

# simon boccanegra

Musikalisches Drama in einem Prolog  
und drei Akten

Zweitfassung von 1881

MUSIK VON GIUSEPPE VERDI

Text von Francesco Maria Piave  
mit Ergänzungen von Giuseppe Montanelli  
in der Neufassung von Arrigo Boito  
nach dem Drama *Simon Bocanegra*  
von Antonio García Gutiérrez,

# impressum

MUSIKALISCHE LEITUNG  
INSZENIERUNG  
BÜHNENBILD  
KOSTÜME  
LICHT  
DRAMATURGIE

Daniel Barenboim  
Federico Tiezzi  
Maurizio Balò  
Giovanna Buzzi  
Andrew J. Weissbard  
Francis Hüsers, Barbara Weigel

PREMIERENBESETZUNG  
SIMON BOCCANEGRA  
MARIA BOCCANEGRA (AMELIA)  
JACOPO FIESCO  
GABRIELE ADORNO  
PAOLO ALBIANI  
PIETRO  
EIN HAUPTMANN  
EINE DIENERIN

Plácido Domingo  
Anja Harteros  
Kwangchul Youn  
Fabio Sartori  
Hanno Müller-Brachmann  
Rosen Krastev  
James Homann  
Evelin Novak

Staatskapelle Berlin  
Staatsopernchor

HERAUSGEBER

Staatsoper Unter den Linden  
Unter den Linden 7, 10117 Berlin  
Ronald H. Adler

KOMMISSARISCHER INTENDANT  
UND OPERNDIREKTOR  
GENERALMUSIKDIREKTOR  
TEXTREDAKTION

Daniel Barenboim  
Barbara Weigel, Francis Hüsers  
(Mitarbeit: Caroline Scheidegger)

BILDREDAKTION  
GESTALTUNG  
HERSTELLUNG

Barbara Weigel  
Dagmar Puzberg für [www.kit-berlin.de](http://www.kit-berlin.de)  
Elch Graphics Berlin, Bruno Helm Berlin



## genua vom meer aus gesehen

*Es ist merkwürdig, daß der Mensch, wenn er an der Küste steht, natürlicherweise vom Lande aufs Meer hinausschaut und nicht umgekehrt vom Meer ins Land hinein.*

(Carl Schmitt, *Land und Meer*)

Die Oper *Simon Boccanegra* handelt vom historischen ersten Dogen der Seerepublik Genua. Vor dunklem, mittelalterlichen Hintergrund wird eine tragische Geschichte von Politik, persönlichem Glück, Intrigen und Tod erzählt, die, ähnlich wie Shakespeares Historiendramen, überzeitlichen Charakter hat. Historie, Politik, Drama – sowohl in Piaves Libretto von 1857 als auch in der von Arrigo Boito bearbeiteten neuen Version der Oper von 1881 gibt es einige wesentliche Elemente, die Analogien mit den Dramen Shakespeare aufweisen. Giuseppe Verdi hat sich Zeit seines Schaffens an Shakespeare als einem »Realisten aus Inspiration« (Verdi an Clarina Maffei, 20. März 1876) orientiert, sich an dessen zeitloser Dramaturgie, an der Komplexität seiner Figuren,

den tiefmenschlichen, »ewigen« Konflikten und an seinem verdichteten Umgang mit Geschichte inspiriert. Bereits 1850 geht er den Versuch an, den »ungeheueren Stoff« von Shakespeares *King Lear* in einer Oper zu verdichten (Verdi an Salvatore Cammarano, 28. Februar 1850). Die

Oper wurde nie komponiert, aber Verdi befasst sich noch lange Zeit immer wieder mit dem *Lear*-Projekt. Erst mit Arrigo Boito, der neben der Überarbeitung von *Simon Boccanegra* 1881 auch die Libretti zu Verdis letzten beiden Opern *Otello* und *Falstaff* verfasst, begegnet Verdi

einem Literaten, der seine Leidenschaft für Shakespeare teilt. Mit ihm zusammen gelingt es Verdi, eine Entsprechung für Shakespeares Realismus im Musikdrama zu schaffen.

Die Tragödie von Simon Boccanegra: Von welcher Geschichte ist die Rede? Und was hat seine Geschichte mit Shakespeare zu tun? Genua vom Meer aus gesehen. Der proteische, fließende Charakter des Meeres steht gegen die steinerne Substanz, aus der die Stadt gebaut ist.

### die stadt und der palast

Ein Blick auf den Anfang der Oper: In den Straßen des Hafens, nachts. Man hört (musikalisch) das ruhige Meer. Aus dem Dunkel tauchen zwei Männer aus dem Volk auf, in ein bereits angefangenes Gespräch verwickelt.

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

In Text und Musik verdichtet, sind fast alle Grundmotive von *Simon Boccanegra* in den beiden kurzen Anfangsszenen bereits angesprochen: die Stadt und das Volk; der Palast und die Macht; Maria und die Liebe; die politische Intrige und der Pakt mit Paolo. Genau so

unvermittelt beginnt Shakespeares Tragödie *Coriolan*: Der Vorhang öffnet auf eine bereits begonnene Verschwörung der Bürger, in einem knappen Dialog werden als politische Ursache die Kornpreise und als Hauptgegner der adelige General Caius Marcius (später Coriolan), definiert. Auch hier ist der Klassenkampf das Motiv, die Gegenparteien sind Stadt und Palast, Volk und herrschende Patrizier. Und zwischen den Fronten die Volkstribunen, die Anführer der Leute aus dem Volk.

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

### volkstribun und zahnrad im machtmechanismus

Paolos machiavellistische Devise lautet, sich erst die Macht zu sichern, um sich dann zu nehmen,

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

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

manipuliert Paolo das Volk gegen die Patrizier. Er benützt keine politischen Argumente sondern populistische Mittel. Der Palast als Sitz der Macht wird zur dunklen verschlossenen Gruft. Die traditionell strukturierte Herrschaft der Patrizier wird in ihrer Selbstlegitimation als »antik« dargestellt und soll Stagnation der Umstände suggerieren.

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

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

## meer im wind

*Sicinius: Was ist die Stadt nur als das Volk?  
Bürger: Ganz recht! Das Volk nur ist die Stadt!*  
(*Coriolan*, III. I)

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

Wie wichtig das Volk in Verdis Werken war, ist vielfach belegt. Im *Boccanegra* erfährt es eine dramaturgische und musikalische Behandlung, die aber komplexer ist als in den anderen Opern, denn hier wird das Volk zum Akteur einer politischen Geschichte und damit zur dramatischen Figur. In seiner differenzierten Darstellung folgt Verdi abermals den dramaturgischen Anregungen von Shakespeare. Im *Coriolan* nimmt das Volk als Masse und mittels der Volkstribunen großen Einfluss auf das politische Geschehen in Rom und ist damit neben Coriolan im Drama der »zweite vielköpfige Held und hat viele Namen« (Jan Kott,

«Coriolan oder Shakespeares Gegensätze»). Dabei sind die plebejischen Tribunen von klassenkämpferischen Argumenten gegenüber den Patriziern verblendet, und «die Volksmassen», die den Tribunen folgen, «ein blindes und vernichtendes Element wie Feuer und Überschwemmung» (Jan Kott). Vernichtend, weil von der Masse eine große Bedrohung ausgehen kann, blind, weil das Volk meist die Logik der Handlungen der Herrscher nicht durchschaut und daher gern auf den lautesten Redner hört. Auch in Verdis *Boccanegra* von 1881 findet man die Blindheit, die Bedrohung und vor allem die Wankelmütigkeit. Schon beim ersten Auftritt, als es um den Kandidaten geht, wird das Volk als beeinflussbar und abergläubisch gezeigt. Der «vielköpfige Held» bestärkt oder bedroht abwechselnd Boccanegras vom Volk gewollte Herrschaft aus dem Hintergrund. «Das Volk als politische Kraft (...) hat niemals zuvor eine so machtvolle musikalische Charakteristik erhalten» wie im Finale des I. Akt in der «neuen» Version der Oper *Simon Boccanegra* (Massimo Mila, *Verdi als Politiker*). Dort, in der Ratssaalszene, schwappt der Volksaufstand auf den Rat über, wo ohnehin zwischen Patriziern und Volksvertretern ständiges Feuer schwelt. Im Palast versteht dann erst einmal keiner was passiert. Verdi lässt hier den Chor draußen «a bocca chiusa», mit geschlossenem Mund,

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

Das Volk bleibt blinde Masse, die ganze Oper hindurch. Unvorhersehbar wie eine «Ola». Eine proteische, vielköpfige Substanz, die im aufbrandenden Sturm in gegenströmigen Wellen ineinander schwappt, dann als Brandung geeint gegen den jeweiligen Herrscher im Palast aufbraust, um sich bald zu besänftigen wie das Meer bei schönem Wetter.

Wechselhaft wie das Meer: Im ersten Akt





| entsteht eine Windstille, als Simone furchtlos die Palasttore öffnen lässt. Eine dramatische Suspension, plötzliches Nachlassen des Sturms, als wäre es im Auge des Zyklons, verharrt das Innere des Palasts in einer Art Tableau in Erwartung der Ereignisse - dann bricht das Volk in einen einstimmigen Hurra-Ruf auf den Dogen aus und stürmt in den Palast. Dort braust die Brandung wieder auf, als Volk und Patrizier sich gegenseitig bezichtigen, an Amelias Entführung schuld zu sein. Eine weitere Stille tritt ein, wenn der Doge zu seiner mächtigen Anklage, »Brudermörder!! Plebs! Patrizier! Volk mit der grausamen Geschichte«, anhebt. Im großen Concertato, nach seinem bewegenden Aufruf um Frieden und Liebe, geht jede der Figuren in einem a parte eigenen Gedanken nach. Nur Amelia wiederholt Petrarcas und Simones Schlüsselworte »Frieden, Liebe«. Das Volk, laut Verdis Regieanweisung »den Dogen fixierend«, singt im Concertato: »Seine bewegten Worte wissen die Wut in uns zu besänftigen. Hauch eines sanften Windes der das Meer aufheitert.« Die Wellen glätten sich also vorläufig, aber die Masse ist deshalb nicht von Boccanegras Friedensgedanken überzeugt.

In der kommenden Nacht, im Finale des zweiten Akts, hebt das Meer erneut zum Sturm an. Man hört die aufgebrachten, bewaffneten Plebejer vor dem Dogenpalast, im Begriff, mithilfe der

Guelfen das »Haus des gekrönten Dämonen« zu erobern. Verdi findet hier eine musikalisch ungewöhnliche Lösung: Chor und Solisten wechseln sich in einem a capella Gesang ab, der Chor ist einzig rhythmisch unterstützt von Trommeln und Posaunen. In den szenischen Anweisungen Verdis wird außerdem angegeben, wie der Chor sich hinter der Bühne zu bewegen hat, um seinen Gesang mit Schritten martialisch zu skandieren und einen Effekt der räumlichen Annäherung zu erzielen. Bedrohlich, blind, scheint es hier, holt das Volk sich abermals die Macht – diesmal von den Guelfen gegen den Palast geführt, in dem Boccanegra regiert.

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

Der »vielköpfige Held« ist manchmal vernichtend, grundsätzlich immer wankelmütig und unvorhersehbar. Er ist die Substanz, die die subtilen Bewegungen der Strippenzieher der

Macht in einer »Ola« amplifiziert. Im *Coriolan* wird Cajus Marcius erst zum Konsul gewählt, dann wieder abgesetzt. Die Szenenfolge III.1 – III.3 in Shakespeares Drama zeigt im Unterschied zu *Boccanegra* genau die Momente in den Straßen der Stadt, in denen das Volk aufgewiegelt wird, in denen es, verwirrt und unfähig zu einem eigenen Urteil, von den Tribunen gebündelt und damit wieder zum effizienten Machtinstrument gegen die Patrizier geformt wird. In *Simon Boccanegra* passiert das alles hinter der Szene oder es ist bereits passiert. Was wir hören, sind nur die Effekte der Politik auf die Menge, die keiner eigenen, sondern der politischen Logik ihrer Anführer folgt. Diese haben mit der Stadt immer auch den Palast in der Hand. Das gilt für *Coriolan* wie für *Boccanegra*.

Meer im Wind ist das geglückte Bild, das Boito und Verdi für die wankelmütigen Volksmengen finden. Es birgt eine Sicht auf die politische Realität gut zwanzig Jahre nach der Einigung Italiens, in der man eine leicht bittere Ironie findet, anders als in Verdis großen Volkschören während des »Risorgimento«. Skepsis, oder Ironie, die sich auch im Ausspruch des Dogen äußert: »Das ist also die Stimme des Volkes? Von weitem das Donnern eines Orkans, aus der Nähe Geschrei von Weibern und Kindern.«

*„Von stärkrem Windstoß immerfort regiert:  
So leichten Sinns seid ihr geringen Leute!“*

sagt Shakespeares Heinrich VI., zu den zwei Männern aus dem Volk, die ihn verhaften.

### memento mori – der palast

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

Simon Boccanegra stattdessen tritt freudig und siegessicher auf den Platz, er glaubt, sowohl die Macht wie damit Fiescos Tochter gewonnen zu haben. Die Motive Palast und Maria bedeuten für ihn Zukunft. Der Kontrast zwischen den beiden Männern während ihrer Begegnung könnte also nicht größer sein. Rivalen der Macht, gehören sie zwei Generationen an, deren Werte unvereinbar sind. Die Tragik der Situation liegt darüber hinaus in der Tatsache, dass keiner der beiden dem anderen geben kann, was er als Friedenspfand wünscht: jeweils die eigene Tochter. Wie auch in den Königsdramen sind die sich ablösenden Herrscher verfeindet und doch in eine gemeinsame (familiäre) Geschichte verstrickt. Die Vergebung, um die Simone Fiesco noch in seiner letzten Begegnung am Ende der Oper bittet, bedeutet auch und vor allem: Versöhnung der Generationen, Versöhnung mit der eigenen und der gemeinsamen Geschichte. Auf der Suche nach Maria betritt Simone nach der Konfrontation mit Fiesco den leeren geöffneten Palast. Heimlich begehrt und öffentlich verteufelt von Paolo, Grab von Fiescos Vergangenheit, wird der Ort der Sehnsucht und der Zukunft für Simone mit einem Schlag zum Grab seiner Hoffnungen. Die Stimme der Stadt, die ihn zeitgleich zum Dogen ausruft, wird zum »Echo der Hölle«, das Volk zu »Gespenstern«; allen voran jubelt Paolo,

dessen machiavellistischer Plan einen ersten Erfolg erringt. Im Moment seines größten persönlichen Schmerzes wird der Korsar Simon Boccanegra zum Dogen ernannt.

Nach dieser ersten Nacht mit den Umständen der Machtergreifung setzt die Erzählung erst 25 Jahre später, am Morgen des vorletzten Tags der Regierungszeit – und des Lebens – von Boccanegra wieder ein, um dann in der Nacht darauf mit dem Tod des Dogen zu enden. Von nun an spielen die meisten Szenen der Oper im Palast. Und mehr als um die Geschichte der historischen Herrschaft Boccanegras geht es in ihr um Herrschaft und Intrigen, um Leben und Liebe, Rache und Vergebung im Verhältnis zum Ablauf der Zeit. Also eigentlich um die Anliegen der Menschen und den ewigen Gleichmacher. »Es kommt nach soviel Spott der Tod. Und dann?« fragt Verdis Jago. Die symbolische Verbindung zwischen Palast und Tod, Macht und Zeitlichkeit im *Boccanegra* ist das Memento mori, dem die Herrscher nicht entkommen. Deshalb muss der Triumph im Finale des Prologs ein leerer Triumph sein.

### das rad der geschichte und die zeit

Die 25 Jahre Herrschertum von Boccanegra sind nicht Thema der Oper, aber man kann aus wenigen Sätzen erschließen, dass die

|

*Ich, die ich alle prüfe, Gut und Böse/  
Erfreu und schrecke, Irrtum schaff und löse;  
Ich übernehm es, unter dem Namen Zeit /  
Die Schwingen zu entfalten. Drum verzeiht  
Mir den schnellen Flug, daß sechzehn Jahre /  
Ich überspring und nichts euch offenbare  
Von dieser weiten Kluft, da meine Stärke  
Gesetze stürzt, in einer Stund auch Werke  
Und Sitten pflanzt und tilgt.  
(Shakespeare, Wintermärchen, IV.1)*

**A**ls Ander Buch Francisci  
Petrarche vß der Artzney  
des bösen Glücks.



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

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

ganze Kern der Geschichte enthalten ist.« (Jan Kott, *Könige*). Um eine solche Szene geht es Boito und Verdi im neuen Finale des ersten Aktes. Die beiden »Reden« des Dogen im Ratssaal enthalten Elemente aus der Geschichte Italiens – der Eusin, d.h. das Schwarze Meer als Seezugang zu den Kolonien Genuas auf der Krim, Petrarcas Briefe von 1351 (an den Dogen von Venedig) und 1352 (an Boccanegra), die Anspielung auf Cola di Rienzi und die erste Volksregierung in Rom 1347, die Feindschaft zwischen Genua und Venedig über das gesamte 13. und 14. Jahrhundert. In der Oper ruft Boccanegra, Petrarca zitierend, zum Frieden mit Venedig auf. Paolo und der Rat widersprechen, wie sich Genua 1352 tatsächlich nicht von Petrarcas Brief umgestimmen ließ. Es folgt der Volksaufstand draußen, ein Aufstand, der keine politische Ursache hat, aber sofort politisch instrumentalisiert wird – die Guelfen haben einen wichtigen Mann aus dem Volk getötet – auch das Dynamiken eines realen politischen Klimas. Die gesamte Konstellation ist nicht nur historisch, sondern allgemein eine plausible politische Dynamik. Vor dem Hintergrund einer »grausamen Geschichte« zeigt sich Boccanegra als mächtiger, furchtloser, idealistischer Herrscher. Sein Aufruf kann als Anliegen von Verdi und Boito in Bezug zur Geschichte Italiens im 19. Jahrhundert gedeutet werden, wie auch

als überzeitlicher idealistischer Aufruf. Manche Zusammenhänge scheinen sogar von Schiller inspiriert, dessen Werk Verdi ebenso nah stand wie das Shakespeares.

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

Politische Ideale und gnadenlose Machtpolitik stehen in Boccanegra unmittelbar nebeneinander. In der Verfluchungsszene werden die Weichen für die nächsten beiden Akte gestellt, denn Paolos unerbittliche Rache führt zu

den tödlichen Intrigen »im Palast«. Während der Konflikt mit Fiesco allen Anschein einer noblen, deklarierten, »ritterlichen«, eigentlich idealen Gegnerschaft besitzt, kommt mit der Feindschaft zu Paolo der Motor des »Großen Mechanismus« in Bewegung. Auf einer Ebene erzählt *Simon Boccanegra* also von Rache, Vergebung und Gnade, von Frieden und Liebe; von einer Geschichte, in der das menschliche Handeln auf moralischen und ethischen Tugenden gründet, in der es das Ideal oder die Utopie der Vergebung gibt. Hier verläuft die Zeit, es gibt Vergangenheit, Zukunft und auch Veränderung in ihr, denn es gibt Tugenden und überindividuelle Werte, Gefühle und Katharsis. Der Mensch und die Welt werden als veränderbar dargestellt. Es ist das Bild einer »sinnvollen« Geschichte, die einem progressiven Zeitbegriff folgt. Aber auf der zweiten und den Handlungsverlauf entscheidenden Ebene spielen Tugenden keine Rolle. Der unerbittliche Mechanismus des Aufsteigens und Fallens von Herrschern läuft immerwährend: Er ist die Geschichte der Macht selbst. Die Zeit an sich scheint ewig, da die Geschichte nur ein von sich ändernden Herrschernamen skandierter, sinnloser Kreislauf ist. Hierin ähnelt Boccanegra den großen grausamen und/oder unglücklichen Königen aus Shakespeares Königsdramen.

## die nacht der geschichte

Die Nacht im Palast im zweiten Akt von *Simon Boccanegra* ist nicht nur die Nacht der Intrige, sondern es ist eine Nacht der Seele, in der die Zeit gewissermaßen still steht oder zurückläuft. In allen Königsdramen Shakespeares gibt es diese Nacht (meist die letzte, oft die Nacht vor der Schlacht), in der die Herrscher den Geistern der Vergangenheit gegenüberstehen. Heinrich V. in der Nacht vor der großen Schlacht gegen Frankreich: ein gerechter Herrscher, der der toten Feinde seines Vaters gedenkt, die er in allen Ehren bestattet und betrauert hat, um Versöhnung mit der Vergangenheit zu schaffen. Richard III. in der Nacht vor der Schlacht, in der er fällt, von den Geistern seiner sämtlichen, auf seinem Weg zur Macht grausam ermordeten Opfer heimgesucht.

Auch Simone Boccanegra trifft auf die Geister seiner Vergangenheit: Erst begegnet ihm in Amelias Liebe zu Gabriele Maria, die ihn ebenso liebte. Dann konfrontiert Gabriele ihn mit dem Rachegeist des von ihm getöteten Adorno. Simone lässt Gnade walten, vergibt dem Feind und versöhnt sich mit der Vergangenheit. Über seine Nachsicht sinnierend, trinkt er das vergiftete Wasser, mit den ahnungsvollen Worten »sogar Quellwasser ist bitter für die Lippen des Mannes, der herrscht«. Boito, der in Simone den Konflikt zwischen persönlicher Tugend und

Machtmechanismus überhaupt erst gestaltet hat, lässt ihn an dieser Stelle sagen »Bestrafung wäre ein Zeichen von Angst«. In Piaves Fassung von 1857, in der die Friedensthematik (und das gesamte Finale I) fehlt, heißt es »Nachsicht wäre ein Zeichen von Angst«. Erst in der neuen Version von *Boccanegra* wird Simones Scheitern zum tragischen Scheitern des Individuums an der Geschichte.

Der Beginn des dritten Akts bringt eine weitere Nachtszene – als wäre, während Simones Agonie im Palast andauert, der progressive Zeitbegriff plötzlich aufgehoben. Simone blickt auf das Meer, wünscht sich zurück in sein früheres Dasein, »bei seinem Anblick, welche Erinnerungen an Ruhmestaten und höchste Verzückungen kommen mir da! – das Meer!« Wie alle Herrscher in Shakespeares Königsdramen in der Nacht der Geschichte die Vorteile des Herrschertums bezweifeln, wünscht auch Simone sich in ein anderes Leben zurück – und damit an ein anderes Lebensende. Der Moment, an welchem solche Reflexionen bei den Königen auftauchen, liegt immer unmittelbar vor dem Ende der Herrschaft, vor dem Tod oder einer Schlacht, die den Tod befürchten lässt. Die Motive sind dieselben: Das Dasein des Herrschers war getrübt, oder gar vergiftet, von Verantwortungen, Sorgen und Verrat. Tempus fugit – angesichts des drohenden Endes stellt

| sich der Herrscher der Vergangenheit (den Geistern der Toten), zeigt Reue oder nicht, wünscht sich ein anderes Leben und wird kurz danach durch sein Schicksal gerichtet. »Ich habe nachgedacht, wie ich der Welt den Kerker, wo ich lebe, mag vergleichen«, sagt Richard II. in seiner letzten Nacht (*Richard II.*, V.4). Die Enge des Palastes hat für Boccanegra ihren Gegenpol im Meer. Es ist der Ort, von dem Simone kommt, er bedeutet Freiheit, Sehnsucht, eine andere Form von Leben. Vielleicht im weiteren Sinne auch noch einmal: das Volk.

Simones letzte Begegnung gilt Fiesco. Genau wie im Prolog, tritt dieser aus dem Dunkeln, ein antiker Rachegeist, der schicksalhafte unverständliche Worte sagt. Nach Verdis Regieanweisung beginnen ab diesem Moment die Lichter, die den Sieg Boccanegras über die Guelfen bedeuten, zu verlöschen – so wie sie im Prolog zu seiner Wahl erstmals aufleuchteten. Die Lebensparabel von Simon Boccanegra, dem ersten Dogen von Genua, schließt sich, während die Lichter ausgehen. Fiesco möchte »die alte Kränkung rächen«, aber Simone kann das Pfand geben und bekommt endlich Versöhnung. Fiesco erkennt jetzt, wie leer und hohl seine Rache war, da das Schicksal ihm, wie im Spott, viele Jahre vorher die ersehnte Enkelin unerkant als Mündel anvertraut hatte. Doch es ist zu spät, die Zeit gilt nun als letzte Wahrheit.

Die Hochzeit, die im Prolog nicht stattfinden durfte, hat stattgefunden, Simone segnet das Hochzeitpaar Maria/Amelia und Gabriele. In seinem letzten politischen Akt bestimmt der Doge Gabriele Adorno zu seinem Nachfolger; und stirbt. Alles kommt zu einer Lösung in Frieden, die Generationen sind versöhnt. Erst in Boitos Überarbeitung handelt es sich um einen Generationenkonflikt, im Libretto wurden das Alter Fiescos und Simones geändert, Boitos Fiesco ist 15 Jahre älter als Simone. Demnach geht es um drei Herrschergenerationen, die, etwas allgemein formuliert, dialektisch aufeinander folgen: zuerst ein unbeugsamer traditioneller Patriarch und Patrizier; dem folgt durch Usurpation ein Herrscher einer neuen Ordnung, die aber den Frieden mit der alten Ordnung nicht finden kann; der dritte ist ein von beiden politischen Parteien anerkannter, sogar gesegneter Herrscher einer Zeit, die noch in der Zukunft liegt. Das Verzeihen und Vergeben, die Versöhnung mit der Vergangenheit und der Gegenwart ist in diesem Sinn ein elementarer Bestandteil einer Zukunft in Frieden.

In *Simon Boccanegra* stehen zwei Geschichtsbilder gegeneinander. Boccanegra stirbt als Herrscher (und Opfer) einer »grausamen Geschichte«, die mittelalterlich, von Shakespeare inspiriert und ebenso auch überzeitlich ist. Das Rad der Macht läuft in jedem Fall zyklisch,



| »die Herrscher wechseln. Aber die Treppe ist immer dieselbe«. (Jan Kott, *Könige*). Die andere Geschichte ist idealistisch geprägt und mit der Idee von Veränderung verbunden. Boccanegra ist Herrscher einer »neuen« Ordnung, in der Werte wie Vergebung, Liebe, Frieden eine Rolle spielen. Er muss scheitern, da seine Zeit eine Transitionzeit ist und er sich in Kontrast zum Bestehenden setzt. Hier stirbt er als Märtyrer und seine Geschichte wird zum zivilisatorischen Gründungsmythos. In Verdis *Simon Boccanegra* steht am Schluss, am Ende der Nacht der Geschichte, der Ruf nach Frieden, verbunden mit der Hoffnung auf eine bessere Zukunft unter gerechten Herrschern.



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



## | maria

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

Maria und der Palast: Liebe und Macht, individuelles Glück und Politik sind verkörpert in diesen beiden Motiven, die sich durch die gesamte Oper ziehen. Mehr noch als eine einfache Frau ist Maria die personifizierte lebensspendende Kraft der Liebe. Die einzige

weibliche Figur in Simon Boccanegra ist Ziel aller persönlichen Sehnsüchte und gleichzeitig Katalysator der Handlungen. In ihrem Namen greift man an oder mordet gar (Gabriele, Paolo), wählt (das Volk) oder lässt sich wählen (Simone) oder schwört Rache (Fiesco). Sie selbst handelt als konkrete, keinesfalls nur idealisierte Figur, mit Klugheit, Diplomatie, Mut und großer Bescheidenheit. Alles was sie tut, geschieht vollkommen im Namen der Werte, für die Boccanegra vor dem Rat wirbt, nämlich »pace« und »amore«. Im Gegensatz zum Volkstribun Paolo, der als die antreibende, intrigierende Kraft des Dramas auf der politischen Ebene gelten kann, ist Amelia die Antriebskraft auf der Ebene der Gefühle. Ab der lyrischen Wiedererkennungsszene mit Boccanegra wirkt sie als die schützende, friedensstiftende, liebend-versöhnende und zukunftsweisende Kraft, die im Prolog verloren gegangen war. Als Enkelin, Tochter und Geliebte vereint sie die drei verfeindeten Generationen und beeinflusst so grundlegend Fortgang und Ausgang der Handlung. Als solchermaßen transversale Kraft durchbricht sie letztendlich auch das Gesetz der Zeit: Maria, die immer wieder kommt. Also tatsächlich eine Art Gottheit ... |



# I inhalt

## ANSELM GERHARD

»Mich fasziniert dieser Lichter trauriger Widerschein«

Hell und Dunkel in Verdis *Simon Boccanegra* \_\_\_\_\_ 9 |

## PETRARCA

Canzoniere / Liedersammlung (Auszüge) \_\_\_\_\_ 20 |

## FEDERICO TIEZZI

Simon Boccanegra zwischen Geschichte und Natur \_\_\_\_\_ 23 |

## BARBARA WEIGEL

Genua vom Meer aus gesehen \_\_\_\_\_ 39 |

## PIER PAOLO PASOLINI

Petrolio, Roman (Auszüge) \_\_\_\_\_ 54 |

## FRANCIS HÜSERS

Von sinnstiftenden Ungereimtheiten und der Utopie der Versöhnung \_\_\_\_\_ 59 |

Zeittafel zu *Simon Boccanegra* \_\_\_\_\_ 71 |

Autorenbiographien \_\_\_\_\_ 76 |

Nachweise \_\_\_\_\_ 78 |

Impressum \_\_\_\_\_ 79 |

Handlung \_\_\_\_\_ 81 |

Libretto \_\_\_\_\_ 83 |