

Simon Boccanegra

Giuseppe Verdi



DEUTSCHE OPER BERLIN

Simon Boccanegra

Giuseppe Verdi [1813–1901]

Melodramma in einem Prolog und drei Akten
Text von Francesco Maria Piave, Giuseppe Montanelli und Arrigo Boito
nach dem Drama „Simón Bocanegra“ von Antonio García Gutiérrez

Uraufführung der ersten Fassung
am 17. März 1857 im Teatro La Fenice Venedig
Uraufführung der zweiten Fassung
am 24. März 1881 im Teatro alla Scala Mailand

Premiere am 29. Januar 2023 an der Deutschen Oper Berlin



EISENWAREN

B1YW 988

B00T 42

Prolog

In Genua herrscht ein erbitterter Kampf um die Macht mit bürgerkriegsähnlichen Zuständen: Die adligen Familien Spinola und Doria auf der einen und Grimaldi und Fieschi auf der anderen Seite kämpfen um die politische Führungsrolle. Zudem beansprucht die Bürgerschaft Mitsprache und hat durchgesetzt, dass erstmals ein frei gewählter Doge an der Spitze des Staates stehen soll.

Paolo und Pietro, zwei Parteigänger der Volkspartei, vereinbaren, Simon Boccanegra zu einer Kandidatur für das Amt überzeugen zu wollen: Als Korsar in Diensten des Staates hat er erfolgreich zur See gekämpft und ist beim Volk überaus beliebt. Boccanegra zur Kandidatur zu überzeugen, gelingt Paolo aber erst mit dem Hinweis, dass dieser dann die Möglichkeit habe, seine Geliebte Maria Fiesco zu befreien und wiederzusehen. Maria ist die Tochter Jacopo Fiscos, des aktuell mächtigsten Mannes im Staat, der zugleich ein erbitterter Feind Simon Boccanegras ist – und der seine Tochter in seinem Palast eingesperrt hat, um die Beziehung der beiden zu unterbinden.

Während ihrer Gefangenschaft ist Maria gestorben. Boccanegra weiß dies jedoch nicht. Er bietet Fiesco die Versöhnung an. Dieser macht jedoch zur Bedingung, dass ihm dafür die uneheliche Tochter von Maria und Simone* – die ebenfalls Maria heißt – übergeben wird. Boccanegra berichtet daraufhin, dass er seine Tochter bei einer alten Frau in Obhut gegeben hat. Während er auf See war, ist die alte Frau jedoch verstorben und seither sucht er nach dem verschollenen Kind. Fiesco reagiert auf diese Information unversöhnlich und die beiden trennen sich im Hass.

In jenem Moment wird die Wahl Boccanegras zum Dogen bekannt gegeben. Zugleich muss er jedoch erkennen, dass seine Geliebte tot ist.

* Im Italienischen wird vor einem Wort, das mit einem Konsonanten beginnt bei Substantiven wie „dottore“ oder „signore“ oder auch bei Namen wie Simone das „e“ am Ende weggelassen. Wenn daher nur der Vorname verwendet wird, lautet er Simone, mit dem Nachnamen zusammen heißt es daher Simon Boccanegra. So wird es auch in diesem Heft gehandhabt. Im Stück findet sich als Ausnahme jedoch auch die Kombination Simone Boccanegra, dann jedoch aus musikalischen Gründen bzw. solchen des Versmaßes.

Erster Akt – erstes Bild

Auch 25 Jahre später tobt in Genua der Machtkampf der verfeindeten Parteien. Simon Boccanegra ist immer noch Doge, Paolo ist seine rechte Hand. Fiesco hat das Pseudonym Andrea angenommen und ist an einer Verschwörung gegen den Dogen beteiligt.

Die Patriziertochter Amelia Grimaldi erwartet ihren Geliebten, den jungen Adligen Gabriele Adorno, der ebenfalls zum Kreis der Verschwörer gegen Boccanegra gehört. Amelia möchte Gabriele von der Verschwörung fernhalten, da sie Angst um sein Leben hat. Da wird der Besuch des Dogen angekündigt, der, wie Amelia bereits ahnt, für seinen Vertrauten Paolo um ihre Hand anhalten wird.

Um der Hochzeit mit Paolo zuvorzukommen, bittet Amelia Gabriele, bei Fiesco, der eine Art Ziehvater für sie ist, das Einverständnis in ihre sofortige Heirat einzuholen. Hierbei stellt Fiesco Gabrieles Liebe auf die Probe und enthüllt ihm, dass Amelia in Wahrheit keine Grimaldi sei. Als deren Tochter im Kindesalter gestorben sei, habe die Familie ein gleichaltriges Waisenkind an Kindes statt angenommen. Damit habe man die Erbensprüche der Familie gesichert, nachdem deren Söhne von Boccanegra ins Exil getrieben worden waren.

Als Boccanegra für Paolo um Amelias Hand anhält und ihr als Gegenleistung die Begnadigung ihrer Brüder verspricht, lehnt sie ab. Sie enthüllt Simone die Wahrheit über ihre Herkunft. Aufgrund ihrer Erzählung meint er, in ihr seine verschollene Tochter wiedergefunden zu haben. Er gibt ihrem Wunsch nach und verweigert Paolo die Verbindung. Als Wegbereiter der politischen Karriere Boccanegras ist Paolo nicht bereit, dies zu akzeptieren. Er plant, Amelia zu entführen.

Erster Akt – zweites Bild

In der Ratsversammlung versucht Boccanegra, die Volksvertreter von einer friedlichen Lösung im Konflikt mit der rivalisierenden Seemacht Venedig zu überzeugen. Da wird die Versammlung von einer aufgebrachten Menschenmenge gestört. Gabriele Adorno hat, nachdem Amelia entführt worden ist, einen der mutmaßlichen Entführer getötet. Das Volk fordert Gabrieles Bestrafung, während Gabriele, unterstützt von Fiesco, Boccanegra beschuldigt, als Drahtzieher hinter der Entführung zu stehen.

Als Gabriele seine Waffe auf Boccanegra richtet, stellt sich Amelia, die sich aus eigener Kraft befreit hat, schützend vor ihn. Den anschließenden Tumult beruhigt Boccanegra mit einem Appell an den Frieden. Bis zur Aufklärung der Entführung lässt er jedoch Fiesco und Gabriele, von deren Umsturzplänen er weiß, festnehmen. Zugleich ahnt er, dass Paolo für die Entführung verantwortlich ist. Er nötigt ihn, über den noch unbekanntem Schuldigen einen Fluch auszusprechen. Damit verflucht Paolo sich selbst.

Zweiter Akt

Paolo will sich für die doppelte Kränkung aus verhinderter Hochzeit und öffentlicher Demütigung an Boccanegra rächen. Er mischt Gift in sein Wasser und lässt die beiden Gefangenen Gabriele Adorno und Jacopo Fiesco kommen, um sie zum Mord an Boccanegra anzustiften. Fiesco lehnt die Tat als unehrenhaft ab. Als Paolo Gabriele glauben macht, dass Amelia, die inzwischen bei Boccanegra lebt, dessen Geliebte sei, ist er bereit, Simone zu töten.

Gabriele trifft Amelia in den Räumen des Dogen und stellt sie, rasend vor Eifersucht, zur Rede. Sie beteuert ihm dagegen die Reinheit ihrer Liebe zu Boccanegra. Als dieser hinzukommt versteckt sie Gabriele. Sie gesteht Boccanegra, seinen Todfeind zu lieben. Simone fürchtet, die wiedergefundene Tochter zu verlieren, bittet jedoch, dass diese ihn allein lässt. Er trinkt von dem vergifteten Wasser und schläft ein.

Als Gabriele versucht, den schlafenden Boccanegra zu töten, wird dies von Amelia verhindert. Simone gibt daraufhin bekannt, dass Amelia seine verschollene Tochter Maria sei, woraufhin Gabriele seinen Mordversuch bereut. Er bittet um Vergebung und versichert dem Dogen, fortan an seiner Seite zu stehen. Im Gegenzug verspricht ihm dieser seine Tochter. Der von den Verschwörern geplante Aufstand bricht los.

Dritter Akt

Der Aufstand ist niedergeschlagen, doch der Doge verzeiht seinen Feinden. Fiesco kommt frei, Paolo jedoch ist zum Tode verurteilt. Er gesteht Fiesco, Boccanegra vergiftet zu haben. Während das Gift zu wirken beginnt, erinnert sich Boccanegra an vergangenes Glück. Als Fiesco hinzukommt, erkennt Boccanegra in ihm den früheren Feind und enthüllt ihm zugleich, dass Amelia Grimaldi seine Tochter und Fescos Enkelin sei. Die beiden Feinde versöhnen sich. Doch Boccanegra ist bereits dem Tode nah. Er ernennt den frisch mit Amelia vermählten Gabriele zu seinem Nachfolger und stirbt.



„Wir werden später sehen, wer recht hat.“

Der lange Weg von Verdis
Simon Boccanegra

Kerstin Schüssler-Bach

Zwischen den beiden Fassungen von Giuseppe Verdis SIMON BOCCANEGRA liegen 24 Jahre. Für ein Werk, das so komplex mit den Zeiträumen dreier Menschenalter spielt, setzte sich der Komponist innerhalb einer Generationenspanne selbst einem Wiedersehen mit der Vergangenheit aus. Schon die beiden völlig unterschiedlichen Vorspiele zeigen, dass die Überarbeitung des *Simon Boccanegra* weit mehr bedeutet als eine kosmetische Übermalung. Es sind zwei unterschiedliche musikdramaturgische Entwürfe, die in den Anfangstakten konzipiert werden. 1857 bietet sich das Preludio im Teatro La Fenice Venedig als knappe Potpourri-Ouvertüre dar. Die Tonart E-Dur wird entrollt als Vorhang-Auf-Musik in markigen Fortissimo-Akkorden, der späteren Dogen-Hymne. Andere Themen der Oper folgen, etwa die Cabaletta aus dem Erkennungsduett Boccanegra – Amelia und das Motiv des Volksaufstands. Eine Beleuchtung einzelner Handlungsknotenpunkte, die grelle Schlaglichter setzt.

Wie anders, wie wundersam unspektakulär klingt das Vorspiel der Fassung von 1881, uraufgeführt an der Mailänder Scala: ein komponierter Einschwingvorgang, ein melancholisches Pendelmotiv, sanft schaukelnd wie die Welle des abendlichen Meeres. Gespielt nur von den Streichern im Pianissimo, auf stabilem Boden des ostinaten Grundtons im Kontrabass. Der Rest des Orchesters schweigt. Eine leise, unaufgeregte Naturszene in E-Dur, so scheint es. Doch schon im dritten Takt mischt sich die Mollterz g dazu, als bitterer, scharf akzentuierter Vorhalt in den ersten Violinen. Nach nicht einmal zehn Sekunden verwandelt Verdi das weiche Sfumato in ein dramatisches Chiaroscuro. Fagotte und Posaunen treten hinzu und verdüstern den Himmel. Die Tonika schwankt in chromatisch abwärtsfallenden Sequenzen. Noch einmal vermögen die Celli in einem behutsamen Anlauf in den Hafen des E-Dur zu lenken. Doch die Wiederholung der Phrase findet nicht mehr zur Grundtonart und verebbt im parallelen cis-Moll. Es gibt kein Zurück zur Unschuld. Schon treten die Intriganten Paolo und Pietro auf, und wenn sie vom „Tapferen, der die afrikanischen Seeräuber von unseren Meeren vertrieben“ habe, singen – vom Korsaren Simon Boccanegra also –, mischt sich noch einmal leise das E-Dur-Wellenmotiv hinein. Dazu deklamiert Paolo starr auf einem Ton – die Bewegung ist allein in das Orchester gelegt. Zu Paolos Ausbruch „Aborriti patrizi“ („Verhasste Patrizier“) sackt das tonale Umfeld des Wellenmotivs um einen Halbton ab, die schwarze Farbe von Fagotten und Posaunen drängt sich vor. Und so ist der Weg zum Abgrund in wenigen Takten eines dramatisch komprimierten

Farbenspiels bereitet, noch bevor Simon Boccanegra zum Dogen von Genua ernannt wird.

Warum hat Verdi dieses seinerzeit nicht sonderlich erfolgreiche Stück, das er selbst ein „Fiasko“ nannte, überhaupt noch einmal hervorgeholt? Längst hatte er sich als aktiver Komponist zurückgezogen. Die Uraufführung der AIDA lag fast zehn Jahre zurück, und der bald 70-Jährige gefiel sich in der Rolle als „Bauer“, wie er seine Aktivitäten als Großgrundbesitzer in deutlicher Untertreibung nannte. Zu musikalischen Denkprozessen zeigte Verdi wenig Lust und Inspiration. Aber mit Giulio Ricordi stand die nächste Generation seines alten Verlagshauses in den Startlöchern, und der mit diplomatischem Geschick gesegnete junge Mann wusste sehr gut, dass der kreative Funke in seinem als nationale Legende verehrten Autor noch nicht verglüht war. Und Verdi ahnte wohl, dass er – in Abwandlung eines Ausspruchs von Richard Wagner – der „Welt noch einen BOCCANEGRA schuldig“ war. Ricordi hatte sich schon länger bemüht, Verdi zur Revision dieses Stücks zu bewegen, das seit 15 Jahren fast vollständig von den Spielplänen verschwunden war. Aber erst durch die Interaktion mit dem Dichter und Komponisten Arrigo Boito nahm der Plan ab 1879 Fahrt auf und lockte Verdi aus seiner schöpferischen Lethargie. Als Ergebnis entstand bekanntlich nicht nur die zweite Fassung des SIMON BOCCANEGRA, sondern kurz darauf auch der OTELLO und schließlich die finale Krönung des Œuvres mit FALSTAFF. All das war kein himmlischer Zufall, sondern Ergebnis einer taktischen Meisterleistung von Verdis Verleger, der mit der Rettung eines „Schmerzenskindes“ den Weg für zwei unerhörte Meisterwerke freimachte.

Dornen und Blüten – Die Uraufführung 1857

„A lor del mio martiro / Cangia le spine in fior“ – „Verwandle die Dornen meines Martyriums für sie in Blüten“. So segnet der sterbende Boccanegra die Verbindung seines Rivalen und seiner Tochter. Der schon in der Erstfassung enthaltene suggestive Vers könnte fast als autobiografische Prophezeiung gedeutet werden. Ein „Martyrium“ war Verdi tatsächlich beschieden, als die um eine Woche verschobene Uraufführung des SIMON BOCCANEGRA am 12. März 1857 im Teatro La Fenice stattfand. Nichts hatte auf einen Misserfolg hingedeutet: Verdi hatte sich Anfang jenes Jahrzehnts mit seiner „trilogia popolare“ (RIGOLETTO, IL TROVATORE und LA TRAVIATA) international etabliert und dann mit LES VÉPRES SICILIENNES seinen Durchbruch im damaligen Opernzentrum Paris feiern können. Alle großen Opernhäuser Italiens klopfen für ein neues Werk an seine Tür. Den Zuschlag erhielt letztlich Venedig, und auch hier bedurfte es wieder der geheimen Mission eines treuen Mitarbeiters. Francesco Maria Piave, der bereits sieben Libretti für Verdi eingerichtet hatte, war als Spielleiter in der Fenice engagiert und nutzte den „direkten Draht“, um die Verhandlungen voranzutreiben. Für die Saison 1856/57 hatte das Theater allerdings bereits einen Komponisten für die obligatorische neue Oper engagiert: den Sizilianer Errico Petrella, der auf dem Zenit seines Ruhms stand.

Das weitere Geschehen ist ein Lehrstück in Sachen modernes Künstlermanagement und zeigt, dass Verdi ein knallharter Geschäftsmann war. Über seinen Freund Giovanni Battista Tornielli, den Präsidenten des Teatro La Fenice, pushte Piave Verdis Namen so stark, dass die Impresari schließlich einlenkten. Piave winkte bei

Zustandekommen des Vertrags eine Provision, die sich an Verdis Honorar bemaß. Und das war mit 12.000 österreichischen Lire überaus hoch. Verdi dachte nicht daran, von seinen Forderungen abzurücken, sondern ließ durch Piave ausrichten, dass er, „wenn man schon Preisänderungen haben will, den Preis höchstens von 12 auf 14000 Lire abändern könnte“. In einem brieflichen Tauziehen – dokumentiert in Christian Springers materialreicher Studie zur Entstehungsgeschichte des BOCCANEGRA – setzte sich Piave schließlich durch. Petrella wurde ausbezahlt, Verdis Gage akzeptiert und der Vertrag geschlossen. Und Piave kommentierte diesen Sieg lakonisch: „Warum bin ich nicht auch ein Maestro di musica anstelle eines Trottels von Dichter!!!“

Für die neue Saison waren bereits vier Hauptrollensänger engagiert, ohne dass das Sujet des Auftragswerks auch nur ansatzweise feststand. Vom alten Plan, Shakespeares „King Lear“ zu vertonen, nahm Verdi angesichts der Besetzung erneut Abstand. Wann genau ihm das 1843 in Madrid uraufgeführte Drama „Simón Bocanegra“ des Spaniers Antonio García Gutiérrez in die Hände fiel, ist unbekannt. Da ihm bis zum Probenbeginn im Februar 1857 aber keine neun Monate mehr Zeit blieben, muss der Entschluss schnell gefasst worden sein, möglicherweise unter Übersetzungsmithilfe seiner Lebensgefährtin Giuseppina Strepponi. Die Verse von Gutiérrez hatten ihm bereits für IL TROVATORE gute Dienste geleistet, und zweifellos weckte die Vater-Tochter-Konstellation, die sich wie ein roter Faden durch seine Opern zieht, auch hier Verdis Interesse. Schon im August 1856 schickte er aus Paris, wo er sich gerade zu Proben aufhielt, ein umfangreiches Prosa-Libretto, das sich eng an Gutiérrez' vieraktiges Drama anlehnte, als klare Arbeitsanweisung zur Versifizierung an Piave. Der gesamte szenische Aufbau des Stücks ist hier von Verdi bereits vollständig entwickelt, bis in die einzelnen Situationen hinein. Nur ein Beispiel: Fiescos Auftrittsarie „A te l'estremo addio“ heißt hier „Addio per l'ultima volta“ (bei Gutiérrez: „Por última vez, adiós“) und schließt fast wie im späteren Libretto: „Marianna [...], prega per me“. Auch der sehnsuchtsvolle Ausruf „Il mare! il mare!“, mit dem der vergiftete Doge sich an die Freiheit und Weite seines früheren Lebens erinnert, ist inklusive der gesamten Szene bereits enthalten und lässt vermuten, dass Verdi diese außergewöhnlich eindringliche musikalische Phrase in ihrer schmerzvollen Schönheit schon von Anfang an ausgehört hat (sie wurde in der späteren Fassung der Oper auch nicht geändert).

Im September wird bei der Zensurbehörde Verdis Prosalibretto eingereicht, denn Piave hatte noch kein grünes Licht für die Ausarbeitung erhalten: „Außerdem hat dieser SIMONE [...] etwas ganz Neuartiges, und deshalb muss auch die Anlage des Librettos, der Stücke etc. etc. so neuartig wie möglich sein. Das ist aber nicht möglich, wenn wir nicht zusammen sind.“ Als Piave endlich beginnen darf, sitzt Verdi immer noch in Paris. Um Zeit zu sparen, lässt er einzelne Verse von dem Literaten und Exil-Pariser Giuseppe Montanelli umarbeiten, worüber er Piave wenig zartfühlend erst kurz vor der Uraufführung informiert. „Beim Tod des Dogen“, schreibt Verdi an Montanelli, „fehlt vielleicht das Pathetische. Es fehlen jene Worte, die (obwohl sie ganz einfach sind) ihre Wirkung nie verfehlen und Tränen hervorrufen“. Die parola scenica, das szenisch schlagkräftige Wort, steht immer im Zentrum von Verdis Dramaturgie. Und ebenso wirkungsorientiert gestaltet sich die Probenarbeit. Verdi trifft am 19. Februar 1857, keine vier Wochen vor der Premiere, in Venedig ein. Parallel mit der Orchestrierung vor Ort beginnt die Einstudierung der Sänger. Die Venezianer erwarten die Novität „mit Ungeduld“ (Präsident Tornielli an Verdi), die Sänger „beten Verdi und seine göttliche Musik an“ (Piave an Tito Ricordi), Korrespondenten und Theaterleute aus ganz Europa strömen zusammen.

Doch SIMON BOCCANEGRA fällt durch, ja wird streckenweise ausgezischt, das Publikum beginnt demonstrativ zu gähnen, die Kritiker richten über das „verworrene Libretto“, den „melodienlosen“ *canto declamato* und die allzu „düstere Farbe“ der Partitur. Verdi vermeldet seinen Freunden ein „beinahe ebenso großes Fiasko wie die ‚Traviata‘. Ich war der Meinung, etwas Brauchbares geschaffen zu haben, doch es scheint, als hätte ich mich geirrt. Wir werden später sehen, wer recht hat.“

Dieses „später“ sollte über einen Zeitraum von 25 Jahren wachsen, bis die Neuartigkeit des Stücks ihren Wert beweisen und sich die „Dornen des Martyriums in Blüten verwandeln“ konnten. Heute hat SIMON BOCCANEGRA seinen Status als eines der musikalisch reichsten, avanciertesten Werke Verdis sicher. Gespielt wird freilich fast ausschließlich die zweite Version von 1881, für die man den inspirierenden Einfluss Arrigo Boitos fast zu hoch veranschlagt hat. Verdi war sich über die auszubessernden Stellen sehr deutlich im Klaren, und die wesentlichen dramaturgischen Änderungsvorschläge hat er selbst in die Diskussion eingebracht: vorab die große Ratsszene im ersten Akt, die Simones Profil als autoritärer und vorbildlicher Herrscher schärft und ihm nicht nur humane Größe, sondern auch dramatische Fallhöhe verleiht.

Stellschrauben für einen „wackelnden Tisch“ – Die Revision 1881

Umgewichtungen in der Dramaturgie gingen mit der Anpassung von instrumentatorischen und vokalen Details Hand in Hand. Verdi konnte dabei seine ganze Erfahrung mit den Werken der Reifezeit ausschöpfen, die wie DON CARLOS und AIDA über die Auseinandersetzung mit der Grand Opéra eine erhebliche Erweiterung der orchestralen Farbpalette erbracht und an der Auflösung der überkommenen Formschemata zugunsten weitgespannter szenischer Komplexe gearbeitet hatten. Überdeutlich prägt diese stilistische Weiterentwicklung in der Revision des BOCCANEGRA etwa die erste Szene von Amelia Grimaldi (alias Maria Boccanegra). In der Erstfassung ist sie als Sortita (Auftrittsarie) der Primadonna in der Tradition Donizettis und Bellinis aufgebaut: eine lyrische Cavatina, gefolgt von der brillanten Cabaletta „Il palpito deh frena“. Letztere dient dramaturgisch zum Ausdruck der überschwänglichen Freude auf den sich mit einer Romanze hinter der Bühne ankündigenden Geliebten, soll aber nicht zuletzt gesangstechnische Geläufigkeit demonstrieren. Hierfür ist gesorgt durch den „hüpfenden“, punktierten Rhythmus, durch Triller und Triolenketten inklusive hohem c und einem chromatischen Staccato-Lauf – durchaus effektiv, aber, zumal in der dreifachen Wiederholung, auch nicht frei von Schematismus. In der Überarbeitung streicht Verdi diese virtuose Strecke ersatzlos, „nicht weil sie eine Cabaletta, sondern weil sie scheußlich ist.“

Die eigentliche Errungenschaft aber liegt in der Umgestaltung des Vorspiels. Die szenische Situation bleibt in beiden Fassungen gleich: Amelia schaut im Garten der Grimaldi auf das Meer, während die Sonne aufgeht. Die Erstfassung versucht das Spiel der Wellen in den fließenden Achtel der Celli einzufangen, vor dem sich die kurzen Leggiero-Figuren der Violinen als glitzernde Lichter abheben. Die Kavatinen-Melodie erscheint in den Flöten erst, nachdem das Wellenklangbild etabliert ist. So weit, so ordentlich. Aber wieviel plastischer ist diese Evokation des



Der Karneval in Venedig war schön: die Opernsaison war soweit gut, aber gestern Abend nahm das Unheil seinen Lauf: es gab die erste Aufführung des BOCCANEGRA, der ein beinahe ebenso großes *Fiasko* wie die TRAVIATA erlebte. Ich war der Meinung, etwas Brauchbares geschaffen zu haben, doch scheint es, als hätte ich mich geirrt. Wir werden später sehen, wer recht hat.

morgenrötlich schimmernden Meeres 24 Jahre später gelungen! Ein Wunderwerk der Instrumentationskunst breitet sein zartes Gewebe aus, mit einem Trillergespinnst der Streicher und einer Arpeggio-Figur der Piccoloflöte, während die Melodie der Kavatine unverzüglich in den Bratschen erklingt. Die Klarinette driftet ab in harmonisch entferntere Regionen, die Oboe antwortet ihr wie mit einem morgendlichen Vogelruf. Zu Amelias Gesangseinsatz verfeinert sich die koloristische Raffinesse noch, und die Sextolen-Begleitfigur kehrt wie eine beharrliche kleine Welle unablässig zurück. Ihr haftet nichts Starres mehr an, sie ist ein lebender, atmender Organismus, mit dem die Holzbläser impressionistische Farbtupfer setzen: „ein freies Spiel der Elemente Klang, Motiv und Rhythmus, die wie ungeordnete nebulöse, mehr assoziative Gedanken entstehen und verschwinden“ (Andreas Sopart). Mit der Streichung der Cabaletta eliminiert Verdi freilich auch einen Zug von Vitalität und Entschlossenheit Amelias – sie wird noch mehr zur sanften Marienfigur stilisiert, zum „Engel“, als der sie immer wieder apostrophiert wird.

„Kehren wir zum Alten zurück, es wird ein Fortschritt sein.“ Diese oft zitierte Parole gab Verdi 1871 in einem Brief an Francesco Florimo aus. Mit dem „Alten“ meinte er auch die Rückbesinnung auf die große Tradition der italienischen Vokalpolyphonie, vor allem Palestrinas – nicht zuletzt als bewusste Abgrenzung vom teutonischen Wagnerismus, der ihm selbst immer wieder vorgeworfen wurde. Diese Beschwörung einer nationalen Identität findet in SIMON BOCCANEGRA ebenfalls ihren Widerhall. In der Zweitfassung des Terzetts Adorno – Simone – Amelia im zweiten Akt fügte Verdi eine ausgedehnte A-cappella-Kadenz ein, die in ihrer Strenge auf Vorbilder des klassischen italienischen Stils rekurriert – oder zumindest auf die Vorstellung, die er davon hatte. Sicher ist diese Referenz auch von Simones pathosgeladenen Worten „sia d'amistanze italiane il mio sepolcro altar“ („mein Grab soll der Altar der Freundschaft in Italien sein“) inspiriert, nach denen in der 1881er-Fassung die Kadenz platziert ist und die mit ihrer sehr viel eleganteren Phrasierung nun einen stärkeren Impetus besitzen als in der Urfassung.

Eine ähnliche erhebende Stimmung suchte Verdi später für das Duett Fiesco – Adorno im ersten Akt zu evozieren. In der Version von 1857 endet die Unterredung der beiden, in der Fiesco dem jungen Bewerber Amelias Hand verspricht, mit einem finsternen, etwas groben gemeinsamen Schwur, sich an Simone zu rächen. 1881 konzipiert Verdi die Szene textlich und musikalisch ganz neu und verlangt von Boito „etwas Ruhiges, Feierliches, Religiöses“. Fiesco segnet Adorno, nimmt ihn gleichsam als Sohn an. Die Schlüsselworte lauten „l'angiol tuo, la patria, il ciel“ („dein Engel, das Vaterland, der Himmel“), und diese Verheißung öffnet sich für Gabriele mit feierlichen Posaunen und gedämpften Streichern. Jenes „Sostenuto religioso“ evoziert mit seiner modalen Harmonik und der polyphonen Struktur deutlich den „stile antico“ des Cinquecento, an den Verdi auch in seinem Requiem angeknüpft hatte, und der für jene geforderte „Rückkehr zum Alten“ in der nationalen Identitätsbildung steht.

Von der sublimen Charakterisierungskunst profitierte in der zweiten Fassung auch eine Nebenfigur: Paolo, den Verdi allerdings schon in der Urversion mit einem „ausgezeichneten Sänger und Schauspieler“ besetzt haben wollte, da er als Auslöser der Intrige eine dramaturgische Schlüsselfunktion einnimmt. In der Endfassung ist Paolo auch musikalisch deutlich aufgewertet. Hier wirkte Boitos Impuls als Motor. Sein neuer Text für ein „schönes Rezitativ“ zu Beginn des zweiten Akts inspirierte Verdi: „Diese so mächtigen Verse im Munde eines gewöhnlichen Schurken! Ich habe es jedoch so angelegt, dass dieser Paolo einer der

weniger schurkenhaften Schurken ist.“ Als dramaturgische Verbesserung wird die Vorbereitung des Giftanschlags offen gezeigt: Paolo öffnet eine Ampulle, und Verdi öffnet dazu die Schleusen seines vollen Orchesters. Während das sehr kurze Rezitativ in der 1857er-Fassung musikalisch wenig auffällt, formen Boito und Verdi aus der Comprimario-Rolle eine Präfiguration des Jago. Der Dichter wiederholt die Selbstverfluchung Paolos vom Ende des ersten Aktes, und der Komponist folgt ihm mit dem machtvollen Fluchmotiv in den Blechbläsern, dessen Farben sich zunehmend verfinstern. Beim Öffnen der Ampulle wird ein unheilvoller Klageruf in der Klarinette von dumpfen Pianissimo-Schlägen der Großen Trommel grundiert, bevor das ganze Orchester wie ein Blitz einschlägt: extreme Klangfarben, die Verdi nun zu Gebote stehen. Das Credo des Jago ist nicht mehr weit – Verdi war zu dieser Zeit bereits im Besitz von Boitos komplettem OTELLO-Libretto.

Aber auch Jagos Zynismus wird durch Paolo vorgeformt: In der großen Ratsszene, die in der 1881er-Fassung den ersten Akt beschließt, spottet Paolo über den Appell Francesco Petrarcas, den Boccanegra verkündet: „Er soll bei seinen Reimen bleiben, der Sänger der Blonden aus Avignon“ (gemeint ist sein Idol Laura). Paolo negiert Petrarcas Autorität und verkleinert ihn zum Bänkelsänger von Liebesliedern. Verdi komponiert für diese Invektive ein absichtlich banales Motiv, das von einem boshaft blökenden Triller abgeschlossen wird. Sechs Jahre später wird er ähnliche Giftpfeile für Jago verschießen.

Diese Ratsszene erweist sich als umfangreichste und gewichtigste Änderung der zweiten Fassung. Dramaturgisch wurde sie allein von Verdi angestoßen, präzise ausformuliert dann von Boito. Am 20. November 1880 schreibt Verdi an Ricordi, dass „Abwechslung und ein wenig Schwung in das zu viele Schwarz des Dramas“ eingebracht werden müsse: „Diesbezüglich erinnere ich mich zweier wunderbarer Briefe des Petrarca [...]. Das Gefühl für ein italienisches Vaterland zu jener Zeit ist erhaben!“ Nur – wer könnte ihm seine Ideen in Verse setzen? Jetzt kommt Boito durch Ricordis Vermittlung ins Spiel. Schon am 8. Dezember unterbreitet er Verdi ein detailliertes Szenario, um diesen „Tisch, der wackelt“ wieder auf die Beine zu stellen. Und Verdi erkennt Boitos dramaturgisches wie poetisches Geschick sofort: „Wunderschön ist diese Senatsszene, voller Bewegung und Lokalkolorit, mit überaus eleganten und starken Versen, wie Sie sie zu machen pflegen“.

In etwas über zwei Monaten ist die Revision der Partitur abgeschlossen, und vom ursprünglichen Finale des ersten Akts, einer Szene zu Ehren von Boccanegras Regierungsjubiläum, bleibt fast nichts übrig: weder der etwas lärmende Festchor noch die pompöse Hymne an den Dogen, noch gar das „Ballett der afrikanischen Korsaren“ mit Chor, das einer Konvention gehorchte. Und auch nicht das Pezzo concertato „Ella è salva!“ („Sie ist gerettet!“), das Amelias plötzlichen Auftritt in der Erstfassung kommentiert und 1857 noch ausgelacht wurde. Nur wenige Takte von Amelias Bericht über ihre Entführung („Nell'ora soave“), in der Urfassung noch mit einer polternden „Giustizia!“-Stretta beschlossen, schaffen es in die Überarbeitung. Amelia kommt hier in der zweiten Fassung eine sehr viel aktivere Rolle zu: Nicht mehr ihre Rettung steht im Vordergrund („Ella è salva“), sondern sie bittet Simone sofort um Rettung ihres Geliebten („Salva l'Adorno tu“). Als Erste übernimmt Amelia auch den Appell des Dogen um Frieden für die zerrissene Stadt. Amelias wunderbare Fis-Dur-Phrase des „Pace“ führt schließlich das gesamte Ensemble an, befeuert von der Petrarca-Botschaft ihres Vaters. Schon die neue Orchestereinführung zu dieser Szene zeigt die beiden Gesichter Boccanegras: den autoritären Dogen und den sich nach privatem Glück sehnenen Vater, die

straffen Fanfaren und – nach einer bedeutungsvollen Generalpause – die weichen Wellenmotive der Streicher. Mit der so beseelten Phrase „E vo gridando: pace, e vo gridando: amor“ („Und ich rufe euch zu: Frieden! Und ich rufe euch zu: Liebe!“) kulminiert Boccanegras Ansprache in einem Moment von höchster, doch letztlich wirkungsloser Emotionalität.

In Boitos klangvoller Alliteration „Plebe, patrizi, popolo“ wendet sich der Doge also an das Volk, um den Konflikt der rivalisierenden Parteien zu beschwichtigen. Mit nationalen Appellen kannte sich Verdi bestens aus. Schon 1847 regte er bei seinem Librettisten Salvatore Cammarano eine Oper über den römischen Volkstribunen Cola di Rienzo an, der auch in Boccanegras Ansprache erwähnt wird. Rienzo galt als Vorbild der italienischen Einigungsbewegung, des Risorgimento (von Wagners Oper *Rienzi* hatte Verdi wohl keine Kenntnis). Doch das Sujet wechselte damals zu LA BATTAGLIA DI LEGANO – eine Schlacht, in der der Usurpator Barbarossa vernichtend von den oberitalienischen Städten geschlagen wurde. Das persönliche Auftauchen des Stauferkaisers war eine Idee von Verdi gewesen, mit sicherem Gespür für einen fulminanten colpo di scena, der bei dem Helden Arrigo eine entsprechend flammende vaterländische Rhetorik auslöst. Die affirmative Geradlinigkeit der politischen Parolen im Frühwerk der BATTAGLIA DI LEGANO ist noch getränkt von der Utopie einer geeinten, fortschrittlichen Nation. Sehr bald verabschiedete sich der Komponist von dieser Hoffnung. Verdi, der melancholische Skeptiker, begriff die Politik immer stärker als einen menschenverachtenden Mechanismus, wie es der vor der Überarbeitung des BOCCANEGRA uraufgeführte DON CARLOS exemplarisch vorführt. Wenn er seinem Protagonisten also Petrarcas Friedensworte in den Mund legt, ist der emphatische Überschwang zu schön, um wahr zu sein. Es scheint, als wisse der Doge in seiner so flehentlichen Beschwörung um die Vergeblichkeit seiner Bemühungen. Und der Akt schließt mit dem nachtschwarzen Bannfluch über Paolo, eine der gespenstischsten Szenen in Verdis Œuvre.

Die Uraufführung der revidierten Fassung des SIMON BOCCANEGRA an der Mailänder Scala am 24. März 1881 geriet zum Triumph. Verdi hatte sich wie üblich detailliert um die musikalische und szenische Einstudierung gekümmert. Am Pult stand Boitos Weggefährte, der spätere OTELLO-Dirigent Franco Faccio. Und auch mit den Sängern Victor Maurel (Boccanegra) und Francesco Tamagno (Adorno) legten die kommenden Protagonisten des OTELLO, ohne es zu wissen, ihre Feuerprobe ab. Nur die Österreicherin Anna d'Angeri, die exzellente Sängerin der Amelia, die Verdi für die Desdemona im Auge hatte, beendete ihre Karriere kurz nach der Uraufführung, da sie heiratete – das Rollenbild sah eine weitere Berufsausübung noch selten vor.

Verdi nahm die Ovationen des Publikums gelassen entgegen: Er habe die „kapputten Beine“ seines alten Stücks wohl „gut repariert“, schrieb er dem alten Freund Graf Arrivabene. Dass ein Teil des überwältigenden Zuspruchs auch seiner Person als lebender Legende galt, wusste der 67-Jährige sehr genau. Man darf wohl annehmen, dass ihm die Rolle des Boccanegra auch gewisse Identifikationsmöglichkeiten bot – der immer wieder thematisierte Verlust der Tochter, die halb erstrebte, halb ungeliebte Vorbildfunktion. Dafür spricht, dass die Zweitfassung den Pessimismus, ja den Zynismus des Protagonisten verschärft hat: Mit „Ecco le plebi“ kommentiert der Doge sarkastisch den Wankelmut des Volkes, das ihn in einer Sekunde ermorden will, in der nächsten hochleben lässt. Und die Verachtung steigert sich zu einem wahren Hohngelächter der Holzbläser, das

den musikalischen Furor der Aufständischen regelrecht ausbremst. Boccanegra spottet über des Volkes Stimme als „Geschrei von Frauen und Kindern“, burleske Vorschläge und äffendes Staccato geben ihm eine scharfe Waffe in die Hand. Ein fast shakespearehafter Moment der Erkenntnis, die dem Gerechten die Rolle des „höhnischen Komödianten“ („istrion beffardo“) zuweist, um mit Jagos Credo zu sprechen. Nur scheinbar ins Spaßhafte wendet sich dieser Befund in der so zwiespältigen finalen Fuge des FALSTAFF. Dass „alles auf der Welt eine Posse“ ist, hat Simon Boccanegra schon früher gewusst.

*Entweder den Senat ... oder die Kirche von San Siro ...
oder gar nichts machen.*

Gar nichts machen wäre das Beste; aber Gründe – nicht des Interesses, sondern sozusagen berufliche – lassen mich die Idee nicht aufgeben, diesen BOCCANEGRA zu reparieren – zumindest nicht, ohne erst einmal versucht zu haben, etwas daraus zu machen.

Der Akt, den Sie in der Kirche von San Siro spielen lassen wollen, ist großartig in jeder Hinsicht. Schön wegen seiner Novität, schön wegen seines historischen Kolorits, schön in szenisch-musikalischer Hinsicht; aber er würde mich zu sehr in Anspruch nehmen, und ich könnte so viel Arbeit nicht auf mich nehmen.

Wenn man auf diesen Akt unglücklicherweise verzichtet, muss man sich an die Szene im Senat halten, die, wenn Sie sie machen, zweifellos nicht kalt lassen kann. Ihre Kritik ist gerechtfertigt, aber inmitten wichtigerer Arbeiten und mit OTELLO im Sinn streben Sie eine Vollkommenheit an, die hier unmöglich zu erreichen wäre. Ich sehe mehr nach unten und, optimistischer als Sie, verzage ich nicht. Ich gebe zu, dass der Tisch wackelt, aber wenn man ein paar der Beine repariert, wird er sich, glaube ich, halten können. Ich gebe auch zu, dass es da keine (immer recht seltenen!) Figuren gibt, die Euch ausrufen lassen: „gut getroffen“; trotzdem scheint mir, dass es in den Gestalten des Fiesco und Simone etwas gibt, woraus sich etwas Gutes machen lässt.

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



„Verdis DNA“

Regisseur Vasily Barkhatov
im Gespräch mit
Dramaturg Sebastian Hanusa

Sebastian Hanusa

SIMON BOCCANEGRA existiert in zwei verschiedenen Versionen, der ersten, 1857 in Venedig uraufgeführten, und der zweiten, die zusammen mit Arrigo Boito entstand und die die weitreichendste Revision einer seiner Opern überhaupt darstellt. Diese 1881 in Mailand uraufgeführte Fassung steht am Beginn von Verdis Spätwerk mit OTELLO und FALSTAFF wie auch der Zusammenarbeit mit Boito. Die zweite Fassung gilt als die musikalisch wie dramaturgisch reifere und erklingt auch in unserer Neuproduktion. Gab es aber auch Überlegungen, die erste Fassung statt der zweiten zu spielen?

Vasily Barkhatov

Nein. Die erste Fassung ist in dramaturgischer Hinsicht unklarer, viele Dinge werden dort nicht wirklich deutlich. Insgesamt braucht man, wenn man sich mit diesem Stück beschäftigt, seine Zeit, um all die Themen und Motive, die Librettist und Komponist dort hineingeschrieben haben, zu sortieren. Es kommt mir ein wenig so vor, als hätten beide einfach zu viel zu sagen gehabt, sich aber nicht auf ein Thema konzentriert, sondern gleich auf zehn. Doch das Publikum braucht einfach Zeit, all diese Themen und Handlungsmotive zu erfassen, sie zu verfolgen und zu verstehen. Und da ist die zweite Fassung einfach deutlich besser.

Als ich jedoch darüber nachgedacht habe, dass ich am Beginn der Oper etwas Zeit brauche, um die Vorgeschichte Fiescos zu erzählen, kam die Idee, am Beginn des Stückes das Preludio der Erstfassung zu spielen. Musikalisch passt es und es enthält zudem in Form einer Potpourri-Ouvertüre die wichtigsten musikalischen Themen des Stückes: das Thema der politischen Katastrophe, das „Revolutionsthema“, bei dem es sich zugleich um eine Art „Lebensthema“ von Simone handelt, das „Tochterthema“ und das „Liebesthema“.

Zugleich finde ich es interessant, wenn es ein Stück in zwei Fassungen gibt, und ich beschäftige mich dann immer auch mit der ersten Fassung. Als ich zum Beispiel MADAMA BUTTERFLY in Basel inszeniert habe, habe ich vieles von der ersten Fassung des Stückes mit hereingenommen. Jetzt ist es so, dass bei SIMON BOCCANEGRA die Existenz der zwei Fassungen den meisten geläufig ist, bei BUTTERFLY eher weniger. Dort ist es indes so, dass man in der Erstfassung einiges über die Figuren erfährt, was später herausgeschnitten wurde, um das Stück zu straffen und es in eine gute Form zu bringen. Bei BOCCANEGRA ist es stellenweise vergleichbar. Als Regisseur findet man bestimmte Facetten der Figuren

in der Erstfassung, die dann später gekürzt wurden. Es ist wie bei einem Film, der im Final Cut auf eine bestimmte Länge zusammengeschnitten wird, über dessen Figuren man aber auch mehr erfährt, wenn man sich den Rohschnitt ansieht.

Sebastian Hanusa

Unabhängig von der Fassung zeichnet sich das Libretto von SIMON BOCCANEGRA durch eine Fülle von komplex aufeinander bezogenen Einzelereignissen aus, einschließlich einer Häufung von Zufällen, die es, realistisch betrachtet, so nicht geben könnte. Wobei solch eine Kontrastdramaturgie, wie sie von Victor Hugo geprägt wurde, im romantischen Theater Programm war: An ihr haben sich die spanischen Theaterdichter Antonio García Gutiérrez, von dem neben BOCCANEGRA auch die Vorlage zu IL TROVATORE stammt, und Ángel de Saavedra, der die Vorlage zu LA FORZA DEL DESTINO schrieb, orientiert. In dieser Theater- bzw. Opernästhetik geht es nicht so sehr um das lineare und möglichst klare Erzählen einer Geschichte. Vielmehr interessierten sich die Autoren für die ganz großen Emotionen, für Extremsituationen, Schockmomente, für starke Bühneneffekte und auch für das Grelle oder auch bizarr Überzeichnete.

Vasily Barkhatov

Verdi hatte ganz sicher eine große Faszination für diese Stoffe und steht damit natürlich gegen jene dramaturgische Grundregel, dass man in der Oper sehr klar, ohne zu viele Wendungen und Details, erzählen müsse. Doch Verdi bringt diese komplizierten Stoffe und Geschichten auf die Bühne, was ich großartig finde. Mich erinnert das an mexikanische Fernsehserien unserer Tage, wo alle zehn Minuten eine neue Ungeheuerlichkeit geschieht und man wie ein Detektiv herausfinden muss, wer etwa wen vor hundert Jahren umgebracht hat und wessen Bruder sich in wessen Schwester verliebt.

Sebastian Hanusa

Unabhängig von dem ästhetischen Ansatz, aus dem heraus das Stück entstand, bleiben diese extremen Zufälle. Angefangen damit, dass Boccanegra nicht nur zufällig nach 25 Jahren seine verschollene Tochter wiederfindet, sondern dass diese an Kindes statt von der mit Boccanegra verfeindeten Adelsfamilie Grimaldi aufgenommen wurde und zudem noch die Geliebte Gabriele Adornos ist, der sich gegen Boccanegra verschworen hat.

Vasily Barkhatov

Und er erkennt über drei Akte Fiesco nicht, den Vater seiner Geliebten, obwohl er direkt vor ihm steht ...

Sebastian Hanusa

Versuchen Sie durch die Regie diese Momente zu „reparieren“? Wie gehen Sie damit um?

Vasily Barkhatov

Es ist definitiv eine Herausforderung. Ich selber kann nicht daran glauben, dass all diese Dinge innerhalb der Bühnenhandlung so geschehen könnten. Und wenn ich selber eine Handlung nicht für glaubwürdig halte, kann ich sie auch nicht so auf die Bühne bringen, als ob man im Publikum nicht sähe, dass ich lüge. Auf der anderen Seite halte ich BOCCANEGRA musikalisch für das schönste Stück, das Verdi je geschrieben hat. Wenn man in einer Kapsel das ins Weltall schicken wollte, was ihn insgesamt ausmacht, dann müsste man BOCCANEGRA nehmen.

Es ist quasi seine DNA, in der sich in Spuren Elemente aller seiner anderen Werke wiederfinden.

Und zugleich gibt es diese dramaturgischen Schwächen. Dazu zählt etwa, dass Verdi den Figuren nie die Möglichkeit gibt, das, was sie erleben, zu akzeptieren und zu verarbeiten. Er zeigt die einzelnen Ereignisse, gibt aber den Figuren nicht den Raum, sie vorzubereiten oder angemessen zu reagieren. Boccanegra erkennt in einem Moment, dass Amelia seine Tochter ist, und sofort ist er glücklich. Es gibt in der Szene keine Entwicklung vom Erkennen der Tochter hin zum Glücklichsein.

Deshalb stellt sich für mich der Eindruck ein, dass diese Momente des Glücks zu schön sind, um wahr zu sein – woraus sich eine Inszenierungsidee entwickelte. Alle „glücklichen Szenen“ wurden für mich Projektionen Simon Boccanegras. Er erträumt sie sich als den perfekten aller möglichen Wege, der so aber niemals Realität wird. Es bleibt eine feine Linie am Horizont, die man zwar sieht, aber nie einfangen kann, weil sie sich immer von einem wegbewegt. Es ist so wie dieser Witz aus der UdSSR. Dort wurde einem von der Partei gesagt, man solle nur warten, der wahre, ideale Kommunismus sei bereits am Horizont zu sehen. Worüber die intelligenteren Leute nur lachen konnten, da man den Horizont ja nun niemals erreicht.

Hinzu kommt in SIMON BOCCANEGRA, dass ein privates Suchen nach Glück das politische Leben beeinflusst. Es gibt zahlreiche Beispiele aus der Geschichte, in denen die psychologischen Probleme von Dogen, Kaisern und Präsidenten ihr politisches Handeln beeinflusst haben und sie deshalb etwa einen Krieg begonnen haben. Ähnlich ist es bei Boccanegra, der versucht, aus seinem Privatleben heraus die Welt in Ordnung zu bringen. Er ist besessen von der Idee, dass, sobald die verlorene Tochter heimkehrt, sich die politische Situation auf magische Weise zum Guten wendet. Schließlich führt diese Besessenheit dazu, dass Boccanegra sich selber belügt und letztlich ein beliebiges Mädchen als Tochter annimmt.

Sebastian Hanusa

Ein weiteres sehr interessantes Moment ist, dass das Stück aus zwei Teilen besteht. Es gibt einen Prolog, in dem die Vorgeschichte der Handlung erzählt wird, der aber von seinem Umfang her mehr als ein Viertel der Oper einnimmt und in dem wesentliche Teile der Handlung geschehen. Und dann gibt es die in drei Akte gegliederte Haupthandlung der Oper, die 25 Jahre später spielt. Durch die Anlage des Stückes mit diesen scharfen Kontrasten und den wenigen Ruhepunkten erfährt man wenig über die Figuren. Hinzu kommt der Zeitsprung, wo wir auch nur begrenzt erfahren, was dort in der Zwischenzeit geschehen ist.

Vasily Barkhatov

Aber das, was Verdi zeigen wollte, zeigt er uns. Es sind die zwei Extrempunkte innerhalb einer persönlichen Entwicklung von Simon Boccanegra, die sich über jene 25 Jahre vollzogen hat. Am Anfang der Oper zeigt er uns den netten Mann von der Straße. Später wird er zu einem glatten, erfahrenen Machtpolitiker, wie Fiesco es schon zu Beginn ist. Und später erleben wir Gabriele als den „nächsten Simone“, als einen jungen Mann, voller Hoffnungen, aufgeschlossen, offenherzig.

Daher zeige ich im Prolog Simone als den jungen, etwas naiven Marine-soldaten und Kriegshelden, der unsicher und etwas verwirrt ist, als er diese politische Veranstaltung betritt, bei der vornehme Leute und hochrangige Militärs anwesend sind. Er fühlt sich ein bisschen nackt und spürt, dass er – noch – nicht zu dieser Gesellschaft, an diesen Ort und zu diesem Ereignis gehört. Und im ers-

Das Wahre zu kopieren kann gut sein, aber *das Wahre zu erfinden* ist besser, sehr viel besser. In diesen beiden Worten mag ein Widerspruch liegen, *das Wahre erfinden*, aber frage den Papa [Shakespeare].

Es kann sein, dass er, der Papa, irgend einem Falstaff begegnet ist, aber er wird schwerlich einem solchem Bösewicht wie Jago begegnet sein und nie und nimmer solchen Engeln wie *Cordelia, Imogene, Desdemona* usw. usw., die doch alle so wahr sind! ... Das Wahre zu kopieren ist schön, aber Fotografie, nicht Malerei.

ten Akt, 25 Jahre später, bewegt er sich in diesem Umfeld wie ein Fisch im Wasser. Wir sehen hier einen erfolgreichen, erfahrenen Politiker. Deshalb singt Simone aber auch am Ende, im Augenblick der Verzweiflung und des Todes: „Warum bin ich nicht auf See gestorben?“ – als ich noch ein glücklicher, unerfahrener Korsar auf meinem Schiff war. Warum musste er diesen Prozess erleben und konnte nicht sterben, als er noch ein netter, unschuldiger, quasi „perfekter“ Mensch war. Deshalb nimmt er dann wieder die alte Uniformjacke, die er im Prolog getragen hatte und tauscht sie gegen Jackett und Krawatte. Doch es bleibt ein Relikt aus vergangenen Tagen, ist ein vergeblicher Versuch, in die Vergangenheit zurückzukehren.

Sebastian Hanusa

Die Autoren haben das Stück in einem konkreten historischen Kontext in Genua in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts angesiedelt. Simon Boccanegra hat es ebenso gegeben wie Jacopo Fiesco und Gabriele Adorno. Der Großteil der Handlung einschließlich der Liebesgeschichte von Boccanegra mit Fiescos Tochter und die Geschichte mit der verlorenen und wiedergefundenen Tochter sind jedoch Fiktion. Zugleich ist das Stück, wie die historische Oper des 19. Jahrhunderts insgesamt, eines, in dem Verdi auf die politische Situation seiner Zeit reflektiert, jenen konfliktreichen Prozess der Wiedervereinigung Italiens, an dem er zu Teilen selber teilgenommen hat, den er mitgestaltet hat.

Vasily Barkhatov

Für mich ist der Umgang mit der Geschichte in der Oper des 19. Jahrhunderts vergleichbar dem in Historienfilmen des Hollywood-Kinos unserer Tage: Die Geschichte gibt den Rahmen ab, lediglich ein paar Namen und Fakten, für eine Handlung, die zu achtzig bis neunzig Prozent erfunden ist. Dieser Rahmen ist jedoch für die Handlung essentiell in dem Sinne, dass Simon Boccanegra ein Politiker war, der die Struktur seines Staates grundlegend verändert hat, ähnlich wie auch Boris Godunow. Und in diesen Rahmen wird ein fiktives Privatschicksal hineingesetzt, mit dem im Fall von SIMON BOCCANEGRA gezeigt wird, wie sich Strukturen politischer Machtausübung nicht mit dem Wunsch nach privatem, familiären Glück vereinen lassen und letztlich tragisch scheitern.

Die Botschaft des Stückes ist für mich ganz radikal die: Um ein guter Politiker zu sein, muss man sich selbst, mit all seinen privaten Plänen, Wünschen und Ambitionen aufopfern. Der Beruf des Politikers ist mit dem eines Mönchs vergleichbar. Es ist letztlich so etwas wie eine religiöse Berufung, zumindest, wenn man es wirklich ehrlich meint und ernsthaft betreibt. Natürlich gibt es auch korrupte Politiker, so wie es korrupte Priester gibt, die nicht aus einem solchen Idealismus heraus handeln. Aber im Idealfall bedeutet, Politiker zu sein, alles dem Amt als Diener des Staates zu opfern.

Sebastian Hanusa

Und indem Verdi uns, aus seinem Humanismus heraus, zeigt, wie dieser Anspruch die allermeisten Menschen scheitern lässt, entsteht die innere Dramatik, die die Handlung des Stückes trägt. Die Anforderung eines quasi mönchischen Politikerlebens versuchen die Figuren des Stückes eben doch mit privatem Glück als guter Familienvater und Ehemann zu vereinen – in einem Männerstück des 19. Jahrhunderts, dessen Grundkonflikt sich aber auch mit zunehmender Auflösung klassischer Rollenmodelle nicht wesentlich geändert hat. Erzählt wird dies im Stück aus einer Form von überhöhtem Realismus heraus. Es gibt einen konkreten historischen Rahmen ebenso wie eine Erzählweise, die Einzelereignisse auf die Bühne bringt, die sich so auch in der realen Welt ereignen könnten. In der

Kombination dieser Einzelereignisse bewegt sich das Stück jedoch jenseits aller realistischen Plausibilität. Was bedeutet dies für die Erzählweise der Inszenierung?

Vasily Barkhatov

Verdi ändert innerhalb des Stückes die Spielregeln der Dramaturgie, was wirklich interessant ist. So im Fall des Chores. In den ersten beiden Akten agiert er als eine Gruppe realer Menschen aus der Stadtgesellschaft Genuas, die unmittelbar an den Ereignissen teilhaben, reagieren, sie kommentieren, Zustimmung oder Ablehnung äußern. Im letzten Ensemble der Oper werden sie jedoch zu einem Chor vergleichbar dem des griechischen Theaters, der aus einer übergeordneten Position philosophischer Reflexion heraus auf das Geschehen schaut. Die Soli führen hier realistische Familiengespräche. Und dann taucht plötzlich der Chor auf und kommentiert diesen Ausschnitt der Realität, indem er aus einer quasi existenzphilosophischen Perspektive heraus über die Tragik des Seins reflektiert.

Und auch für die Soli bedeutet dies, dass ich grundsätzlich mit einer realistischen Spielweise das Stück erzähle, dies aber mit einer im guten Sinne theatralen Distanz. Ich kann dieses Werk nicht so erzählen, als ob Amelia wirklich Bocca-negras Tochter ist. Ich kann sie aber als die Geschichte eines Mannes erzählen, für den der Wunsch und der Traum, seine Tochter wiederzufinden, so stark sind, dass dies sein Handeln beeinflusst und letztlich dominiert.

































An den Dogen und den Rat von Genua

Francesco Petrarca

Indulge mihi, oro.

Avignon, am 1. November 1352

Es möge Euch, erlauchter Doge, und Euch, edelste Ratsherren, gefallen, mir zu erlauben, mich mit Euch vertraulich ein wenig zu unterhalten. Ihr werdet doch sicher nicht glauben, dass ich zu früh das tue, was ich aus guten Gründen bis jetzt nicht tun wollte.

Deshalb wartete ich auch begierig darauf, dass Fortuna diesen vielen Kriegen ein Ende setzen würde, und es schien mir ein unmenschlicher Rat zu sein, die bereits von Hass glühenden Herzen durch meine Worte noch mehr aufzustacheln; deshalb hielt ich es für falsch und ungünstig, die Krieger, die die Waffen bereits ergriffen hatten und sich anschickten, in die Schlacht zu ziehen, anzuflehen, die Waffen niederzulegen und sich von den Schlachtfeldern zurückzuziehen. Dazu kommt noch, dass ich bereits dachte, zum Großteil meiner Pflicht nachgekommen zu sein; sei dem, wie es sei, dieser furchtbare Krieg, der Osten und Westen erschütterte, hatte noch nicht begonnen und die feindlichen Flotten hatten ihre Segel noch nicht gesetzt, als ich den vortrefflichen Dogen von Venedig, mit heißen Bitten und fast mit Tränen in den Augen zu überzeugen versuchte, dass er sich bemühen möge, die Flammen dieses schrecklichen Brandes, der vor dem Ausbruch stand, zu löschen. Da nun die ersten Erfahrungen gemacht wurden und das viele Blutvergießen den blinden Durst nach Zwietracht und Hass gemildert hat, scheint es mir an der rechten Zeit zu sein, die Stimme unter den Kämpfenden zu erheben und zum Sammeln zu blasen.

Es gibt, das weiß ich, niemanden auf der Welt, der tapferer im Krieg ist und sich großzügiger und menschlicher im Sieg zeigt als Ihr. Nun ward der Sieg Euer. Das möge Euch also genügen, und handelt nicht so, dass man von Euch sagt, dass Ihr Euch Eurer edlen Sitten begeben habt. Zu den Besiegten grausam zu sein und noch nach vielem Blutvergießen nach Blut zu dursten, ist ein Vergnügen der Feigen und Schändlichen. Die Vernunft schweigt, die Urteilskraft irrt im Toben des Gefechtes, in der Hitze der Kämpfe. Schön ist es also, den Unmut zu zügeln, damit Großzügigkeit und Milde beweisen können, dass diejenigen, die den Sieg errangen, seiner würdig waren. Und vielleicht könnte das schwierig für jene werden, die nicht gewohnt sind zu siegen und von dem unerwarteten Ereignis aus jener Bahn

geworfen werden, welche die Vernunft vorschreibt, und sich der vermessenen Fröhlichkeit hingeben. Aber wie könnte das bei Euch geschehen, die Ihr so viele Kriege durchgestanden, so viele glorreiche Siege für die ganze Welt errungen habt? Es gibt kein Meer im Erdenkreis, das nicht von Euren Siegen kündigt. Sogar der Ozean fürchtet Euch und das Indische Meer frohlockt, dass Eure Flotten es nicht eroberten.

Um die Fremden tut es mir nicht leid: eine elende Bande von Söldnern und Verrätern, die aus Gier nach einem erbärmlichen Preis sich nicht schämten, sich einer käuflichen Truppe anzuschließen, um das Leid Italiens noch zu verschärfen und den Treuepakt, den sie uns feierlich geschworen hatten, zu brechen. Aus der Tiefe des Herzens bemitleide und beweine ich nur unsere Brüder, die Italiener, welche, ach! meinen zuverlässigen Ratschlägen nicht rechtzeitig wohlwollend ihr Ohr leihen wollten. Aber wenn je das getan würde, was ich hoffe und kaum zu sagen wage, nämlich, dass Ihr Euch beide daran erinnert, Söhne Italiens zu sein und wieder in Freundschaft vereint wäret, würdet ihr untereinander nach nichts anderem streben als nach jenem Primat der Macht und des Ruhms ; vielleicht würdet Ihr durch diese glückliche Umkehr der Gefühle voll Abscheu vor diesem Bürgerkrieg in Italien zurückschrecken, die vereinten Waffen gegen die ausländischen, hinterlistigen Anstachler dieses Zwistes wenden und sie mit Schwertern und Fallstricken in kurzer Zeit von der Erde und dem Meer verjagen, mit dem hochherzigen Ziel, einig in Gedanken und Kräften, das Heilige Land und das Grab Christi zu befreien, und so den Nachfahren und der Welt ein unvergessliches ruhmreiches Zeugnis Eurer Tugenden bieten.

Kehren wir aber jetzt an den Anfang der Geschichte zurück: Ihr habt gesiegt, Ihr Tapferen: nun handelt so, dass die ganze Welt auf Italien blickt, nicht aus Hass noch aus Neid, sondern nur wegen des Friedens, den Ihr nach dem Krieg gebracht habt. Schön ist es, den Gegner mit dem Schwert zu besiegen. Noch schöner ist es, ihn durch die Großmut des Herzens zu besiegen. Derjenige verdient, ein echter Sieger genannt zu werden, der, wenn er siegt, sich von der Vernunft leiten lässt, seine Gefühle zügelt, den Sieg nicht missbraucht und dem Zorn Zügel anlegt. Nun handelt so, dass die staunende Welt erkennt, dass Ihr in Glück und Unglück stets dieselben bleibt und zu Euren zahlreichen Tugenden die Gelassenheit zählt, die Beständigkeit Euch zum Ruhm gereicht und Euch nichts fehlt, was ein Volk groß und ruhmreich im Krieg und im Frieden macht.

Nun will ich zu Euch von einer anderen Gefahr sprechen, wegen der ich mir um Euch Sorgen und Gedanken mache: Wenn auch Eure Tugend den Schaden, den diese Gefahr verursachen kann, zu beseitigen verstehtet, so ängstige ich mich doch um das Ansehen Eurer Republik.

Nie hätte Rom seine Bedeutung verloren, wenn Karthago seine Macht bewahrt hätte. Nachdem Angst und Schrecken, den diese mächtige Feindin allen eingeblößt hatte, vergangen waren, traten in Rom fremde Laster auf, Zwietracht entstand unter den Bürgern und das Ende einer großen Bedrohung war der Anfang noch schlimmerer Bedrohungen.

Leichter ist es, ein Mittel gegen jene Übel zu finden, die von außen kommen, als gegen jene, die in uns selbst Wurzeln schlagen, und von allen Krankheiten ist die am schädlichsten, die man nicht sieht. Da müsst Ihr Genuesen jetzt Euren Geist anstrengen und Euch mit allen Mitteln darum bemühen, dass der Sieg Euch nicht

übermütig oder schlaff macht. Es ist wunderbar, in Frieden zu leben, aber wenn das nicht möglich ist, ist es besser, gegen Feinde als gegen die eigenen Mitbürger zu kämpfen.

Erinnert Euch doch an jene Zeit, als Ihr das glücklichste aller Völker Italiens wart. Ich erinnere mich immer ganz genau an den zauberhaften Anblick, den Eure Riviera im Osten und im Westen bot, so schön, dass sie eher ein himmlischer als ein irdischer Wohnsitz schien, ähnlich jenem, den die Fantasie der Dichter den Seligen in den Elysischen Feldern zuwies, zwischen lieblichen Hügeln und entzückenden Wegen, die in die grünenden Täler führten. Und wenn man Eure zahlreich bevölkerten Dörfer zu Fuß durchstreifte, welche Staunen erregten nicht die prunkvollen Gewänder und die majestätischen Gestalten Eurer Bürger und Eurer vornehmen Frauen oder der Anblick inmitten der Wälder und der weit entfernten Felder von Pracht und Köstlichkeiten, die den Prunk der Städte in den Schatten stellen?

Und dann wendet Eure Gedanken von dieser Zeit zu einer anderen Zeit, als gewöhnliche Anhänger Fortunas sich in Eure glückselige Stadt drängten und Verschwendung, Hochmut und Neid die Herrschaft über Euer Volk ergriffen. In kurzer Zeit war diese Stadt, die nicht ihresgleichen an Schönheit und Fröhlichkeit hatte, verlassen, verwahrlost und entstellt, die Lieblichkeit des Ortes verkehrte sich in Einsamkeit und Verwüstung, die prächtigen Bauten wurden zu Brutstätten und Schlupfwinkeln von Dieben und Räubern, die den Reisenden vor Furcht und Schrecken erstarren ließen. Als schließlich Eure Stadt von den geflüchteten Bürgern, die sich der Hilfe der Mailänder versichert hatten, belagert wurde, musste sie alle Übel eines grausamen Krieges ertragen, und nachdem zu Eurer Verteidigung dieser glänzende Stern unserer Zeit, Robert, König von Sizilien, herbeigeeilt war, war die Stadt fast ein ganzes Jahr eingeschlossen und kein Tag verging, an welchem zu Land oder auf dem Meer, ja sogar auch in der Luft und unter der Erde die grausamsten Kämpfe stattfanden.

Müde endlich und erfahren in so vielen Übeln suchtet Ihr Euer Heil darin, eine Person nur zu Eurem Führer zu machen, und unter dieser Regierung, die in der Tat für das Gedeihen der Republik günstig war, endeten die Feindseligkeiten, der Hass erlosch und die dunklen Wolken, welche diesen Himmel getrübt hatten, wurden wieder hell, der Friede kehrte wieder bei Euch ein und seine Gefährtin, die Gerechtigkeit und die süße Eintracht der Bürger, ein sicheres Pfand für Größe und Ruhm der Stadt, der es vorbehalten blieb, nur die Feinde zu besiegen.

Aus Erfahrung wisst Ihr, dass es wahr ist, dass das menschliche Glück schlüpfrig und flüchtig ist, und je mehr Glück man hat, umso mehr muss man es sorglich hüten. Jetzt, da Ihr aus langem Todesschlaf wieder zum Leben erwacht, erkennt den falschen Weg, den Ihr eingeschlagen hattet und seht zu, dass ihr nie mehr in diese Fußstapfen tretet, wenn Ihr nicht wollt, dass Ihr noch einmal im Sumpf versinkt. Nur davor hütet Euch, anderes habt Ihr nicht zu fürchten: in jedem anderen Krieg ist Euch der Sieg sicher. Liebet Euch, liebet die Gerechtigkeit, den Frieden und wenn Euch der Wunsch nach kriegerischem Ruhm überkommt, dann rüstet Euch nur mutig zum Krieg, es wird Euch an Feinden nicht fehlen. Aber haltet Euch fern vom Bürgerkrieg.



Original
Ital. Eis

Bulle DEINE
Angst ist 1.
herrechtig MAI

Welche Macht das Glück in den menschlichen Dingen hat und wie man ihm widerstehen kann

Niccolò Machiavelli

Ich weiß wohl, dass viele der Meinung waren und noch sind, dass die irdischen Dinge derart vom Glück und von Gott regiert werden, dass die Menschen sie mit all ihrer Klugheit nicht ändern und nichts dagegen ausrichten können. Woraus sich ergäbe, dass es nicht verlohnte, sich auf der Welt anzustrengen, sondern dass man sich in das Schicksal ergeben müsse. Diese Meinung fand viele Anhänger in unseren Zeiten, wegen der großen Umwälzungen, die man erlebt hat und noch täglich sieht und die alle menschlichen Vorstellungen übersteigen. Dessen eingedenk habe ich mich manche Mal dieser Absicht teilweise gebeugt. Weil aber die Freiheit unseres Willens nicht aufgehört hat, so halte ich es für wahr, dass das Glück die Hälfte unserer Handlungen bestimmt, die andere Hälfte jedoch, oder beinahe so viel, uns anheimfällt.

Ich vergleiche das Glück mit einem reißenden Flusse, der, wenn er anschwillt, die Ebenen überflutet, Bäume und Häuser umreißt, hier Erdreich fortspült und es dort anschwemmt. Jedermann flieht davor und gibt seinem Ungestüm nach, ohne irgendwo Widerstand zu leisten. Trotzdem ist es den Menschen nicht verwehrt, in ruhigen Zeiten Vorkehrungen zu treffen, durch Schutzwehren und Dämme das Hochwasser in einen Kanal abzuleiten und zu verhindern, dass sein Ungestüm so heftig und so verderblich sei. Ebenso geht es mit dem wechselhaften Glück, welches seine Macht zeigt, wo keine Zurüstungen getroffen sind, ihm zu widerstehen. Es wendet sich mit Ungestüm dorthin, wo es keine Schutzwehren und Dämme findet, die ihm Widerstand bieten.

Um aber ins Einzelne zu gehen, so sage ich, dass man einen Fürsten heute im Wohlstand und morgen untergehen sieht, ohne dass er seine Natur oder seinen Charakter irgendwie geändert hätte. Das kommt nach meiner Meinung zunächst von den Ursachen, die ich weiter oben eingehend erörtert habe: nämlich, dass ein Fürst, der sich ganz auf das Glück verläßt, zugrunde geht, sobald dieses sich wendet. Ferner glaube ich, dass der Glück hat, dessen Handlungsweise dem Charakter der Zeit entspricht, während der Unglück hat, der mit seiner Zeit in Widerspruch steht. Denn man sieht die Menschen in dem, was diese sich vorgenommen haben, sei es Ruhm oder Reichtum, auf verschiedene Arten zum Ziele streben, einer vorsichtig, der andere ungestüm, einer mit Gewalt, der andere mit List, einer mit Geduld, der andere mit dem Gegenteil; und jeder kann auf seine besondere Weise dazu gelangen. Ferner sieht man zwei Vorsichtige, von denen

der eine zum Ziele kommt, der andere nicht. Ebenso gelingt es zweien auf verschiedene Weise gleichermaßen, dem einen mit Vorsicht, dem anderen mit Ungestüm; und dies hängt lediglich davon ab, ob sie sich dem Charakter der Zeit anpassen oder nicht. Daher kommt es, wie gesagt, dass zwei verschiedenen Handelnde die gleiche Wirkung erzielen und dass von zwei gleich Handelnden der eine sein Ziel erreicht, der andere nicht.

Daher auch die Wechselfälle des Glücks; denn wenn einer sich mit Vorsicht und Geduld benimmt und die Zeitumstände derart sind, dass seine Handlungsweise gut ist, so gelingt ihm sein Vorhaben; ändern sich aber die Verhältnisse, so geht er zugrunde, weil er seine Handlungsweise nicht ändert. Nun aber ist ein Mensch selten so klug, dass er sich diesem Wandel anzupassen verstände, teils, weil er den Weg nicht verlassen kann, den seine natürliche Anlage ihm weist, teils, weil jemand, der auf einem eingeschlagenen Weg stets Glück hatte, sich nicht davon überzeugen kann, dass es gut wäre, ihn zu verlassen. Und so kommt es, dass ein vorsichtiger Mann, wenn die Zeit zur Entscheidung gekommen ist, nicht zu handeln wagt und zugrunde geht. Hätte er aber seine Natur mit den Zeitumständen geändert, so hätte das Schicksal sich nicht geändert.

Ich schließe also, da das Glück wechselt, die Menschen aber auf dem eingeschlagenen Wege verharren, dass sie nur so lange Glück haben, als Schicksal und Weg übereinstimmen, dagegen Unglück haben, sobald ein Missklang entsteht.

Das Leben ist Schmerz.
Wenn man jung ist, wiegt
einen die Lebensunerfahrenheit,
das Bewegte, mancherlei
Zerstreuung, Ausschweifung in
Schlummer, der Zauber wirkt,
man erträgt das bisschen Gute,
bisschen Böse und merkt
nichts vom Leben.

Jetzt kennen wir es, spüren es
und der Schmerz bedrückt
und zermartert uns. Was tun?
Nichts, nichts. Wir müssen
weiterleben, krank, müde,
enttäuscht, bis dass ...

Zeittafel

14. Jahrhundert

Genua ist eine der mächtigsten Seemächte Italiens mit Handels- und Militärstützpunkten im gesamten Mittelmeerraum sowie an den Küsten des Schwarzen Meeres und konkurriert hier mit den anderen Stadtrepubliken Italiens, insbesondere mit Venedig. Die Innenpolitik des Stadtstaats ist zugleich von bürgerkriegsartigen Auseinandersetzungen um die politische Vormachtstellung geprägt. In diesen stehen sich, wie in ganz Italien, die Parteien der Ghibellinen und Guelfen gegenüber. Deren Feindschaft wurzelt in den Auseinandersetzungen zwischen Papst- und Kaisertum, ist in Genua aber längst zu einem innergenuesischen Machtkampf zwischen den Patrizierfamilien der Grimaldi und Fieschi auf Seiten der Guelfen und der Doria und Spinola auf Seiten der Ghibellinen geworden. Als dritte politische Kraft sind zudem in Genua die „popolari“ entstanden – die Volkspartei, bestehend aus Bürgern, Handwerkern sowie Seeleuten.

1301

Geburt Simon Boccanegras als Kind einer wohlhabenden Kaufmannsfamilie, deren Mitglieder bereits mehrfach hohe Staatsämter in Genua bekleidet haben.

23. Dezember 1339

Simon Boccanegra wird auf Lebenszeit in das nach dem Vorbild Venedigs neu geschaffene Amt des Dogen gewählt. In seine Amtszeit fällt die Rückeroberung von Gebieten entlang der Riviera, eine Reform der Regierungsstrukturen sowie die Aufrüstung der Galeerenflotte Genuas.

23. Dezember 1345

Bei einer von ihm selbst einberufenen Volksversammlung wird Boccanegra zur Aufgabe des Dogenamts gezwungen.

1351 / 1352

Francesco Petrarca ruft in zwei Schreiben an die Dogen und Räte der Republiken Venedig und Genua zur Befriedung des in Italien herrschenden Kriegszustands auf.

15. November 1356

Simon Boccanegra wird erneut zum Dogen gewählt.

3. März 1363

Boccanegra stirbt, nachdem während eines Festmahls ein Giftanschlag auf ihn verübt worden ist.

10. Oktober 1813

Geburt Giuseppe Verdis in Le Roncole, Italien.

1833

Der Historiker Michel Giuseppe Canale (1808–1890) verfasst die historische Tragödie „Simonino Boccanegra primo doge di Genova“.

17. Januar 1843

Uraufführung des Dramas in vier Akten „Simón Bocanegra“ von Antonio García Gutiérrez (1813–1884) im Teatro de la Cruz in Madrid. Dieses wird Verdi zur Vorlage von SIMON BOCCANEGRA und ist damit, nach IL TROVATORE, die zweite Oper Verdis auf ein Drama von García Gutiérrez.

15. Mai 1856

Nach zähen Verhandlungen unterzeichnet Verdi einen Vertrag mit dem Teatro La Fenice in Venedig, in dem er sich für die Komposition einer neuen Oper für die Karnevalssaison 1856/57 auf ein Libretto Francesco Maria Piaves (1810–1876) verpflichtet.

August 1856

Ein erstes Prosa-Libretto für SIMON BOCCANEGRA wird von Verdi angefertigt und von Piave im Anschluss als versifiziertes Libretto ausgearbeitet.

Oktober 1856 – Januar 1857

Verdi betreut in Paris die französische Aufführung von IL TROVATORE – unter dem Titel LE TROUVÈRE – an der Opéra. Der Großteil der Partitur entsteht. Verdi bittet Giuseppe Montanelli, einen in Paris lebenden Juristen, Politiker und Literaten, um Änderungen und Ergänzungen an Piaves Libretto.

12. März 1857

Uraufführung der ersten Fassung von Verdis SIMON BOCCANEGRA in Venedig, Teatro La Fenice, die in einem Fiasko endet. Auch bei Folgeproduktionen in den Jahren 1857 bis 1859 gelingt es nicht, das Stück dauerhaft zu etablieren.

20. November 1880

Verdi äußert sich gegenüber Giulio Ricordi, dass er Interesse an einer Überarbeitung des SIMON BOCCANEGRA habe.

24. November 1880

Arrigo Boito erklärt sich bereit, nachdem er bereits mit Verdi im Gespräch hinsichtlich des OTELLO ist, an der Revision des SIMON BOCCANEGRA mitzuarbeiten.

Dezember 1880

Boito macht erste Vorschläge bezüglich einer Überarbeitung des Librettos zu SIMON BOCCANEGRA. So wird beispielsweise die Ratsszene unter Verwendung der Petrarca-Briefe von Boito neu hinzugefügt.

Januar – Februar 1881

Intensiver Austausch Verdis mit Boito in Hinblick auf neue sowie abgeänderte Teile der Oper.

21. Februar 1881

Revisionsarbeit Verdis an SIMON BOCCANEGRA abgeschlossen.

24. März 1881

Erfolgreiche Uraufführung der zweiten Fassung von Verdis SIMON BOCCANEGRA im Teatro alla Scala Mailand.

27. Januar 1901

Tod Giuseppe Verdis in Mailand.

8. Februar 1930

Premiere von SIMON BOCCANEGRA an der Städtischen Oper Berlin (Musikalische Leitung: Fritz Stiedry; Regie: Otto Krauss).

4. Juni 1944

Premiere von SIMON BOCCANEGRA am Deutschen Opernhaus Berlin (Musikalische Leitung: Leopold Ludwig; Regie: Rudolf Scheel)

26. Mai 1946

Premiere von SIMON BOCCANEGRA an der Städtischen Oper Berlin (Musikalische Leitung: Artur Rother; Regie: Michael Bohnen)

5. Februar 1969

Premiere von SIMON BOCCANEGRA an der Deutschen Oper Berlin (Musikalische Leitung: Lorin Maazel; Regie: Gustav Rudolf Sellner)

30. Juni 1984

Premiere von SIMON BOCCANEGRA an der Deutschen Oper Berlin (Musikalische Leitung: Giuseppe Sinopoli; Regie: Giancarlo del Monaco)

26. November 2006

Premiere von SIMON BOCCANEGRA an der Deutschen Oper Berlin (Musikalische Leitung: Yves Abel; Regie: Lorenzo Fioroni)





Synopsis

Prologue

Politics in Genoa are locked in an embittered power struggle, and the city has reached a civil war-like state: the noble families Spinola and Doria on the one side and Grimaldi and Fieschi on the other are fighting to grab political power. Furthermore, the city's burghers are claiming representation and have successfully pushed for a freely elected doge to lead the state.

Paolo and Pietro, two supporters of the People's Party, agree to try to convince Simon Boccanegra to stand for election: as a state-employed corsair, he has fought successfully for Genoa and is highly popular among the people. However, Paolo only manages to convince Boccanegra to stand for election by pointing out that this would give him the possibility to liberate his beloved Maria Fiesco and see her again. Maria is the daughter of Jacopo Fiesco, currently the most powerful man in the state and also an implacable enemy of Simon Boccanegra – he has locked his daughter up at his palace to prevent this relationship.

Maria has actually died during her imprisonment. Boccanegra, however, does not know this. He offers Fiesco reconciliation. Fiesco's condition is that the illegitimate daughter of Maria and Simone – who is also named Maria – is placed in his care. Boccanegra claims that he gave his daughter into an old woman's keeping. While he was at sea, the old woman died, and he has been searching for the missing child ever since. Fiesco reacts to this information by refusing reconciliation, and the two men part in mutual hatred.

At that moment, Boccanegra's election as doge is announced. At the same time, however, he realizes that his beloved Maria is dead.

Act I – Scene 1

25 years later, the two enemy parties are still struggling for power in Genoa. Simon Boccanegra is still doge, with Paolo as his right hand. Fiesco has gone underground, using the pseudonym Andrea, and is part of a conspiracy to overthrow the doge.

Amelia Grimaldi, daughter of a patrician family, is waiting for her lover, the young nobleman Gabriele Adorno, who is also part of the plot against Boccanegra. Amelia wants to keep Gabriele away from this conspiracy, since she fears for his life. At this point, a visit from the doge is announced, who, as Amelia knows, has come on behalf of his confidant Paolo to ask for her hand in marriage.

In order to prevent a wedding with Paolo, Amelia sends Gabriele to ask Fiesco, who is a sort of surrogate parent for her, to agree to their immediate wedding. Fiesco tests Gabriele's devotion by revealing that Amelia is not really a Grimaldi. When their own daughter died as an infant, the family adopted an orphan of the same age, mainly to secure the inheritance claims of the family, whose sons were driven into exile by Boccanegra.

When Boccanegra asks for Amelia's hand on Paolo's behalf, offering to pardon her brothers in return, she refuses. She reveals the truth about herself to Simone, and because of her tale, he believes she is his missing daughter. He gives in to her wishes and refuses to have Paolo marry her. Paolo, who paved the way for Boccanegra's political career, is unwilling to accept this. He plans to abduct Amelia.

Act I – Scene 2

In the council meeting, Boccanegra tries to convince the people's representatives to seek a peaceful resolution to the conflict with the rivaling sea power Venice. The assembly is disrupted by a raging mob. After Amelia has been abducted, Gabriele Adorno has killed one of the supposed kidnappers. The people demand Gabriele's punishment, while Gabriele, with Fiesco's support, accuses Boccanegra of being the mastermind behind the abduction.

When Gabriele points his weapon at Boccanegra, Amelia, who has managed to free herself, steps in front of him to protect him. The subsequent tumult is pacified by Boccanegra, appealing for peace. Until the abduction is cleared up, he has Fiesco and Gabriele, whose plans for an insurrection he is aware of, arrested. At the same time, he suspects that Paolo is behind the abduction. He urges him to curse the unknown perpetrator – in other words, to lay a curse upon himself.

Act II

Paolo vows revenge against Boccanegra for the double insult of his prevented marriage and public self-accusation. He poisons Boccanegra's drinking water and has the two prisoners Gabriele Adorno and Jacopo Fiesco brought, hoping to induce them to murder Boccanegra. Fiesco refuses, as he considers the deed dishonourable. When Paolo convinces Gabriele that Amelia, who is now living with Boccanegra, is also his lover, he is willing to kill Simone.

Gabriele meets Amelia in the doge's apartments and confronts her, in a raging fit of jealousy. She insists that her love for Boccanegra is pure. When the latter appears, she hides Gabriele. She confesses to Boccanegra that she loves his mortal enemy. Simone fears that he will lose his newly-found daughter again, but asks her to leave him alone. He drinks the poisoned water and falls asleep.

When Gabriele tries to kill the sleeping Boccanegra, Amelia prevents this. Simone then announces that Amelia is his long-lost daughter Maria, whereupon Gabriele regrets his attempt at murder. He asks his forgiveness and assures the doge that he will be a loyal follower henceforth. In exchange, the doge promises him his daughter's hand. The uprising planned by the conspirators begins.

Act III

The uprising has been squelched, but the doge forgives his enemies. Fiesco is set free, while Paolo is sentenced to death. He confesses to Fiesco that he has poisoned Boccanegra. While the poison begins to work, Boccanegra remembers his past happiness. When Fiesco appears, Boccanegra recognizes his former enemy and also reveals that Amelia Grimaldi is his daughter and Fiesco's granddaughter. The enemies are reconciled. However, Boccanegra is at death's door. He appoints Gabriele, freshly married to Amelia, his successor, then dies.

Impressum

Copyright Stiftung Oper in Berlin
Deutsche Oper Berlin, Bismarckstraße 35, 10627 Berlin

Intendant Dietmar Schwarz; *Geschäftsführender Direktor* Thomas Fehrlé; *Spielzeit 2022/23*;
Redaktion Sebastian Hanusa; *Gestaltung* Uwe Langner; *Druck*: trigger.medien gmbh, Berlin

Textnachweise

Die Inhaltsangabe und das Interview mit Vasily Barkhatov sind Originalbeiträge von Sebastian Hanusa. Die Zeittafel ist ein Originalbeitrag von Johanna Strümpel. Der Beitrag von Kerstin Schüssler-Bach entstand für die Salzburger Festspiele 2019 und wurde für dieses Heft von der Autorin überarbeitet.

S. 12, 17, 22, 47 zitiert nach: Giuseppe Verdi, herausgegeben und übersetzt von Hans Busch, Frankfurt am Main 1979

S. 41 – 43 zitiert nach: Christian Springer, Giuseppe Verdi: „Simon Boccanegra“. Dokumente – Materialien – Texte zur Entstehung und Rezeption der beiden Fassungen, Wien 2008

S. 45/46 zitiert nach: Niccolò Machiavelli, Der Fürst, Frankfurt am Main, Leipzig 2001

Bildnachweise

Die Fotografien der Inszenierung stammen von Bettina Stöß.

Die weiteren Bilder: akg-images

Giuseppe Verdi

Simon Boccanegra

Melodramma in einem Prolog und drei Akten

Text von Francesco Maria Piave, Giuseppe Montanelli und Arrigo Boito
nach dem Drama „Simón Bocanegra“ von Antonio García Gutiérrez

Premiere am 29. Januar 2023 an der Deutschen Oper Berlin

Musikalische Leitung: Jader Bignamini; Inszenierung: Vasily Barkhatov; Bühne: Zinovy Margolin; Kostüme: Olga Shaishmelashvili;
Licht: Alexander Sivaev; Chöre: Jeremy Bines; Dramaturgie: Sebastian Hanusa

Simon Boccanegra: George Petean; Jacopo Fiesco: Liang Li; Paolo Albiani: Michael Bachtadze; Pietro: Padraic Rowan;
Maria Boccanegra / Amelia Grimaldi: Maria Motolygina; Gabriele Adorno: Attilio Glaser; Ein Hauptmann: Patrick Cock;
Eine Magd: Karis Tucker

Orchester, Chor und Statisterie der Deutschen Oper Berlin

