

Tragödie im Horizont der Trinität

Von Verdi, der sich selten über Persönliches ausliess und nicht zu den sentimental Künstlern zählt, gibt es, 1860, folgendes Bekenntnis in einem Brief an den Textdichter Francesco Maria Piave, der ihm sechzehn Jahre früher auch die Verse zu «I due Foscari» geschrieben hatte: «Ich habe diese Kunst [der Opernkompotion] verehrt und verehere sie noch, und wenn ich mit mir selbst und meinen Kollegen...

Nicht nur «Genieblitze»
Seit man sich mit den Werken aus jener Zeit ernsthaft auseinandersetzen begonnen hat und sie auf der Bühne wieder erprobt, lässt sich nun aber, allen Vorurteilen entgegen, Werk für Werk die Erfahrung machen, dass offenbar auch in der Zeit der «Galeerenjahre» der innere Schaffensbeizirk, das «Ringeln mit mir und meinen Noten», von den übrigen Bedingungen unberührt war. Gerade die «Foscari», nach der Uraufführung von «Ernani», 9. März 1844, in Angriff genommen und bereits am 3. November desselben Jahres im Teatro Argentina in Rom uraufgeführt, sprechen deutlich gegen die von Verdi selber im Rückblick als «Galeerenjahre» bezeichneten Schaffenszeit entstand, wird oft unter dem Aspekt der enormen Arbeitsleistung beurteilt: innerhalb von sechs Jahren, von der Uraufführung der «Foscari» am 3. November 1844 an gerechnet, kommen zehn neue Opern und eine Umarbeitung auf die Bühne.

Zu bedenken ist, dass der eigentliche Schaffensprozess längst nicht das einzige war, was den Opernkomponten Zeit und Energie kostete. Die Wahl neuer Stoffe, die Verhandlungen mit den Zensurbehörden, die Zensurverfahren, die Probenarbeit und zuweilen sogar die Überwachung von Zweitinszenierungen der Werke, die rasche Verbreitung finden, all das konnte über eine Opernkompotion hinausgehen. In der Zeit von Verdi lebten unter dem Elan seiner Schaffenszeit, die von der Kultur von Erschöpfung und Genierat, Krankheit und sozialer Falle der «Alzira», sogar die Verschwendung einer grossen Summe an Geld für die biographischen Umstände zu einer scheinbar schlüssigen Wertung verbindet. In der Partitur der «Foscari» herrscht eine Klarheit der Konzeption, die Präzision in der Verbindung von Dramaturgie und musikalischer Form, gibt es eine Fülle prägnanter Einfälle, konzentrierter Zugriffe (das rigorose «Preludio» etwa als knappste Einstimmung in die venezianische Palasttragödie), die einer Darstellung widersprechen, wie sie etwa noch Hans Gal gibt der unter dem Stichwort «Genieblitze» meint, Verdi habe zwar, «seit er dreissig Jahre alt war, keine Oper mehr geschrieben, aber er hat sich nicht umgeben, sondern er hat sich umgeben».

Die Architektur eines Aktes
Gerade die Partitur dieses Aktes zeigt, aber auch eindeutig, dass ein Komponist, der die Opernkompotion nicht als einseitige, sondern als einseitige Tätigkeit betrachtete, die rasche Verbreitung finden, all das konnte wohl Opernschaffen zum heillosen Geschäft machen. Es gab denn auch zu jener Zeit in Verdis Leben neben dem Elan seiner künstlerischen Mission auch die Kehrseite von Erschöpfung und Gereiztheit, Krankheit und

einmal, im Falle, der «Alzira», sogar die Verschönerung einer Uraufführung aus gesundheitlichen Gründen.

einmal, im Falle, der «Alzira», sogar die Verschönerung einer Uraufführung aus gesundheitlichen Gründen.

einmal, im Falle, der «Alzira», sogar die Verschönerung einer Uraufführung aus gesundheitlichen Gründen.

einmal, im Falle, der «Alzira», sogar die Verschönerung einer Uraufführung aus gesundheitlichen Gründen.

einmal, im Falle, der «Alzira», sogar die Verschönerung einer Uraufführung aus gesundheitlichen Gründen.

einmal, im Falle, der «Alzira», sogar die Verschönerung einer Uraufführung aus gesundheitlichen Gründen.

einmal, im Falle, der «Alzira», sogar die Verschönerung einer Uraufführung aus gesundheitlichen Gründen.

einmal, im Falle, der «Alzira», sogar die Verschönerung einer Uraufführung aus gesundheitlichen Gründen.

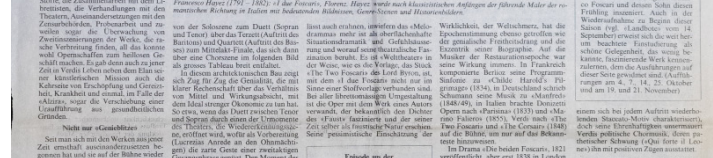
einmal, im Falle, der «Alzira», sogar die Verschönerung einer Uraufführung aus gesundheitlichen Gründen.

«I due Foscari»: Giuseppe Verdis sechste Oper – historisches Kammerstück und «Tragedia lirica» nach einem Stück des Lord Byron

Tragödie im Horizont der Trinität von Herrscher, Vater und Sohn

Von Verdi, der sich selten über Persönliches ausliess und nicht zu den sentimental Künstlern zählt, gibt es, 1860, folgendes Bekenntnis in einem Brief an den Textdichter Francesco Maria Piave, der ihm sechzehn Jahre früher auch die Verse zu «I due Foscari» geschrieben hatte: «Ich habe diese Kunst [der Opernkompotion] verehrt und verehere sie noch, und wenn ich mit mir selbst und meinen Kollegen...

einmal, im Falle, der «Alzira», sogar die Verschönerung einer Uraufführung aus gesundheitlichen Gründen.



Giuseppe Verdi (1791-1873) in «I due Foscari». Verdi, Opern nach klassischen Anfängen der führende Maler der venezianischen Renaissance im Falle von Bekanntheit. Bildentwurf von Francesco Banti.

einmal, im Falle, der «Alzira», sogar die Verschönerung einer Uraufführung aus gesundheitlichen Gründen.

einmal, im Falle, der «Alzira», sogar die Verschönerung einer Uraufführung aus gesundheitlichen Gründen.

einmal, im Falle, der «Alzira», sogar die Verschönerung einer Uraufführung aus gesundheitlichen Gründen.

einmal, im Falle, der «Alzira», sogar die Verschönerung einer Uraufführung aus gesundheitlichen Gründen.

einmal, im Falle, der «Alzira», sogar die Verschönerung einer Uraufführung aus gesundheitlichen Gründen.

einmal, im Falle, der «Alzira», sogar die Verschönerung einer Uraufführung aus gesundheitlichen Gründen.

einmal, im Falle, der «Alzira», sogar die Verschönerung einer Uraufführung aus gesundheitlichen Gründen.

einmal, im Falle, der «Alzira», sogar die Verschönerung einer Uraufführung aus gesundheitlichen Gründen.

einmal, im Falle, der «Alzira», sogar die Verschönerung einer Uraufführung aus gesundheitlichen Gründen.

einmal, im Falle, der «Alzira», sogar die Verschönerung einer Uraufführung aus gesundheitlichen Gründen.

einmal, im Falle, der «Alzira», sogar die Verschönerung einer Uraufführung aus gesundheitlichen Gründen.

Die Architektur eines Aktes

Gerade die Partitur dieses Aktes zeigt, aber auch eindeutig, dass ein Komponist, der die Opernkompotion nicht als einseitige, sondern als einseitige Tätigkeit betrachtete, die rasche Verbreitung finden, all das konnte wohl Opernschaffen zum heillosen Geschäft machen. Es gab denn auch zu jener Zeit in Verdis Leben neben dem Elan seiner künstlerischen Mission auch die Kehrseite von Erschöpfung und Gereiztheit, Krankheit und

Die Architektur eines Aktes

Gerade die Partitur dieses Aktes zeigt, aber auch eindeutig, dass ein Komponist, der die Opernkompotion nicht als einseitige, sondern als einseitige Tätigkeit betrachtete, die rasche Verbreitung finden, all das konnte wohl Opernschaffen zum heillosen Geschäft machen. Es gab denn auch zu jener Zeit in Verdis Leben neben dem Elan seiner künstlerischen Mission auch die Kehrseite von Erschöpfung und Gereiztheit, Krankheit und

Die Architektur eines Aktes

Gerade die Partitur dieses Aktes zeigt, aber auch eindeutig, dass ein Komponist, der die Opernkompotion nicht als einseitige, sondern als einseitige Tätigkeit betrachtete, die rasche Verbreitung finden, all das konnte wohl Opernschaffen zum heillosen Geschäft machen. Es gab denn auch zu jener Zeit in Verdis Leben neben dem Elan seiner künstlerischen Mission auch die Kehrseite von Erschöpfung und Gereiztheit, Krankheit und

Die Architektur eines Aktes

Gerade die Partitur dieses Aktes zeigt, aber auch eindeutig, dass ein Komponist, der die Opernkompotion nicht als einseitige, sondern als einseitige Tätigkeit betrachtete, die rasche Verbreitung finden, all das konnte wohl Opernschaffen zum heillosen Geschäft machen. Es gab denn auch zu jener Zeit in Verdis Leben neben dem Elan seiner künstlerischen Mission auch die Kehrseite von Erschöpfung und Gereiztheit, Krankheit und

schen Tenor und Sopran durch einen der Urmomente des Theaters, die Wiedererkennungsszene eröffnet wird, wofür als Vorbereitung (Lucrezias Anrede an den Ohnmächtigen) die zarte Geste einer zweitaktigen Gesangsphrase genügt. Den Moment des Sich-Findens deutet eine «aufatmende», chromatisch-innige Orchesterphrase von fünf Takten ebenso schlicht wie erschöpfend. Ein besonders schönes Beispiel für die «Angemessenheit» melodischer Einfälle bietet dann der zweite Teil des Duetts, wo Verdi zu den Versen, die von der Hoffnung sprechen, wenigstens das Exil teilen zu können, einen melodischen Gedanken findet, der den Flügelschlag der Hoffnung im Wechsel der Halben und Achtel (im Charakter das Marziale, im Schlussduett des «Don Carlo» vorausahndend) geradezu figürlich ausdrückt. In einer einfachen, aber um so eindringlicheren Steigerung schwingt sich die Melodie in der Wiederholung über die Takte: im Unisono der beiden Stimmen und unterlegt vom Harfenarpeggio und liegenden Streicherakkorden.

Körperhafte Musik

Die Genialität helllichtiger Disposition ist auch ablesbar am Wechsel der Tonlage mit dem Beginn des Terzetts. Nach dem idealistischen Aufschwung, in dessen Horizont das Paar Lucrezia und Jacopo Foscari im Duett erscheint («Gattenliebe», die im «Fideho» noch Gefängnismauem sprengt, hier, pessimistischer, wenigstens für den Augenblick vergessen lässt), folgt mit dem Auftritt Francesco Foscaris, des Dogen und Vaters, die Überschwenglichkeit einer kreatürlich-familiären Herzlichkeit, musikalisch in gewissem Sinn tiefer gestimmt und doch auch wieder eine Steigerung in der Beschleunigung zum Allegro, das in den von Pausen durchbrochenen und sich repetierenden Floskeln gleichsam körperlich das Herzklopfen und Gestammel der Freude komponiert.

Die knappen Hinweise erschöpfen den Reichtum auch nur dieses Bildes nicht; seine Tiefenwirkung beruht auf



Francesco Hayez (1791–1828): «I due Foscari», Florenz. Hayez wurde nach klassizistischen Anfängen der führende Maler der romantischen Richtung in Italien mit bedeutenden Bildnissen, Genre-Szenen und Historienbildern.

einer Dialektik, die musikalisch erfasst ist und szenische Gegenwart wird: einmal als Gegensatz zwischen der düsteren Gefängniszenerie und der grellen Oberfläche des Tages, die mit den Fetzen einer Barcarole auch musikalisch hereindringt; und dann steht zwischen der Ausgelassenheit dieser Tanzmelodie und der fahlen und ruppigen Musik für Jacopos Situation in doppeltem Kontrast der geradezu festliche Wohlklang der menschlich-innigen Begegnung.

Die Art und Weise, wie es der Musik gelingt, das Geflecht von Gefängnis und weltlosem Innenraum, von dunkelster Wirklichkeit und Utopie zu gestalten, lässt auch erahnen, inwiefern das «Melodramma» mehr ist als oberflächliche Situationsdramatik und Gefühlsäußerung und worauf seine theatralische Faszination beruht. Es ist «Welttheater» in der Weise, wie es die Vorlage, das Stück «The Two Foscari» des Lord Byron, ist, mit dem «I due Foscari» nicht nur im Sinne einer Stoffvorlage verbunden sind. Bei aller Librettomässigen Umgestaltung ist die Oper mit dem Werk eines Autors verwandt, der be-

kannt, Florenz. Hayez wurde nach klassisch den Dichter des «Faust» faszinierte, und der seiner Zeit selber als faustische Natur erschien. Seine pessimistische Einschätzung der Wirklichkeit, der Welt-schmerz, hat die Epochenstimmung ebenso getroffen wie der genialische Freiheitsdrang und die Exzentrik seiner Biographie. Auf die Musiker der Restaurationsepoche war seine Wirkung immens. In Frankreich komponierte Berlioz seine Programm-Sinfonie zu «Childe Harold's Pilgrimage» (1834), in Deutschland schrieb Schumann seine Musik zu «Manfred» (1848/49), in Italien brachte Donizetti Opern nach «Parisina» (1833) und «Marino Faliero» (1855), Verdi nach «The Two Foscari» und «The Corsair» (1848) auf die Bühne, um nur auf das Bekannteste hinzuweisen.

Im Drama «Die beiden Foscari», 1821 veröffentlicht, aber erst 1838 in London uraufgeführt, wird die pessimistische Lebensschau in einer Metaphorik zum Ausdruck gebracht, die ihre universelle Dimension mitformuliert, wenn es heisst: «Auf etwas gründet unser ganzes Sein, das wir nicht sind. [...] es ist, als ob

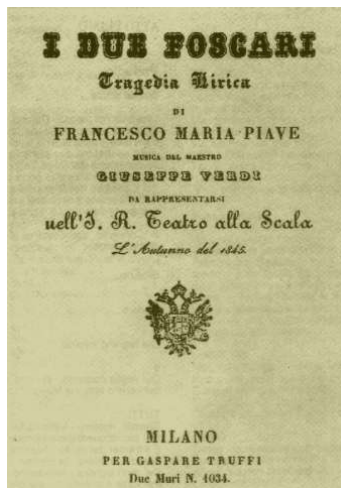
wir schon in einer andern, früheren Welt gefehlt und dies die Hölle sei. Das Beste ist, dass sie nicht ewig währt.» – «D'un odio infernale la vittima sono ... piu figli, piu trono, piu vita non ho!» (Opfer eines infernalischen Hasses bin ich, Kinder, Thron und Leben sind mir genommen) sind die Worte des Dogen bei Verdi, dessen Oper mit dieser verzweifelten (An-)Klage schliesst.

Byron und Verdi

So offenkundig die Affinität Verdis zum Byronschen Drama ist, was auch Äusserungen belegen («ein schönes Sujet, zart und sehr pathetisch»), ist doch auch der Abstand zwischen dem 1788 und dem 1813 Geborenen zu bedenken. Byrons Griechenland-Expedition, früher noch die Kollaboration mit dem Geheimbund der «Carbonari», der einen bescheidenen und erfolglosen Auftakt zur Bewegung des Risorgimento (für die Freiheit und Einheit Italiens) inszenierte, waren die abenteuerliche Politik eines Individualisten und bei aller Sympathie des Aristokraten für die poetischen Ideale des Risorgimento kaum identisch mit dem bürgerlichen Ethos und dem sozialen Ver-

antwortungsgefühl, die Verdis politische Haltung bestimmten. Auch war der provozierend-exzentrische Lebenswandel des aus England exilierten Dichters kaum mit den provinziellen Skandalen zu vergleichen, die Verdi in der Enge Bussetos erregte. Als «verfluchte Existenz» in diesem ausgeprägten Sinn dürfte Verdi sein Leben kaum empfunden haben, und doch muss er – schwarze Tage in seinem Leben gaben ihm Gelegenheit genug – bei aller lebenszugewandten Tatkraft und leidenschaftlichen Ergriffenheit jenes Byronsche «Kainszeichen» auf seiner Stirn gefühlt haben, so dass es bis in die Spätwerke die Frage der grossen metaphysischen Abrechnung blieb, die hinter den immer differenzierteren Charakter- und Wirklichkeitsdarstellungen des «Realisten» das Drama bewegte. Auf das Verhältnis beider Sphären des Dramas ist Verdis eigene Einschätzung seines Frühwerks zu beziehen, wenn er von «zu grosser Eintönigkeit der Sujets wie «Nabucco» und «Foscari» spricht, aber, indirekt, doch auch auf ihre Stärke hinweist: «Sie bieten höchst interessante Situationen, aber ohne Mannigfaltigkeit – auf einer einzigen Saite, einer hohen, wenn Ihr wollt, aber doch immer derselben.»

In der inhaltlichen Gewichtung fallen Unterschiede zwischen dem Bühnenstück und der Oper auf. Die Zeichnung ist bei Byron insgesamt schwärzer als bei Verdi, wo nicht nur eine festliche Karnevalsszene einen Kontrast setzt, sondern die intensive Gefühlswärme der Figuren, das Mitmenschliche als unverbrüchlicher Wert, das Tragische verklärt. So folgt er zum Beispiel Byron nicht, wenn dieser Jacopos Heimatliebe («Weit besser Asche hier, als anderswo ein lebend Ding») bis zur schroffen Lieblosigkeit gegen die Frau treibt, die mit ihm das Exil teilen möchte. Der Rat ist bei Verdi zwar ebenfalls sture Gesetzesinstanz (mit einem sich bei jedem Auftritt wiederholenden Staccato-Motiv charakterisiert), doch Seine Ehrenhaftigkeit untermauert Verdis politische Chormusik, deren pathetischer Schwung



(«Qui forte il Leone») ihn mit positiven Zügen ausstattet.

Eine «Bariton-Oper»

Nach «Nabucco» (Titelgestalt) und «Ernani» (Don Carlo) bedeutete «I due Foscari» nicht zuletzt eine Erweiterung im Figuren- und Stimmbereich des Baritons. Als «Bariton-Oper» kann «I due Foscari» auch deshalb bezeichnet werden, weil erstmals die «Scena ed aria finale» des Baritons eine Verdi-Oper beschliesst. Schon in «Nabucco» konzentrierte sich das Drama in dieser Stimmlage (nach der grossen Bariton-Arie folgt nur noch ein verhältnismässig kurzes Finale). Die musikalische Rolle des Nabucco bedeutet den Pendelschlag zwischen der hochfahrenden Kantilene des Tyrannen zur demütigen des Bekehrten, der als Herrscher und Vater zugleich handlungsfähig wird. König Carlo in «Ernani», Verdis fünfter Oper, projiziert in Abwandlung zu Nabucco die Egozentrik ins Private; nicht ein Jerusalem, sondern eine Elvira will er erobern, und die Wandlung, die mit seiner Wahl zum Kaiser zusammenfällt, lässt ihn die Politik als Aufgabe überhaupt erst wahrnehmen. Wieder ein anderer Fall ist Francesco Foscari: Die Wandlungen Nabuccos und Carlos liegen bei ihm sozusagen zurück. Nicht mehr die Egozentrik, sondern der Selbstverzicht ist hier das Problem, die Tugend der Loyalität. Gegenüber seinen Vorgängern Nabucco und Don Carlo, die zu Lösungen finden, ist er die erste Herrschergestalt, die am Widerspruch zwischen der

persönlichen Sphäre und dem Übergeordneten, das sie zu vertreten hat, zerbricht. Dass siech damit eine fundamentale Erschütterung ereignet, ist zu erahnen: eine Tragödie im Horizont der «Trinität» von Herrscher, Vater und Sohn.

Als resignativer Charakter wird der Doge bereits im ersten Akt eingeführt: Seine Romanze zeichnet sich durch eine Linienführung aus, deren Weichheit die zahlreichen Fiorituren noch erhöhen. Im anschließenden Duett wird der Kontrast zwischen diesem elegischen Ton und Lucrezias «Declamato con espressione» zum dramatisch spannungsvollen musikalischen Dialog. In der letzten Szene der Oper, wo sich die Resignation in bittere Anklage wendet, verändert sich die elegische Gesangslinie zur Deklamation, zum kraftvollen Pathos des «Questa dunque e l'iniqua mercede», wo fast jede Silbe einen Akzent erhält und die Noten stimmliche Attacke fordern: In der Trauer um den Verlust gewinnt der Doge seine menschliche Kraft.

Herbert Büttiker

Episode aus der venezianischen Geschichte

(hb) Byrons «venezianisches Stück» beruht auf historischen Quellen und schildert eine Episode um den Dogen Francesco Foscari, der 1423 ernannt wurde und bis 1457 herrschte. Er musste zurücktreten, obwohl er sich aus politischer Loyalität dem Urteil des Rates abgeschlossen und der Verbannung seines eigenen Sohnes zugestimmt hatte. Er starb, als die Glocken die Wahl seines Nachfolgers ankündigten.

Obwohl Jacopo Foscari, der Sohn des Dogen, seine Unschuld bis zum letzten Atemzug beteuert, wird er, eines Mordes angeklagt, vom Kleinen Rat der Stadtrepublik zu lebenslänglicher Verbannung verurteilt. Der Doge lässt sich, obwohl er an seines Sohnes Unschuld glaubt, durch die flehenden Bitten von Jacopos Gattin Lucrezia nicht dazu bewegen, das Urteil abzuändern. Im zweiten Akt sucht Lucrezia ihren durch Folter und Kerkerhaft halb irr gewordenen Mann

auf. Auch der Vater besucht ihn im Kerker. Doch im Ratsaal bei der Urteilsverkündung ist er wieder ganz der Doge. Auch die Intervention Lucrezias, die mit den beiden Kindern vor dem Rat erscheint, vermag die Senatoren nicht umzustimmen. Sie halten an dem fest, was ihnen als Recht erscheint. Dass sie mit ihrem Urteil bloss Handlanger des Senators Loredano sind, der auf diese Weise eine alte Rechnung mit den Foscari begleicht, sind sie sich nicht bewusst. Dritter Akt: Es ist Karneval. Im Kontrast zur Feststimmung spielt sich die Trennungsszene ab. Im Privatzimmer erreichen den Dogen drei Meldungen hintereinander. Einer der Senatoren berichtet, der wahre Mörder habe seine Tat gestanden. Gleich darauf kommt Lucrezia mit der Nachricht, dass Jacopo auf der Galere gestorben sei. Dann tritt der Kleine Rat ein und fordert den Rücktritt des Dogen, dem man unter den Umständen nicht zumuten wolle, sein Amt weiter auszuüben, bereits läuten die Glocken für seinen Nachfolger. Der alte Foscari stirbt, Loredano notiert in seinem Buch, dass Foscari seine Schuld bezahlt habe.

«Foscari» in St. Gallen

(hb) Unter Giuseppe Verdis Opern der vierziger Jahre gibt es Werke, die kaum je aufgeführt werden. Zwischen «Nabucco» und «Rigoletto» entstanden elf Opern. Eigentliche Repertoire-Werke sind inzwischen «Ernani», «Macbeth» und «Luisa Miller» geworden. Zu den Opern, die noch sehr selten auf der Bühne anzutreffen sind, gehört dagegen «I due Foscari». Das Stadttheater St. Gallen hat diese 1844 uraufgeführte «Tragedia lirica» um den venezianischen Dogen Francesco Foscari und dessen Sohn diesen Frühling inszeniert. Auch in der Wiederaufnahme zu Beginn dieser Saison (vgl. «Landbote» vom 14. September) erweist sich die weit herum beachtete Einstudierung als schöne Gelegenheit, das wenig bekannte, faszinierende Werk kennenzulernen, dem die Ausführungen auf dieser Seite gewidmet sind.