibt, weil ganz Genua von seinem Tod überzeugt ist, und auch eine Anspielung auf die politischen Beweggründe, die Simone zögern lassen, sich als Amelias Vater zu bekennen, wurde ersatzlos gestrichen.

Verdi kam es offensichtlich auf zugespitzte, scharf kontrastierende Situationen an, nicht im Geringssten jedoch auf deren nachvollziehbare Exposition und Entwicklung. Diese Eigenheit seiner Dramaturgie wurde schon von zeitgenössischen Beobachtern erkannt. So lesen wir 1881 bei dem Mailänder Kritiker Filippo Filippi, der dem Komponisten allein schon deswegen gewogen sein musste, weil er für die Hauszeitschrift von Verdis Verleger Ricordi zu schreiben hatte:

»Zusammenhang gibt es überhaupt nicht und keinen auch nur halbwegs sinnvollen Grund, der das seltsame Kommen und Gehen der Figuren rechtfertigen könnte: Verräter, die sich am Hof herumtreiben, um in aller Ruhe Gift in absichtlich bereitstehende Becher zu trüpfeln;

Gefangene, die im Dogenpalast frei herumspazieren und sich auf die Lauer legen können, um den Dogen zu ermorden; ein entführtes Mädchen, das auf ein Schiff gebracht wird und den Entführer überredet, sie freizulassen; Figuren, die immer zur rechten Zeit kommen, um einen Wendepunkt vorzubereiten oder aufzulösen; und zur rechten Zeit die Wiedererkennung, die Reue, die Vergebung, die Segnung und der Tod, der immer die beste Lösung für alle Dinge von dieser Welt ist.«

Natürlich schob Filippi wie so viele andere dem Librettisten Piave die Schuld in die Schuhe, ohne die Frage zu stellen, wie sich Verdi für ein solches Drama begeistern konnte. Ein anonymer Kollege, der 1857 die venezianische Erstaufführung in der Turiner Theaterzeitschrift *Il pirata* besprochen hatte, war da erheblich weitsichtiger gewesen:

»Das Libretto [...] ist, wenn man so will, eine Beleidigung für die Grammatik und die Logik; sagen Sie das aber Verdi, wenn Sie den Mut dazu haben! So wie Rossini jeden Unsinn in Musik setzte [...], so achtet Verdi nur auf die Situationen und breitet einen Schleier über den Rest.«

Damit ist der springende Punkt benannt: In dieser Oper geht es, wie immer in Verdis Musiktheater, um möglichst prägnante Situationen, vor allem im »tête-à-tête« zweier Figuren. Im Gegensatz zu *Il trovatore* handelt es sich jedoch bei *Simón Bocanegra* nicht um die Vergegenwärtigung fluchbeladener Familiengeschichten, sondern um ein Historiendrama. Dennoch wird einer der wichtigsten politischen Akteure, Paolo Albani, sogar im Vergleich zum Bösewicht in Verdis erster spanischer Oper, dem Grafen Luna, kaum entwickelt. Vor allem aber bleiben die Motive für das politische Handeln völlig im Ungefahrene: Kein Marquis Posa berichtet von der Unterdrückung der flandrischen Bevölkerung, kein Großinquisitor lässt die Brutalität einer Herrschaft erahnen, gegen die sich Rebellen auflehnen, niemand exponiert sich als Vertreter anderer als rein privater, um nicht zu sagen sentimental Interes-

sen. Und vor all diesen mehr oder weniger erschütternden Verwicklungen wird Simone als leuchtendes Vorbild, als übermenschliches Ideal gezeichnet, was der Glaubwürdigkeit der Handlung kaum zum Vorteil gereicht. Um nochmals die spitze Feder Eduard Hanslicks zu bemühen:

»Den mit seiner schuftigen Umgebung stark kontrastirenden Edelmuth Boccanegra's acceptiren wir gerne; aber daß er einem bösen Narren, wie diesem Adorno, der ihn im Schlaf ermorden will, die einzige Tochter zur Frau gibt und ihn dem Volke angelegentlich als den würdigsten Dogen recommandirt – das geht doch über die Grenzen selbst opernmäßiger Großmuth hinaus.«

Die Stunde seiner Befreiung hat geschlagen, davon sei überzeugt. Das Volk will es so; und gegen den Willen des Volkes kann keinerlei Macht bestehen. [...]

Mein braver Piave, all Ihr braven Venezianer, gebt jeden Gedanken an eure städtischen Belange auf, reichen wir uns alle die Hände als Brüder, und Italien wird noch die erste Nation der Welt sein.

Giuseppe Verdi an Francesco Maria Piave,
21. April 1848

»KUNST DES ÜBERGANGS«

Dennoch wäre es ausgesprochen voreilig, Verdis merkwürdige Oper aufgrund ihrer unübersehbaren dramaturgischen Schwächen als misslungen abzutun. Denn offensichtlich ging es dem Komponisten bei der konkreten Gestaltung der kontrastreichen Situationen in diesem Drama um etwas grundsätzlich anderes als um das, was er vier Jahre zuvor in *Il trovatore* realisiert hatte: nicht um den plakativen, Techniken des Films vorwegnehmenden Schnitt zwischen einzelnen Szenen mit ihren scharf kontrastierenden Affekten, sondern um eine neue musikdramatische Technik, die man durchaus mit dem von Richard Wagner 1859 geprägten Begriff einer »Kunst des Übergangs« bezeichnen kann, auch wenn im Zusammenhang mit der so genannten »Leitmotivtechnik« dort natürlich etwas anderes gemeint ist.

Nicht nur der allein tiefen Männerstimmen zugewiesene Prolog – in Boitos Urteil »stark, fest, finster wie ein Stück Basalt« –, alle vier Akte von Verdis Partitur werden von einer melancholischen Grundfarbe zusammengehalten, die unüberhörbar die Musik durchdringt. Bereits die Kritiker der ersten Fassung von 1857 waren konsterniert angesichts des ungewöhnlichen Übergewichts von Molltonarten; in *La fama del 1858* lesen wir:

»Simon Boccanegra [...] bringt eine solche Monotonie mit sich, und eine solche melancholische Farbe, daß die Oper recht lang, überaus schwer und langweilig wird; obendrein herrscht ein unglaublicher Mißbrauch von Molltonarten; es genügt darauf hinzuweisen, daß in der ganzen Partitur 18 lange Melodien sind, die alle in Moll gehalten sind; der Prolog, der 28 Minuten dauert, ist ganz in Moll, erst am Schluß löst er sich nach Dur auf.«

In der Neufassung von 1881 eröffnet Verdi den Prolog zwar mit einem stimmungsvollen Streichervorspiel in E-Dur, das freilich schon im vierten Takt von der Moll-Terz eingedunkelt wird, um sich dann nach gis-Moll und dis-Moll zu wenden. Aber weder 1857 noch 1881 gibt es das, was zur italienischen Oper des 19. Jahrhunderts bis hin zu *Otello* gehörte wie das Amen in die Kirche: einen Eröffnungschor. Alles in diesem Prolog ist – wie schon mit denselben Worten bei García Gutiérrez – auf den schreienden Gegensatz und die tragische Ironie am Ende der Szenenfolge hin angelegt: »¡Una tumba! – ¡Un solio!« (»Una tomba ... Un trono! ...« / »Ein Grab ... ein Thron! ...«)

Dennoch sind in diesem Prolog die Ambition des Titelhelden wie dessen Schmerz, Paolos Ränkespiel



wie der Hass Fiescos auf den Verführer seiner Tochter im eigentlich musiktheatralischen Sinne miteinander vermittelt. In der ersten Fassung schließt Fiescos Auftritt mit seinem imposanten Cantabile (»Il lacerato spirito«) insofern nahtlos an Paolos neiderfüllte Beschreibung des Hauses der »hochmütigen Patrizier« an, als auf höchst ungewöhnliche Weise beide Nummern in derselben Tonart fis-Moll stehen. In der zweiten Fassung hat Verdi Paolos Erzählung nach e-Moll transponiert – wohl kaum, um die ohnehin in der Mittellage komponierte Partie einfacher zu gestalten, sondern vor allem, um die emblematische Tonart fis-Moll, der nun auch eine entscheidende Rolle im neu komponierten Finale des ersten Aktes zukommt, den Hauptfiguren des sentimentalen Dramas vorzubehalten. Gleichzeitig ist in der Fassung von 1881 der Übergang von Paolos Blick auf den Palast der Fieschi zu Fiescos Abschied von seinem privaten Glück noch einmal zwingender gestaltet: Denn nun erklingt schon im Orchesternachspiel der Erzählung die herrische Geste aus zwei Zweifuddreißigsteln und einem längeren Ton, die den Auftritt des starrsinnigen Patriziers begleiten wird. Ähnliche Verknüpfungen finden sich an den verschiedensten Stellen der Partitur, und zwar auch schon in der ersten Fassung. So fasst Verdi im Eröffnungsteil des Duett Simone/Fesco im Prolog zwei völlig unterschiedliche Affekte in denselben scharf punktierten Marschrhythmus: Fiescos Aufforderung, der Himmel möge seinen Rachezorn auf Simones Haupt schleudern (»Sul tuo capo io qui chiedea / L'ira vindice del ciel«) in düsterem a-Moll und Simones bittende Geste in Des-Dur, er habe sich mit seinen militärischen Erfolgen der geliebten Frau würdig erweisen wollen (»Sublimarmi a lei sperai / Sopra l'ali della gloria«). Am Beginn des ersten Aktes sind Amelias Auftrittsarie (»Come in quest'ora bruna«) und Gabrieles aus dem Off erklingende Romanze – die nicht zufällig an denselben szenischen Überraschungseffekt in *Il trovatore* erinnert – nicht nur im selben 9/8-Takt gestaltet, beide Melodien akzentuieren gleichermaßen die Quinte und die Sexte über dem jeweiligen Grundton. Auf ganz ähnliche Weise greift der wiederum von außen hereindringende Schlusschor des zweiten Aktes (»All'armi, all'armi,

o Liguri!«) mit seiner Moll-Tonart, dem scharf punktierten Auftakt und der melodischen Bewegung von der Quinte zur kleinen Sexte über die Quarte zurück zur Quinte den Beginn des vorausgegangenen Finalensembles (»Perdon, perdon, Amelia«) auf. Verdis Oper zeigt die gespannte Beziehung zwischen einem Vater und einer Tochter, die sich in einen von diesem abgelehnten Mann verliebt hat, gleich in zwei verschiedenen Ausprägungen; dabei ist die Spannung der Septime, also jenes Intervalls, das in unserem Dur-Moll-tonalen System nach der Auflösung in eine »entkrampfte« Tonika verlangt, von besonderer Bedeutung. Bereits Simones »con passione« (»mit Leidenschaft«) zu singende Anrufung der von ihm getrennten Maria in den allerersten Takten des Prologs (»O vittima innocente / Del funesto amor mio! ...«) ist von den Extremen e und d eines Dominantseptakkords zu a-Moll gerahmt. Wenn Paolo in der anschließenden Erzählung von dieser Frau als »einer unglücklichen Schönheit« (»una beltà infelice«) singt, ist seine sehnsgütige Melodie in genau dieselben Rahmen töne gefasst. Und wenn Simone im Duett mit Fesco resigniert von der verschollenen Tochter berichtet (»Misera, trista, / Tre giorni pianse«), wird die – nun abwärtsgerechtete – Melodie ebenfalls von der Spannung einer Septime, diesmal vom des zum es, gekennzeichnet.

Es wäre eine ziemlich mechanische Pflichtübung, sämtliche ausdrucksvoollen Septimspannungen in Verdis Partitur – bis hin zu den letzten Worten des sterbenden Dogen – aufzuzählen. Zwei weitere Hinweise seien aber erlaubt: Im überwältigenden Duett, in dessen Verlauf Simone unverhofft seine Tochter wiedererkennen, ist das auffälligste Merkmal der Melodie im abschließenden *Allegro giusto*, in der sogenannten Cabaletta (»Figlia! ... a tal nome palpito«), das melodische Insistieren auf der Septime, der die Auflösung zur Oktave verweigert wird. Und im letzten Akt ist die melancholische Erinnerung des schon vom Tode gezeichneten Dogen an das Meer als seinem eigentlichen Element (»Il mare! ... il mare! ...«) wieder – nun vom f zum g – als abwärtsgerechtete Ausfüllung eines Dominantseptakkords realisiert.

Dieses letzte Solo eines von Widersprüchen zerrissenen Titelhelden, dem keine einzige Arie zugestanden ist, hat der italienische Komponist Luigi Dallapiccola als herausragendes Beispiel von musikalischer »Landschaftsmalerei« gewürdigt. Anscheinend noch gar nicht gesehen wurde aber bisher, dass dieser schon 1857 komponierte Abschnitt von Verdi bei der Überarbeitung auf souveräne Weise in die Gesamtkonzeption seiner Partitur eingebunden worden ist. Die von tremolierenden Streichern aus geführte Begleitung der ersten beiden Verse Simones (»Oh refrigerio! ... la marina brezza! ...«) prägt über einem Orgelpunkt dasselbe Hin- und Herpendeln zwischen benachbarten Tönen aus, wie es dann auf charakteristische, den Wellenschlag des Meeres beschwörende Weise das 1881 neu komponierte Vorspiel zum Prolog prägen wird, nicht weniger aber die ebenfalls neu gestaltete, auf Simone bezogene Bemerkung des zum Tode verurteilten Paolo in dessen letzter Begegnung mit Fesco: »Ei forse / Già mi precede nell'avel! ...« (»Er geht mir vielleicht schon voraus ins Grab! ...«)

»MEZZA LUCE«

Wechselt man nach so vielen Aussagen zum musikalischen Detail nochmals die Perspektive und betrachtet Verdis eigentümliche Oper als Ganzes, dann erweisen sich die musikalischen Mittel, mit denen die spezifische Grundfarbe der Partitur verdeutlicht wird, als Teil einer letztlich visuellen Idee: eines ständigen Changierens zwischen Licht und Dunkel, das für die Dramaturgie dieser Oper von nicht zu überschätzender Bedeutung ist. Bereits García Gutiérrez hatte in seinem vierten Akt das langsame Sterben des vergifteten Bocanegra mit dem allmählichen Erlöschen der Lichter auf dem Platz vor dem Dogenpalast eingeführt. In der Szene, die dem Beginn des letzten Duells zwischen Simone und Fesco entspricht, findet sich die von Verdi wörtlich in sein Prosa-Libretto übernommene Szenenanweisung: »Ab diesem Moment beginnen die Lichter auf dem Platz zu erlöschen, so dass sie beim Tod des Dogen vollständig erloschen sein werden.« Wie entscheidend dieses nur auf den ersten Blick unscheinbare Detail für Verdi gewesen ist, zeigt

sich in dessen fast obsessiven Hinweisen auf die Lichtregie des letzten Aktes wie auf das allmäßliche Durchbrechen des Morgenlichts am Beginn des ersten Aktes. So schrieb er 1881 seinem Verleger Ricordi Seitenlange Briefe zu den Details dieser Szenen. Aber auch schon Anfang Februar 1857 hatte er den für die venezianische Uraufführung mitverantwortlichen Gewährsmann Piave ermahnt:

»Achte besonders auf die Inszenierung: [...] Ich lege Dir die letzte Szene besonders ans Herz: Wenn der Doge Pietro befiehlt, die Balkontüren zu öffnen, muß die prachtvolle Beleuchtung, die über den ganzen Raum verteilt ist, sichtbar werden, und zwar so, daß man gut sehen kann, wie die Lichter allmählich, eines nach dem anderen, verlöschen, bis beim Tod des Dogen alles in tiefem Dunkel liegt. Das ist, wie ich glaube, ein Moment von großer Wirkung, und wehe, wenn die Inszenierung nicht gut gemacht ist.«

Dieser Gegensatz von Hell und Dunkel zeigt sich aber nicht am Beginn und Ende der Haupthandlung, nachdem der Prolog sich aus nächtlicher Finsternis entwickelt hatte. Sowohl für das erste Bild des ersten Aktes wie für den dritten Akt fordert das Regiebuch der Mailänder Aufführung von 1881 »mezza luce«, »halbes Licht« – eine eigentümliche Formulierung, die im Kontext der Oper natürlich an »mezza voce« denken lässt an die Anweisung, mit »halber Stimme« zu singen, in der Definition eines Lexikons von 1836 eine Technik, die »jenen schwachen Mitteltinten« gleicht, »jenen silberhelten, durchsichtigen Farben der Malerei, die in duftiger Ferne den dunkeln Vordergrund umhüllen und emportragen«. Weit über seine Vorlage hinaus machte Verdi die fein nuancierte Gestaltung eines »chiaroscuro« – nicht nur der Situation, sondern vor allem auch der menschlichen Seelenzustände, nicht nur der Bühnenbeleuchtung, sondern genauso der musikalischen »Mitteltinten« – zum Grundprinzip seiner Oper. So schälte er aus einer Dialogszene am Beginn von Gutiérrez erstem Akt eine dreistrophige Auftrittsnummer der Amelia heraus. Wie im Drama öffnet sich der Vorhang über dem Morgen-

grauen, im Halbdunkel zwischen Nacht und Tag. Bei Verdi ist jedoch, ohne dass es dafür im spanischen Drama den geringsten Anhaltspunkt gegeben hätte, die Vorfreude der jungen Frau auf die Begegnung mit ihrem Geliebten in die Antithese von Licht und Dunkel gefasst. In seinem Prosa-Libretto steht der »Nacht des Weinens« nicht nur »der süße Strahl des Mondes«, sondern vor allem der »göttliche Strahl der Liebe« gegenüber, der »den finsteren Glanz dieser stolzen Bleibe« aufheizt. In Piaves Versen wurde daraus eine kontrastierende zweite Strophe, in der Amelia sich an die Ziehmutter erinnert, wie sie »in schwarzer, grausamer Nacht« sterbend den Himmel anrief: »La notte atra, crudel / Quando la pia morente / Sclamò: – Ti guardi il ciel.«

Während sich hier Verdis Musik vom Es-Dur der Rahmenstrophen zum es-Moll des Mittelteils verdunkelt, findet sich in Fiescos Cantabile im Prolog der umgekehrte Weg: In dem Moment, in dem der trauernde Vater von der Märtyrerkrone spricht, die der Himmel seiner Tochter gegeben habe (»Il serto a lei de' martiri / Pietoso il cielo diè ...«), wendet sich die Musik von fis-Moll zu einem fast übernatürlich anmutenden Fis-Dur, das allerdings gleich im nächsten Takt von der Moll-Sext d im Ausruf der trauernden Frauen (»È morta! ...«) schon wieder abschattiert wird.

Im 1881 neu komponierten Finale des ersten Aktes korrespondiert diesem Wechsel des Tongeschlechts jener Augenblick, in dem der Doge ein immer wieder zwischen fis-Moll und Fis-Dur changierendes Ensemble mit der Wiederholung der inständigen – in Boitos Text übrigens direkt von Petrarca übernommenen – Bitte um Frieden (»E vo gridando: pace!«) ein letztes Mal in die Dur-Tonart zwingt. Überstrahlt wird dieser Versuch, die gewalttätigen Konflikte in einer zerrissenen Stadtrepublik zu befrieden, von Amelias ebenso weit ausgreifender Melodie auf das einzige Wort »pace«, die vom empfindlichsten Ton, der Durterz ais, als Spitzen-ton überkrönt wird. Wenig später wird aber auch diese ebenso strahlende wie anrührende Melodie wieder abgedunkelt. Wenn Simone Paolo als Verräter demaskiert, stimmen Rhythmus und Kontur der solistisch begleitenden Bassklarinette in g-Moll

genau mit der »himmlischen« Fis-Dur-Melodie Amelias überein. Die Konfrontation endet in einem Schreckensbild, die Utopie eines friedlichen Zusammenlebens hat keine Dauer. In Verdis Worten von 1881: »[Das Sujet] ist traurig, weil es traurig sein muß, aber es fesselt.«

Auch solche Erkenntnisse zu den ständigen Farbwechseln zwischen Dur und Moll könnten noch um viele weitere Beispiele vermehrt werden. Freilich kann der Hinweis auf dieses kompositorische Grundprinzip genügen, da es uns die Augen dafür öffnet, was den Komponisten an Gutiérrez' Drama begeistert hatte. Weder Verdi noch Piave noch Boito haben eine besonders eindrückliche Replik aus dem spanischen Drama in ihr Libretto übernommen. Dennoch trifft keine andere Formulierung das immer wieder neu nuanierte »chiaroscuro« der Dramaturgie von Verdis *Simon Boccanegra* präziser als die Worte, die Gutiérrez seinem Dogen in den Mund legt, wenn dieser am Beginn des letzten Aktes befiehlt, die ihn störenden Lichter löschen zu lassen: »De esas luces me fascina / El triste resplendor.« – »Mich fasziniert dieser Lichter trauriger Widerschein.«

Das Wahre zu kopieren kann gut sein, aber das Wahre zu erfinden ist besser. In diesen beiden Worten mag ein Widerspruch liegen, das Wahre erfinden, aber frag den Papa. Es kann sein, daß er, der Papa, irgendeinem Falstaff begegnet ist, aber er wird schwerlich einem solchen Bösewicht wie Jago begegnet sein und nie und nimmer solchen Engeln wie Cordelia, Imogene, Desdemona usw. usw., die doch alle so wahr sind! ... Das Wahre zu kopieren ist schön, aber es ist Fotografie, nicht Malerei.

Giuseppe Verdi an Clara Maffei,
20. März 1876

CANZONIERE / LIEDERSAMMLUNG

Francesco Petrarca

O mein Italien, ob kein Wort auch heile
Die Wunden, die ich offen
An deinem schönen Leib in Menge sehe,
Dennoch, wie Tiber, Arno, Po es hoffen,
An dem ich schmerzvoll weile,
Will ich in Seufzern kündigen mein Wehe.
O Himmelsfürst, ich flehe,
Daß Mitleid dich zu deinem schönen Lande,
Dem teuren, wie vordem zur Erde, lade!
Da sieh, o Herr voll Gnade,
Wie grimmer Streit erwuchs aus kleinem Brände.
Die Herzen, die in Bande
Mars schlägt und stählt, die blinden,
O löse, Vater, siel dem Hochmut wehre!
Laß meine Zunge künden,
Wer ich auch sei, hier deiner Wahrheit Lehre!

Und ihr, in deren Hand das Glück die Zügel
Gelegt der schönen Gauen,
Von denen euer Herz sich abgewendet,
Wozu die fremden Schwerter unsren Auen?
Daß Fluren rings und Hügel
Werden von der Barbaren Blut geschändet?
Von eitlem Wahn geblendet,
seht wenig ihr, und meinet viel zu sehen,
In feilem Herzen suchend Lieb und Ehre.
Wer mehr der Söldnerspeere
Besitzt, hat mehr der Feinde zu bestehen.
O Flut, die fremde Höhen
Und Wüstenein uns senden,
Um unsre holden Fluren zu verheeren!
Wenn von den eignen Händen
Uns solches kommt, wer soll uns Heil gewähren?
[...]
Bedenkt, ihr Herren, wie die Tag' entfliegen,
Wie schnell die Jahr' entgleiten,
Und wie der Tod uns immerdar im Rücken!
Noch seid ihr hier; denkt an die Reis in Zeiten!

Einst an den dunklen Stiegen
Wird nackt und einsam sich die Seele erblicken.
Hinweg mit Haß und Tücken!
Nicht dürfen euch im Erdentale schänden
Die Stürme, die des Lebens Heitre schwärzen.
Die Zeit, zu andrer Schmerzen
Vergeuetet, mögt zu Bessrem ihr verwenden
So mit Verstand als Händen,
Zu läblich schönen Dingen,
Zu einem guten, ehrenhaften Streben!
Das wird hier Freud euch bringen,
Und macht den Himmelspfad euch leicht
und eben.
Ich rate dir, Canzone,
Sag höflich deine Meinung; denn zu Leuten,
Die stolz und übermütig, geht die Reise,
Die sich nach alter Weise
Und bösem Brauche immerfort bereiten,
Die Wahrheit zu bestreiten.
Doch besser wirst du fahren
Bei wenigen Edeln, die des Bösen müde.
»Wer wird«, sprich da, »mich wahren?
Ich geh und rufe: Friede, Friede, Friede!«

Petrarca, Canzoniere, 128. Gesang

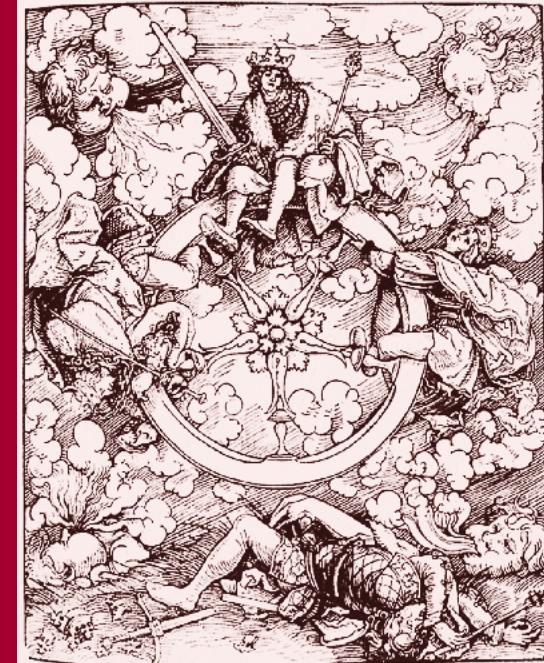
Ich sinn und fühl im Sinnem mich durchdringen
Ein heftig Mitleid mit mir selbst zu Zeiten,
Das oft mich will verleiten
Zu andern Tränen, als die sonst mir kommen.
Denn täglich seh mein End ich näher schreiten,
Und tausendmal wohl fleht ich Gott um Schwingen,
Mich aus der Erde Schlingen
Emporzutragen, solchem Weh entnommen.

Petrarca, Canzoniere, 264. Gesang

Du edler Geist, der du den Leib regierest,
Drin während seiner Pilgerschaft verweilet
Ein tapfrer Herr, erfahren, klug und weise,
Nun dir der Ehrenstab ward zugeteilet,
Mit dem du Rom und seine Irren führest
Und sie zurückrufst zu dem alten Gleise,
Red ich zu dir; denn ringsrum seh ich im Kreise
Der Tugend Strahlen allzumal verschwunden,
Und niemand, der vor böser Tat erbebe.
Nicht weiß ich, was Italien erstrebe,
Das nicht zu kennen scheinet seine Wunden,
Alt, träg und laß. Gebunden
Vom Schlaf, wird es sich jemals wecken lassen?
O könnt ich es bei seinen Haaren fassen!
[...]

Die Bären, Adler, Schlangen, Wölfe und Leuen
Sind einer großen Marmorsäul zur Plage,
Sich selbst in Unglück und in Schmach zu bringen.
Des führet jene werte Herrin Klage,
Die dich berufen hat, sie zu befreien
Von blütelosen, bösen Pflanzenschlingen.
Wohl mehr als tausend Jahre schon vergingen,
Seit ihr die Bessern fehlten, hold und gütig.
Die sie gestellt auf ihres Glanzes Höhen.
Ein neu Geschlecht ach! seh ich stolz sich blähen,
Gegen der Mutter Haupt unehrerbietig.
Vater, Gemah! Einmüting
Erwarten Rettung all von deiner Stärke;
Der größre Vater denkt an andre Werke.
Petrarca, Canzoniere, 53. Gesang

Als Ander Buch Francisci
Petrarche vō der Artzney
des bösen Glücks.



Titelseite von Petrarcas *Glücksbuch*, um 1495 >>



SIMON BOCCANEGRÀ ZWISCHEN GESCHICHTE UND NATUR

ELEMENTE FÜR EINE REGIE

Federico Tiezzi

Sich in die Musik von Giuseppe Verdis *Simon Boccanegra* hineinzuwagen, ist begeisternd und gefährlich zugleich. Verdi bietet uns zwei Partituren, eine von 1857 und eine von 1881 – letztere ist die, die wir heute hören.

Mit den beiden Fassungen sind wir jeweils in zwei unterschiedlichen musikalischen Atmosphären. Die erste mit ihrer Caravaggios Lichtblitzen ähnlichen lodernden Grausamkeit ist verwandt mit der in Italien als »trilogia popolare« bekannten Trias *Rigoletto*, *Il trovatore* und *La traviata*; die zweite zeigt eine Revision und Neuinterpretation der Musik im Zeichen von Shakespeare – *Otello* und *Falstaff* sind im Entstehen.

Im 19. Jahrhundert existiert in Italien kein historischer Roman: Wir haben keinen Scott, keinen Balzac oder Tolstoi. Manzoni mit den *Promessi Sposi* ist ein Einzelfall. Das Melodram, vor allem Verdis Melodram, ist unser historischer Roman. Das hat Lucchino Visconti in seinen Filmen *Sehnsucht (Senso)* und *Der Leopard (Il Gattopardo)* früher als alle anderen verstanden.

Der historische Roman (ich denke an *Krieg und Frieden*) prägt die Kultur des 19. Jahrhunderts, er spricht zu den Generationen, interpretiert Motive und Verwandlungen einer Epoche. Er erzählt von der Realität und nennt dabei mutig die Wirklichkeit der Dinge beim Namen. Er dringt in ihr Herz vor, zerbricht und enthüllt es. Vor einem Hintergrund von

« Die letzten Stunde des Dogen Marino Faliero,
Gemälde von Francesco Hayez, 1867 »

Krieg und Frieden in Italien in der Mitte des 14. Jahrhunderts, einer Zeit, in der Genua gegen Venedig steht, erzählt uns *Simon Boccanegra* von einer intimeren, innerlicheren Realität: von der Realität der Existenz. Wie ein Film von Ingmar Bergman enthüllt die Oper die Gefährlichkeit und die Schönheit der Existenz und auch ihre absolute Melancholie. Für die Regie habe ich mich von einer Idee des historischen Romans inspirieren lassen: allerdings vom introspektiven Roman (Flaubert ist 1881 bereits seit einem Jahr tot, und Proust ist 10 Jahre alt), der Funktionen und Strukturen der Seele und der Gedanken enthüllt. Die Handlung bekommt einen exemplarischen Ton, sie ist ein Reflex der historischen und sozialen Bewegungen, die in diesem Moment zur Reife kommen. Für den Regisseur ist es wichtig, den Kontakt zu den Figuren nicht zu verlieren, auch wenn sie Kostüme aus dem 14. Jahrhundert tragen. Ich habe mich bemüht, unter der historischen Textur gänzlich zeitgenössische Betrachtungen und Themen aufzuzeigen. Die Oper *Simon Boccanegra* wird zu einem Federball, dessen Hin und Her eine gedankliche Verbindung zwischen Vergangenheit und Gegenwart schafft.

Der Korsar Simone, ein Mann der Politik, das heißt ein Mann, der seiner ›Polis‹ Genua angehört, ist eine historische Figur, wir aber wissen, dass um jedes Bild der Geschichte mehr oder weniger dunkle Formen introspektiven, moralischen, mythologischen Bewusstseins kreisen, die vom Individuum nach außen scheinen. Verdi vollzieht in *Boccanegra* die philosophische Autopsie am Tod eines Mannes, der

nach dem Tod der geliebten Frau nicht mehr leben möchte. Mit dieser »philosophischen« Musik, die aus Aufflammen und pianissimo, aus Concertati und innovativen Strukturen besteht (manchmal scheint mir, als hörte ich Berio, etwa am Ende der zweiten Szene im ersten Akt), gibt uns Verdi eine Musik aus den Tiefen der Seele. Mit Freud könnte man sagen: aus den Tiefen des Unbewussten. Deshalb muss die Inszenierung Bilder der Tiefe schaffen. Einzelbilder aus einem Film, der gleichzeitig Vergangenheit und Gegenwart, Geschichte und Innenleben ist.

In den beeindruckenden Musiksequenzen im *Simone* gibt es eine innere Artikulation, die alle unnützen Informationen weglässt und unsere Aufmerksamkeit auf das konzentriert, was wirklich wichtig ist: ein Frösteln im Herzen, ein Sich-Verändern des Gedankens. Die Musik ist dann innerhalb des Dialogs, sie wird »philosophischer« Ausdruck von Hass, Gnade, Aberglauben, Leidenschaft. Aber all das wird wie durch ein Vergrößerungsglas betrachtet, wie in einer anatomischen Studie. Deshalb liebe ich den *Simon Boccanegra*, weil er bewirkt, dass der Regisseur zum Arzt wird. Und weil er von den Sängern verlangt, Schauspieler zu werden und die Musik nicht zu illustrieren, sondern zu agieren – Musik zu sein. Auch das Herz ist ein Muskel, den man trainieren muss.

Wenn man in der Partitur von *Simone* blättert und dabei die Gesangspartie im Verhältnis zur Musik liest, kann man sehen, wie »organisch« und offensichtlich bei Verdi die Auffassung vom musikalischen Drama ist, denn es besteht erkennbar aus einem einheitlichen Ganzen von Musik, Handlung, Worten und »Intermissionen des Herzens«, also dem verborgenen und komplexen Innenleben der Figuren (typisch für Verdi). Die große Bedeutung von Erinnerung für den Charakter von Simones Figur ist für mich wesentlich. Die gewichtige Figur erinnert ununterbrochen und sie fliegt in ihren dunklen Nächten, wenn die Gedanken rasen, über die vergangenen Ereignisse hinweg, sie schafft es, die ständigen Veränderungen zu erfassen, denen die Zeit Tatsachen, Personen und Gefühle aussetzt: Fiesco und das Verzeihen, die grausame Geschichte, Amelia, Paolo. Die Erinnerung konserviert aber

nicht eisig die gespeicherten Daten, sondern setzt sie dem Kontakt mit neuen Erfahrungen im Leben und in der Geschichte aus; sie wird so zum Ort, an dem Fragmente und Spuren einer Vergangenheit, die nicht weniger mysteriös ist als die Zukunft, reagieren und aktiv werden. Die Darstellung von all dem geschieht nach einem äußerst dynamischen musikalischen Prinzip und mittels einer ebenso dynamischen Aktion, die von den Sängern verlangt, zu Akteuren des Gedankens zu werden.

II

Für die Gestaltung der Inszenierung habe ich die beiden unterschiedlichen Fassungen und ihre verschiedenartigen musikalischen Atmosphären berücksichtigt (in der ersten Version kräftig, Verdi zufolge »sogar zu düster«, von tiefen Männerstimmen beherrscht; besinnlicher, geheimnisvoller, archaischer in der zweiten Fassung); ich habe auch den Briefwechsel zwischen Verdi und Arrigo Boito, seinem Librettisten, berücksichtigt – oder besser, seinem Drehbuchautor, denn der zweite *Simone* ist der Struktur nach wie ein Film.

Die erste Fassung hat etwas von einem Gericht, das auf der Basis der schon erwähnten »trilogia popolare« zubereitet worden ist, besonders auf der Basis vom *Trovatore*, man findet Zitate und Querverweise: Gabriele Adorno ist eine Variante von Manrico, und einige Stellen im Prolog erinnern sehr genau an gewisse musikalische Einfälle aus dem *Trovatore*. 1881 wird die Orchestrierung verändert, aber es ist vor allem Verdis Haltung gegenüber dem Drama, die anders ist. Sie ist bei der Revision der Oper melancholischer, wie die Haltung ihres Protagonisten. Die Ankläge an die Jugendwerke (auch die von 1857) haben jetzt den Beigeschmack eines Zitats, das in eine andere Zeit gehört, in ein »Damals«, ein »Vorher«; beinahe in ein anderes Leben. So wird das Gefühl von etwas Verlorenem verstärkt, von Personen, Epochen (wie die Epoche Genues im 14. Jahrhundert, neu interpretiert in den Gemälden von Hayez), die vergangen sind, ach ja verflogen wie die Jahre.

*Das letzte Gespräch des Jacopo Foscari, ...
Gemälde von Francesco Hayez, 1840*

Die Fragen, die ich mir gestellt habe, sind die, die sich Edward Gordon Craig, der beste Regisseur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, gestellt hat, während er zusammen mit Stanislawski 1911 Shakespeares *Hamlet* am Moskauer Künstlertheater vorbereitete: Was will der Autor, in diesem Fall Verdi? Was will der Regisseur, was ist »seine« Erzählung?

Ich wusste, dass ich dieses Drama in einen Raum setzen muss, der gleichzeitig Fresko und individuelle Geschichte ist, der einen Hintergrund für die Handlung bildet und sie deutlicher macht (man riskiert manchmal, sich in der Erzählstruktur der Oper zu verirren), der aber auch bespielbarer, konkreter, messbarer, dynamischer Raum sein könnte: ein emotionaler Raum, der sich, durch Licht, sichtbar verändert, um überraschend der Verwandlung der Figuren und dem dramatischen Bogen ihrer Entwicklung zu folgen. Es geht nicht darum, nur Bilder zu schaffen. Für den Regisseur ist es notwendig, sich in die Musik hineinzuversetzen, mit Hilfe der rein szenischen Elemente ebenso wie mit Hilfe des Lichts.

Ich habe mich auch gefragt, was die Aufgabe eines Regisseurs gegenüber dem musikalischen Drama

ist. Ein Vertreter des Autors zu sein, habe ich mir geantwortet, aber auch, ein szenisches Äquivalent für die Musik zu finden.

So wie Roberto Longhi – ich kann nicht verleugnen, dass ich ursprünglich Kunsthistoriker bin – eine Äquivalenz zwischen seinem kritischen Schreiben und dem künstlerischen Objekt, sei es Bild oder Skulptur, suchte. Wir alle leben in einer Welt, in der das beschleunigte Bild, das virtuelle Bild, eine vom Verschwinden des Wirklichen dominierte Beschleunigung bewirkt. Die Offenlegung dieses Wirklichen in seiner Struktur, seinen Mechanismen, seiner Grunddynamik, in seiner Vollkommenheit und seiner Veränderbarkeit ist die Aufgabe von uns Regisseuren. Das Wirkliche in der Musik ist die Partitur. Wir müssen dahin kommen, die Musik als ein Objekt aus Noten zu betrachten, so wie Eugenio Montale die Poesie als ein Objekt aus Worten definierte. Und die Wirklichkeit einer Musik ist die Epoche, in der sie geschrieben wurde. Die Musik ist der Text, den man inszenieren muss.

Wir Schauspieler, Sänger und Regisseure sind im Theater, um zu erzählen und zu erinnern. Mit dem Geist, der Stimme, dem Körper. Wir sind auf der



Bühne, um uns von den Worten, den Bildern, der Musik von jemandem anderen durchdringen zu lassen und diese zu erfüllen, indem wir sie verkörpern. Im Ausdruck eines Schriftstellers, eines Dichters, eines Dramatikers oder eines Musikers gibt es Zeichen einer Ansteckung, einer mysteriösen Pest, die dunkle Nacht ohne Erklärungen ist. Diese Zeichen müssen wir suchen, sie ergründen und in sie hinein horchen. Der Künstler hat im literarischen, poetischen, dramatischen, musikalischen Schaffen die einzige Möglichkeit zu ihrer Heilung gefunden.

Wir müssen den Atem, das »Tempo« dieser Musik erfüllen und sie für die Bühne übersetzen. Wie der Pianist die Notenschrift übersetzt und damit sozusagen die Musik allen zugängig macht. Wir müssen auf die Epoche hören, in der das Drama geschrieben wurde, und gleichzeitig auf die gegenwärtige Epoche, und wir müssen mit dem Zuschauer die Fragen, die Visionen und die Zweifel, die der (musikalische oder literarische) Text hervorruft, teilen. Die Krankheit jenes Jahrhundert-Endes (das des 19. Jahrhunderts) verstehen, die vielleicht unsere eigene Krankheit ist. Dabei die Realität und das Leben sprechen lassen. Ja, das Leben, immer spricht das Leben.

III

Die Handlung von *Simon Boccanegra* ist schwer zu verstehen. Neben den Gefühlsdynamiken, die in die Offensichtlichkeit und die Unmittelbarkeit der Sprache Verdis gefasst sind, finden wir mehr abstrakte, ideelle Themen: Macht, Tod, Hass, Gnade, Vergebung, Frieden. Das sind die Flächen des Polyeders *Simon Boccanegra*, sie sind in den Figuren, den Situationen, der dramatischen Struktur verkörpert. Verdi und Boito ist es gelungen, in einer einzigen Erzählung zwei absolut romantische Dimensionen zu vereinen und deren dramatisches Potential zur Geltung zu bringen: die patriotische Dimension (in den Reden, den Briefen, den Anrufungen) und zusätzlich die Dimension der dunklen Nacht der Seelen, der Schatten und des Mysteriums. Wie bei Shakespeare, und dabei denke ich an *King Lear*, *Hamlet*, *Heinrich IV.*, *Richard III.*, *Coriolan*. Wie bei Hugo, von dessen ethischem und literarischem Universum sich Verdi schon öfter genährt hatte – und auch wie

bei Gutiérrez, Autor des *Simón Bocanegra*, und zuvor des *El trovador*.

Aus dieser Musik und dieser Erzählung spricht also eine Epoche, deren farblicher Hintergrund im Konflikt des Bürgertums im 19. Jahrhundert besteht, das, im Zwiespalt eines Jahrhunderts voller Bürgerkriege und Befreiungen, dem romantischen Bedürfnis einer Suche nach den eigenen geschichtlichen, mythischen Ursprüngen folgt, dahin, wo Mensch und Natur sich gegenüberstehen. Was wir als Figuren einer Oper betrachten, sind viel eher die szenische Darstellung oder die Projektion der kollektiven Vorstellungswelt des Publikums von damals, voller Ambitionen, Gefühle, Lebensweisen. An diesem Punkt wird der historische Roman im Regiegedanken zu einer zentralen Hypothese der Inszenierung. Die Struktur des Dramas erinnert durch ihre harten Übergänge, fast Schnitte, zwischen Bildern und Situationen, an ein Filmskript. Auch das plötzliche Hervorkommen der Figuren aus einer Totalen in die Nahaufnahme erinnert mich an die Filmtechnik. Eben diesen filmischen Eindruck macht der von Boito, der ein »scapigliato¹ war, überarbeitete Text, der aber schon vorher etliche Male umgestaltet und schließlich erzählerisch synthetisiert worden war (mit mehr oder weniger günstigen, aber immer dynamisch sorgfältigen Strichen). In der Ausarbeitung der Regie bin ich diesem Eindruck gefolgt.

Dieses außerordentliche und ungenaue, komplizierte und laut Verdi »hinkende« Skript ist mit einem musikalischen Text ausgestattet, der es mir möglich macht, in den Figuren ein dunkles Leiden zu entdecken, eine Krankheit des Herzens, das liebt: »un amour fou; und eine Welt verschwinden zu sehen, während eine andere auftaucht.

Die Oper spielt vor allem nachts, sie ist die dunkle Nacht der Seelen, sie ist Musik und Nebel, Nacht und Nebel, sie ist Unruhe und geraubte Küsse,

¹ Die Scapigliatura, eine künstlerische Strömung in Italien zwischen 1860 und 1880, forderte neben der formalen Erneuerung die Aufhebung der Trennung unter den Künsten. In Antikoformismus und Gesellschaftsbild von der französischen Bohème inspiriert, wollen die Scapigliati die Realität möglichst objektiv und ungeschmückt darstellen.

Versprechen und Verlassen wie in einem Film von David Lynch. Die Nacht ist die Finsternis und die Hölle der Herzen. Ich habe die Oper in drei Teile aufgeteilt: Im Prolog erleben die Figuren eine »Hölle« wie von Dante; Aberglauben und Tod treffen sich mit wildem, unerschöpflichem Hass. Machtgier und Schmerz gehen Hand in Hand. Der erste und der zweite Akt sind mehr das »Purgatorium«: am Beginn der Gesang von Amelia vor dem Bild des Meeres (»Der Tag besiegte jetzt die Morgenstunde, / Die vor ihm floh, so daß ich in der Ferne / Der Meereswellen Glitzern schon erkannte« – »L'alba vinceva l'ora mattutina / che venia innanzi, si che di lontano / ricobbi il tremolar della marina«, Dante: *Purgatorio*, I, 115–117); dann das Wiederaufтаuchen von eingeschlummerten Leidenschaften und Sehnsüchten, die man verlöscht glaubte, und schließlich der politische Aspekt der Geschichte im großartigen zweiten Bild des ersten Aktes.

Der dritte Akt erinnert mich an die Bemerkungen über das Gewicht der Macht in Shakespeares *Heinrich IV.* und an die berühmten Verse von Cacciaguida über die Vergänglichkeit der menschlichen Belange in Dantes *Paradies*: »All eure Dinge streben nach dem Tode / So wie auch ihr, nur ist es oft verborgen / Bei langer Dauer, während kurz das Leben. / So wie bei seinem Drehn des Mondes Himmel / Ohn Unterlass verwandelt die Gestade, / So handelt mit Fiorenza die Fortuna.« – »Tutte le cose hanno lor morte / si come voi, ma celasi in alcuna / che dura molto e le vite son corte / E come il ciel della luna cuopre / e discuopre i liti sanza posa / così fà di Fiorenza la fortuna.« (Dante, *Paradiso*, XVI, 79–85).

Von Petrarca, aus dem 128. Gesang, hat Boito meiner Ansicht nach, neben dem berühmten Aufruf zum Frieden aus dem letzten Vers des Gesangs, der wörtlich ins Libretto übernommen wird, auch die wortgewandten Wesenszüge seiner Charakterisierung von Simone geholt: »Und ihr, in deren Hand das Glück die Zügel / Gelegt der schönen Gauen, / Von denen euer Herz sich abgewendet, / Wozu die fremden Schwerter unsfern Auen? / Daß Fluren rings und Hügel / Werden von der Barbaren Blut geschändet?« – »Voi cui Fortuna à posto in mano il freno /

de le belle contrade, / di che nulla pietà par che vi stringa, / che fan qui tante pellegrine spade? / perchè il verde terreno / del barbarico sangue si depinga?« Beißende Ironie, die dem rebellischen Boito sicherlich nicht unentdeckt blieb. Er konnte sie auf die Ereignisse beziehen, die Italien zur nationalen Einigung gebracht hatten. Aus diesem Gesang geht die Sequenz in der Ratsszene hervor, sie orientiert den neuen *Simone* auf eine menschliche und politische Geschichte von Shakespearescher Größe, die in der ersten Version noch fehlt – Ideen, Erleuchtungen, für ein Regie-Bordbuch.

IV

Gegenstand meiner Erzählung ist das Vergehen der Zeit: das Verstreichen der Lebenszeit und der Zeitverlauf der Geschichte, etwa im Prolog und im ersten Akt; das Verstreichen der Jahreszeiten und der Natur im ersten Akt; der Ablauf der Zeit nach Stunden während des Tages und der Nacht, während schlafloser Nächte; die Zeit der 25 Jahre zwischen Prolog und erstem Akt, von der nicht gesprochen wird; die Zeit, die nie vergeht, spät nachts, im Arbeitszimmer oder in der Kammer des zweiten Aktes; die Zeit im Gedächtnis und in der Erinnerung, wo gerechnet und abgerechnet wird, wo die Vergangenheit plötzlich eben erst passiert scheint und die Gegenwart Äonen entfernt (zweiter und dritter Akt).

Der Prolog und der erste Akt glühen von düsterem Leben, von Kämpfen um die Macht und Bitten um Frieden. Sie bieten beide öffentliche Sequenzen. Mit dem zweiten und dem dritten Akt sind wir auf privatem Gebiet. Wir sind dann in der Stunde, da die Gespenster quälend wiederkehren und geliebte Gesichter wieder auftauchen. Und die geliebten Namen wieder über die Lippen kommen. Es ist die Stunde, die Ingmar Bergman »die Stunde des Wolfs« nennt, in der das Herz zerbrechlich und das Gedächtnis eine Qual ist. Verzehrende Erinnerungen. Es ist die Stunde, in der Schatten die Dinge verdoppeln, bereit, vom heilenden Tag verschlucht zu werden. Die Unruhe, die Ressentiments, die Unzufriedenheit verbrüdern sich mit der Abrechnung und mit herzzerreißenden Erinnerungen. Es ist die

Stunde, da die Vergebung so brutal wie Sterben ist, mild nur für das Herz.

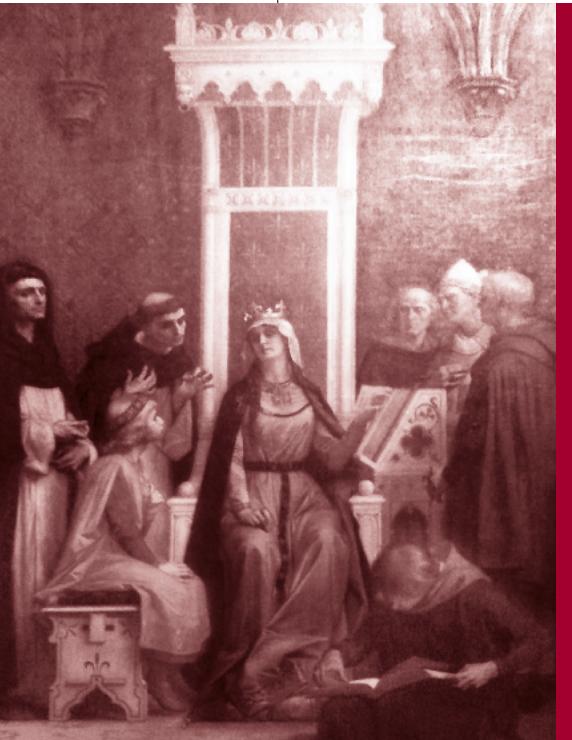
Im dritten Akt kommt die menschliche und politische Geschichte von Simone zu einem Ende: In völliger Zeitlosigkeit ereignet sich der wunderbare Dialog zwischen ihm und Fiesco. Das Leben entgleitet in die Nacht des Meeres, an jenen Ort, wo der Korsar Simone gezeugt und von wo aus er auf den Strand der Machtkämpfe geworfen wurde – Natur, die zeugt und empfängt, Natur die über die menschliche Geschichte siegt.

Ich habe viel ans Kino gedacht für diese Regie, außer an Bergman auch an Orson Welles, an Visconti, eben an ein Kino, in dem der Konflikt zwischen Natur und Geschichte, Leidenschaft und Vernunft, Herz und Seele, Macht und Individuum präsent ist. Im mediterranen Genua besiegt das Mysterium von Tod und Liebe eine politische Geschichte die, ins Mittelalter entrückt, beispielhaft wird – ein Fresko, das es zu analysieren gilt, aus dem man das moderne Existenzbewusstsein wiedergewinnen kann: das Bewusstsein von Verdis und Boitos Zeit, die Fundament der unseren ist.

Liebe und Leben gehen über die persönlichen Geschichten und über Zeit und Raum hinaus und umfassen Familien, soziale Gruppen, die Heimat, die Generationen. Darin hat die Oper etwas Antikes, Sophokleisches, sie hat den Beigeschmack eines dunklen Geschlechts.

Simon Boccanegra ist die Analyse von einem ›Selbstmord‹, der 25 Jahre andauert und mit dem Tod der geliebten Frau beginnt.

Simone erinnert mich sehr an Kane in *Citizen Kane* von Orson Welles. Der Film beginnt und endet mit dem Wort »Rosebud« (Rosenknospe). Es ist der Name für einen kleinen Schlitten. Die Oper öffnet und schließt mit dem Wort »Maria«, die geliebte, zu früh gestorbene Frau. In beiden Fällen vereinigt ein Name (einer Person oder eines Objekts) die Vergangenheit wieder mit der Gegenwart. Die Sehnsucht nach der Vergangenheit verbindet sich mit der Sehnsucht nach der Zukunft. In den zwei wunderbaren Cowboys in *Brokeback Mountain* hat Ang Lee das meisterhaft ausgedrückt. Simone erinnert mich an die Haltung des Herzogs von Salina, der im *Gattopardo* von Lucchino Visconti in Bezug auf die Einigung Italiens



« Saint Louis wird von seiner Mutter unterrichtet,
Fresko von Alexandre Cabanel, 1878

so untröstlich sagt: »Dann kommen die Zeiten der Tiger, der Wölfe und der Hyänen«, und es ist eine Weissagung, die sich durch das gesamte 20. Jahrhundert hindurch zieht. Über dem Namen »Maria« öffnet und endet die Oper. Dazwischen liegen, nicht erzählt, 25 Jahre *Herz der Finsternis*. Wie die Finsternis, die Kane in seinem Schloss auf den Hügeln von Los Angeles umschließt, von wo aus er seine Macht ausübt; wo die dunkle Nacht der Einsamkeit, der Erinnerungen und des Unglücks das Opfer des eigenen Lebens verlangt. Eine Vision voller Finsternis. Wie die, die den Herzog von Salina am Ende des Verlobungsfestes von Tancredi und Angelica umhüllt. Nächte, die vor Verdi nur Shakespeare sich vorstellen konnte.

Giorgio Strehler schreibt in seinem Text *Dramma politico e dramma umano in Simon Boccanegra* (Das Politische und menschliche Drama im *Simon Boccanegra*): »Simon Boccanegra ist das komplexeste ›politische Drama‹ von Verdi. Die Grundlage der Oper: eine politische Situation. Und die gesamte Dialektik der Politik, so wie man sie in der Realität in jedem Moment erlebt, ist darin dargestellt.«

Strehler unterstreicht, dass die politischen Dynamiken des historischen Dramas nichts mit rechts oder links zu tun haben (nach Strehler »primitive«, schematische Begriffe).

Ich dachte, das doppelte Drama von Simone erzählen, bedeutet, die Oper unter den Bedingungen zu betrachten, unter denen Shakespeare die inneren Dynamiken im Verhältnis zu den Dynamiken von Gesellschaft und Macht erzählt.

Die Finsternis und das Licht der Macht, verbunden mit einem persönlichen Schicksal, das hineinwächst in die kollektive Geschichte, und mit der Meditation über die Vergänglichkeit der Macht angesichts des Todes, findet über den gesamten Verlauf der Oper einen tief von Shakespeares Geist geprägten Ausdruck. In der langen dramaturgischen Vorbereitung zu dieser Regie sind die Texte Shakespeares, fast in Zitaten, ständig präsent gewesen.

1880 schreibt Verdi in einem Brief an Ricordi, der versucht, ihn zu überzeugen, den *Simone* von 1857 noch einmal in die Hand zu nehmen, Shakespeare sei »ein Realist aus Inspiration und nicht aus Absicht«. Außerdem geht es in vielen seiner Briefe um den Wunsch, den *King Lear* zu vertonen, und ich musste oft an die Nähe zwischen *Simone* und *Lear* denken: Die letzten Worte von Simone, begleitet vom Orchester, das im pianissimo ausklingt und die festlichen Lichter der Hochzeit und in der Stadt Genua »löscht«, erinnern mich an das pianissimo der letzten Worte von Lear über dem Körper der toten Cordelia. Und auf jeden Fall steht *Otello* vor der Tür, sogar so deutlich, dass man in der Figur Paolos Jago erkennen kann. Darüber hinaus muss man auch die Vertrautheit Boitos mit Shakespeare bedenken (er verfasst später zwei dramatische Bearbeitungen Shakespeares für die Duse) und dass der Name Shakespeares in Verdis Briefen immer wieder fast wie eine Obsession auftaucht.

Die Verwendung der großen Dramaturgie Shakespeares verändert den *Simon Boccanegra*, sie gibt ihm eine neue Linie. Verdi fand, es fehle der Oper an »Theaterrealität«, die Partitur fand er »zu traurig, zu trostlos«. Boito surft auf den Texten Shakespeares, an Stellen, bei denen die Ambition von Simone verwandt ist mit der der Könige der historischen Dramen, holt er sich von ihm Anregungen und Situationen, zitiert ihn sogar (ich denke an den Monolog aus *Heinrich IV.* über das schlaflose Unglück der Herrschenden) und schafft tiefgründigere Figuren und stärkere Konflikte. Und auch eine Lösung für die Probleme der Handlung und der musikalischen Kontinuität. Er verleiht den politischen Briefen Petrarcas die Dramatik, die der Musiker brauchte, um sie in »Correlativo oggettivo« (dingliche Entsprechungen), in Bühnenhandlung und nicht nur erzählte Handlung zu verwandeln. Piave hatte aus Gutiérrez eine verworrene Handlung zusammengebastelt. Verdi, Autor von *Don Carlo* und *I masnadieri*, muss auch Schiller im Sinn gehabt haben, mit seinem Dilemma von Freiheit und Notwendigkeit der Helden aus *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*. Er hatte das Stück gesehen und war begeistert davon. *Simon Boccanegra* scheint beeinflusst vom

wunderbaren Vorwort zu diesem republikanischen Trauerspiel (»Der politische Held [müsste] in eben dem Grade kein Subject für die Bühne sein, in welchem er den Menschen hintenansetzen muß, um der politische Held zu sein.«). Aber das moralische Dilemma zwischen dem Einzelnen und der Gemeinschaft, die Auffassung von Geschichte und den Konflikt zwischen Natur und Geschichte entleihen Verdi Shakespeare.

Der Protagonist, ein Bariton, hat als Gegenspieler nicht einen Tenor, sondern einen Bass: Jacopo Fiesco. Die Frau, um die es in ihrer Auseinandersetzung geht, ist nicht eine geliebte Leonora, sondern die Tochter des einen und die Enkelin des anderen, aber keiner der beiden weiß das. Und doch ist diese Familiangelegenheit durchsetzt von politischen Angelegenheiten und vom Gift historischer Konflikte, die sich über die Zeit angesammelt haben, und verwirrt von zufälligen Umständen und nicht vorgesehenen Wiedererkennungen. Deshalb können die Figuren einander nicht verstehen und zwischen ihnen entstehen Konflikte voll von grausamem Hass, das Erbe jener Ressentiments und Interessen, durch die Geschichte zur »grausamen Geschichte« wird. Diese Grausamkeit bringt eine Reihe an Missverständnissen hervor, die die Figuren in einem Netz, oder gar einem Gefängnis aus gesprochenen Worten, angekettetem Schweigen und gnadenloser Gnade einschließen. Dort wird das Einfache schwierig und das menschliche Glück unmöglich. In dieser sehr männlichen Oper gestehen die Männer, dass sie machtlose Spielfiguren einer vom Schicksal beherrschten Geschichte sind. Die Oper besitzt eine schwarze, düstere »Traurigkeit« (ein von Verdi viel benutztes Wort), sie wird zum Anzeichen eines schwarzen Pessimismus, tief aus Verdis Seele – deren Träger Fiesco ist. Trotz der verdrehten Verse, die Piave ihm in den Mund legt, erhält diese Figur durch die Musik die dramatische Dichte einer Shakespeare-Figur.

»Das Leben ist Schmerz! Das Unglück beherrscht die Welt und keiner kann sich ihm entziehen. Ich werde [das Buch] Hiob wieder lesen, um die Kraft zu finden, das zu ertragen; obwohl auch er richtig geflucht hat«, so schreibt Verdi in seinen Briefen um 1890.

Die Oper findet in der zweiten Fassung einen Shakespeareschen Atem, dessen Mittelpunkt die große Szene der nationalen Befriedung ist. Boito hat sie neu geschrieben, in der Fassung von 1857 gab es sie nicht. Eine Szene, die meiner Meinung nach die Perspektive der gesamten Oper bestimmt und ihr eine politischere Bedeutung gibt. Diese Szene, der zweite Teil des ersten Akts, basiert auf zwei langen Briefen, die Petrarca während des Kriegs zwischen Venedig und Genua, unter dem Dogen Boccalegna, an die gegnerischen Parteien schickt, um eine Versöhnung der Streitenden im Bruderkrieg zu erreichen. Verdi über die Briefe: »Sublim, dieses Gefühl einer italienischen Heimat in dieser Epoche! All das ist politisch, aber ein Mann von Talent könnte das sehr wohl dramatisieren.«

In der Szene gibt es ein Solo von Simone, einen Gesang für Frieden, Toleranz und Zusammenhalt, der große emotionale Wirkung entfaltet. Er beginnt mit: »Brudermörder!! Plebs! Patrizier! Volk einer gewalttätigen Geschichte! Erben allein des Hasses der Spinola, der Doria« und schließt mit den Worten: »Ich rufe weiter: Frieden! Und rufe weiter: Liebe!«, wobei er noch einmal Petrarcas Gesang *An Italien* zitiert.

Diese zweite Szene im ersten Akt ist wesentlich für jene »dramatische Wiedergabe der Politik«, um die Verdi Boito bittet: Die politischen Kräfte prallen mit machiavellistischer Kraft gegeneinander, und die persönlichen Leidenschaften sind darin eingeschrieben, so dass die Taten der Einzelpersonen auf das Fresko des öffentlichen Lebens projiziert werden. In der Inszenierung möchte ich an dieser Stelle ein großes Fresko schaffen, so wie die Fresken im »Palazzo Pubblico« in Siena. Damit wird das Concertato im Finale so gezeigt, wie es geschrieben ist, nämlich als ein »großer und großartiger« Moment der Vereinigung aller Mächte und sozialen Gruppen unter dem Eindruck von Boccalegnas Worten.

Die Szene im Ratssaal spricht bereits die Sprache von Otello, sie ist die politischste und dramatischste Szene in der gesamten Oper, hier wird nach Verdis Wunsch die Politik zum Drama. In dieser Szene wird die politische Gewandtheit Simones sichtbar und seine Milde – eine Milde wie die von Titus von

Metastasio, nur hundert Jahre später. Eingezwängt in den Schraubstock der geschichtlichen Situation, versucht Simone eine grundlegende Idee zu fördern: die politische Einigung Italiens.

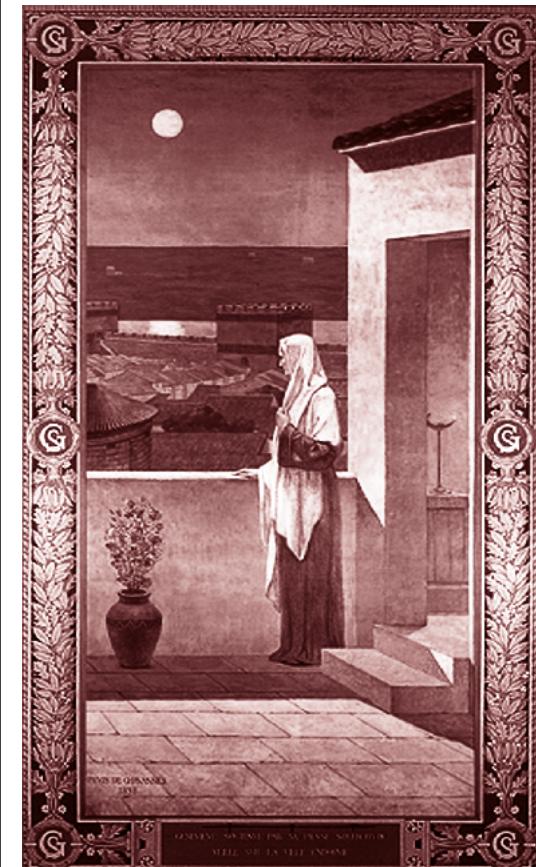
Hier taucht Verdi selbst mit seinen Bestrebungen auf. Diese lange Plansequenz, die ich völlig durch die Augen Simones gesehen habe, ist von außerordentlicher Neuheit und Kraft und gründet auf einer musikalischen Intuition gegenüber einer politischen Idee. Es ist die Ermahnung und die Ambition eines großen Musikers, der in dieser Szene aus Simone (mit seiner antiken Pietas) einen Vorkämpfer, Stammvater und Vorfahren der Einheit Italiens mache.

Auf dieser dramaturgischen Basis hat sich mein Regiekonzept von der Vorstellung von drei Behältern leiten lassen. Ich stellte mir die verschiedenen Szenen des Stücks als Teil eines historischen Romans vor, dessen Fokus im Konflikt zwischen Natur und Geschichte, zwischen Lebenszeit und kosmischer Zeit liegt. Simon Boccalegna besitzt etwas Archaisches, Mysteriöses, das mit der Meereströmung zu tun hat, aus der das Leben entsteht und zu der es zurückkehrt. Wie in einem historischen Roman, müssen wir an verschiedene Ebenen denken, die sich durchdringen und einrahmen, die die Handlung und die Figuren vor einem Hintergrund isolieren, der in sozialen Konflikten zwischen Adligen und Plebejern besteht, in Intrigen und Hass, die aus dem Durst nach Macht und »Gold« kommen.

Wir müssen uns die Geschichte (damit meine ich den erzählerischen Bogen, wie er von Musik und Libretto entfaltet wird) bestehend aus drei Behältern vorstellen: Die erste Schachtel enthält den menschlichen Konflikt, die persönliche Geschichte von Simone, die Tatsache, dass er Doge wird, seine Tochter verliert und wieder findet, dass ihm die geliebte Frau, Tochter eines verfeindeten Patriziers, stirbt, dass seine Tochter einen Patrizier liebt und von diesem geliebt wird, dass Simone stirbt, nachdem er vergiftet wurde, und sich in Erinnerungen verloren hat etc.

Geneviève wacht über Paris, »»
Fresko von Pierre Puvis de Chavannes, 1898

Die erste Schachtel befindet sich in einer zweiten, die ihrerseits die historischen und sozialen Konflikte zwischen Patriziern und Plebejern, Guelfen und Ghibellinen beinhaltet. Sie ist der historische Teil der Erzählung und betrifft die Wahl Simones und seine Strategie, um in den 25 Jahren, von denen nicht gesprochen wird, an der Macht zu bleiben. In ihr sind auch die sozialen Unterschiede zu finden zwischen Plebejern, Seeleuten, Handwerkern und Adeligen (unterteilt in Guelfen und Ghibellinen). Diese Schachtel, die die erste umschließt, manifestiert sich vor allem in der Szene im »Rat«, die gleichzeitig auch den Hintergrund der menschlichen Geschichte von Amelia, die den Vater verteidigt, abgibt. Sie orientiert sich an den beiden Petrarca-Briefen, die Verdi so faszinierten. Petrarca bittet





darin um Frieden zwischen Genua und Venedig als Teile einer einzigen Nation. Man darf dabei nicht vergessen, dass die italienische Einigung, die nur zwei Jahrzehnte zurückliegt, zu diesem Zeitpunkt noch jung ist. In dieser zweiten Schachtel wird Boccanegra zu einem Wegbereiter für den Wunsch nach Frieden und nach der Vereinigung der zwei »Küsten« oder »Meere« Italiens: »Adria und Ligurien haben eine gemeinsame Heimat«. Die dritte Schachtel beinhaltet die beiden anderen. Sie besteht aus der Musik und ihrem Subtext, der voller Melancholie vom Vergehen der Lebenszeit erzählt, von Jugend und Alter, vom Schwinden der Energie und des Lebensfeuers. Dieser Behälter des »temps perdu« konzentriert sich im Drama in der Duettszene zwischen Simone und Fiesco im dritten Akt, wo die beiden Alten sich wieder finden, als wären sie vom Hass und von der Barmherzigkeit am Leben gehalten worden. Es ist die Musik, die das Leben in der Gesamtheit seiner Leidenschaften ausdrückt, die Geografie der Gefühle, die Dynamik von Hass und Liebe. In dieser Schachtel endet alles, Chor, Orchester, im dreifachen p des pianissimo wie ein »sanfter Windhauch« über dem Meer.

Das ist die Schachtel des Meeres als Sinnbild von Natur, die alles beinhaltet und wohin alles zurückfließt, in die alles eintaucht und sich verliert. Endgültig.

Auf der Basis dieser Idee (*Simon Boccanegra* als historischer Roman, Verdi wie Tolstoj) war es wichtig, den »long shot«, das Panorama, zu kontrollieren, den allgemeinen, den historischen Teil des Freskos. Gleichzeitig sind die introspektiven Nah- und Ganznahaufnahmen des Verhältnisses Vater/Sohn oder Vater/Tochter grundlegend (Simone-Amelia; Fiesco-Adorno; Fiesco-Maria-Amelia), die einen Konflikt mit sich bringen, der absolut dem 20. Jahrhundert entstammt und psychoanalytischer Natur ist. Es ist grundlegend, mit den Sängern jene dramatischen »Vorwegnahmen« zu schaffen, die die Handlung und die zwischenmenschlichen Beziehungen mittels der Schauspielkunst herausarbeiten; zuzulas-

» Plácido Domingo in der Partie des Dogen
Simon Boccanegra, Staatsoper Unter den Linden 2009

sen, dass vor dem historischen Hintergrund völlig moderne Individuen hausen, aus der Zeit, in der wir leben, genau so »grausam«. Und dabei ist eine Schauspielform zu unterstreichen, die das Wort in den Vordergrund stellt, nicht das geschriebene, sondern das rational verstandene Wort. Grundlegend war auch der Bezug auf die italienischen und französischen Historienmaler, bei denen man die Neuigkeit des einbrechenden Lichts und der Atmosphäre ahnen kann.

Das Drama vollzieht sich im Ablauf der Zeit, in jenem Intervall von 25 Jahren, bei denen man nicht weiß, was geschieht. In der Inszenierung gibt es nur einen Hinweis: Der Palast der Fieschi aus dem Prolog ist ein Vierteljahrhundert später Schüttmaterial im Garten der Grimaldi geworden.

Ich habe die gesamte Geschichte durch den Blick Simones »25 Jahre später« betrachtet. Die Handlung im Prolog ist eine Erinnerung an eine schmerzhafte, zornige, aber intensive Jugend. Ich habe mit der historischen Malerei der italienischen Romantik gearbeitet, vor allem mit Hayez und mit dem Neapolitaner Morelli, beides Freunde von Verdi. Verdi liebte es, sich von ihnen Skizzen zu Szenenbildern machen zu lassen, so wie sie in seiner Vorstellung wuchsen (z.B. die von Domenico Morelli zum *King Lear*). Das ist die theatralischste Malerei, die ich kenne, sie scheint direkt von der Bühne inspiriert. Mein 14. Jahrhundert kommt aus der beispielhaften und idealen Vision des Mittelalters in den Bildern von Puvis de Chavanne und aus der intimeren, Licht erfüllten Vision der Präraffaeliten. Es reicht bis zu jener Malerei, die, in Italien mit den Macchiaioli und in Frankreich mit den Impressionisten, dem Verhältnis zur Natur (und ihrem Licht) eine fast Heilbringende Wirkung zuschrieb.

Außen- und Innenräume gehen ineinander über, wir haben Innenräume draußen und umgekehrt Außenräume drinnen – als wären wir in Boccanebras Geist und gleichzeitig außerhalb, als wäre der historische Roman »aus der Subjektiven« erzählt, also in der ersten Person, als könnte der Regisseur sagen: »Ich bin Simone«.

Aus dem Italienischen von Barbara Weigel



Es ist merkwürdig, daß der Mensch, wenn er an der Küste steht, natürlicherweise vom Lande aufs Meer hinausschaut und nicht umgekehrt vom Meer ins Land hinein.
In tiefen, oft unbewußten Erinnerungen der Menschen sind Wasser und Meer der geheimnisvolle Urgrund des Lebens.

Carl Schmitt, *Land und Meer*

GENUA VOM MEER AUS GESEHEN

Barbara Weigel

Die Oper *Simon Boccanegra* handelt vom historischen ersten Dogen der Seerepublik Genua. Vor dunklem, mittelalterlichen Hintergrund wird eine tragische Geschichte von Politik, persönlichem Glück, Intrigen und Tod erzählt, die, ähnlich wie Shakespeares Historiendramen, überzeitlichen Charakter hat. Historie, Politik, Drama – sowohl in Piaves Libretto von 1857 als auch in der von Arrigo Boito bearbeiteten neuen Version der Oper von 1881 gibt es einige wesentliche Elemente, die Analogien mit den Dramen Shakespeares aufweisen. Giuseppe Verdi hat sich Zeit seines Schaffens an Shakespeare als einem »Realisten aus Inspiration« (Verdi an Clarina Maffei, 20. März 1876) orientiert, sich an dessen zeitloser Dramaturgie, an der Komplexität seiner Figuren, den tiefmenschlichen, »ewigen« Konflikten und an seinem verdichteten Umgang mit Geschichte inspiriert. Bereits 1850 geht er den Versuch an, den »ungeheueren Stoff« von Shakespeares *King Lear* in einer Oper zu verdichten (Verdi an Salvatore Cammarano, 28. Februar 1850). Die Oper wurde nie komponiert, aber Verdi befasst sich noch lange Zeit immer wieder mit dem *Lear*-Projekt. Erst mit Arrigo Boito, der neben der Überarbeitung von *Simon Boccanegra* 1881 auch die Libretti zu Verdis letzten beiden Opern *Otello* und *Falstaff* verfasst, begegnet Verdi einem Literaten, der seine Leidenschaft für Shakespeare teilt. Mit ihm zusammen gelingt es Verdi, eine Entsprechung für Shakespeares Realismus im Musikdrama zu schaffen.

Die Tragödie von *Simon Boccanegra*: Von welcher Geschichte ist die Rede? Und was hat seine

Geschichte mit Shakespeare zu tun? Genua vom Meer aus gesehen. Der proteische, fließende Charakter des Meeres steht gegen die steinerne Substanz, aus der die Stadt gebaut ist.

DIE STADT UND DER PALAST

Ein Blick auf den Anfang der Oper: In den Straßen des Hafens, nachts. Man hört (musikalisch) das ruhige Meer. Aus dem Dunkel tauchen zwei Männer aus dem Volk auf, in ein bereits angefangenes Gespräch verwickelt. Unvermittelt und in wenigen Sätzen spielt sich die Ausgangssituation der Oper ab: Ein reicher Mann aus dem Volk, der Goldblattähnler Paolo Albiani, verhandelt mit seinem Helfer Pietro den Kandidaten, den das Volk zum Dogen wählen soll. Für Reichtum, Macht und Anerkennung (*oro, possanza, onor*) verkauft Pietro die Stimmen der Plebejer, auf die er Einfluss hat. Im folgenden Solo erklärt Paolo Albiani seine klassenkämpferische Motivation: Die Gegner, die verhassten Patrizier, sitzen im Palast, den es zu erobern gilt. Simone Boccanegra, Paolos Kandidat, durchkreuzt den Plan, die politische Vorrangstellung in der Stadt interessiert den Korsaren nicht. Da bringt Paolo Privates ins Spiel und nur im Namen seiner unglücklichen Geliebten willigt Boccanegra in seine Kandidatur ein. Einen Augenblick vor der fatalen Zusage hört er das Meer noch rauschen, dann ist der Pakt auf Leben und Tod geschlossen, der ihn bis zum Ende in der Stadt festhalten wird. Durch den Schwur sind die Schicksale von Paolo und Simone bis zum letzten Akt miteinander verbunden.

In Text und Musik verdichtet, sind fast alle Grundmotive von *Simon Boccanegra* in den beiden kurzen Anfangsszenen bereits angesprochen: die Stadt und das Volk; der Palast und die Macht; Maria und die Liebe; die politische Intrige und der Pakt mit Paolo. Genau so unvermittelt beginnt Shakespeares Tragödie *Coriolan*: Der Vorhang öffnet auf eine bereits begonnene Verschwörung der Bürger, in einem knappen Dialog werden als politische Ursache die Kornpreise und als Hauptgegner der adeligen General Caius Marcius (später Coriolan), definiert. Auch hier ist der Klassenkampf das Motiv, die Gegenparteien sind Stadt und Palast, Volk und herrschende Patrizier. Und zwischen den Fronten die Volkstribunen, die Anführer der Leute aus dem Volk.

Diese Anführer waren in der geschichtlichen Wirklichkeit in Genua 1339 Bankiers, Händler, Tuchmacher, also Männer, die nicht adlig, aber doch reich waren. Paolo Albiani, der reiche Goldblattähnler, ist eine historische Figur. Die »Wahl« Boccanegras war durch Volksaufstände erzwungen worden, daher mussten die Patrizier am Vorabend der Wahl mit ihrer Entmachtung rechnen. Sie als demokratische Wahl zu bezeichnen wäre nicht korrekt, da das Wahlrecht eingeschränkt war auf das (männliche) Volk und seine Vertreter und die Patrizier nicht teilnehmen durften. Eher ähnelt der Vorgang einem organisierten politischen Umsturz.

VOLKSTRIBUN UND ZAHNRAD IM EWIGEN MECHANISMUS

Paolos machiavellistische Devise lautet, sich erst die Macht zu sichern, um sich dann zu nehmen, was einem vorenthalten wurde. In Boccanegras Fall: Erst Doge werden, dann Maria heiraten, deren Hand dem Dogen keiner verweigern kann. Simone lässt sich auf diesen Pakt ein. Die fatale Wirkung: Trotz aller hehren politischen Bestrebungen erliegt der Doge schließlich der Intrige – wie alle Könige Shakespeares, die durch Usurpation an die Macht kommen.

Paolo steuert als Volkstribun die Wahlkampagne. Als Pietro die Männer aus dem Volk versammelt hat, tritt Paolo in einem gekonnten *coup de scène* aus dem Dunkeln und wirft den Namen des neuen Kandidaten unter die Menge: Simone Boccanegra! Es klingt wie ein Wahlslogan oder ein Filmtitel. Nun geht es darum, die Männer zu überzeugen, dass sie Bocca negra wählen und nicht den anderen Kandidaten, der »an die Patrizier verkauft« ist. Paolo lenkt die Blicke aller auf den Palast der Fieschi: die »Gruft«, aus der nur »das Klagen einer einzigen, menschlichen Stimme« erklingt, nämlich das von Fiescos Tochter Maria. Das Volk bekundet sofort sein Mit leid. Paolo heizt die Abneigung gegen den Patrizier an, weckt sogar den Aberglauben der einfachen Leute. Der allen Blicken verschlossene Palast sei die »Höhle antiker Geister«, die des Nachts, Irrlichtern

gleich, durch die Hallen wandeln. Die erschreckte Wählerschaft bekreuzigt sich und verspricht, am Morgen einstimmig für Simone zu stimmen. Wie im *Coriolan* die Volkstribune manipuliert Paolo das Volk gegen die Patrizier. Er benutzt keine politischen Argumente sondern populistische Mittel. Der Palast als Sitz der Macht wird zur dunklen verschlossenen Gruft. Die traditionell strukturierte Herrschaft der Patrizier wird in ihrer Selbstlegitimation als »antik« dargestellt und soll Stagnation der Umstände suggerieren.

Volkstribun und Handlanger der Macht – der mächt hungrige Paolo ähnelt dem Intriganten Edmund aus Shakespeares *King Lear* (und auch Edmund aus Verdis *Lear*-Entwurf!), der alles tut um aufzusteigen, aber als Spielball der Mächtigen niemals aufsteigt und wie Paolo scheitert. Der »neue« Paolo 1881 ist auch ein Vorgänger von Verdis Jago, der fast zeitgleich aus Boitos Feder entsteht. Er besitzt allerdings nicht dessen dämonische und blasphemische Größe. Sein Credo ist schmäler. Er versteht sich vor allem als entrechteter Plebejer. Aber sein politisches Handeln hat denselben Nihilismus und denselben Zynismus gegenüber der Gerechtigkeit. Macht gilt um der Macht willen, Paolo folgt Bocca negra nicht aus Überzeugung, sondern dient ihm, solange dadurch Vorteile für ihn selbst entstehen. *Oro, possanza, onor*, werden Pietro als Belohnung für die Stimmen des Volks versprochen.

Jeder politische Idealismus wird damit von Anfang an ausgehebelt. Politik ist für Paolo die Praxis der Machtverteilung. Er steuert Bocca negras politisches Schicksal bis zu dessen Tod: ein Volkstribun wie Sicinius und Brutus in Shakespeares *Coriolan*, die Coriolans Schicksal in der Hand haben. Der Spott, mit dem Paolo Bocca negra öffentlich vor dem Rat antwortet, ist derselbe Spott, mit dem Sicinius und Brutus Coriolan begegnen. Er rechtfertigt sich ausschließlich durch die Macht, die von der Volksmenge ausgeht. Hier wie da geht es um Klassenkampf, denn Paolos erster Schwur gilt dem Palast, dem »Zenit«, zu dem er aufsteigen möchte. Die Heirat ist ein weiteres Mittel zum sozialen Aufstieg, und als Bocca negra ihm die vermeintliche Patrizierin Amelia Grimaldi nicht zur Frau gibt, beginnt Paolos bitterer Intrigenmechanismus, der beide, Paolo und Simone, fast gleichzeitig ins Grab bringt. Paolo, ein aufstrebender Handlanger der Macht, ist mit Jan Kott (Jan Kott, »Könige«, in: *Shakespeare Heute*, München/Wien 1964), eines jener »Zahnräder des ewigen Mechanismus«, der die Herrscher erhebt und stürzt. Dabei können die Herrscher nach Idealen handeln, aber die Handlanger der Macht müssen vor allem vom Hunger nach ihr bewegt sein. Zynismus und der amoralische, unsentimentale Aspekt zielgerichteter Machtpolitik charakterisieren Paolo. Aber auch großer Schmerz, dann, wenn er gescheitert ist.



SICINIUS:

Was ist die Stadt nur als das Volk?

BÜRGER:

*Ganz recht! Das Volk nur
ist die Stadt!*

Shakespeare, *Coriolan*, III.1





MEER IM WIND

»Die Chöre davon überzeugen, daß sie nicht eine unbedeutende Masse von Personen sind, sondern daß jeder eine Figur darstellt und als solche agieren muß, sich eigenständig bewegen soll, indem er den eigenen Empfindungen folgt und dabei mit den anderen nur eine gewisse Einheit der Handlung einhält, durch die die musikalische Ausführung garantiert wird.« (Verdi, *Disposizione scenica per l'opera Simon Boccanegra*, 1881).

Wie wichtig das Volk in Verdis Werken war, ist vielfach belegt. Im *Boccanegra* erfährt es eine dramaturgische und musikalische Behandlung, die aber komplexer ist als in den anderen Opern, denn hier wird das Volk zum Akteur einer politischen Geschichte und damit zur dramatischen Figur. In seiner differenzierten Darstellung folgt Verdi abermals den dramaturgischen Anregungen von Shakespeare. Im *Coriolan* nimmt das Volk als Masse und mittels der Volkstriibunen großen Einfluss auf das politische Geschehen in Rom und ist damit neben Coriolan im Drama der »zweite vielköpfige Held und hat viele Namen« (Jan Kott, *Coriolan oder Shakespeares Gegensätze*). Dabei sind die plebejischen Tribunen von klassenkämpferischen Argumenten gegenüber den Patriziern verblendet, und »die Volksmassen«, die den Tribunen folgen, »ein blindes und vernichtendes Element wie Feuer und Überschwemmung« (Jan Kott). Vernichtend, weil von der Masse eine große Bedrohung ausgehen kann, blind, weil das Volk meist die Logik der Handlungen der Herrscher nicht durchschaut und daher gern auf den lautesten Redner hört. Auch in Verdis *Boccanegra* von 1881 findet man die Blindheit, die Bedrohung und vor allem die Wankelmüttigkeit. Schon beim ersten Auftritt, als es um den Kandidaten geht, wird das Volk als beeinflussbar und abergläubisch gezeigt. Der »vielköpfige Held« bestärkt oder bedroht abwechselnd Boccanegras vom Volk gewollte Herrschaft aus dem Hintergrund. »Das Volk als politische Kraft (...) hat niemals zuvor eine so machtvolle musikalische Charakteristik erhalten« wie im Finale des I. Akt in der »neuen« Version der Oper *Simon Boccanegra* (Massimo Mila, *Verdi als Politiker*). Dort, in der Ratssaalszene, schwappt der Volksaufstand auf den Rat über, wo

ohnehin zwischen Patriziern und Volksvertretern ständiges Feuer schwelt. Im Palast versteht dann erst einmal keiner was passiert. Verdi lässt hier den Chor draußen »a bocca chiusa«, mit geschlossenem Mund, einsetzen, also quasi nur als Geräusch. Nach seinem Biografen Pougin, hat Verdi sich für die Neubearbeitung der Chöre auch an einer Aufführung von Schillers *Verschwörung des Fiesco zu Genua* inspiriert, der er wohl 1875 in Köln beigewohnt hat. Der dramaturgische Kunstgriff ist ähnlich, der Aufstand wird in Schillers Tragödie ebenso außen hörbar, während sich im Palast die Intrigen und Geschichten der Protagonisten abspielen. Im *Boccanegra* hört man dreimal wiederholt »Tod!«, dann auch »Tod dem Dogen!«, es folgen widersprüchliche Wortfetzen (ein genialer Kunstgriff von Boito), das Volk ruft »Waffen! Plünderung! Feuer an die Häuser!« aber auch »An die Pfähle!« oder »An den Pranger!« Die einen wollen also anscheinend den Dogen töten, andere rufen einen Bürgerkrieg aus (»Waffen, Plünderung, Feuer an die Häuser«), während nochmals andere nach Straf- und Folterinstrumenten (»Pranger, Pfähle«) schreien.

Das Volk bleibt blinde Masse, die ganze Oper hindurch. Unvorhersehbar wie eine »Ola«. Eine prote-

ische, vielköpfige Substanz, die im aufbrandenden Sturm in gegenströmigen Wellen ineinander schwappt, dann als Brandung geeint gegen den jeweiligen Herrscher im Palast aufbraust, um sich bald zu besänftigen wie das Meer bei schönem Wetter.

Wechselhaft wie das Meer: Im ersten Akt entsteht eine Windstille, als Simone furchtlos die Palasttore öffnen lässt. Eine dramatische Suspension, plötzliches Nachlassen des Sturms, als wäre es im Auge des Zyklonen, verharrt das Innere des Palasts in einer Art Tableau in Erwartung der Ereignisse – dann bricht das Volk in einen einstimmigen Hurra-Ruf auf den Dogen aus und stürmt in den Palast. Dort braust die Brandung wieder auf, als Volk und Patrizier sich gegenseitig bezichtigen, an Amelias Entführung schuld zu sein. Eine weitere Stille tritt ein, wenn der Doge zu seiner mächtigen Anklage, »Brudermörder!! Plebs! Patrizier! Volk mit der grausamen Geschichte«, anhebt. Im großen Concertato, nach seinem bewegenden Aufruf um Frieden und Liebe, geht jede der Figuren in einem a parte eigenen Gedanken nach. Nur Amelia wiederholt Petrarcas und Simones Schlüsselworte »Frieden, Liebe«. Das Volk, laut Verdis Regieanweisung »den Dogen



fixierend«, singt im Concertato: »Seine bewegten Worte wissen die Wut in uns zu besänftigen. Hauch eines sanften Windes der das Meer aufheizt.« Die Wellen glätten sich also vorläufig, aber die Masse ist deshalb nicht von Boccanegras Friedensgedanken überzeugt.

In der kommenden Nacht, im Finale des zweiten Akts, hebt das Meer erneut zum Sturm an. Man hört die aufgebrachten, bewaffneten Plebejer vor dem Dogenpalast, im Begriff, mithilfe der Guelfen das »Haus des gekrönten Dämonen« zu erobern. Verdi findet hier eine musikalisch ungewöhnliche Lösung: Chor und Solisten wechseln sich in einem A-Capella-Gesang ab, der Chor ist einzig rhythmisch unterstützt von Trommeln und Posaunen. In den szenischen Anweisungen Verdis wird außerdem angegeben, wie der Chor sich hinter der Bühne zu bewegen hat, um seinen Gesang mit Schritten martialisch zu skandieren und einen Effekt der räumlichen Annäherung zu erzielen. Bedrohlich, blind, scheint es hier, holt das Volk sich abermals die Macht – diesmal von den Guelfen gegen den Palast geführt, in dem Boccanegra regiert.

Der dritte Akt schließlich öffnet und endet mit den Stimmen des Volkes vor dem Palast: Am Anfang stehen die Vivat-Rufe nach dem Dogen, der den Sieg über den Guelfenaufstand errungen hat; am Ende, als Boccanegra schon tot ist, gibt Fiesco die Anweisung: »Genueser! Feiert nun in Gabriele Adorno euren Dogen! – und wie in einer tragisch verspäteten Bestätigung Boccanegras als Dogen, antwortet die Stadt erst mit einstimmigem »Nein! Boccanegra!!!«, bevor sie in den abschließenden Friedensgesang einstimmt.

Der »vielköpfige Held« ist manchmal vernichtend, grundsätzlich immer wankelmüsig und unvorhersehbar. Er ist die Substanz, die die subtilen Bewegungen der Strippenzieher der Macht in einer »Ola« amplifiziert. Im *Coriolan* wird Caius Marcius erst zum Konsul gewählt, dann wieder abgesetzt. Die Szenenfolge III.1–III.3 in Shakespeares Drama zeigt im Unterschied zu Boccanegra genau die Momente in den Straßen der Stadt, in denen das Volk aufgewiegelt wird, in denen es, verwirrt und unfähig zu einem eigenen Urteil, von den Tribunen gebündelt

und damit wieder zum effizienten Machtinstrument gegen die Patrizier geformt wird. In *Simon Boccanegra* passiert das alles hinter der Szene oder es ist bereits passiert. Was wir hören, sind nur die Effekte der Politik auf die Menge, die keiner eigenen, sondern der politischen Logik ihrer Anführer folgt. Diese haben mit der Stadt immer auch den Palast in der Hand. Das gilt für Coriolan wie für Boccanegra. Meer im Wind ist das geglückte Bild, das Boito und Verdi für die wankelmütigen Volksmengen finden. Es birgt eine Sicht auf die politische Realität gut 20 Jahre nach der Einigung Italiens, in der man eine leicht bittere Ironie findet, anders als in Verdis großen Volkschören während des »Risorgimento«. Skepsis, oder Ironie, die sich auch im Ausspruch des Dogen äußert: »Das ist also die Stimme des Volkes? Von weitem das Donnern eines Orkans, aus der Nähe Geschrei von Weibern und Kindern.«

»Von stärkrem Windstoß immerfort regiert:
So leichten Sinns seid ihr geringen Leute!«, sagt Shakespeares Heinrich VI. zu den zwei Männern aus dem Volk, die ihn verhaften.

MEMENTO MORI – DER PALAST

Schon im Prolog bezeichnet Paolo den Sitz der Macht als »Gruft«. Kurz darauf erscheint der Patrizier Fiesco auf dem nachtleeren Platz, wendet sich an seinen »erhabenen Palast«, nimmt den »letzten Abschied« von ihm und nennt ihn »Grab«. Er, der im Palast gelebt und regiert hat, begräbt dort seine (vergangene) Macht und seine einzige Tochter – das meinen seine ersten Sätze in der Oper. Der Palast wird zum doppelten Grab, und bis zum Ende vereint Fiesco die beiden Motive Macht und Maria in seiner Rachsucht gegen Simone. Auch taucht das Motiv der Zeit hier zum ersten Mal in der Oper auf: Zeit, die unwiederbringlich vorbei ist, Zeitenwandel der Macht, Lebenszeit, Herrscherzeit die verstrichen ist, Vergebung, für die es zu spät ist. Fiesco steht am Ende eines Kapitels im Leben, auch am Ende einer Epoche der Stadtgeschichte. Der Schmerz über den Verlust ist immens, der Patrizier lästert sogar gegen die Jungfrau Maria, um sie aber sogleich um ihren Beistand zu bitten. Das ist die Situation von Fiesco in dem Moment, in dem er auf Simone trifft.

Simon Boccanegra stattdessen tritt freudig und siegessicher auf den Platz, er glaubt, sowohl die Macht wie damit Fiescos Tochter gewonnen zu haben. Die Motive Palast und Maria bedeuten für ihn Zukunft. Der Kontrast zwischen den beiden Männern während ihrer Begegnung könnte also nicht größer sein. Rivalen der Macht, gehören sie zwei Generationen an, deren Werte unvereinbar sind. Die Tragik der Situation liegt darüber hinaus in der Tatsache, dass keiner der beiden dem anderen geben kann, was er als Friedenspfand wünscht: jeweils die eigene Tochter. Wie auch in den Königsdrämen sind die sich ablösenden Herrscher verfeindet und doch in eine gemeinsame (familiäre) Geschichte verstrickt. Die Vergebung, um die Simone Fiesco noch in seiner letzten Begegnung am Ende der Oper bittet, bedeutet auch und vor allem: Versöhnung der Generationen, Versöhnung mit der eigenen und der gemeinsamen Geschichte.

Auf der Suche nach Maria betritt Simone nach der Konfrontation mit Fiesco den leeren geöffneten Palast. Heimlich begehrt und öffentlich verteuft von Paolo, Grab von Fiescos Vergangenheit, wird der Ort der Sehnsucht und der Zukunft für Simone mit einem Schlag zum Grab seiner Hoffnungen. Die Stimme der Stadt, die ihn zeitgleich zum Dogen ausruft, wird zum »Echo der Hölle«, das Volk zu »Gespenstern«; allen voran jubelt Paolo, dessen machiavellistischer Plan einen ersten Erfolg erringt. Im Moment seines größten persönlichen Schmerzes wird der Korsar Simon Boccanegra zum Dogen ernannt.

Nach dieser ersten Nacht mit den Umständen der Machtergreifung setzt die Erzählung erst 25 Jahre später, am Morgen des vorletzten Tags der Regierungszeit – und des Lebens – von Boccanegra wieder ein, um dann in der Nacht darauf mit dem Tod des Dogen zu enden. Von nun an spielen die meisten Szenen der Oper im Palast. Und mehr als um die Geschichte der historischen Herrschaft Boccanegras geht es in ihr um Herrschaft und Intrigen, um Leben und Liebe, Rache und Vergebung im Verhältnis zum Ablauf der Zeit. Also eigentlich um die Anliegen der Menschen und den ewigen Gleichmacher. »Es kommt nach soviel Spott der Tod. Und

dann?« fragt Verdis Jago. Die symbolische Verbindung zwischen Palast und Tod, Macht und Zeitlichkeit im *Boccanegra* ist das Memento mori, dem die Herrscher nicht entkommen. Deshalb muss der Triumph im Finale des Prologs ein leerer Triumph sein.

DAS RAD DER GESCHICHTE UND DIE ZEIT

Die 25 Jahre Herrschertum von Boccanegra sind nicht Thema der Oper, aber man kann aus wenigen Sätzen erschließen, dass die Herrschaft Boccanegras bisher keine friedliche Epoche für Genua war. Der Doge beschlagnahmt Vermögen und verbannt Adelige oder lässt sie gar durch seine Schergen töten usw. Zum Teil sind es komplexe Sachverhalte, die in wenigen Worten restimiert werden, manches wirkt in der epischen Verkürzung der Oper inkongruent, unverständlich, fast komisch. Erzählt werden die Maßnahmen einer Herrschaft, die sich entschieden gegen die Widersacher aus der ehemaligen Führungsklasse wendet und dabei das Mögliche tut, um die eigene Macht zu sichern. Es gibt Widerstand und Intrigen, die Stadt, wie sie im ersten Akt im großen neuen Finale dargestellt wird, ist eine Stadt der »grausamen Geschichte«, immer auf der Kippe zum Bürgerkrieg. Ungefähr so, wie Genua tatsächlich zu Zeiten Boccanegras war.

In den Königsdrämen erzählt Shakespeare die Geschichten vom Aufstieg und Fall der englischen Könige. Figuren, Umstände und Ereignisse sind meist geschichtlich belegt, aber die Szenen, in denen sich die Geschichte abspielt, sind erfunden. Sie verdichten Fakten, wirken in der Dramatisierung realistischer als die Realität und zugleich, da sie die Dynamiken, die Psychologie der Macht offen legen, sind sie überzeitlich. »Shakespeare verwandelte ganze Jahre in Monate, in Tage, in eine einzige große Szene, in zwei, drei Repliken, in denen

*Bedenkt, ihr Herren, wie die Tag' entfliegen,
Wie schnell die Jahr' entgleiten,
Und wie der Tod uns immerdar im Rücken!*

Francesco Petrarca, *Canzoniere*, 128. Gesang

der ganze Kern der Geschichte enthalten ist.« (Jan Kott, Könige). Um eine solche Szene geht es Boito und Verdi im neuen Finale des ersten Aktes. Die beiden »Reden« des Dogen im Ratssaal enthalten Elemente aus der Geschichte Italiens – der Eusin, d.h. das Schwarze Meer als Seezugang zu den Kolonien Genuas auf der Krim, Petrarcas Briefe von 1351 (an den Dogen von Venedig) und 1352 (an Boccanegra), die Anspielung auf Cola di Rienzi und die erste Volksregierung in Rom 1347, die Feindschaft zwischen Genua und Venedig über das gesamte 13. und 14. Jahrhundert. In der Oper ruft Boccanegra, Petrarca zitierend, zum Frieden mit Venedig auf. Paolo und der Rat widersprechen, wie sich Genua 1352 tatsächlich nicht von Petrarcas Brief umgestimmen ließ. Es folgt der Volksaufstand draußen, ein Aufstand, der keine politische Ursache hat, aber sofort politisch instrumentalisiert wird – die Guelfen haben einen wichtigen Mann aus dem Volk getötet – auch das Dynamiken eines realen politischen Klimas. Die gesamte Konstellation ist nicht nur historisch, sondern allgemein eine plausible politische Dynamik. Vor dem Hintergrund einer »grausamen Geschichte« zeigt sich Boccanegra als

Die Größe des Shakespearschen Realismus beruht auf der Erfassung des Grades, in welchem die Menschen an der Geschichte teilhaben. Die einen machen Geschichte und fallen ihr zum Opfer. Die anderen sind der Meinung, Geschichte zu machen, und fallen ihr zum Opfer. Die dritten machen keine Geschichte, fallen ihr jedoch ebenfalls zum Opfer. Die ersten sind die Könige; die zweiten sind die Ohrenbläser der Könige und die Ausführenden ihrer Befehle, die Zahnräder des Großen Mechanismus; die dritten sind ganz einfach die Bürger.

Jan Kott

mächtiger, furchtloser, idealistischer Herrscher. Sein Aufruf kann als Anliegen von Verdi und Boito in Bezug zur Geschichte Italiens im 19. Jahrhundert gedeutet werden, wie auch als überzeitlicher idealistischer Aufruf. Manche Zusammenhänge scheinen von Schiller inspiriert, dessen Werk Verdi ebenso nah stand wie das Shakespeares.

Die Ratssaalszene geht tiefer im Aufzeigen der Psychologie der Macht, es kommt zur politischen Intrige. Die Szene, in der Boccanegra Paolo zwingt, sich selbst zu verfluchen, widerspricht dem Bild des friedlichen Herrschers. Es geht um die Ausschaltung eines Gegners, denn das ist Paolo jetzt. Da dieser aber direkt nicht angegriffen oder verurteilt werden kann – er besitzt politischen Einfluss und polarisiert die Fraktionen – wird mit ihm kurzer Prozess gemacht. Die Szene funktioniert ähnlich wie die Bloßstellung und »Verurteilung« des (vermeintlich) verräterischen Hastings in *Richard III.*: Vor dem versammelten Rat zwingt Richard Hastings dazu, sein Urteil über die Verräter auszusprechen und damit sich selbst zu richten. Dann verlässt er den Saal mit den Worten »Wer mich liebt, steh auf und folge mir!«, ihm folgt der gesamte Rat (*Richard III.*, III.3). Wie Hastings bleibt der Volkstribun Paolo allein im Saal zurück, da alle sich von ihm abwenden.

Politische Ideale und gnadenlose Machtpolitik stehen in Boccanegra unmittelbar nebeneinander. In der Verfluchungsszene werden die Weichen für die nächsten beiden Akte gestellt, denn Paolos unerbittliche Rache führt zu den tödlichen Intrigen »im Palast«. Während der Konflikt mit Fiesco allen Anschein einer noblen, deklarierten, »ritterlichen«, eigentlich idealen Gegnerschaft besitzt, kommt mit der Feindschaft zu Paolo der Motor des »Großen Mechanismus« in Bewegung. Auf einer Ebene erzählt *Simon Boccanegra* also von Rache, Vergebung und Gnade, von Frieden und Liebe; von einer Geschichte, in der das menschliche Handeln auf moralischen und ethischen Tugenden gründet, in der es das Ideal oder die Utopie der Vergebung gibt. Hier verläuft die Zeit, es gibt Vergangenheit, Zukunft und auch Veränderung in ihr, denn es gibt Tugenden und überindividuelle Werte, Gefühle und

Katharsis. Der Mensch und die Welt werden als veränderbar dargestellt. Es ist das Bild einer »sinnvollen« Geschichte, die einem progressiven Zeitbegriff folgt. Aber auf der zweiten und den Handlungsverlauf entscheidenden Ebene spielen Tugenden keine Rolle. Der unerbittliche Mechanismus des Aufsteigens und Fallens von Herrschern läuft immerwährend: Er ist die Geschichte der Macht selbst. Die Zeit an sich scheint ewig, da die Geschichte nur ein von sich ändernden Herrschernamen skandierter, sinnloser Kreislauf ist. Hierin ähnelt Boccanegra den großen grausamen und/oder unglücklichen Königen aus Shakespeares Königsdrämen.

DIE NACHT DER GESCHICHTE

Die Nacht im Palast im zweiten Akt von *Simon Boccanegra* ist nicht nur die Nacht der Intrige, sondern es ist eine Nacht der Seele, in der die Zeit gewissermaßen still steht oder zurückläuft. In allen Königsdrämen Shakespeares gibt es diese Nacht (meist die letzte, oft die Nacht vor der Schlacht), in der die Herrscher den Geistern der Vergangenheit gegenüberstehen. Heinrich V. in der Nacht vor der großen Schlacht gegen Frankreich: ein gerechter Herrscher, der der toten Feinde seines Vaters gedenkt, die er in allen Ehren bestattet und betrauert hat, um Versöhnung mit der Vergangenheit zu schaffen. Richard III. in der Nacht vor der Schlacht, in der er fällt, von den Geistern seiner sämtlichen, auf seinem Weg zur Macht grausam ermordeten Opfer heimgesucht. Auch Simone Boccanegra trifft auf die Geister seiner Vergangenheit: Erst begegnet ihm in Amelias Liebe zu Gabriele Maria, die ihn ebenso liebte. Dann konfrontiert Gabriele ihn mit dem Rachegeist des von ihm getöteten Adorno. Simone lässt Gnade walten, vergibt dem Feind und versöhnt sich mit der Vergangenheit. Über seine Nachsicht sinnierend, trinkt er das vergiftete Wasser, mit den ahnungsvollen Worten »sogar Quellwasser ist bitter für die Lippen des Mannes, der herrscht«. Boito, der in Simone den Konflikt zwischen persönlicher Tugend und Machtmechanismus überhaupt erst gestaltet hat, lässt ihn an dieser Stelle in Anlehnung an Petrarca sagen: »Bestrafung wäre ein Zeichen von Angst«. In Piaves Fassung von 1857, in der die Friedensthematik (und

das gesamte Finale I) fehlt, heißt es »Nachsicht wäre ein Zeichen von Angst«. Erst in der neuen Version von *Boccanegra* wird Simones Scheitern zum tragischen Scheitern des Individuums an der Geschichte. Der Beginn des dritten Akts bringt eine weitere Nachtszene – als wäre, während Simones Agonie im Palast andauert, der progressive Zeitbegriff plötzlich aufgehoben. Simone blickt auf das Meer, wünscht sich zurück in sein früheres Dasein, »bei seinem Anblick, welche Erinnerungen an Ruhmestaten und höchste Verzückungen kommen mir da! – das Meer!« Wie alle Herrscher in Shakespeares Königsdrämen in der Nacht der Geschichte die Vorteile des Herrschertums bezweifeln, wünscht auch Simone sich in ein anderes Leben zurück – und damit an ein anderes Lebensende. Der Moment, an welchem solche Reflexionen bei den Königen auftauchen, liegt immer unmittelbar vor dem Ende der Herrschaft, vor dem Tod oder einer Schlacht, die den Tod befürchten lässt. Die Motive sind dieselben: Das Dasein des Herrschers war getrübt, oder gar vergiftet, von Verantwortungen, Sorgen und Verrat. Tempus fugit – angesichts des drohenden Endes stellt sich der Herrscher der Vergangenheit (den Geistern der Toten), zeigt Reue oder nicht, wünscht sich ein anderes Leben und wird kurz danach durch sein Schicksal gerichtet. »Ich habe nachgedacht, wie ich der Welt den Kerker, wo ich lebe, mag vergleichen«, sagt Richard II. in seiner letzten Nacht (*Richard II.*, V.4). Die Enge des Palastes hat für Boccanegra ihren Gegenpol im Meer. Es ist der Ort, von dem Simone kommt, er bedeutet Freiheit, Sehnsucht, eine andere Form von Leben. Vielleicht im weiteren Sinne auch noch einmal: das Volk. Simones letzte Begegnung gilt Fiesco. Genau wie im Prolog tritt dieser aus dem Dunkeln, ein antiker Rachegeist, der schicksalhafte, unverständliche Worte sagt. Nach Verdis Regieanweisung beginnen ab diesem Moment die Lichter, die den Sieg Boccanebras über die Guelfen bedeuten, zu verlöschen – so wie sie im Prolog zu seiner Wahl erstmals aufleuchteten. Die Lebensparabel von Simon Boccanegra, dem ersten Dogen von Genua, schließt sich, während die Lichter ausgehen. Fiesco möchte »die alte Kränkung rächen«, aber Simone kann das Pfand

geben und bekommt endlich Versöhnung. Fiesco erkennt jetzt, wie leer und hohl seine Rache war, da das Schicksal ihm, wie im Spott, viele Jahre vorher die ersehnte Enkelin unerkannt als Mündel anvertraut hatte. Doch es ist zu spät, die Zeit gilt nun als letzte Wahrheit.

Die Hochzeit, die im Prolog nicht stattfinden durfte, hat stattgefunden, Simone segnet das Hochzeitspaar Maria/Amelia und Gabriele. In seinem letzten politischen Akt bestimmt der Doge Gabriele Adorno zu seinem Nachfolger; und stirbt. Alles kommt zu einer Lösung in Frieden, die Generationen sind versöhnt. Erst in Boitos Überarbeitung handelt es sich um einen Generationenkonflikt, im Libretto wurden das Alter Fescos und Simones geändert, Boitos Fiesco ist 15 Jahre älter als Simone. Demnach geht es um drei Herrschergenerationen, die, etwas allgemein formuliert, dialektisch aufeinander folgen: zuerst ein unbeugsamer traditioneller Patriarch und Patrizier; dem folgt durch Usurpation ein Herrscher einer neuen Ordnung, die aber den

Frieden mit der alten Ordnung nicht finden kann; der dritte ist ein von beiden politischen Parteien anerkannter, sogar gesegneter Herrscher einer Zeit, die noch in der Zukunft liegt. Das Verzeihen und Vergeben, die Versöhnung mit der Vergangenheit und der Gegenwart ist in diesem Sinn ein elementarer Bestandteil einer Zukunft in Frieden.

In *Simon Boccanegra* stehen zwei Geschichtsbilder gegeneinander. Boccanegra stirbt als Herrscher (und Opfer) einer »grausamen Geschichte«, die mittelalterlich, von Shakespeare inspiriert und ebenso auch überzeitlich ist. Das Rad der Macht läuft in jedem Fall zyklisch, »die Herrscher wechseln. Aber die Treppe ist immer dieselbe.« (Jan Kott, *Könige*). Die andere Geschichte ist idealistisch geprägt und mit der Idee von Veränderung verbunden. Boccanegra ist Herrscher einer »neuen« Ordnung, in der Werte wie Vergebung, Liebe, Frieden eine Rolle spielen. Er muss scheitern, da seine Zeit eine Transitionzeit ist und er sich in Kontrast zum Bestehenden setzt. Er stirbt als Märtyrer, und seine Geschichte wird



zum zivilisatorischen Gründungsmythos. In Verdis *Simon Boccanegra* steht am Schluss, am Ende der Nacht der Geschichte, der Ruf nach Frieden, verbunden mit der Hoffnung auf eine bessere Zukunft unter gerechten Herrschern.

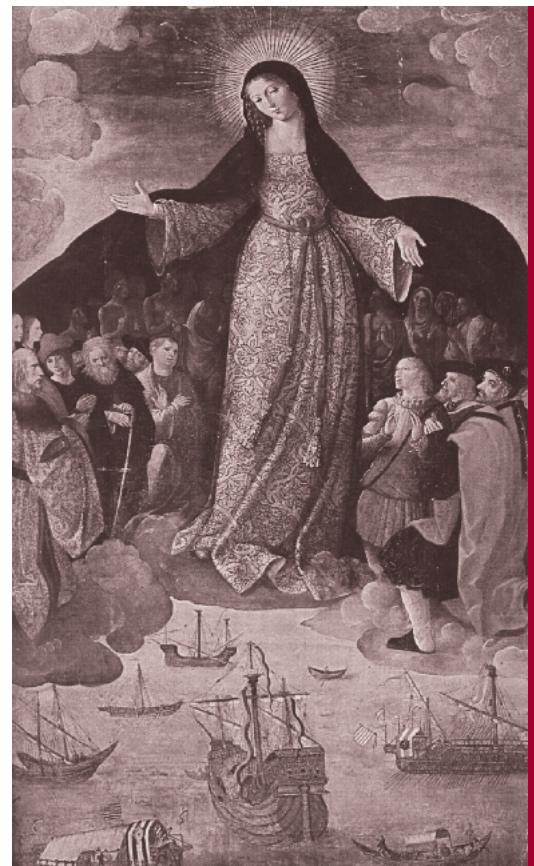
MARIA

Das Meer, die lebensgebende Substanz der Stadt, der Ort der Tapferkeit des Korsaren, das Ziel von Simones Sehnsucht, nur noch ein vages Element der Erinnerung im Prolog, manifestiert sich im Vorspiel zum ersten Akt in seiner vollen Schönheit. Dort steht vor dem morgendlichen Meer, fast mit ihm vereint oder aus ihm hervorgegangen, Maria (die nun Amelia heißt). Verdi besteht in seinen Regieanweisungen zur Oper (»disposizione scenica«) besonders darauf, dass die Frauenfigur ganz hinten auf der Bühne vor dem Hintergrund des Meeres, in der Morgenstimmung, gerade eben sichtbar wäre. Auch die Partitur ist so angelegt, dass die Stimme Teil der gesamten musikalischen »Impression« ist und der semantische Aspekt – der Text der Arie – zumindest in der ersten Strophe dem phonetischen, klanglichen absolut untergeordnet wird. Die Figur geht aus Himmel und Meer hervor wie Venus. Der Text der ersten Strophe handelt von einer Vereinigung von Himmel und Meer. Maria ersteht sozusagen aus dem Urgrund des Lebens, dem Meer.

Maria und der Palast: Liebe und Macht, individuelles Glück und Politik sind verkörpert in diesen beiden Motiven, die sich durch die gesamte Oper ziehen. Mehr noch als eine einfache Frau ist Maria die personifizierte lebenspendende Kraft der Liebe. Die einzige weibliche Figur in *Simon Boccanegra* ist Ziel aller persönlichen Sehnsüchte und gleichzeitig Katalysator der Handlungen. In ihrem Namen greift man an oder mordet gar (Gabriele, Paolo), wählt (das Volk) oder lässt sich wählen (Simone) oder schwört Rache (Fiesco). Sie selbst handelt als konkrete, keinesfalls nur idealisierte Figur, mit Klugheit, Diplomatie, Mut und großer Bescheidenheit. Alles was sie tut, geschieht vollkommen im Namen der Werte, für die

Jungfrau der Seefahrer, »»
Gemälde von Alejo Fernández, 1531–37

Boccanegra vor dem Rat wirbt, nämlich »pace« und »amore«. Im Gegensatz zum Volkstribun Paolo, der als die antreibende, intrigierende Kraft des Dramas auf der politischen Ebene gelten kann, ist Amelia die Antriebskraft auf der Ebene der Gefühle. Ab der lyrischen Wiedererkennungsszene mit Boccanegra wirkt sie als die schützende,friedensstiftende, liebendversöhnende und zukunftsweisende Kraft, die im Prolog verloren gegangen war. Als Enkelin, Tochter und Geliebte vereint sie die drei verfeindeten Generationen und beeinflusst so grundlegend Fortgang und Ausgang der Handlung. Als solchermaßen transversale Kraft durchbricht sie letztendlich auch das Gesetz der Zeit: Maria, die immer wieder kommt. Also tatsächlich eine Art Gottheit ...



PETROLIO. ROMAN

(AUSZUG)

Pier Paolo Pasolini

ANMERKUNG 103B

ZWEITER POLITISCHER BLOCK (VORBEMERKUNG)

Was in diesem Buch jetzt erzählt wird, ist wieder ›etwas Geschriebenes‹. Doch ›etwas Geschriebenes‹, das nun nicht mehr auf etwas anderes als vorher ›Geschriebenes‹ verweist.

Nur der *initiierte* Leser – genauer gesagt: der in die Schrift dieses Buchs *initiierte* – kann vielleicht den Anspruch erheben, die Kolonne von Zeichen zu begreifen, die auf der Seite gedruckt ist, die er sich anschickt zu lesen.

›Etwas vorher Geschriebenes‹ hatte von dem Genozid erzählt, der von der Macht an der Arbeiterklasse, und jedenfalls der Klasse der Armen, durch das Aufzwingen neuer Modelle durchgeführt worden war (die dadurch, daß sie die Arbeiter und Armen radikal veränderten, förmlich zu deren Verschwinden vom Angesicht der Erde geführt haben).

Jetzt erzählt ›etwas Geschriebenes‹ buchstäblich von einer verbrecherischen Initiative der Macht (genauer gesagt: des Staates).

Nun, die verbrecherische Initiative, die die Macht in ihrer bürokratisch-staatlichen Form ergriffen hat, besteht in einer gewalttätigen Form des gegen die Arbeiter gerichteten Klassenkampfs, genauer gesagt: gegen die Kommunisten.

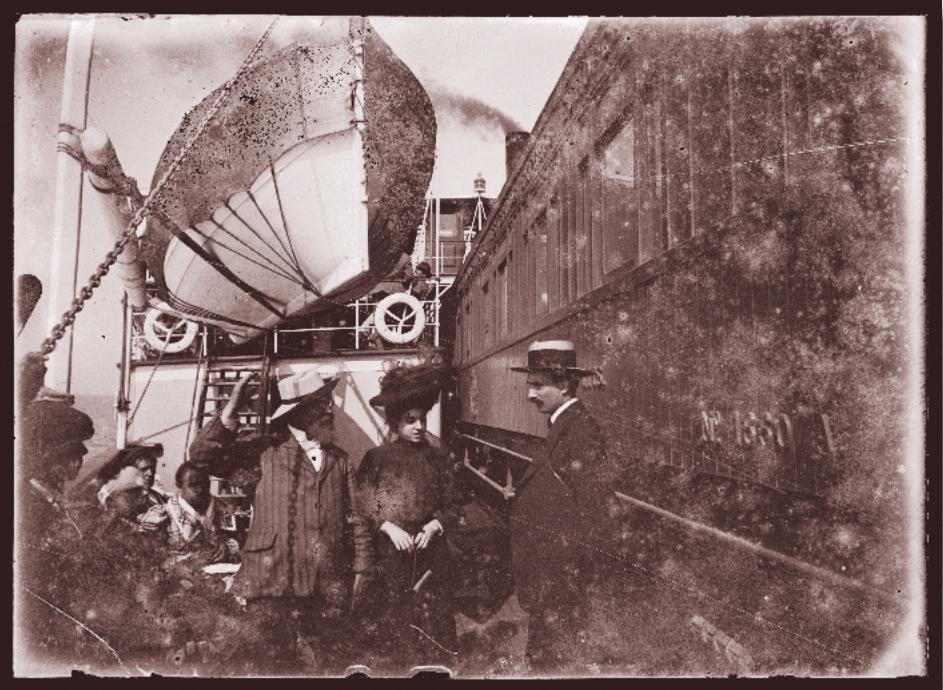
Die Frage des Problems lautet also, welchen Sinn hat das Ganze, wenn, wie wir im vorhin zitierten ›Block von Zeichen‹ gesehen haben, die Arbeiterklasse, oder jedenfalls die Klasse der Armen, doch schon ›vom Angesicht der Erde verschwunden ist? Wie ist es möglich, ja überhaupt denkbar, gegen jemanden zu kämpfen, den es gar nicht mehr gibt?

Natürlich findet man immer eine Erklärung. In diesem von mir gesetzten Fall – ist die Erklä-

zung folgende: die Macht ist immer, wie man in Italien sagt, machiavellistisch: das heißt realistisch. Sie schließt aus ihrer Praxis alles aus, das mittels Visionen ›erkannt‹ werden könnte. Nun, die Vision, die das gewaltsame Ende der Arbeiterklasse beschreibt, liegt in diesem Roman, einbezogen in den Herrschaftsbereich dieser Schrift: und daher geschieht es nur hier, in eben diesem Buch, daß die Intelligenz der Macht die Rechnung mit den Visionen machen muß.

Nun aber, weil sie diese Rechnung augenscheinlich nicht macht, erweist sie sich als dürfzig, unwirksam, abgestumpft, ängstlich, unnachgiebig, verbrecherisch. Während sie es – wie wir weiter hinten, in einem dritten ›Block von Zeichen‹, in einer dritten Laisse von ›etwas Geschriebenes‹ noch sehen werden – nicht ist. Das dumme Verhalten der Macht ([das Aufbauen] einer gigantischen, aus einer Reihe gewöhnlicher Verbrechen strukturierten Maschinerie, um etwas zu zerstören, das die Macht selbst bereits zerstört hat) bleibt im Grunde, zumindest in diesem Zusammenhang, rätselhaft. Das Licht der Geschichte braucht einen Kalender: bringst du die chronologische Abfolge der Ereignisse nur leicht durcheinander – etwa indem du sie in ihre Bestandteile zerlegst –, geht gleich das Licht der Geschichte aus und erklärt überhaupt nichts mehr.

Auch wenn eine Reihe von (realistischen) Verbrechen einer Vision nachgestellt wird – eine Nachstellung, die die Logik des Machiavellismus oder des politischen Realismus verlacht und ihn scheußlich antiquiert dastehen läßt –, ist das dennoch – das muß klar sein – eine Anklage. Denn Politiker dürfen nicht nur keine Mörder sein, sie müssen auch die Fähigkeit besitzen, Visionen zu haben.



*Wenn es wahr ist, daß nur Empfindung Empfindung weckt,
so müßte, däucht mich, der politische Held in eben
dem Grade kein Subject für die Bühne sein, in welchem er
den Menschen hintenansetzen muß, um der politische Held
zu sein. Es stand daher nicht bei mir, meiner Fabel jene
lebendige Gluth einzuhauen, welche durch das lautere
Product der Begeisterung herrscht; aber die kalte,
unfruchtbare Staatsaction aus dem menschlichen Herzen
herauszuspinnen und eben dadurch an das menschliche Herz
wieder anzuknüpfen – den Mann durch den staatsklugen
Kopf zu verwickeln – und von der erfinderischen Intrigue
Situationen für die Menschheit zu entlehnen –
das stand bei mir. Mein Verhältniß mit der bürgerlichen
Welt machte mich auch mit dem Herzen bekannter,
als dem Kabinet, und vielleicht ist eben diese politische
Schwäche zu einer poetischen Tugend geworden.*

Friedrich Schiller, Vorrede zu *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* (1783)

von Sinnstiftenden Ungereimtheiten und der Utopie der Versöhnung

Francis Hüsers

Immer wenn es um Sehnsucht geht, ist vom Meer die Rede, immer wenn ein Abwesender Schuld sein muss, fällt der Name Lorenzino, und immer, wenn es für Boccanegra nicht mehr weitergeht, bricht in Genua Revolution aus – etwa so könnte man einige der merkwürdigsten Auffälligkeiten im Libretto von Verdis *Simon Boccanegra* pointieren.

Dabei kommen einem zudem viele Dinge im Plot dieser Oper – und zwar sowohl in der Erstfassung von 1857, als auch in der heute meistens gespielten Zweitfassung von 1881 – ähnlich an den Haaren herbei gezogen vor wie in dem dafür beinahe noch mehr verschmähten Libretto von Verdis *Il trovatore* aus dem Jahre 1853, das ja wie *Boccanegra* auch auf ein Schauspiel des spanischen Dramatikers García Gutiérrez zurückgeht.

Il trovatore war jedoch von Anfang an ein Publikumserfolg, bei dem man noch heute geneigt ist, die Ungereimtheiten und spektakulären Unglaublichkeiten darin (z. B. das von der eigenen Mutter verwechselte und verbrannte Kind) allein der spanischen Schauerdramatik anzulasten, im Übrigen aber mit Verweis auf die Musik die Defizite des Stücks lächelnd zu übersehen. Verdis *Simon Boccanegra* fiel jedoch in beiden Fassungen zunächst beim Publikum durch, was letztlich zu einer völlig anderen Rezeptionsgeschichte geführt hat. Denn bis heute hat Verdis *Boccanegra* den Nimbus des schwerer Zugänglichen wohl nicht ganz verloren, wofür – ebenfalls von Anfang an – stets vor allem das Libretto verantwortlich gemacht wurde. Inwieweit das berechtigterweise auch mit dem Stoff und

seiner Verwertungsgeschichte zu tun haben könnte, bleibt erörterungswürdig.

Als für die Genese der Oper bedeutsame Stufen lassen sich vor allem vier Präsentationen des Stoffes unterscheiden.

Die tatsächlich historischen Zusammenhänge um den ersten Dogen Genuas Simone Boccanegra, geboren wahrscheinlich im Jahre 1301 und – verdächtig plötzlich – gestorben 1363, soweit sie sich heute glaubhaft rekonstruieren lassen, sind dabei natürlich als erstes zu nennen. Ihrer Darstellung im 19. Jahrhundert sowohl in der nicht-fiktionalen Geschichtsschreibung wie in der Dramatik kommt dabei besondere Bedeutung zu, so etwa den Publikationen des Genuesischen Historikers Michele Giuseppe Canale (1808–1890), der nicht nur die Geschichte seiner Vaterstadt unter mannigfaltigen Gesichtspunkten aufgearbeitet, sondern selbst auch ein Drama über den ersten Dogen Genuas verfasst hat.

Zweitens ist das spanische Schauspiel *Simón Bocanegra* von García Gutiérrez zu nennen, das 1843 mit Erfolg in Madrid uraufgeführt wurde und dem Opernlibretto als direkte Vorlage diente.

Das Opernlibretto der Erstfassung von 1857 in den Versen von Francesco Maria Piave, inklusive der Änderungen aufgrund von Vorschlägen von Giuseppe Montanelli, bildet die dritte Ebene, wobei bemerkenswert ist, dass dieses Libretto auf ein von Verdi selbst angefertigtes Prosalibretto beruht, das er vermutlich mit Hilfe des von Giuseppe Strepponi ins Italienische übersetzten Schauspieltextes erstellte.

Schließlich wäre als vierte und letzte Ebene der Stoffbearbeitungen das Opernlibretto der Zweitfassung von 1881 zu betrachten, das erhebliche, von Arrigo Boito unter Verdis Einflussnahme vorgenommene Änderungen enthält, wovon als wichtigste sicherlich die Einfügung der Ratsszene im ersten Akt, inklusive des Friedensappells Boccanegras und der Verfluchung Paolos, zu nennen ist.

Bei der philologischen Rezeption von Verdis *Simon Boccanegra* stehen regelmäßig fast ausschließlich die Änderungen von der ersten zur revidierten Fassung zur Diskussion, nicht zuletzt weil sie bereits Ergebnis der Zusammenarbeit Verdis mit Boito sind und daher neben den Erörterungen zu Verdis Otello im Briefwechsel der beiden Künstler Erwähnung finden.

Doch zur Klärung von – möglicherweise gar sinnstiftenden – Ungereimtheiten dürfte auch eine Betrachtung der Zweitfassung von *Simon Boccanegra* vor dem Hintergrund der weiter zurück liegenden Geschichte Erhellendes bringen.

DIE HISTORISCHEN ZUSAMMENHÄNGE

Die »Seerepublik« Genua besiegt 1284 ihre alte Konkurrentin Pisa und gerät von nun an durch ihre Expansion in Übersee mehr und mehr in Konkurrenz zu Venedig, mit dem Genua sich dann ab Ende des 13. Jahrhunderts immer wieder in offenem Krieg, u. a. um den Zugang zum Schwarzen Meer befindet. Denn der ligurische Stadtstaat unterhält auf der Krim von 1266 bis 1475 eine Handelskolonie, ermöglicht durch Verträge Genuas mit Byzanz, die 1257 ein Vorfahre Simon Boccanegras, nämlich Guglielmo Boccanegra, im Range eines »capitano del popolo« (Volkshauptmann) abschließen konnte. Das Meer ist in Genua wohl nicht nur ein Symbol für Sehnsucht, es ist Voraussetzung für seinen Reichtum, materielle Grundlage seiner Existenz. Wer auf dem Meer erfolgreich ist, muss Ansehen in der Stadt genießen, die im Inneren offenbar beständig von Fraktionskämpfen zerrissen ist. Dabei ist Genua um 1340–1350 mit schätzungsweise 60.000 Einwohnern fraglos als spätmittelalterliche »Großstadt« anzusehen, die

allerdings von Florenz und Venedig übertraffen wird, für die zur etwa gleichen Zeit jeweils ca. 120.000 Einwohner anzunehmen sind. Die spezielle Geschichte Genuas und Simone Boccanegras als seinem ersten Dogen ist außerdem in das Geflecht von drei übergreifenden historischen Zusammenhängen einzufügen. Erstens und immer noch, der Antagonismus von Papst- versus Kaisertum, der sich in den Parteiungen der Guelfen (ursprünglich einmal Anhänger des »Welfen«-Königs Otto IV.) und Ghibellinen (ursprünglich einmal Anhänger des »Waiblänger« bzw. »Staufer«-Königs Friedrich II.) spiegelt. Zweitens, die sich in den Städten Oberitaliens am Endes des Mittelalters festigende Tendenz zu »Signorien«, also Diktaturen einzelner Stadtherrn unter Wahrung des äußeren Anscheins kommunaler Verfassungen mit plebisizitären Zügen. Sie setzen jedoch nicht selten den inneren Zusammenhalt mit Gewalt, Verbannung der Gegner und Einschränkung der Freiheit durch, wobei wechselseitige Revolten und Aufstände häufig vorkommen. Drittens, die Expansion der kommunalen Seemächte (vor allem Pisa, Genua, Venedig), die in Übersee Kolonien haben (Genua z. B.: Korsika, Teile der Krim, die Insel Chios), und wirtschaftlich prosperieren. Sie haben dabei aber nicht nur mit afrikanischen Piraten zu tun, sondern stehen gegenseitig auch in scharfer Konkurrenz zueinander. Im Unterschied zu den wahllos Schiffe überfallenden »Piraten«, ist im übrigen ein »Korsar«, als der Boccanegra ja im Operntext bezeichnet wird, ein nur Schiffe gegnerischer Handelsmächte angreifender Seeräuber, der damit den Schutz seines Heimatlandes genießt und in ihrem Sinne legal handelt.

Im Jahre 1339 zwingt offenbar ein Aufstand der Kaufleute und Seeleute die in Genua als »capitani del popolo« regierenden Ghibellinen Raffaele Doria und Galeotto Spinola die direkte Wahl eines eigentlich nur repräsentativen »Abate del popolo« (Volksabt) als Staatsoberhaupt durch das Volk zuzulassen. Das Volk bestimmt Simone Boccanegra zum »Abate«, der jedoch so lange abgelehnt haben soll, ein Staatsamt anzunehmen, bis man sich schließlich darauf einigt, das Amt eines tatsächlich die Regierungsgeschäfte führenden »Dogen« nach dem

Vorbild Venedigs einzuführen, das Boccanegra dann auch annimmt. Von diesem Amt sollen jedoch die zuvor bereits vertriebenen Patrizier, also z. B. die Familien der Fieschi und der Grimaldi, auf Dauer ausgeschlossen bleiben. Mit der Herrschaft Boccanegras als Doge werden daraufhin dann auch die letzten ghibellinischen »capitani«, eben Doria und Spinola, aus Genua verbannt.

1344 legt Boccanegra wegen innenpolitischer Schwierigkeiten mit dem ihn kontrollierenden Rat, der mittlerweile aus sechs Volksvertretern (»populari«) gegenüber sechs Vertretern des Adels (»nobili«) besteht, sein Amt nieder und setzt sich nach Pisa ab. In Genua regieren daraufhin zwei weitere Dogen, bis 1353 als Folge des Kriegs mit Venedig die ligurische Stadt der Oberhoheit des Mailänder Erzbischofs Giovanni Visconti unterstellt wird, da Mailand den Krieg zwischen Venedig und dem geschwächten Genua schlichten konnte. Nur drei Jahre später, 1356, revoltiert Genua in seltener Einmütigkeit gegen die Fremdherrschaft, vertreibt den Gouverneur aus Mailand und holt Simone Boccanegra als nun vierten Dogen erneut in dieses Amt nach Genua zurück. Dabei wird er wohl insbesondere von den reichen Kaufmannsfamilien unterstützt, zu denen die Familie Adorno zu rechnen ist. Spätestens für 1362 sind dann mehrere Verschwörungen gegen Boccanegra in der Geschichtsschreibung vermerkt, weshalb wohl noch heute allgemein angenommen wird, dass Simon Boccanegra im März 1363 tatsächlich an einer Vergiftung stirbt, die man ihm einige Tage vorher bei einem Festbankett zugefügt hat. Am 14. März 1363 wird dann Gabriele Adorno als fünfter Doge Genuas eingesetzt. Seine Frau ist jedoch keineswegs die Tochter Boccanegras, sondern eine Verwandte der Mailänder Visconti.

ZUR DRAMATURGIE VON VOLKAUFSTÄNDEN

Die realhistorischen Zusammenhänge belegen, dass Aufstände in den von sozialer Ungleichheit und politischer Unsicherheit geprägten Großstädten Oberitaliens im 13. und 14. Jahrhundert durchaus häufig vorkamen. Sie führten aber

kaum einmal zum Wechsel des politischen Systems, sondern meist wohl nur zum Austausch der Person des Herrschenden. In der Tat stellt da die Änderung der Regierungsform vom vorwiegend repräsentativen »Abate« zum tatsächlich regierenden »Dogen«, die Boccanegra für sich erwirkt, eine qualitativ schon beachtliche Umstrukturierung dar. Aufgrund der extremen Verkürzung des historischen Stoffs und seiner radikalen dra-

Nun ist die »Exaltation« des Gedächtnisses in gewissen Träumen und gewissen somnambulen Zuständen eine alltägliche Beobachtung. Erinnerungen, die man erledigt glaubte, kehren dann mit auffallender Genauigkeit wieder; wir erleben gänzlich vergessene Szenen aus der Kindheit mit allen Einzelheiten wieder; wir sprechen Sprachen, die wir uns nicht einmal mehr erinnern gelernt zu haben. Aber nichts Lehrreicheres gibt es in dieser Hinsicht als was sich in manchen Fällen plötzlicher Erstickung, bei Ertrinkenden und Erhängten zuträgt. Die wieder zum Leben gebrachte Person erklärt, dass sie in der kurzen Zeit alle vergessenen Begebenheiten ihres Daseins mit ihren kleinsten Umständen und in derselben Ordnung, in der sie sich zugetragen haben, an sich hat vorüberziehen sehen.

Ein menschliches Wesen, das seine Existenz träumen statt leben würde, würde so wohl in jedem Augenblick die unendliche Mannigfaltigkeit der Einzelheiten seines vergangenen Daseins im Auge behalten.

Henri Bergson, *Materie und Gedächtnis* (1896)

matischen Verdichtung durch die verschiedenen Bearbeiter provoziert die Präsentation von gleich drei Aufständen in der revidierten Fassung von Verdis *Simon Boccanegra* allerdings einige kritische Verständnisfragen.

So geht es im Gespräch zwischen Paolo und Pietro zu Beginn des Prologs ja um die Wahl von Lorenzino oder Boccanegra zum »Abate del popolo«, wohingegen wenig später aber Boccanegra schon zum Dogen ausgerufen wird. Der historisch korrekte Wechsel der Ämter muss in der Oper also praktisch in dieser einen Nacht buchstäblich »auf der Straße« stattfinden, und zwar völlig ohne jegliche formale Wahl. Ein solcher Vorgang ist wohl tatsächlich nur als gefährliche Revolution vorstellbar, der selbst Fiesco sich nicht entgegenzustellen wagt, denn er bezeichnet zwar die Proklamation Boccanegras als Hölle, nimmt sie aber völlig unwidersprochen als Tatsache hin. Boccanegra selbst trifft die Proklamation zum Dogen genau in dem Augenblick, in dem er den Tod der geliebten Maria feststellen muss. Jubel und Pomp der Ausrufung zum Dogen sind musikalisch und textlich scharf mit der existentiellen Verzweiflung Boccanegras angesichts der toten Maria kontrastiert – Simone: »Una tomba!«; Paolo: »Un trono!« (Simone: »Ein Grab!«; Paolo: »Ein Thron!«) – und der Volksjubel dazu klingt wie musikalische Ironie, ja wie Hohn.

In der Ratszene am Ende des ersten Aktes ist dann der nächste Volksaufstand zwar ebenfalls von höchst dramaturgischer, dafür aber von keinerlei »historischer« Bedeutung. Boccanegra kann hier trotz seiner außenpolitischen Erfolge und seiner Appelle an die Einheit Italiens den schon wieder ausbrechenden Streit zwischen den Parteiungen nicht verhindern. Genau in dieser Situation erhebt sich nun draußen ein Aufstand, der letztlich zur Bestätigung der Macht Boccanegras führt – obwohl am Ende immer noch nicht der Frieden mit Venedig beschlossen ist, wie er es eigentlich vom Rat gefordert hat. Anhand späterer Aufdeckungen lässt sich klären, dass sich dieser Aufstand daraus ergibt, dass Gabriele Adorno den häufig erwähnten, jedoch nie auftretenden Lorenzino ermordet hat, zu dem die entführte Amelia alias Maria verschleppt worden

war. Nur am Rande ist hierzu anzumerken, dass Lorenzino von Gabriele getötet wird, obwohl Amelia sich zu diesem Zeitpunkt schon gar nicht mehr bei diesem aufhält!

»Das Volk« aber hat den Mord an Lorenzino wohl als »Aufstand« der Guelfen (hier gleichzusetzen mit der Partei der Patrizier) gegen sich und den vom Volk gewählten Dogen verstanden. »Das Volk« schlägt daher diesen »Aufstand« nieder und treibt Gabriele vor den Ratssaal. Doch warum bedroht dann das Volk auf dem Platz vor dem Ratsaal plötzlich den Dogen und ruft »Morte al Dope!«? Bei bloßer Betrachtung des Libretto-Textes, der psychologisch geschickt der über die Vorgänge draußen nicht informierten Sicht der Personen im Innern des Ratsaals entspricht, ist das Ganze nicht nachvollziehbar. Auch der Doge kann die widersprüchlichen Rufe von draußen in seiner Vorstellung nicht zu einem logischen Handlungsverlauf ordnen. Und dennoch gibt die Szene ihm Gelegenheit zu einem großen Auftritt vor dem Volk. Der geht nun allerdings als eine Mauerschau besonderer Art vor sich, denn der Doge selbst tritt gar nicht vor die revoltierende Masse, sondern schickt einen offenbar ausreichend eloquenten Herold, dessen Rede wir jedoch nie erfahren. So erleben wir nicht die eigentliche Manipulation, wir erleben nur die Reaktion Boccanegras im Ratsaal, wo alle zu Ohrenzeugen eines erneuten Stimmungsumschwungs draußen werden. Die plötzlichen Jubelrufe »Evviva il Doge!« (Es lebe der Doge!) werden denn auch von Boccanegra souverän mit der Bemerkung kommentiert: »Ecco le plebi!« (So ist der Plebs!) Doch wie kommt es, dass die Stimmung auf der Straße zwei Mal kurz hintereinander in ihr genaues Gegenteil umschlagen kann? Es kommt ganz einfach, weil es gar nicht realistisch gemeint ist – jedenfalls nicht im Detail!

Der dritte Aufstand an geeigneter dramaturgischer Stelle findet am Ende des zweiten Aktes statt. Denn nach der plötzlichen Versöhnung von Gabriele Adorno und Simon Boccanegra droht hier die Stimmung pazifistisch faul zu werden. Es fehlt an einer Gelegenheit, den neuerlichen Umschwung von Feind zu Freund effektvoll in Szene zu setzen. Genau da hört man wieder von draußen den

nächsten Putschversuch, und dieses Mal ist es der »echte« Aufstand der Patrizier bzw. Guelfen gegen die Herrschaft des vom Volk gewählten Dogen, so dass der Doge sich nun mit Gabriele bei »All'armi«-Rufen heroisch verschwören kann. Von der unter weit komplexeren Umständen zustande gekommenen Proklamation im Prolog einmal abgesehen, ist dies übrigens der einzige Aufstand, der im Drama von Gutiérrez vorkommt. Und tatsächlich ist der auch am plausibelsten, da es sich hier ja um die lang vorbereitete Verschwörung unter Führung Fescos handelt: Es ist Bürgerkrieg in Genua!

Der solcherart auf Effekt ausgerichtete Umgang mit dem Material ist erlaubt, weil die Oper nicht Geschichtskunde betreibt. Die Zeitalüfe werden vielmehr als Hintergrund eines privaten Konflikts in Tableaus zusammengerafft, um damit die persönlichen Emotionen in einem sinnfälligen Augenblick scharf konturiert nach vorne zu bringen. Politisch und sozial müssen wir dieser (Opern-)Welt realistischerweise unterstellen, dass es überindividuell ohnehin keinen Unterschied macht, ob nun BoccaNegra oder Adorno, die Ghibellinen oder die Guelfen den Stadtstaat formal beherrschen. Nur in der Verstrickung mit ihrer ganz persönlichen Geschichte wird dies jeweils zur existentiellen Frage, insbesondere für Fiesco und BoccaNegra.

DIE AUSSPERRUNG DER REALSATIRE

Die Tilgung der Auftritte des in der Oper als »Wucherer« bezeichneten Lorenzino, der im Schauspiel von Gutiérrez eine Schlüsselfunktion einnimmt, hat einige Fragwürdigkeiten im Opernlibretto zur Folge. So ist hier zum Beispiel nicht nachzuvalenzieren, warum Paolo die entführte Amelia (Maria) eigentlich in dessen Haus bringen lässt. Fällt ihm in der ganzen Gegend partout kein unverfänglicheres Kidnapper-Versteck ein als ausgerechnet bei Lorenzino, der sich offenbar seit 25 Jahren, seit der im Prolog erzählten Geschehnisse, als Strohmann verschiedener Seiten diskreditiert? Und wieso kann Amelia (Maria) Lorenzino dann mit der bloßen Drohung, ihn beim Doge anzuzeigen, so viel Angst machen, dass er sie sofort wieder frei lässt – im

ZEITTAfel ZU GIUSEPPE VERDI »SIMON BOCCANEGRÀ«

Ende des 13. Jahrhunderts

Rivalitäten um Handelskolonien führen immer wieder zu kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen den Republiken Genua, Pisa und Venedig. Die Seeschlachten zwischen Genua und Pisa nehmen 1284 in der Schlacht bei Meloria ein für Pisa verheerendes Ende, nun fordert der Streit um die Vorherrschaft über den Zugang zum Schwarzen Meer immer wieder offenen Krieg zwischen Genua und Venedig heraus. Genua leidet zudem unter starker innerer Zerrissenheit.

vermutlich 1301

Der historische Simone Boccanegra wird als Sohn einer bedeutenden Genueser Kaufmannsfamilie geboren.

1304

Der italienische Dichter Francesco Petrarca kommt am 20. Juli in Arezzo zur Welt.

1339

Ein Aufstand der See- und Kaufleute erzwingt die direkte Wahl eines eigentlich nur repräsentativen *Abate del popolo* durch das Volk: Simone BoccaNegra wird am 23. September dafür nominiert, nimmt die Wahl aber erst an, als er zum ersten Dogen Genuas ernannt wird. Die Einführung des Dogenamtes nach dem Vorbild Venedigs konzentriert nicht nur die militärische Macht in den Händen eines Volksvertreters, sondern beendet vorerst auch die politische und soziale Instabilität in der Republik Genua.

ab 1340

Petrarca verfasst die ersten Gesänge, die später im *Canzoniere*, Petrarcas Gedichtzyklus, erscheinen.

1344

Wegen innenpolitischer Schwierigkeiten legt Simone Boccanegra sein Amt nieder und geht am 23. Dezember mit seiner Familie nach Pisa. Die Regierung wird in den nächsten Jahren von zwei weiteren Dogen, Giovanni da Murta und Giovanni da Valente, übernommen.

1351

In der Hoffnung auf die Vereinigung Italiens verfasst Petrarca einen Brief an Andrea Dandolo, den amtierenden Dogen von Venedig, und ruft zum Frieden zwischen Genua und Venedig auf.

1352

Petrarca sendet einen Brief mit derselben Bitte an Simone Boccanegra.

1353

Aufgrund des langen Kriegs gegen Venedig wirtschaftlich geschwächt, begibt sich Genua unter die Oberhoheit des Mailänder Erzbischofs Giovanni Visconti.

Francesco Petrarca nimmt Wohnsitz in Mailand als Gast des Erzbischofs.

1356

Als Mailand die völlige politische Unterwerfung verlangt, erhebt sich Genua geeint gegen die Mailänder Fremdherrschaft, vertreibt die Visconti aus der ligurischen Stadt und beruft Simone Boccanegra aus dem Exil zurück. Am 15. November wird er zum vierten Dogen von Genua ausgerufen.

1362

Nach einer von außen- und innenpolitischen Erfolgen geprägten Führung gerät Boccanegras Position in Genua durch eine Reihe von Verschwörungen ins Wanken, die jedoch alle vereitelt werden.

Übrigen noch bevor Gabriele kommt, um ihn als Verantwortlichen der Entführung zu ermorden, wobei uns auch nicht erklärt wird, wie Gabriele von dem Versteck erfahren hat ...

In Gutiérrez' Drama wird der Händler Lorenzino Buchetto demgegenüber von Anfang an als zwielichtiger, zum Teil einfältig eitler Mann ohne Ehre vorgestellt, der auf seinen privaten Vorteil bedacht, sich mit allen Parteiungen in Intrigen verstrickt. So versucht Fiesco ihn ebenso für seine Sache zu nutzen, wie Pietro ihn zunächst als Kandidat des Volkes vorschlägt. Lorenzino ist eine Art Doppelion, der sich keiner Seite wirklich verpflichtet fühlt und daher schnell seine Meinung ändern kann. Und der Doge selbst trifft die vermeintliche Grimaldi-Tochter im Haus Lorenzinos, wo dann das entscheidende Gespräch der Wiedererkennung von Vater und Tochter unter vier Augen stattfindet, nachdem Bocanegra sie zuvor im Palast der Grimaldi gesehen hat. Sinnigerweise ist nun aber Lorenzinos Haus gleichzeitig auch der Treffpunkt der Verschwörergruppe um den unter dem Namen Andrea agierenden Jacobo Fesco, zu der Gabriele Adorno und – natürlich etwas halbherzig – eben auch Lorenzino Buchetto gehören. Und als der Doge das Haus Lorenzinos nach dem Gespräch mit der Tochter wieder verlassen hat, stoßen Fesco und Adorno zu ihrer großen Überraschung deshalb eben dort auf die vermeintliche Grimaldi-Tochter. Wie jedoch zuvor vom Dogen persönlich unter Androhung der Todesstrafe Lorenzino befohlen, darf das Mädchen nun aber von allen ungehindert das Haus verlassen und in den Dogenpalast gehen.

Es dürften die bei Gutiérrez mit Lorenzino verbundenen satirischen Aspekte gewesen sein, die Verdi von dieser Figur Abstand nehmen ließen. Nicht Kleinlichkeiten vorführende Real-Satire, die bei Gutiérrez punktuell ebenso vorhanden ist wie Schauerromantik und Pathos, dürfte ihn interessiert haben, sondern das stark melancholisch gefärbte Potential des Stoffs von mehreren, über Väter und Töchter schicksalhaft miteinander verbundenen Lebensgeschichten.

DER >GUTMENSCH< BOCCANEGRAS

Versucht man, dem Plot der Oper aufmerksam zu folgen, entdeckt man zunehmend auch Material, mit dem sich eine kritische Sicht auf den Charakter Simon Boccanegras rechtfertigen ließe. Vieles lässt sich so etwa zur Frage eng führen, warum Bocanegra nach dem Tod Marias das Amt des Dogen überhaupt annimmt. Es hatte ihn doch als solches zunächst gar nicht interessiert, es war doch nur die von Paolo geschrüte Hoffnung, als Doge Maria zurück gewinnen zu können, die ihn dem Plan zustimmen ließ. Polemisch zugespitzt: Warum bleibt er 25 Jahre lang Doge, obwohl er eigentlich lieber aufs Meer fahren will? Für die Zeit der Regierung Boccanegras, der wir aufgrund der bekannten historischen Zusammenhänge ja auch für die fiktive Welt der Oper Unterbrechungen und gewaltsame Auseinandersetzungen unterstellen müssen, ergibt sich auch nach den Buchstaben des Librettos mindestens die Frage, ob Bocanegra den Vater von Gabriele Adorno tatsächlich getötet oder seinen Tod befohlen hat. Simon Bocanegra als zweieinhalb Jahrzehnte lang pazifistisch agierender Politiker inmitten der gewaltamen Konflikte Genuas der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts ist auch als reine Fiktion nicht ernsthaft vorstellbar. Daher muss Simon Bocanegra letztlich auch in der Oper als das gesehen werden, als das ihn seine Gegner gelegentlich auch bezeichnen: »un tiranno« (ein Tyrann)! Trotzdem ist Bocanegra von Anfang bis Ende zweifellos der herausragende Sympathieträger im Personal der Oper, der sich uns – noch dazu unter der gebildeten Berufung auf Petrarca – mit seiner unaufhörlichen politischen Bitte um Frieden, mit seinem Mut (drei Mal bietet er sich den Gegnern provozierend als Mordopfer an) und seiner Fähigkeit zu verzeihen als verantwortungsbewusster Staatsmann ausweist.

Sicherlich war das italienische Opernpublikum der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts besser vertraut mit den historisch verbürgten Namen und Parteien der Geschichte als wir heute, dennoch wird schon damals eine kritische Bewertung der Figuren Boccanegras und Fescos anhand historisch gesicherter Details kaum jemand ernsthaft inter-

1363

Im März stirbt Simone Bocanegra unerwartet. Wegen der durch den verarmten Adel geschürten Bocanegra-feindlichen Stimmung entstehen Gerüchte, dass er bei einem kurz vor seinem Tod eingenommenen Festmahl zu Ehren des zypriotischen Königs Pietro di Lusignano vergiftet worden ist. Am 14. März wird der historische Gabriele Adorno, verheiratet mit einer Visconti, zum fünften Dogen Genuas ernannt.

1374

Francesco Petrarca stirbt am 19. Juli in Arquà.

||

1810

Der Librettist Francesco Maria Piave wird am 18. Mai in Murano geboren.

1813

Giuseppe Verdi wird am 9. oder 10. Oktober in Roncole bei Bussetto geboren.

Bereits mit fünf Jahren erhält Verdi Musikunterricht vom Organisten der Pfarrei Roncole, mit zehn vertritt er diesen während der Pfarrmesse und komponiert schon während seiner Schulzeit eine Vielzahl von Ouvertüren, Märchen und Konzerten für die *Società filarmonica*.

Am 5. Juli wird Antonio García Gutiérrez in Chiclana de Fontera bei Cádiz geboren.

1833

Der Historiker Michele Giuseppe Canale verfasst die historische Tragödie *Simonino Bocanegra primo Doge di Genova*.

1832–1836

Die Unterstützung durch den Kaufmann und Muskmäzen Antonio Barezzi aus Bussetto ermöglicht es Verdi, sein Glück in Mailand zu versuchen. Seine Bewerbung am Konservatorium wird zwar abgelehnt, er erhält aber eine musikalische Ausbildung bei Vincenzo Lavigna, selbst *maestro sostituto* an der Mailänder Scala.

1836–1839

Verdi kehrt nach Bussetto zurück, erhält dort seine erste Anstellung als *maestro musicale* und heiratet Margherita, die älteste Tochter seines Förderers Baretti. Seine Frau verstirbt aber bereits 1840 und auch die beiden gemeinsamen Kinder überleben das Säuglingsalter nicht.

1839

Verdi kehrt mit seiner ersten Opernkomposition *Oberto, conte di San Bonifacio* nach Mailand zurück, die an der Scala ihre Premiere feiert. Der Erfolg seines Opernerstlings bringt ihm einen Vertrag über drei weitere Opernkompositionen für das Teatro alla Scala ein.

1842

Die Uraufführung des *Nabucodonosor* (*Nabucco*) am 9. März an der Mailänder Scala verhilft Verdi zum endgültigen Durchbruch als Komponist. Arrigo Boito wird am 24. Februar in Padua als Sohn eines italienischen Malers und einer polnischen Gräfin geboren.

1843

Das spanische Schauspiel *Simón Bocanegra* von Antonio García Gutiérrez wird in Madrid mit Erfolg uraufgeführt.

1842–1848

Mit der Komposition einer Vielzahl von Opern für führende Bühnen in Italien, London und Paris (u. a. *Ernani*, 1844; *Attila*, 1846; *Macbeth* und *I masnadieri*, 1847) sichert sich Verdi seine finanzielle Unabhängigkeit und zieht mit seiner neuen Lebensgefährtin, der Sopranistin Giuseppina Strepponi, auf sein Landgut Sant' Agata bei Bussetto.

In diese Zeit fällt auch die erste Zusammenarbeit mit dem Librettisten Francesco Maria Piave, der zum wichtigsten Textdichter Verdis avanciert. Von 1848 bis 1859 am Teatro la Fenice und ab 1859 bis zu seinem Tod an der Mailänder Scala als Hausdichter engagiert, schreibt Piave für Verdi die Libretti zu *Ernani*, *I due Foscari*, *Attila*, *Macbeth*, *Il corsaro*, *Stiffelio*, *Rigoletto*, *La traviata*, *La forza del destino* und *Simon Bocanegra*.

ressiert haben. Zu offensichtlich ist, dass es Verdi darum nicht geht. Die erläuterten Ungereimtheiten des Plots ebenso wie die empathische Musik beleben es. Und auch die romantische Liebe des jungen Paares in der typischen Konstellation von Sopran und Tenor steht hier – im Gegensatz zu Verdis *Il trovatore* von 1853, für den man dies mit mäßiger Ignoranz durchaus noch behaupten könnte – nicht im Zentrum der Aufmerksamkeit. Die romantische Liebe ist im *Boccanegra* ebenso wie die ja häufig bei Verdi thematisierte Vater-Tochter-Beziehung zwar selbstverständlicher Bestandteil der dramatischen und musikalischen Ausgestaltung, sie zieht aber nicht wirklich einen über das gesamte Werk gespannten Fokus auf sich. Möglicherweise liegt darin tatsächlich einer der Gründe für die damalige Ablehnung der Oper.

DIE UTOPIE DER VERSÖHNUNG

Parallelen und Unterschiede der Handlungen von *Il trovatore* und *Simon Bocanegra* sind dabei durchaus erwähnenswert. Denn nicht das ‚feindliche Brüderpaar‘ Manrico und Luna aus dem *Trovatore* ist der Beziehung Boccanegra und Fiesco gegenüberzustellen, sondern Azucena und Graf Luna, letzterer zum Teil vertreten durch Ferrando, der hier die ältere Generation repräsentiert. Ferrandos Erzählung der Vorgeschichte am Anfang von *Il trovatore* entspricht so quasi dem Prolog im *Boccanegra*. Aber können wir uns im Finale von *Trovatore*, wenn Luna erkennen muss, dass er nach dem Verlust seiner Braut auch noch den eigenen Bruder hat hinrichten lassen, und Azucena das als erfüllte Rache für die ermordete Mutter deutet, eine Versöhnung von Azucena und Luna vorstellen? Sicher nicht! Im *Boccanegra* jedoch scheint Verdi sich auch diese Versöhnung quasi nachträglich komponiert zu haben.

Dabei ist die Sopranrolle mit Leonora in Verdis *Trovatore* gegenüber der Vorlage von Gutiérrez deutlich aufgewertet, und sie nimmt hier auch mehr Raum ein als Amelia (Maria) in Verdis *Boccanegra*. Und auch wenn dort Gabrieles Auftritt mit seinem zunächst von Ferne zu hörenden Ständchen zu Beginn des ersten Aktes, mit dem Amelias Arie in das Duett mit ihm übergeht, auffällig genug an Manricos Auftritt

im *Trovatore* geschult ist (und natürlich auch nicht im Drama von Gutiérrez vorkommt), ist dennoch der Stellenwert der Tenorpartie im *Trovatore* (Manrico) ungleich höher als der von Gabriele im *Boccanegra*. Statt um die vom Tenor zur Schau getragene jugendlich leidenschaftliche Liebe geht es im *Simon Bocanegra* um die Utopie der Versöhnung, um Freundschaft, um das Ringen um Frieden zwischen in Feindschaft alt gewordenen ‚Brüdern‘, was natürlich immer auch als Metapher für den Kampf um die politische Einheit Italiens gelesen werden kann. Die beiden Parteien sind tatsächlich wie in einer Familienkonstellation in Hassliebe miteinander verbunden: Sie können nicht miteinander leben, sie können aber ohne einander auch nicht im Leben glücklich werden. Allein im Sterben können sie verzeihen, sich versöhnen und Frieden finden. So bilden Jacopo Fiesco und Simon Boccanegra das musikalisch und dramatisch fokussierte ‚Paar‘ im Zentrum. Ihre Auseinandersetzung am Anfang (im Prolog) und ihre Versöhnung am Ende, 25 Jahre später angesichts der Agonie Boccanegras, bilden den bedeutungstragenden Rahmen der Oper. Und die Musik hierzu hätte von Verdi in ihrer melancholischen Färbung kaum ‚versöhnlicher‘ gestaltet werden können. Das ist seine Formulierung einer Utopie: Noch ist die Versöhnung schicksalhafter Antagonismen, wie immer sie im Konkreten heißen mögen, bestenfalls nur mit dem Tod, nur im Tod zu erlangen, doch dass sie überhaupt in Musik gesetzt werden kann, ist die Behauptung von Hoffnung wider besseren Wissens. Und genau damit ist hier der Verdi von 1881 ebenso so politisch wie der Verdi des Risorgimento.

1848–1849

Die seit dem Wiener Kongress von 1815 aktiven Bewegungen, die eine Vereinigung der Fürstentümer und Regionen der Appeninen-Halbinsel zu einem unabhängigen Nationalstaat Italien anstreben, gipfeln im Zuge der Revolutionen von 1848/49 in einer Welle von Aufständen gegen die österreichische Vorherrschaft: Mailand erklärt seine Unabhängigkeit von Österreich und den Anschluss der Lombardei an das Königreich Sardinien-Piemont; in Venedig wird die *Repubblica di San Marco* ausgerufen. Diese Entwicklungen münden in den Ersten Italienischen Unabhängigkeitskrieg, der 1849 in der Schlacht bei Novara mit der Zerschlagung der Stadtrepublik Venedig zugunsten Österreichs vorerst beendet wird. Giuseppe Verdi nimmt durch den Besuch von Risorgimento-freundlichen Zirkeln nicht nur aufmerksam an den Entwicklungen in Italien teil, sondern gibt mit der Komposition der Oper *La battaglia di Legnano* (1849) den Einigungsbestrebungen auch einen künstlerischen Ausdruck.

1851–1853

Verdis Opern *Rigoletto* (1851), *Il trovatore* (1853) und *La traviata* (1853), heute auch geläufig unter der Bezeichnung *Trilogia popolare*, entstehen. Mit *Il trovatore* kommt Verdi erstmals in Berührung mit dem spanischen Dichter Antonio García Gutiérrez, dessen *El trovador* aus dem Jahre 1837 als Vorlage für die Oper dient.

1856

Verdi entscheidet sich, für sein fünftes Auftragswerk am Teatro la Fenice, Venedig, den *Boccanegra*-Stoff nach dem Drama von Gutiérrez zu verwenden. Im August verfasst Verdi selbst das Prosa-Libretto des *Simon Bocanegra*. Der Librettist Francesco Maria Piave legt Ende September das Libretto in versifizierter Form vor.

1857

Am 12. März wird die Erstfassung des *Simon Bocanegra* in den Versen von Francesco Maria Piave mit Änderungen anhand von Vorschlägen von Giu-

seppe Montanelli am Teatro la Fenice in Venedig unter der musikalischen Leitung von Verdi uraufgeführt. Die Oper fällt bei Publikum und Kritikern jedoch weitgehend durch: Das Libretto sei zu »verworren«, die Handlungen der Figuren nicht nachzuvollziehen, die Musik zu »ernst«, »strenge« und »melancholisch«. Nur einzelne Stimmen sehen in »der Oper einen außergewöhnlichen Fortschritt des Komponisten«, sie wird jedoch nach nur sechs Vorstellungen abgesetzt.

1859

Im Vorfeld der Einigungskriege wird Verdis Name, als Akrostichon gelesen, zum berühmten Slogan: »Viva Verdi« = Vittorio Emanuele Re D’ Italia.

Im April kommt es zum Zweiten Italienischen Unabhängigkeitskrieg. Verdi ergreift auch diesmal Partei: Er kauft Gewehre für die Freiwilligen und organisiert Kollektoren für die Familien der Gefallenen.

1861

Am 17. März wird Italien als Königreich Italien unter König Vittorio Emanuele II. vereinigt. Die bisherige sardisch-piemontesische Hauptstadt Turin wird vorläufiger Regierungssitz. Camillo Benso Graf von Cavour, Mitbegründer der Zeitschrift *Il risorgimento* und Protagonist der Liberalkonservativen, wird erster Ministerpräsident. Verdi, Bewunderer Cavours, wird im Januar als Abgeordneter von Borgo Santo Donnino, heute Fidenza, ins erste italienische Parlament gewählt. Er bleibt Abgeordneter bis 1865. Anschließend erhält er den Status eines Senators auf Lebenszeit.

1862

Als Abgeordneter repräsentiert Verdi Italien auch bei der Weltausstellung in London, wo die Komposition *Inno delle nazioni* uraufgeführt wird, in die er die republikanische Marseillaise integriert. Verfasser des Textes ist Arrigo Boito, den Verdi in Paris trifft.

AUTOREN BIOGRAPHIEN

ANSELM GERHARD,

geboren 1958 in Heidelberg. Studium in Frankfurt am Main, Berlin, Parma und Paris. Seit 1994 ordentlicher Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bern. Zahlreiche Veröffentlichungen zur französischen und italienischen Oper, zur Klaviermusik des 18. und 19. Jahrhunderts, zur Geschichte der Musikästhetik und zur Musikgeschichte des frühen 20. Jahrhunderts; gemeinsam mit Uwe Schweikert Herausgeber des *Verdi Handbuchs* (Stuttgart/Weimar: Metzler 2001, Neuausgabe 2012).

FEDERICO TIEZZI,

Regisseur, Dramaturg und Schauspieler, setzte sich in den 1970er Jahren mit ersten Theaterstücken durch, in denen eine konzeptionelle Untersuchung der Sprache im Mittelpunkt stand, und entwickelte ab Mitte der achtziger Jahre in Theorie und Praxis eine Form von Poesietheater. Unter seinen zahlreichen Inszenierungen für Schauspielbühnen in Italien und Deutschland finden sich beispielsweise *Hamletmaschine* und *Medeiamaterial* von Heiner Müller (1988), eine dramatische Bearbeitung von Dantes Göttlicher Komödie (1989–1991), *Endspiel* von Samuel Beckett (1992) oder *Onkel Wanja* von Anton Tschechow, 1999 für die Biennale in Venedig inszeniert. Seit seinem Debüt als Opernregisseur mit einer hochgelobten *Norma* von Bellini in Bari (1991) inszenierte Federico Tieuzzi eine große Zahl vor allem italienischer Opern, bis er im März 2005 mit *Die Walküre* am Teatro San Carlo in Neapel erstmals auch bei einer Wagner-Oper Regie führte. Federico Tieuzzi erhielt den Premio UBU als Auszeichnung für seine Regiearbeiten und Theaterstücke. Seit 2007 ist er Künstlerischer Direktor der Fondazione Teatro Metastasio Stabile della Toscana in Prato, eines der bedeutendsten Sprechtheater in Italien.

BARBARA WEIGEL

arbeitet als freiberufliche Dramaturgin für Schauspiel, Tanz und Oper in Italien und Deutschland. Nach dem Studienabschluss in Angewandter Theaterwissenschaft am D.A.M.S. in Bologna war sie bis 1996 Assistentin am dortigen Lehrstuhl für Regie und Theaterikonographie, danach arbeitete sie als Regieassistentin und Dramaturgin bei Federico Tieuzzi / Compagnia I Magazzini (*primo, secondo, terzo Sogno di Amleto*, 1998–2000) und bei dem Choreographen Virgilio Sieni (u. a. *Jolly Round meets Hamlet*, 2001, *Il Funambolo*, 2002, Teatro Comunale Ferrara). 2000–2003 war sie Dramaturgin am Neuen Theater / i-camp München; 2000 verfasste sie die Texte für *surro-gate cities.nuernberg* von Heiner Goebbels / Pocket opera Nürnberg. Es folgten diverse Lehraufträge an der Universität Leipzig, Theaterwissenschaft. 2007–2009 arbeitete sie unter der Intendanz von Federico Tieuzzi als Dramaturgin am Teatro Metastasio Stabile della Toscana, Prato.

FRANCIS HÜSERS

studierte Germanistik, Anglistik, Soziologie und Sozialpädagogik. Als Schüler von Alphons Silbermann und Albin Hänseroth veröffentlichte er sozialwissenschaftliche Arbeiten sowie Essays über Literatur und Oper. Neben seiner Tätigkeit an der Hamburgischen Staatsoper schrieb er die Texte für zwei Musiktheaterstücke von Jörn Arnecke *Das Fest im Meer* (2003) und *Drei Helden* (2004) sowie weitere Libretti für die Komponisten Erhan Sanri und Alexander Munro. Von Oktober 2005 bis 2010 war Francis Hüser als Leitender Dramaturg und Künstlerischer Produktionsleiter an der Staatsoper Unter den Linden in Berlin tätig. Als Dramaturg arbeitete er u. a. mit den Regisseuren Luk Perceval, Dmitri Tcherniakov, Nigel Lowery und Johannes Erath. Seit 2010 ist er Operndirektor an der Hamburgischen Staatsoper.

1863

Giuseppe Fracassettis italienische Gesamtausgabe der Briefe Petrarcas erscheint bei Le Monnier in Florenz.

1876

Francesco Maria Piave stirbt am 5. März in Mailand.

1879

Der Verleger Giulio Ricordi versucht Verdi für die Komposition einer Othello-Oper mit dem Librettisten und Komponisten Arrigo Boito zu gewinnen. Die gemeinsame Arbeit an der Oper beginnt am 23. Juni desselben Jahres.

1880

Auf Drängen Ricordis und angeregt von zwei Briefen, die Francesco Petrarca als Friedensappell an die Dogen von Venedig und Genua gesandt hat, erarbeitet Verdi eine Neufassung des *Simon Boccanegra* mit Arrigo Boito als Librettisten – ein Prozess, bei dem ein großer Teil der Partitur neu bzw. umgeschrieben wird.

1881

Am 24. März wird die Zweitfassung des *Simon Boccanegra* am Teatro alla Scala in Mailand in der Regie von Verdi mit Erfolg uraufgeführt. Trotzdem wird das Werk nicht zur Repertoireoper und bis Mitte des 20. Jahrhunderts nur vereinzelt gespielt.

1884

Ein Schlaganfall beendet das Leben von Antonio García Gutiérrez am 26. August.

1887

Am 5. Februar gelangt Verdis *Otello* nach Shakespeares Tragödie *Othello* und in den Versen von Arrigo Boito an der Mailänder Scala zur Uraufführung.

HANDLUNG

PROLOG

Genua in der Mitte des 14. Jahrhunderts. Es ist Nacht. Vor dem Palast der Fieschi vereinbaren der Handwerker Paolo Albiani und der Vertreter der Volkspartei Pietro, den Korsar Simon Boccanegra in das Amt des »Abate del popolo« (Volksabt) wählen zu lassen. Simon Boccanegra wird von Paolo überredet, dem Plan zuzustimmen: Niemand könne dem Korsar die Ehe mit der Patriziertochter Maria Fiesco verweigern, wenn dieser schließlich zum Dogen aufgestiegen sein wird! Paolo und Pietro schwören anschließend die Volksmenge auf die Wahl Simon Boccanegras ein.

Als alle sich entfernt haben, kommt Jacopo Fiesco klagend aus dem Palast, in dem soeben seine Tochter Maria verstorben ist. In der Hoffnung auf eine baldige Hochzeit mit Maria kommt Boccanegra zurück. Er bittet Fiesco um Verzeihung und Frieden, doch der lehnt schroff ab. Nur wenn Boccanegra ihm das Kind aus der ungesegneten Verbindung mit Maria überlassen könne, wäre er zur Versöhnung bereit. Boccanegra muss gestehen, dass das Kind spurlos verschwunden ist. Fiesco wendet sich hasserfüllt ab, beobachtet aber, wie Boccanegra in den Palast geht, wo er den Leichnam Marias findet. Während Boccanegra entsetzt aufschreit, läuft das Volk zusammen und ruft ihn zum Dogen aus.

1. AKT

25 Jahre später. Im Morgengrauen blickt Amelia Grimaldi gedankenverloren über das Meer, doch hört sie schon bald die Stimme ihres Geliebten, Gabriele Adorno, der zu ihr kommt. Sorgenvoll stellt sie ihn zur Rede, weil er sich an einer Verschwörung gegen den Dogen Simon Boccanegra beteiligt. Als ihr der Besuch des Dogen angekündigt wird, der für seinen Günstling Paolo um ihre Hand anhalten will, beschließen Amelia und Gabriele, möglichst bald zu heiraten. Gabriele bittet Andrea, der in Wahrheit Jacopo Fiesco ist, um die Einwilligung zur Hochzeit und erfährt, dass seine Geliebte eine unbekannte Waise ist, die als Grimaldi-Tochter ausgegeben wird, um das Vermögen

der verbannten Familie vor dem Zugriff des Dogen zu schützen. Gabriele bekräftigt, sie dennoch heiraten zu wollen, und Andrea segnet ihn.

Boccanegra überbringt Amelia die schriftliche Begnadigung der Grimaldi-Brüder. In der Hoffnung, er werde vom Plan einer Heirat mit Paolo Abstand nehmen, enthüllt sie ihm im vertraulichen Gespräch, dass sie keine Grimaldi ist, sondern als Waise von einer alten Frau in einer Hütte aufgezogen wurde. Boccanegra erkennt, wen er vor sich hat – Vater und Tochter umarmen sich.

Beim Weggehen befiehlt Boccanegra dem wartenden Paolo, jede Hoffnung auf eine Heirat mit Amelia Grimaldi aufzugeben. Wütend beschließt Paolo daraufhin, Amelia entführen und bei einem gewissen Lorenzino verstecken zu lassen.

Im Ratssaal in Genua bittet der Doge erfolglos um Zustimmung zum Frieden mit Venedig. Plötzlich wird draußen ein Volksaufstand hörbar, bei dem Gabriele Adorno von der Menge gejagt wird. Die Aufregung überträgt sich auf die gegnerischen Ratsparteien, doch Boccanegra zwingt alle zur Ruhe und lässt durch einen Herold das Volk besänftigen und in den Saal bringen. Die Menge führt Adorno herein, der den Mord an Lorenzino zugibt und Boccanegra verdächtigt, Auftraggeber der Entführung zu sein. Plötzlich taucht Amelia im Saal auf, die von Lorenzino frei gelassen wurde. Sie deutet an, den wahren Auftraggeber ihrer Entführung zu kennen. Wieder bricht heftiger Streit zwischen den Parteien aus. Boccanegra hält eine bewegende Rede, in der er zu Frieden und Liebe aufruft. Schließlich zwingt er Paolo, öffentlich den Unbekannten zu verfluchen, der für die Entführung verantwortlich ist.

2. AKT

Im Dogenpalast gibt Paolo Befehl, die vermeintlichen Anführer des Aufstands, Gabriele Adorno und Jacopo Fiesco, dessen falsche Identität als Andrea ihm bekannt ist, zu ihm zu bringen. Dann mischt er Gift in das für den Dogen bestimmte Trinkwasser. Als Fiesco da ist, stellt er ihm den Sieg der Aufständischen in Aussicht, wenn er bereit sei, den Dogen im Schlaf zu ermorden. Fiesco lehnt empört ab und wird zurück ins Gefängnis geschickt. Dem erregten

1893

Am 9. Februar wird Verdis letzte Oper *Falstaff* nach Shakespeares *The merry wives of Windsor* – das Libretto wiederum verfasst von Arrigo Boito – an der Mailänder Scala uraufgeführt.

1901

Verdi stirbt am 27. Januar 1901 in Mailand an den Folgen eines Schlaganfalls. Er wird an der Seite seiner 1897 verstorbenen zweiten Frau Giuseppina in der Casa di Risposo, einer von ihm gegründeten und finanzierten Altersresidenz für Künstler, beigesetzt.

1918

Am 10. Juni stirbt Arrigo Boito.

1924

Franz Werfels Roman *Verdi* und Thomas Manns *Zauberberg* werden veröffentlicht und leiten die »Verdi-Renaissance« in Deutschland ein.

1929

Das Libretto von Verdis *Simon Boccanegra* erscheint in einer deutschsprachigen Übertragung von Franz Werfel und verhilft dem Werk zu neuen Aufführungen.

1930

In der Inszenierung von Otto Krauss findet am 8. Februar die Deutsche und zugleich Berliner Erstaufführung von *Simon Boccanegra* in der Zweitfassung von 1881 an der Städtischen Oper Berlin-Charlottenburg mit dem deutschen Text von Franz Werfel statt.

2009

Unter der Leitung von Daniel Barenboim findet am 24. Oktober die Premiere der Neuinszenierung von *Simon Boccanegra* in der Zweitfassung von 1881 an der Staatsoper Unter den Linden in Berlin statt. Regie führt Federico Tiezzi.

HERAUSGEBER

Staatsoper Unter den Linden
Bismarckstraße 110 | 10625 Berlin

INTENDANT

Jürgen Flimm

GENERALMUSIKDIREKTOR

Daniel Barenboim

GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR

Ronny Unganz

REDAKTION

Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden

2., überarbeitete und neu gestaltete Auflage 2014 | © 2009 Staatsoper Unter den Linden

NACHWEISE

TEXT Anselm Gerhard: »Mich fasziniert dieser Lichter trauriger Widerschein«. Hell und Dunkel in Verdis Simon Boccanegra, Originalbeitrag für dieses Programmheft – Giuseppe Verdi: Briefe, hrsg. von Hans Busch, Frankfurt/M., 1979, S. 25 und S. 138 – Francesco Petrarca: Canzoniere. Triumphe. Verstreute Gedichte, Übersetzung von Karl Förster und Hans Grote, Gesänge 128, 264 und 53, Artemis & Winkler, 2007 – Federico Tiezzi: Simon Boccanegra zwischen Geschichte und Natur, Originalbeitrag für dieses Programmheft, aus dem Italienischen von Barbara Weigel – Barbara Weigel: Genua vom Meer aus gesehen, Originalbeitrag für dieses Programmheft – Jan Kott: Shakespeare heute, München/Wien, 1964 – Pier Paolo Pasolini: Petrolio. Roman, aus dem Italienischen von Moshe Kahn, Berlin 1994, S. 569–570 – Friedrich Schiller: Vorrede zu Die Verschwörung des Fiesco zu Genua – Francis Hüser: Von sinnstiftenden Ungereimtheiten und der Utopie der Versöhnung, Originalbeitrag für dieses Programmheft – Henri Bergson: Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Geist und Körper, übersetzt von Julius Frankenberger, Hamburg 1991, S. 150 – Die Zeittafel stellte Carolin Scheidegger zusammen; die Handlung schrieben Barbara Weigel und Francis Hüser. Alle für dieses Programmheft entstandenen Texte entsprechen der aktuellen amtlichen Rechtschreibung, alle übernommenen Texte ihrer ursprünglichen Orthographie.

BILDER Umschlag: Plácido Domingo in der Rolle des Simon Boccanegra, Foto von Monika Rittershaus. – Fotografie auf Seite 4 stellt Giuseppe Verdi in den 50er Jahren dar, aufgenommen von André Adolphe Disderi. – Die Aufnahmen aus Genua stammen aus dem Privatbesitz von Barbara Weigel (S. 8, 26, 28–31, 36). – Abbildung auf S. 13: Hans Weiditz d.J., Fortuna, Titelseite der ersten deutschen Ausgabe von Petrarcas Glücksbuch, um 1495. – Die Abbildungen auf den Seiten 15–23: Francesco Hayez: Gli ultimi momenti del Doge Marino Faliero; ders.: L'ultimo abboccamento di Jacopo Foscarì; Alexandre Cabanel: Saint Louis enseigné par sa mère; Pierre Puvis de Chavannes: Geneviève veillant sur Paris. – S. 24: Plácido Domingo und der Staatsopernchor, Foto von Monika Rittershaus. – S. 37: Alejo Fernández, La Virgen de los Mareantes.

Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden zwecks nachträglicher Rechtsabgleichung um Nachricht gebeten.

LAYOUT

Dieter Thomas

Ich, die ich alle prüfe,
Gut und Böse
Erfreu und schrecke,
Irrtum schaff und löse;
Ich übernehm es,
Unter dem Namen Zeit
Die Schwingen zu entfalten.
Drum verzeiht
Mir den schnellen Flug,
Daß sechzehn Jahre
Ich überspring
Und nichts euch offenbare
Von dieser weiten Kluft,
Da meine Stärke Gesetze stürzt,
In einer Stund auch Werke
Und Sitten pflanzt und tilgt.

(SHAKESPEARE, Wintermärchen, IV.1)

