



**LANDESTHEATER
NIEDERBAYERN**

LANDSHUT · PASSAU · STRAUBING

DIE MACHT DES SCHICKSALS

La forza del destino

Oper von Giuseppe Verdi





LA FORZA DEL DESTINO

(Die Macht des Schicksals)

Oper von Giuseppe Verdi

Text von Francesco Maria Piave
und Antonio Ghislanzoni

MUSIKALISCHE LEITUNG

Basil H. E. Coleman

INSZENIERUNG

Margit Gilch

BÜHNE & KOSTÜME

Dieter Eisenmann

CHOREINSTUDIEN

Eleni Papakyriakou

DRAMATURGIE

Swantje Schmidt-Bundschuh

PREMIEREN

LANDSHUT 02.07.2022 **PASSAU** 25.06.2022 **STRAUBING** 28.06.2022

Vorstellungsdauer
ca. 2 Stunden 45 Minuten
Pause nach dem zweiten Akt

BESETZUNG

Marchese von Calatrava	Heeyun Choi
Donna Leonora di Vargas , seine Tochter	Yitian Luan
Don Carlo di Vargas , sein Sohn	Julian Younjin Kim / Kyung Chun Kim*
Don Alvaro	Konstantinos Klironomos
Preziosilla	Reinhild Buchmayer
Pater Guardiano , Franziskaner	Heeyun Choi
Fra Melitone , Klosterbruder	Peter Tilch
Curra	Sabine Noack / Emily Fultz*
Alkalde / Feldarzt	Miroslav Stričević
Mastro Trabuco	Daniel Preis

Niederbayerische Philharmonie

Chor des Landestheaters Niederbayern

Statisterie des Landestheaters Niederbayern

*Die Besetzung entnehmen Sie bitte dem Abendaushang

Spielleitung Margit Gilch **Inspizienz** Matthias Dressel **Regieassistent** Elisabeth Schiestl
Technische Leitung Michael Rütz **Beleuchtungsmeister** Egidius Nigl / Maximilian Pollok
Veranstaltungsmeister Alexander Kriegler **Leitung Schneiderei** Heidi Höller **Maske** Maria Hirblinger **Requisite** Regina Stemplinger **Ton** Andreas Händler **Ton-/ Übertitelinspizienz** Marita Schöttner, Jutta Grünberger **Kostüme und Bühnenbild** Werkstätten des Landestheaters

IN KÜRZE

Die Biographien des Dramatikers Angel de Saavedra **Duque de Rivas** (1791-1865) und seines Helden Don Alvaro weisen mehrere Gemeinsamkeiten auf: Beide entstammen einer aristokratischen Familie, werden ins Exil gezwungen, machen Karriere beim Militär und werden im Kampf verwundet. Der Herzog von Rivas hatte in den napoleonischen Kriegen für Spaniens Unabhängigkeit gefochten. Als er später jedoch für die Absetzung des absolutistischen Königs Ferdinand VII. votierte, musste er Spanien verlassen und floh nach Frankreich, wo er mit dem romantischen Theater in Berührung kam. Vor allem Victor Hugo mit seiner Mischung des „Sublimen und Grotesken“ beeinflusste ihn stark. Wie sein Vorbild ließ auch de Rivas die klassischen drei Einheiten von Ort, Zeit und Handlung hinter sich. Mit dem Drama *Don Alvaro o La fuerza del sino* (1835) schuf er ein Meisterwerk der spanischen Romantik.

La forza del destino ist ein Werk der späten mittleren Schaffensperiode **Giuseppe Verdis** (1813-1901) zwischen *Ein Maskenball* und *Don Carlos*. Eine erste Fassung der Oper kam 1862 im Bolschoi-Theater in St. Petersburg heraus, eine zweite 1869 für die Mailänder Scala. Die Operndramaturgie des Stückes gilt als eine der gewagtesten und experimentellsten in Verdis Schaffen: der montageartige Aufbau, die Unwahrscheinlichkeit der Handlung, die Mischung von Tragik und Komik und die düstere Grundfarbe sind einzigartig in seinem Œuvre.

Der Opernkrimi **La forza del destino** erzählt die fatalistische Liebesgeschichte von Leonora und Alvaro, deren Leben durch eine unglückliche Verkettung von Zufällen aus den Fugen gerät. Das Wegwerfen der Pistole, eigentlich als Friedensangebot gedacht, verwandelt sich in eine tödliche Kriegserklärung: Nachdem Alvaro unabsichtlich Leonoras Vater erschossen hat, verfolgt deren Bruder Carlo die Liebenden mit unerbittlichem Hass. Der Ehrenkodex verlangt, das Gesetz der Blutrache zu vollstrecken.

INHALT

ERSTER AKT

Sevilla. Leonora di Vargas liebt Don Alvaro. Ihr Vater, der Marchese von Calatrava, ist gegen die Verbindung seiner Tochter mit dem fremdländischen Mann. Die Liebenden haben den Entschluss gefasst zu fliehen, gleichwohl Leonora sehr an ihrem Vater hängt.

Als Alvaro wie verabredet des Nachts erscheint, regen sich Zweifel bei Leonora. Ihre Vertraute Curra und Alvaro drängen sie zu einer Entscheidung. Doch als Leonora schließlich bereit ist, dem Geliebten zu folgen, ist es zu spät: Der Marchese ist erwacht und will Alvaro in Gewahrsam nehmen lassen. Zum Zeichen seiner friedlichen Absichten wirft Alvaro die an sich gebrachte Waffe zu Boden, aus der sich beim Aufprall ein Schuss löst. Der Marchese fällt tödlich getroffen zu Boden. Im Sterben verflucht er seine Tochter.

ZWEITER AKT

Ein Jahr später in einem spanischen Dorf.

Die Liebenden sind auf der Flucht voneinander getrennt worden. Don Carlo, Leonoras Bruder, zieht als Student verkleidet durch die Lande auf der Suche nach der Schwester und ihrem Liebhaber, um den Tod des Vaters zu rächen. Er mischt sich unter die Gäste einer Dorfschenke. Weil Leonora als Mann verkleidet ist, erkennt er die Schwester nicht, als sie sich hier über den Weg laufen. Er schöpft jedoch Verdacht und horcht den Marketender Trabuco nach der Identität der fremden Person aus. Die Wahrsagerin Preziosilla schwärmt vom Krieg und ruft die Gäste auf, sich als Soldaten zu melden. Aus der Ferne dringen Gesänge einer Pilgergruppe herüber. Leonora erbittet Aufnahme in einem Franziskanerkloster. Der Pförtner Fra Melitone beegnet

ihr mit Misstrauen, doch Pater Guardiano erklärt sich einverstanden, Leonora in einer nahen Einsiedelei unterzubringen, wo sie unerkannt und in völliger Isolation ihr restliches Leben zubringen soll. Die zusammengerufenen Mönche geloben feierlich, nie nach der Identität der fremden Person zu forschen.

DRITTER AKT

Feldlager in Italien. Alvaro, der Leonora für tot hält, ist unter dem Namen Herreros in den Krieg gezogen. Bei Kämpfen in Italien hat er sich als Hauptmann große Verdienste erworben. Als er einem Landsmann das Leben rettet, ahnt Alvaro nicht, dass es sich um Carlo handelt, der ebenfalls unter falschem Namen im Heer dient. Carlo seinerseits ist ahnungslos, wer sein Retter ist. Die beiden schließen Freundschaft miteinander. Kurz darauf wird Alvaro in der Schlacht schwer verwundet. Er übergibt Carlo ein Päckchen mit Briefen und lässt ihn schwören, diese im Falle seines Todes ungesehen zu vernichten. Nun ist Carlos' Misstrauen geweckt. Während Alvaro behandelt wird, ringt er mit sich, ob er trotz seines Eides die Briefe öffnen solle. Da entdeckt er ein Portrait: Es zeigt Leonora. Unter dem Soldatenvolk herrscht ausgelassenes Treiben. Melitone hält der Menge eine Standpauke. Preziosilla schürt Kriegsbegeisterung und lässt die Trommel schlagen.

Ein paar Wochen später. Der gerade erst genesene Alvaro wird von Carlo, der ihm seine Identität enthüllt, zum Duell gefordert. Alvaro beteuert seine Schuldlosigkeit: Zwischen ihm und der Schwester sei nie etwas Verwerfliches passiert und den Vater habe er nicht absichtlich

getötet. Als er hört, dass Leonora noch lebt, träumt er von einer Hochzeit und der Versöhnung der Familien. Doch Carlo will Vergeltung. Er ist wild entschlossen, seinen Racheplan endlich zu vollstrecken. Kaum hat das Duell begonnen, werden die Kämpfenden allerdings von den Lagerwachen getrennt. Alvaro beschließt, ins Kloster zu gehen.

VIERTER AKT

Fünf Jahre später in einem spanischen Dorf.

Fra Melitone verteilt Almosen an Bedürftige. Er mokiert sich über den bei den Armen so beliebten „Pater Raffael“. Jener ist niemand anderes als Alvaro, der nach Spanien zurückgekehrt ist und in demselben Kloster Zuflucht gefunden hat

wie Leonora, unwissend, dass die Geliebte in der nahen Klause lebt.

Carlo hat Alvaros Spur verfolgt und seinen Aufenthaltsort ausfindig gemacht. Erneut fordert er ihn zum Duell. Er provoziert ihn so lange, bis Alvaro zur Waffe greift und Carlo tödlich verwundet. Auf der Suche nach einem Beichtvater für den Sterbenden eilt Alvaro zur Einsiedelei. Doch statt eines Mönchs tritt ihm eine Frau entgegen: Leonora. Die Geliebten erkennen sich sofort. Nachdem Alvaro ihr erzählt hat, was passiert ist, beugt sich Leonora über den sterbenden Bruder. Mit letzter Kraft ersticht Carlo seine Schwester. Alvaro bleibt verzweifelt zurück. Pater Guardiano gemahnt ihn, dass die Wege des Herrn unergründlich seien.

SPANISCHE ROMANTIK FÜR ST. PETERSBURG

Zur Entstehungsgeschichte von *La forza del destino*

Der Auftrag des Petersburger Opernhauses an Verdi wurde von dem ebendort engagierten Startenor Enrico Tamberlik vermittelt; er war ein alter Freund Verdis und stellte im Jahr 1860 den Kontakt zwischen Kaiserlichem Theater und Komponisten her. Seit der Uraufführung des *Maskenballs* hatte Verdi an keinem Stoff mehr gearbeitet; zum einen war er die Querelen mit den Zensurbehörden leid, die gegen den Königsmord im *Maskenball* Einspruch erhoben hatten, zum anderen nahmen seine neuen Verpflichtungen als Abgeordneter in Italiens erstem Parlament seine Zeit in Anspruch. (Wenngleich er selbst einmal zugab, dort eher durch Abwesenheit gegläntzt zu haben). Nicht nur das großzügige Honorar aus St. Petersburg erleichterte Verdi die Entscheidung, dem Vorschlag Tamberliks zuzustimmen, für den Winter 1861/62 eine neue Oper zu schreiben, auch war die Aussicht verlockend, fernab der hohen Erwartungen und erdrückenden Konventionen des italienischen Opernbetriebs musikalisch aus dem Vollen schöpfen zu können. Das Ansinnen Tamberliks war nicht ganz uneigennützig, er erhoffte sich eine Rolle, in der er brillieren konnte. Verdi erfüllte ihm den Wunsch und legte dem Ausnahmetenor die extrem anspruchsvolle und hoch gelegene Partie des Don Alvaro in die Kehle.

Gemeinsam mit seinem bewährten Librettisten Francesco Maria Piave machte Verdi sich sogleich auf die Suche nach einem geeigneten Stoff. Die Wahl fiel auf ein spanisches Schauspiel, das 1835 seine ebenso umjubelte wie umstrittene Aufführung in Madrid erlebt hatte: das Drama *Don Álvaro o la fuerza del sino*, das aus der Feder des spanischen Schriftstellers Duque

de Rivas stammte und in Spanien die Romantik mitbegründet hatte. Es war eine wilde Mischung aus Versen und Prosa, voll abenteuerlicher Wendungen, grotesker Gestalten und volkstümlicher Szenen. Der Stil war beeinflusst von der Theatertheorie Victor Hugos und brach mit der Einheit von Ort und Zeit des klassischen Dramas. Nicht von ungefähr weist *La forza del destino* eine gewisse Ähnlichkeit mit *Ernani*, *Rigoletto* und *Il trovatore* auf – es war ein Stoff genau nach Verdis Geschmack. In der spanischen Vorlage interagierten Figuren unterschiedlichster sozialer Stände miteinander, die fünf Akte spielen sich an fünf verschiedenen Orten und in fünf verschiedenen Jahren ab.

Von Juli bis Oktober 1861 arbeitete Verdi mit Piave am Libretto. Aus dem fünftaktigen Schauspiel schälten sie nicht nur die Kernhandlung mit dem Beziehungsdreieck heraus, sondern maßen auch bestimmten Nebenfiguren und -schauplätzen überraschend viel Bedeutung bei.

Verdi benannte die Oper nicht wie sonst nach einer Hauptfigur, sondern bevorzugte die ursprünglich als Untertitel dienende „Macht des Schicksals“.

Im Dezember reiste er gemeinsam mit seiner zweiten Ehefrau Giuseppina Strepponi nach St. Petersburg, wo er die Orchestrierung vornahm und die Proben leitete. Allerdings musste die Premiere aufgrund einer Erkrankung von Emmy la Grua, der Sängerin der Leonora, auf den nächsten Winter verschoben werden. Verdi war darüber nicht unglücklich, da er die Sängerin ungeeignet für die Rolle fand. Die Uraufführung ging somit erst 1862 unter Leitung des Komponisten über die Bühne. Zar Alexander II. höchst-

selbst unterstützte die Produktion finanziell und personell, indem er einige Choristen seines Garderegiments abstellte.

Die Uraufführung von *La forza del destino* war ein Erfolg. Bei nachfolgenden Vorstellungen in Madrid und Rom häuften sich jedoch die kritischen Stimmen, die sich gegen die Längen und Unwahrscheinlichkeiten der Handlung sowie den hoffnungslosen Ausgang richteten.

Eine Revision der Oper erfolgte anlässlich einer Aufführung in Mailand 1869, nun mit Hilfe des Librettisten Antonio Ghislanzoni, nachdem Piave durch einen schweren Schlaganfall gezeichnet war. In der revidierten Fassung (die heute meistens gespielt wird, so auch am Landestheater Niederbayern) kam u.a. die sinfonische Ouver-

türe hinzu, die große Berühmtheit erlangte. Eine weitere einschneidende Änderung erfuhr der Schluss der Oper. In der ersten Fassung hatten alle drei Hauptfiguren den Tod auf offener Bühne gefunden – für die italienische Oper zu der Zeit eine radikale Entscheidung. Wie im Theaterstück hatte sich Alvaro von einem Felsvorsprung in die Tiefe gestürzt, nicht ohne vorher noch einen Fluch auf die Menschheit auszusprechen. In der neuen Fassung von 1869 steht nun ein Terzett, und Alvaros Suizid wird durch seine demutsvolle Hinwendung zu Gott ersetzt. In der As-Dur-Schlussapotheose besänftigt Pater Guardiano ihn („non imprecare - nicht fluchen“). Getragen von der würdevollen Kantilene des Paters schwanken die Liebenden in ihren Gefühlen zwischen Auflehnung gegen das Schicksal und Ergebenheit in dieses.

„DIE STIMMEN DER SÄNGER SIND ZERBRECHLICH“

Aus Briefen und Kritiken

Ich habe eine Rolle für Dich, wenn sie Dir passt, komisch, sehr hübsch, es ist die des Fra Melitone. Sie ist für Dich wie maßgeschneidert, und ich habe sie nahezu auf Deine Person abgestimmt. Nicht, dass Du ein Komiker bist, aber Du hast einen gewissen humoristischen Hang, der perfekt zu der Figur passt, die ich, Deine Zustimmung vorausgesetzt, für Dich vorgesehen habe.“

(Verdi an den Bariton Achille de Bassini)

Reis, Makkaroni, Käse, Salz und alles, was man in Russland nicht oder nur zu horrenden Preisen findet. Hier ist die Weinliste, die Anzahl der Flaschen und die Sorten, die Verdi mitnehmen will: 100 kleine Flaschen leichten Bordeaux, 20 Flaschen guten Bordeaux, 20 Flaschen Champagner.

(Einkaufsliste von Giuseppina Strepponi vor der Abreise nach St. Petersburg.)

Ich hätte den Brief gerne anders begonnen. Was ich Ihnen mitteilen muss, wird Sie Augen, Mund und Ohren aufreißen lassen: Verdi wird dieses Jahr seine Oper hier nicht mehr geben können! Ach! Die Stimmen der Sänger sind zerbrechlich wie.... (bitte setzen Sie hier selbst ein, was Sie wollen!), und die Stimme der Frau La Grua ist zu ihrem eigenen und zu Verdis Unglück ein besonders verzweifertes Beispiel für diese Zerbrechlichkeit. So sitzt Verdi also da, dazu verurteilt, Temperaturen von 24, 26, 28 und mehr Kältegraden zu ertragen. Doch hat ihn diese entsetzliche Kälte bisher nicht im

Mindesten gestört dank der hiesigen wohlgeheizten Wohnräume. Man sieht hier die Kälte, aber man spürt sie nicht.

(Giuseppina Strepponi
an den Grafen Arrivabene)

Bei Erhalt dieses Briefes werdet Ihr in schallendes Gelächter ausbrechen über meine vergebliche Reise nach St. Petersburg. Wie dem auch sei, ehe ich diese Oper mit einer indisponierten Primadonna wie der La Grua oder mit einer anderen aufführe, die für diese Rolle nicht geeignet gewesen wäre, ziehe ich es vor, die viertausend Meilen auf mich zu nehmen und im kommenden September nach Petersburg zurückzukehren, um gegen Mitte November in Szene zu gehen.

(Verdi an seinen französischen Verleger
Escudier Ende Januar 1862)

„Man mag Verdis Musik nicht mögen, aber dennoch kann man nicht leugnen, dass sein letztes Werk alle vorangegangenen übertroffen hat und, wie wir eingangs schon sagten, wegen der darin enthaltenen Neuerungen dem Ruf des Maestro eine neue Ära eröffnet. Man macht der *Forza del destino* jedoch einen Vorwurf, der seine Bedeutung hat, wenn man einzig und allein die Frage des künftigen Erfolgs des Werks in Betracht zieht. Man sagt: Es ist ein zu trauriges, zu finsternes und zu langes Drama. Wir machen uns indes wenig Gedanken wegen dieses Mangels und glauben nicht, dass sich das nachteilig auf den Erfolg









von *Forza del destino* auswirken wird. Wir halten es für sicher, dass *Forza* ein dauerhafter Erfolg beschieden sein wird, der in dem Maße zunimmt, wie zahlreiche Aufführungen dem Publikum ermöglichen werden, die verschiedenen Arten des Verdienstes und der Schönheit besser einzuschätzen.“

(Journal de St. Pétersbourg;
2./14. November 1862)

Nach 25 Jahren Pause an der Scala bin ich in *La forza del destino* nach dem ersten Akt ausgepiffen worden. Nach der *Aida* endloses Geschwätz, dass ich nicht mehr der Verdi des *Maskenball* sei (jenes *Maskenball*, der das erste Mal in der Scala ausgepiffen wurde); eine Entschädigung [in *Forza*] sei nur der vierte Akt; dass ich nicht für

die Sänger zu schreiben verstünde; dass nur im zweiten und vierten Akt einiges Erträgliche sei (im dritten nichts), und dass ich noch dazu ein Nachahmer Wagners wäre!! Ein schönes Erlebnis, wenn man nach 35 Jahren als Nachahmer enden muss!!!

Sicher ist, dass mich diese Schwätzereien nicht um Haaresbreite von meinem Ziel abbringen, wie sie mich niemals davon abgebracht haben, denn ich habe immer gewusst, was ich wollte; aber nun, da ich dort bin, wo ich jetzt stehe, sei es hoch, sei es niedrig, kann ich wohl sagen: wenn es so ist, macht, was ihr wollt; und wenn ich Musik machen will, kann ich sie ja in meinem Zimmer machen, ohne die Urteile der Gelehrten und der Dummköpfe anhören zu müssen.

Verdi an Ricordi, Mailand, 1872

FLUCH UND SEGEN, SCHULD UND SÜHNE

Zur Personendramaturgie in *La forza del destino*

Mit *La forza del destino* schrieb Verdi eine seiner unkonventionellsten Opern, die sich von den italienischen Erfolgswerken der 1850er-Jahre abhebt. Er entfernte sich immer weiter von einer Nummerndramaturgie, die sich in der starren Aneinanderreihung von Arien und Ensembles erschöpft. Verdi selbst sagte, er wolle keine Oper „der Duette und Cavatinen“ schreiben, sondern eine „Oper der Absichten“. Im Bemühen um größere Zusammenhänge und ein abwechslungsreiches Handlungsgeschehen öffnete er die Perspektive, vereinte verschiedenste Schicksale und Stilelemente.

Ähnlich wie die Vorlage weist *La forza del destino* eine zerklüftete Dramaturgie auf. Ländergrenzen werden spielend überschritten, Identitäten laufend gewechselt. Ein merkwürdiger Zufall jagt den nächsten. So oft, wie die drei Figuren im Laufe der Jahre an entlegenen Orten aufeinandertreffen, kann es nicht mit rechten Dingen zugehen. Wie wahrscheinlich ist es, dass Alvaro und Carlo sich kurz hintereinander im Feldlager und auf dem Schlachtfeld gegenseitig das Leben retten? Wie glaubwürdig, dass Leonora und Alvaro (im Abstand einiger Jahre) im selben Kloster Zuflucht finden, ohne von der Anwesenheit des jeweils anderen Kenntnis zu haben? Ist die Form der Oper deshalb missglückt, wie es *La forza del destino* manches Mal zum Vorwurf gemacht wurde? Oder ist es eher so, dass die geballte Ladung an Kontrasten und Brüchen einer Dramaturgie der „fatalità“ gehorcht?

Das Oberhaupt der verarmten Adelsfamilie Caltrava ist ein Familienvater alter Schule: Rassistisch und patriarchalisch, sehr auf die Ehre des Hauses bedacht. Mit dem sich lösenden Schuss

am Ende des ersten Aktes wird die Familie auseinandergerissen: Die von Alvaro zum Zeichen der Ergebung weggeworfene Waffe richtet sich wie von Geisterhand auf den Marchese und tötet ihn. Man fühlt sich unweigerlich an Webers *Freischütz* erinnert. Hat hier der Teufel seine Hände im Spiel? Oder regiert der Zufall?

Der Bruder Carlo ist fortan unter keinen Umständen willens, der Schwester und deren Liebhaber zu vergeben. Zu seinem einzigen Lebensinhalt wird die Rachsucht, die sich zur Obsession auswächst. Leonora, tief getroffen vom Fluch ihres sterbenden Vaters, irrt in der Welt umher, auf der Suche nach Alvaro, dem versprengten Geliebten, und auf der Flucht vor dem rasenden Hass ihres Bruders. Während sie im Schoß der Kirche Schutz vor der Außenwelt sucht, zieht Alvaro als Hauptmann in den Krieg. Beider Motivation ist die Bekämpfung ihrer Schuldgefühle. Doch beide werden von der Vergangenheit eingeholt: Das Schicksal treibt die Verirrten zielsicher in die Arme des Rächers. Bruder, Schwester und Geliebter finden keine Ruhe, am Ende ist eine ganze Familie ausgelöscht.

Gleichwohl ein gläubiger Mensch, hegte Verdi ein generelles Misstrauen gegen den institutionellen Katholizismus. Und obwohl in keiner anderen Oper Verdis die Kirche derart breiten Raum einnimmt, präsentiert er eine gottlose Welt ohne Heilserwartung. Jeder bleibt für sich allein, auf nichts ist Verlass: Liebe ist zerstörerisch, Freundschaft trügerisch, die Familie mörderisch.

Von Beginn an liegt eine Unruhe in der Luft und ein dunkler Schatten auf der Familie. Die ersten Töne der **Ouvertüre** stoßen das Rad Fortunas an, eine unerbittlich vorwärts drängende Ener-

gie wird freigesetzt. Drei Blechbläser-Akkorde ertönen unisono auf e, gefolgt von einem pulsierenden Streichermotiv, das als Reminiszenz die Oper durchzieht und mit Leonoras Geschick verbunden ist. Zentrale Melodien der Oper werden exponiert, das Schicksalsmotiv bildet dazu den brodelnden Untergrund. Das lyrisch-schmerzvolle zweite Thema der Ouvertüre aus aufsteigender Sexte mit abfallendem Sekundschritt gehört zu Alvaro. Es kehrt am Schluss der Oper wieder, wenn er gegenüber Carlo seine Reue beteuert.

La forza del destino besitzt eine dunkel getönte Grundfarbe, wobei die Stimmung zuweilen ins Groteske kippt. Das individuelle Drama der Hauptfiguren wird nämlich um die Perspektive des einfachen Volkes erweitert. So ergibt sich ein abwechslungsreiches Bühnengeschehen mit intimen, kammerspielartigen Momenten nebst pittoresken Genreszenen im Wirtshaus und Feldlager, die ihr Vorbild in der französischen Grand opéra haben. Soldaten spielen Karten, aus der Ferne hört man den Lärm des Schlachtgetümmels, eine ausgelassene Tarantella erklingt und eine Frau trommelt die Menge mit einem kriegsverherrlichenden Lied zusammen.

Während Beginn und Schluss sich auf die Einzelschicksale der Hauptfiguren konzentrieren, tauchen dazwischen Charaktere auf, die eine neue Farbe ins Spiel bringen, aber losgelöst von der Haupthandlung stehen: Der Händler **Trabuco**, die Zigeunerin **Preziosilla** sowie der Mönch **Fra Melitone**. Verdi hat alle drei als Hauptfiguren verstanden, für die er jeweils eine individuelle Musik schrieb. Den geschäftstüchtigen Maultiertreiber **Trabuco** kennzeichnet eine Musik mit kurzen Phrasen, Staccati und Trillern. Die Wahrsagerin **Preziosilla** ist eine Verwandte der Acuzena und Ulrica. Bei ihrem ersten Auftritt stimmt sie eine

martialische Hymne auf die Soldatenehre in Form eines Rondos an („Al suon del tamburo“), im dritten Akt ein noch schärferes Kriegsglied zur Begleitung der Trommel, deren Klang Verdi phonetisch und musikalisch nachahmt („Rataplan“). Der in leichtem *Parlando* singende **Melitone** ist als Buffofigur ausgewiesen, ohne dass sich echte Heiterkeit einstellen würde. Er ist ein zynischer Geselle. Seine geistige Verwandtschaft mit dem Pförtner in *Macbeth* gibt Zeugnis von Verdis Shakespeare-Verehrung. Die saftige Moralpredigt „Toh!... Poffare il mondo“ wiederum übernahm Piave auf Bitten Verdis teilweise wörtlich aus Friedrich Schillers *Wallensteins Lager*. In seiner *aria buffa* zu Beginn des vierten Aktes verteilt der kauzige Mönch Suppe an Bedürftige, äußert sich aber so abfällig über sie, dass seine Barmherzigkeit in zweifelhaftem Licht erscheint.

Carlo ist der blindwütige Rächer, die Triebfeder seines Handelns ist blanker Hass. Von dem harmlosen Studenten, als der er sich in seiner Ballade „Son Pereda“ ausgibt, könnte er nicht weiter entfernt sein. Auch weiß er seine Rolle nicht gut zu spielen – Preziosilla durchschaut ihn sofort. Die heitere Erzählform der ersten Strophe erfährt in der zweiten eine Eintrübung nach Moll, und in der dritten erklingt die nun durchlöcherete Melodie über einer chromatischen Begleitung, die seine innere Erregung verrät. Ist dieses Studentenlied noch in die Volksszene integriert, so lässt Carlo in „Urna fatale“, als er allein mit dem ohnmächtigen Alvaro ist, seine freundliche Maske fallen. Nachdem er an der Brust des Verletzten Leonoras Bild gefunden hat, bricht er in eine wahnhaft-triumphale Cabaletta aus („Egli è salvo, gioia immensa“). Es ist dies die einzige traditionelle *scena ed aria* aus Cavatine und Cabaletta in der Oper. Alle anderen Nummern zeigen Auflösungserscheinungen in Richtung einer freieren Behandlung der Form.

Alvaro ist der geächtete Sohn einer Inka-Prinzessin und des Vizekönigs von Peru. Sein Vater scheiterte einst mit dem Plan, das Land von der spanischen Herrschaft zu befreien. In der literarischen Vorlage ist Alvaro der beste Stierkämpfer Spaniens. In Sevilla angekommen, verfällt der Mestize der schönen Leonora. Aufgrund seiner königlichen Abkunft empfindet er sich der Geliebten gegenüber als ebenbürtige Partie. Doch der Marquese von Calatrava, Namensträger eines alten spanischen Ritterordens, möchte das reine Blut und die Ehre seiner Tochter nicht durch einen Kreolen befleckt sehen.

Der Typus des *indiano* war eine stehende Figur im spanischen Theater des 17. und 18. Jahrhunderts und reflektierte den Traum von Heldentum und Reichtum, von Aufstieg und Abenteuerlust durch die Begegnung mit der Neuen Welt.

Alvaros Romanze „O tu che in seno agli angeli“ zu Beginn des dritten Aktes geht auf einen langen Monolog des Schauspiels zurück. Alvaro erinnert sich darin an das tragische Schicksal seiner Eltern und er trauert um Leonora, die er für tot hält. Das melancholische Klarinettenvorspiel schrieb Verdi für Ernesto Cavallini, den aus Studienzeiten befreundeten Soloklarinettenisten des St. Petersburger Theaters. Die Melancholie dieses assoziativen Gedankenstroms Alvaros wird in ausgedehnten Legato-Bögen, großen Intervallsprüngen und dem Sich-Winden zwischen Dur und Moll nachgezeichnet.

Der kurzen Freundschaftsmelodie Alvaro-Carlo „Solenne in quest'ora“ in brüderlichen Terzen folgen zwei erhitzte Streitduette der Männer: „Il segreto fu dunque violato“ und das berühmte „Le minaccie, i fieri accenti.“ Zwar spricht Alvaro beide Male von Versöhnung und bittet um Vergebung, doch Carlo reizt ihn bis aufs Blut, so dass das Duell der Kontrahenten unausweichlich ist.

Leonora zeigt bereits in ihrer Romanze des ersten Aktes „Me pellegrina ed orfana“ Anzeichen

der ihr eigenen Verzagtheit. Angesichts der bevorstehenden Flucht mit dem Geliebten spürt sie nicht einen Hauch von Vorfreude, sondern ist unsicher, unruhig und unglücklich. Sie spricht von Heimweh, noch ehe sie aufgebrochen ist. Die Arie aus seufzenden Halbtönen wirkt wie eine selbsterfüllende Prophezeiung; Leonora scheint das Unglück heraufzubeschwören.

Ihr gottesfürchtiges Naturell kommt in den solistischen Gesängen im zweiten und vierten Akt zum Ausdruck. An der Klosterpforte betet die vor Angst zitternde Leonora zur Heiligen Jungfrau („Madre, pietosa Vergine“). Doch nicht einmal im Gebet kommt sie zur Ruhe, das Schicksalsmotiv bohrt sich an dieser Stelle in die heftig erregte Melodie. Mit der Wendung von h-Moll nach H-Dur schließt sich eine von Streichertremoli untermalte Kantilene an („Deh! Non m'abbandonar, pietà di me“): Diese flehentliche Bitte um Erbarmen nimmt einen geradezu triumphalen Ausdruck an und war bereits in der Ouvertüre erklingen. Hinter der Szene verbindet sich nun ein von Orgelklängen begleiteter liturgischer Mönchsgesang mit Leonoras Mariengebete, das in die weihvolle Atmosphäre der Klosterwelt überleitet. Fortan will sie als Einsiedlerin ohne Kontakt zur Außenwelt in einer nahen Höhle Buße zu tun.

Im gütigen und edlen Charakter **Pater Guardianos** erfüllt sich Leonoras Sehnsucht nach Vergebung, die ihr der Vater versagt hatte. Auf das formal frei gestaltete Duett mit ihm („Piu tranquilla l'alma sento“), das sich zwischen langen Kantilenen und expressiven Ausbrüchen bewegt, folgt das Zeremoniell der Aufnahme Leonoras in die Welt der Brüder, einem der eindrucksvollsten Tableaus in Verdis Schaffen. Das Vorspiel dieser Kirchenszene beginnt mit einem Orgelchoral und dem Zitat von Leonoras Gebetskantilene in der Solovioline. Das Finale („Il santo nome“) besteht aus einem weltlichen Teil mit dem unisono vortragenen Schwur der Mönche, sich niemals

dem Asyl zu nähern – was wie eine donnernde Kampfansage an denjenigen klingt, der diesen Frevel wagen sollte – und einer versöhnlichen Paghiera in G-Dur („La Vergine degli Angeli“), deren Melodie Leonora übernimmt – mit der Harfe als dem ihr zugeordneten himmlischen Begleitinstrument.

Leonora stemmt sich mit aller Kraft gegen ihre irdischen Nöte, doch die Hoffnung, ihr bisheriges Leben an der Klosterpforte abgeben zu können, erweist sich als trügerisch. Auf die diesseitige Erlösung ist kein Verlass. In der Romanze „Pace, mio Dio“, die mit ihren lyrischen Bögen so manchen Kritiker an Schuberts *Ave Maria* erinnerte, bekennt sie, dass auch die vielen Jahre der selbstgewählten Abgeschiedenheit den Kummer nicht haben vergessen lassen. Ihre Liebe zu Alvaro ist so lebendig wie einst. Die quälenden Schuldgefühle wegen der Ermordung des Vaters

sind nicht verstummt. Die Wunde ist noch genauso frisch wie am ersten Tag. Dann hört sie, wie sich jemand der Einsiedelei nähert. „Maledizione“, ruft sie, wie es die Klosterbrüder im zweiten Akt bei ihrer Investitur taten.

Mit lauten, unerbittlichen Paukenschlägen pocht das Schicksal an die Tür: Leonora wird hinter der Bühne von ihrem Bruder ermordet, bevor dieser selbst stirbt, ohne dass sie ein einziges Mal miteinander gesprochen hätten. Es gibt in der ganzen Oper kein Duett, ja nicht einmal einen kurzen Wortwechsel zwischen den Geschwistern. Es folgt das Schlussterzett, in dem Pater Guardiano für Leonora betet, deren Seele nun ins Jenseits aufsteige, begleitet von den verzweifelten Ausrufen Alvaros. Ganz leise („estremamente piano“ und „morendo“) klingt die Oper aus. Es ist ein durch viel Blutvergießen teuer erkaufter Frieden.

DER UNGLÜCKSRABE

Vom Glücksbringer zum Todesboten

Jemand hat einen „rabenschwarzen Tag; Eltern, die ihre Kinder vernachlässigen, sind „Rabeneltern“ – das schlechte Image der rabenschwarzen Vögel spiegelt sich in vielen Sprichwörtern unseres täglichen Sprachgebrauchs. Die größeren Vertreter der Gattung „corvus“ werden als „Raben“, die kleineren als „Krähen“ bezeichnet. Der Vogel mit dem tiefschwarzen Gefieder spielt in vielen Kulturen der Welt eine Rolle. Wegen seiner Farbe und seines krächzenden Rufes wird sein Erscheinen meist als böses Omen gewertet. Im Sagenkreis Nordamerikas dagegen gelten sie auch als Glücksbringer, und tauchen in den in den Märchen der Inuit und Indianer als sonnen- und gottgleiche Gestalten auf. Den Römern galt der Rabe als Symbol der Hoffnung: „cras, cras“ (morgen, morgen).

Raben sind intelligente Tiere. Götter und Könige machten sich ihre Klugheit vielfach zunutze. Im germanischen Glauben wurden Raben als Göttervögel verehrt. Im Vorfeld einer Schlacht galt ihr Verhalten als Omen für den Ausgang der kriegerischen Auseinandersetzung. Der Gott Odin konnte sich in einen Raben verwandeln, auch saßen ihm zwei Kolkkraben – Hugin und Munin (Gedanke und Gedächtnis) – auf den Schultern, die er aussandte, um zu erfahren, was in der Welt vor sich ging.

Mit der Christianisierung schwand dann das Ansehen des Raben und er galt zunehmend als unheilvolles Tier. Das Auftauchen großer Schwärme galt als Vorbote von Tod, Unheil und Pest. Da der Rabe gerne allein lebt, ist er auch

ein Sinnbild der selbstgewählten Einsamkeit. Möglicherweise symbolisiert er daher im Christentum den Abtrünnigen und Ungläubigen.

Im Mittelalter galten Raben als Begleittiere der Hexen. Es kam sogar vor, dass eine Frau als Hexe verschrien wurde, sobald sich ein Rabe zufällig in ihrer Nähe niederließ. Die Elster wurde gar als verwandelte Hexe angesehen. Zur Abwehr von Unheil wurde es Brauch, tote Elstern oder Krähen an die Haustüren zu nageln.

Vor allem rührt das schlechte Image der Vögel aber von ihrer Neigung, Aas zu fressen, wobei sie naturgemäß nicht zwischen Mensch und Tier unterscheiden. Dass sie sich an den Kadavern von Gehenkten gütlich taten, trug ihnen den Beinamen „Galgenvogel“ ein.

Dabei sind Raben viel besser als ihr Ruf: Sie sind sogar äußerst fürsorgliche Eltern, die ihren Nachwuchs auch dann noch füttern, wenn dieser längst flügge geworden ist. Bei der Nahrungssuche gehen sie äußerst klug zu Werke. So lassen sie Nüsse aus großer Höhe auf den Beton fallen, um sie zu öffnen oder halten sich in der Nähe von Wolfsrudeln auf, damit sie sich an deren Nahrungsresten bedienen können.

Bis in die Gegenwart hinein sind Raben häufig zu findende Symbole in Literatur und Film. Eines der bekanntesten Gedichte ist *Der Rabe* (*The Raven*) von Edgar Allan Poe.

In der Tiefenpsychologie ist der Rabe ein Symbol für die abgründige Seite der Seele; er kann aber auch positiv wirksam werden, wenn der Mensch die Fähigkeit besitzt, sich mit seiner dunklen Seite auseinanderzusetzen.

DIE KRÄHE

Von Wilhelm Müller

Eine Krähe war mit mir
Aus der Stadt gezogen
Ist bis heute für und für
Um mein Haupt geflogen.

Krähe, wunderliches Tier
Willst mich nicht verlassen?
Meinst wohl, bald als Beute hier
Meinen Leib zu fassen?

Nun, es wird nicht weit mehr geh'n
An dem Wanderstabe
Krähe, lass mich endlich seh'n
Treue bis zum Grabe!

SCHICKSAL ODER FREIER WILLE?

Das unerbittliche Rad Fortunae

Was in unserem Leben ist selbstbestimmt, was ferngesteuert? Wir kennen die Geschichte von *Ödipus*, der scheinbar völlig frei in seinem Handeln ist und alles unternimmt, um der schrecklichen Prophezeiung seines Schicksals zu entkommen, wodurch sich diese erst erfüllt.

Doch was im Leben ist Schicksal, was Zufall, was freier Wille? Manches von dem, was uns widerfährt – vor allem einschneidende Erlebnisse – empfinden wir als das Walten einer höheren Fügung, im Guten wie im Schlechten, sei es die Begegnung mit der großen Liebe oder die Diagnose einer tödlichen Krankheit. 40% der Deutschen glauben zumindest teilweise an die Schicksalhaftigkeit ihres Lebens. Vielleicht steckt hinter dieser Vorstellung auch der Wunsch, nicht alles rational erklären zu können, sondern an die Kräfte einer geheimnisvoll wirkenden, übernatürlichen Macht zu glauben.

Es gibt Begebenheiten, die erscheinen einfach zu ungeheuerlich, als dass sie purer Zufall sein könnten. Man denke an den „Kennedy-Fluch“, die tragische Häufung von Todesfällen in der Familie. Oder an die Frau, die am 11. September auf dem Weg zur Arbeit die U-Bahn verpasste und dadurch dem sicheren Tod entging. An den Lastwagenfahrer, der sein Gefährt stoppte, kurz bevor die Brücke von Genua einstürzte. Ja, es gibt sogar einen Mann, der drei Terroranschläge (Boston, Paris, Brüssel) erlebte und überlebte.

In der Philosophie der Griechen repräsentiert das Schicksal eine das Sein bestimmende höhere Ordnung. „Tyche“ heißt es bei ihnen, die Römer nennen es „fortuna“, was mit „Schicksal, Zufall, Glück“, aber auch mit „Unglück“ übersetzt wird.

Im Christentum wurde der Schicksalsbegriff von der göttlichen Vorsehung verdrängt. Der Buddhismus spricht von Karma, dem Prinzip von Ursache und Wirkung. Alles was uns widerfährt, hat seinen Ursprung in der Vergangenheit, alles was wir heute tun, beeinflusst unser späteres Leben.

Auch die deutsche Philosophie des Idealismus beschäftigte sich eingehend mit dem Schicksalsbegriff: Schelling sah eine blindwaltende Macht am Werk, Hegel war der Ansicht, die unsichtbare Hand des Weltgeistes lenke die menschlichen Geschicke.

In den meisten Religionen existiert die Vorstellung einer höheren Macht, deren Wege unergründlich sind. Doch entbindet uns der Glaube an die Schicksalhaftigkeit nicht ein Stück weit auch von der Notwendigkeit, unser Leben selbst zu gestalten? Wenn sowieso alles vorherbestimmt ist, kann ich dann nicht machen, was ich will? Kann sich der Dieb oder Mörder von der Schuld freisprechen mit der Begründung, es sei von höherer Stelle so gewollt? Ganz so einfach ist es nicht. Der Mensch wird nicht aus der Verantwortung genommen. Er solle das Beste aus sich herausholen und sei zu ethischem Handeln verpflichtet, so jedenfalls lehren es die meisten Theologen und Philosophen. Unsere moderne Gesellschaft beruht mehr denn je auf der Überzeugung, dass jeder Mensch über einen freien Willen verfügt. Wir sind selbst dafür verantwortlich, unser Schicksal in die richtigen Bahnen zu lenken. Es ist ein zugleich verlockender wie auch beunruhigender Gedanke: Wir haben es selbst in der Hand. Was aber im Umkehrschluss bedeutet: Wenn wir es vermasseln, tragen allein wir die Schuld.

BUCHER PUSTET.de

Altstadt 28 · 84028 Landshut
Tel 0871 2001 · Fax 0871 21936
landshut@pustet.de

Nibelungenplatz 1 · 94032 Passau
Tel 0851 56089-0 · Fax 0851 56089-50
www.pustet.de passau@pustet.de

IMPRESSUM

Bildnachweise Titelbild & Probenfotos Peter Litvai

Bildlegende Fotos von der Klavierhauptprobe am 20. Juni 2022
Titelseite: Yitian Luan (Leonora), Konstantinos Klironomos (Alvaro), S.2 oben: Yitian Luan (Leonora), Sabine Noack (Curra), Heeyun Choi (Marchese von Calatrava), Konstantinos Klironomos (Alvaro), S.2 unten: Peter Tilch (Melitone), Chor; S.11: Reinhild Buchmayer (Preziosilla), Peter Tilch (Melitone), Chor; S.12 oben: Miroslav Stričević (Alkalde), Julian Younjin Kim (Carlo), Daniel Preis (Trabuco), Chor; S.12 unten: Yitian Luan (Leonora), Heeyun Choi (Pater Guardiano), Herrenchor; S.13: Yitian Luan (Leonora), Konstantinos Klironomos (Alvaro); S.14 oben: Julian Younjin Kim (Carlo), Konstantinos Klironomos (Alvaro); S.14 unten: Yitian Luan (Leonora); Rückseite: Reinhild Buchmayer (Preziosilla), Julian Younjin Kim (Carlo).

Textnachweise Sofern nicht anders gekennzeichnet handelt es sich bei den Texten um Originalbeiträge von Swantje Schmidt-Bundschuh; verwendete Literatur: Anselm Gerhard, Uwe Schweikert (Hrsg.), *Verdi Handbuch*, 2013; Sabine Henze-Döhring, *Verdis Opern. Ein musikalischer Werkführer*, 2013; Henning Mehnert (Hrsg. und Übers.), *La forza del destino. Die Macht des Schicksals*, 2005; Udo Becker, *Lexikon der Symbole*, 2000.

Spielzeit 2021/2022
Herausgeber Landestheater Niederbayern Landshut Passau Straubing
Niedermayerstr. 101, 84036 Landshut, Telefon: 0871 / 922 08 0
Intendant Stefan Tilch
Redaktion Swantje Schmidt-Bundschuh
Gestaltung Swantje Schmidt-Bundschuh
Layout Peter Litvai
Druck Forster Druck, Altdorf

Das Landestheater Niederbayern wird durch den Freistaat Bayern gefördert.



LANDESTHEATER-NIEDERBAYERN.DE