



Der Wille zur Macht¹ ist in menschlichen Gesellschaften omnipräsent. Machtpositionen und die Aufwirkungen von Ehrgeiz, Geltungsdrang und Machtstreben bestimmen zwischenmenschliche Beziehungen in allen Lebensbereichen.

Quellen der Macht sind nach Michael Mann² Ideologien, die Ökonomie, das Militär und die Politik.

Als Grundlagen von Macht gelten nach Max Weber³ körperliche, geistige oder psychische Überlegenheit, Wissensvorsprung, Organisationstalent, die Bereitschaft, Herrschaftsstrukturen und Angst der Unterworfenen auszunutzen sowie undurchschaubare Beeinflussung und Manipulation.

Macht auszuüben heißt, Einflussmöglichkeiten in Politik, Wirtschaft und Gesellschaft wahrzunehmen und den eigenen Willen in sozialen Beziehungen auch gegen Widerstreben durchzusetzen.⁴ Macht wird ausgeübt in Form von Handlungsmacht, Entscheidungsmacht, Mobilisierungsmacht, Verfügungsmacht und Definitionsmacht.

¹ Friedrich Nietzsche erwähnte erstmals 1876/77, dass der Wille zur Macht die starke Rücksicht auf die Meinungen der Menschen erkläre und gestaltete seine Gedanken dazu weiter aus in *Die fröhliche Wissenschaft* (1922) und *Also sprach Zarathustra* (1883-1885).

² Michael Mann: *The Sources of Social Power*. Vol. 1: *A History of Power from the Beginning to AD 1760*. Cambridge University Press, Cambridge 1986, *The Sources of Social Power*. Vol. 2: *The Rise of Classes and Nation States, 1760–1914*. Cambridge University Press, Cambridge 1993 - deutsch: *Geschichte der Macht*. Band 1: *Von den Anfängen bis zur griechischen Antike*. (1998), Band 2: *Vom Römischen Reich bis zum Vorabend der Industrialisierung*. (1991), Band 3 (Teil I): *Die Entstehung von Klassen und Nationalstaaten*. (1998), Band 3 (Teil II): *Die Entstehung von Klassen und Nationalstaaten*. Campus, Frankfurt am Main 1998-2001.

³ Max Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*. Mohr Siebeck, Erster Halbband, Tübingen 1972, Kapitel 1, § 16.

⁴ Vgl. Max Weber a. a. O. S. 28 .

Elemente der Macht sind nach Elias Canettis *Masse und Macht*:⁵

- Nähe und Präsenz von Gewalt
- Geschwindigkeit im Ereilen und Ergreifen des Opfers
- Entlarvung und Strafe von Trug und Verstellung
- Fragen stellen und Zwang zur Antwort und Preisgabe des Geheimnisses
- Wissen der Zukunft
- Wahrung eines Geheimnisses
- Heilkunst, Wissen zur Abwehr des Bösen
- Urteil über Gut und Schlecht
- Entscheidungsgewalt über Leben und Tod
- Gnade als Macht der Verzeihung.

Macht wird ausgeübt von

- Herrschern
- den vier Gewalten: Legislative, Exekutive, Judikative, Medien
- Institutionen
- Wirtschaft
- Ethik
- Moral und Konventionen
- Schönheit
- Liebe.

Machtbasen und Ressourcen, die die Machtinhaber stützen, sind nach French und Ravens *The bases of social power*:⁶

- Legitime Macht (gestützt durch Autorität und deren Akzeptanz)
- Macht, Belohnungen zu vergeben
- Macht durch Zwang (incl. Degradierung, Entlassung)
- Macht durch Identifikation (basiert auf dem Charisma des Machtinhabers)
- Macht durch Wissen.

48 *Gesetze der Macht* hat Robert Greene⁷ aus zahlreichen Quellen ermittelt, die einen Fundus von Verhaltensregeln zum Erwerb und Erhalt von Macht bilden:

1. Stelle nie den Meister in den Schatten.
2. Vertraue deinen Freunden nie zu sehr – bediene dich deiner Feinde.
3. Halte deine Absichten stets geheim.
4. Sage immer weniger als nötig.
5. Ohne einen guten Ruf geht nichts – schütze ihn mit allen Mitteln.
6. Mache um jeden Preis auf dich aufmerksam.
7. Lass andere für dich arbeiten, doch streiche immer die Anerkennung dafür ein.
8. Lass die anderen zu dir kommen – ködere sie, wenn es nötig ist.
9. Taten zählen, nicht Argumente.
10. Ansteckungsgefahr: meide Unglückliche und Glücklose.
11. Mache Menschen von dir abhängig.
12. Entwaffne dein Opfer mit gezielter Ehrlichkeit und Großzügigkeit.
13. Brauchst du Hilfe, appelliere an den Eigennutz.
14. Gib dich wie ein Freund, aber handle wie ein Spion.
15. Vernichte deine Feinde vollständig.

⁵ Elias Canetti: *Masse und Macht*, Frankfurt a.M.: Fischer 27/2001

⁶ John R. P. French Jr., Bertram Raven: *The bases of social power*, In: D. Cartwright, A. Zander (Hrsg.): *Group dynamics*. Harper and Row, New York 1960, S. 607–623.

⁷ Robert Greene: *Power. Die 48 Gesetze der Macht*. München: DTV 32001

16. Glänze durch Abwesenheit, um Respekt und Ansehen zu erhöhen.
17. Versetze andere in ständige Angst – kultiviere die Aura der Unberechenbarkeit.
18. Baue zu deinem Schutz keine Festung – Isolation ist gefährlich.
19. Mache dir klar, mit wem du es zu tun hast: kränke nicht die Falschen.
20. Scheue Bindungen, wo immer es geht.
21. Spiele den Deppen, um Deppen zu überlisten: gib dich dümmer als dein Opfer.
22. Ergebe dich zum Schein: verwandle Schwäche in Stärke.
23. Konzentriere deine Kräfte.
24. Spiele den perfekten Höfling.
25. Erschaffe dich neu.
26. Mache dir nicht die Finger schmutzig.
27. Befriedige das menschliche Bedürfnis, an etwas zu glauben, und fördere einen Kult um deine Person.
28. Packe Aufgaben mutig an.
29. Plane alles bis zum Ende.
30. Alles muss ganz leicht aussehen.
31. Lass andere mit den Karten spielen, die du austeilst.
32. Spiele mit den Träumen der Menschen.
33. Für jeden gibt es die passende Daumenschraube.
34. Handle wie ein König, um wie ein König behandelt zu werden.
35. Meistere die Kunst des Timings.
36. Vergiss, was du nicht haben kannst: es zu ignorieren ist die beste Rache.
37. Inszeniere packende Schauspiele.
38. Denke, was du willst, aber verhalte dich wie die anderen.
39. Schlage Wellen, um Fische zu fangen.
40. Verschmähe das Gratisangebot.
41. Trete nicht in die Fußstapfen eines großen Mannes.
42. Erschlage den Hirten, und die Schafe zerstreuen sich.
43. Arbeite mit Herz und Geist der Anderen.
44. Halte Anderen den Spiegel vor.
45. Predige notwendigen Wandel, aber ändere nie zuviel auf einmal.
46. Sei nie zu perfekt.
47. Schieße nie über das Ziel hinaus: der Sieg ist der Zeitpunkt zum Aufhören.
48. Strebe nach Formlosigkeit.

Jenseits von sachgerechter Autorität und der Absicherung von Schutzbedürftigen offenbaren die Konzepte von Macht auch die Instrumentarien von Gewalt und Ausbeutung, die Menschen benutzen, um sich Vorteile zu verschaffen. Im Italien des 19. Jahrhunderts standen die sozialen und politischen Strategien des Machterhalts und Machtgewinns im Gegensatz zu den Prinzipien der christlichen Weltanschauung, die Nächstenliebe, Verständnis, Mitleid und Hilfe für Minderprivilegierte fordert. Zwischen diesen Fronten bewegt sich auch Verdis Operschaffen, das seine sozialpolitische Botschaft und Kritik an bestehenden Missständen mit der Wirkungsmacht des musikdramatischen ‚Kraftwerks der Gefühle‘ aussendet.

Giuseppe Verdis Opern weisen Konstellationen von Macht in vielfältigen Variationen auf. Politische Konflikte bilden den Handlungsrahmen, in dem sich die Emotionen der Protagonisten entfalten und mit ihrer Dynamik die Prozesse gesellschaftlicher Veränderungen beeinflussen. Die Dramen seiner Libretti werden dabei gebildet aus menschlichen Konflikten, in denen Politik, menschliche Bindungen und Erotik ineinander wirken. Das Lyrische und das Dramatische bilden dabei Gegensätze. Verdi verankert die Konflikte seiner politischen Sujets oft in Verwandtschaftsverhältnissen. Väter und ihre Kinder, mehrmals auch Brüder, Geschwister, werden zu Kontrahenten und erbitterten Rivalen. Indem diese verschiedenen

sozialen Schichten oder politischen Lagern angehören, werden Kämpfe und Kriege motiviert durch Zurücksetzung, Ablehnung, Übervorteilung aufgrund von familiären, gesellschaftlichen Voraussetzungen oder verschiedenen politischen Überzeugungen. Schärfster Kontrast zum Martialischen ist bei Verdi die religiöse Sphäre, die insbesondere auch den Lyriismus der weiblichen Figuren prägt. Die Anbindung des öffentlichen Handelns an die Privatsphäre Einzelner bewirkt, dass das Publikum die Empörung der Protagonisten mitempfunden kann, mit Interesse verfolgt, und überdies der Wechsel aggressiver und lyrischer Momente eine lebhaftere Dramaturgie schafft. Die emotionsgeladenen martialischen Aktionen erwecken allerdings oft auch den Eindruck, dass die Kontrahenten mit ihrem südländischem Temperament irrational handeln und sich von ihren Gefühlen hinreißen lassen zu Grausamkeit, Mord und Totschlag.

Im Namen der Ehre, die den Stolz der mächtigeren Kaste ausdrückt und Inferiorität kompensiert, hatte die Virilität des Mannes die Virginität der Töchter und die eheliche Treue der verheirateten Frauen zu schützen und zu verteidigen. Für die Spanier galt ein noch rigiderer Ehrbegriff. Die Anführer nutzen die Heere der Untergebenen in ihren, durch private Konflikte ausgelösten Kämpfen oft dazu, ihren persönlichen Hass auszuagieren. Aus sozialem Zwang, für den Sold oder auch aus Gefolgschaftstreue lassen die Soldaten sich rekrutieren – und bei Verdi oft lautstark begeistern. Ihr Leid wird dann als ihr ‚Schicksal‘ aufgefasst und meist nicht einmal erwähnt.

Schon Verdis erste Oper thematisiert Konstellationen der Macht in der für ihn später so typischen Verquickung von Politik und Liebeskonflikten, hier noch in ferner Vergangenheit. Das Sujet von *Oberto Conte di San Bonifacio* (UA 1839, Libretto von Antonio Piazza und Temistocle Solera) wurde ihm verpflichtend angetragen. Oberto ist der Unterlegene im Kampf der, dem Kaiser Friedrich II. treuen Ghibellinen. Der siegreiche Gegner Riccardo Salinguerra verführte Obertos Tochter Leonora, versprach ihr die Ehe, plante dann aber die Frieden sichernde Hochzeit mit Cuniza, der Tochter des Anführers der Ghibellinen. Oberto kehrt aus der Verbannung zurück, um die Ehre seiner Tochter zu verteidigen. Leonora offenbart der Braut Riccardos Untreue. Cuniza fordert, dass Riccardo nun Leonora heirate, und er fügt sich. Dennoch verlangt Oberto Satisfaktion von Riccardo. Dieser tötet den alten Mann und flieht, überträgt aber aus Reue seine Güter Leonora, die jedoch Frieden im Kloster sucht.

Mit *Un giorno di regno* (UA 1840, Libretto von Felice Romani nach Alexandre Vincent Pineux-Duvals *Le faux Stanislas* von 1809) erfüllte Verdi einen Kompositionsauftrag für ein „Melodramma giocoso“, in dem die Politik nur als Hintergrund eines Vexierspiels um die Bedeutung von Machtpositionen für die Partnerwahl fungiert.

Um auf seinen Thron zurückkehren zu können, überlässt der im französischen Exil lebende polnische König Stanislas Leszczyński als Täuschungsmanöver für seine Gegner dem Chevalier de Beaufleur seine Rolle als Regent. Die Vertretung führt zu Irritationen bei den Paaren der beiden geplanten Hochzeiten, die nach Komödienmanier am Ende aufgelöst werden. Die im Adelsmilieu des 18. Jahrhunderts angesiedelt Handlung war untypisch für die Opera buffa und für Verdis Interesse an der Interaktion verschiedener sozialer Klassen. Das Desaster der Uraufführung signalisierte dem Komponisten dann zweifellos deutlich, dass seine Thematik in anderen Stoffen zu finden ist.

In *Nabucodonosor* (UA 1842, Libretto von Temistocle Solera nach *Nabucodonosor* von Auguste Anicet-Bourgeois und Francis Cornis von 1836 und Antonio Cortesis Ballett *Nabucodonosor* von 1838) behandelt Verdi den Herrschaftsanspruch von Abigaille, der vermeintlichen Tochter des Königs von Babylon, und dessen Tochter und Thronerbin Fenena im Machtkampf zwischen Babyloniern und Hebräern.

Die Handlung spielt im sechsten vorchristlichen Jahrhundert. In Jerusalem haben die Hebräer Fenena als Geisel genommen, um ihren Vater an der Zerstörung des Tempels zu hindern.

Ismaele, der Neffe des Königs von Jerusalem, liebt Fenena, die er zu bewachen hat. Als er sie befreit, stürmen die Assyrer den Tempel. In Babylon entdeckt Abigaille, dass sie die Tochter einer Sklavin ist. Um ihren Machtanspruch als Thronerbin zu erhalten, will sie den König Nabucodonosor und Fenena töten. Da diese die Hebräer entfliehen ließ, trägt der babylonische Oberpriester nun Abigaille die Krone an, die Fenena ihr aber nicht überlässt. Da erscheint der totgesagte Nabucodonosor und erklärt sich zum einzigen Gott der Assyrer und Hebräer. Ein Blitz entreißt ihm die Krone, und er verfällt dem Wahnsinn. Abigaille fordert von Nabucodonosor ein Todesurteil für Fenena und die Hebräer. Als er ihre niedere Herkunft enthüllt, lässt sie ihn gefangen nehmen. Die Hebräer beklagen ihre Gefangenschaft im Chor „Va, pensiero, sull'ali dorate“. Nabucodonosor kann mit Jehovas und seiner Krieger Hilfe den Thron zurückerobern, Fenenas Hinrichtung verhindern und den Hebräern die Freiheit schenken. Abigaille nimmt Gift.

Der Machtkampf spielt auf einer privaten, einer politischen und einer spirituellen Ebene. Abigaille will die rechtmäßigen Machthaber töten, um trotz ihrer niederen Herkunft die Krone zu erringen. Die Hebräer benutzen die babylonische Prinzessin als Geisel gegen den Angriff der Assyrer. Fenena nimmt den Glauben des geliebten Ismaele an, und Nabucodonosor erfährt durch Jehovas strafenden Blitz dessen überlegene Macht. Der Glaube der Hebräer siegt über den babylonischen Gott Baal, und die Assyrer entlassen die Hebräer in die Freiheit.

Der Sehnsuchtschor der hebräischen Sklaven „Va, pensiero“ wurde oft als inoffizielle Hymne des Risorgimento gefeiert, doch nach Roger Parker sind in den frühen Jahren nach seinem Erscheinen keine Nachweise für die patriotische Wirkung des Chors zu finden, vielmehr entfaltete er erst viele Jahre nach der Komposition sein patriotisches Potenzial.⁸

Auch in den folgenden Opern spielen politische Machtkämpfe und Liebesgeschichten zwischen den Fronten entscheidende Rollen. Temistocle Soleras aufrührerische Texte in *I Lombardi alla prima crociata* (UA 1843, Libretto nach dem Epos von Tommaso Grossi von 1826) riefen die österreichische Zensur auf den Plan, so dass die Oper zu *Jérusalem* (UA 1847, Libretto von Alphonse Royer und Gustave Vaëz nach Solera) umgearbeitet werden musste. In der Urfassung rivalisieren die Brüder Pagano und Arvino um Viclindas Liebe. Als Pagano seinen Bruder töten will, ermordet er irrtümlich den eigenen Vater, wird verdammt und will als Eremit seinen Mord sühnen. Mit dem Kreuzzugsthema ist auch hier ein Glaubenskonflikt und die Machtfrage im Verhältnis von Christentum und Islam verarbeitet. Zum Christentum bekehren sich Sofia, die Mutter des Tyrannen von Antiochia und ihr Sohn Oronte, der die gefangene Christin Giselda liebt und ihren Glauben annimmt. Als er auf der Suche nach der Geliebten getötet wird, sieht Giselda ihn in einer Traumvision umgeben von himmlischen Geistern, die ihr zur Rettung der Kreuzfahrer eine Quelle zeigen. Beim Angriff auf Jerusalem wird Pagano tödlich verwundet, doch Giselda kann für ihn noch die Verzeihung seines Bruders erwirken. Obwohl historisch die Mission der Kreuzfahrer, das heilige Land unter christliche Herrschaft zu bringen, tausenden Muslimen den Tod brachte, triumphiert am Ende der Oper das Ethos christlichen Verzeihens, und Giseldas Vision beschert dem Konvertiten Oronte eine Apotheose.

Wie später in *I masnadieri* spielt auch in *Ernani* (UA 1844, Libretto von Francesco Piave nach Victor Hugos *Hernani ou L'Honneur castillan* von 1830) eine Räuberbande um den Sohn des Herzogs von Aragón, den ein Mitglied der spanischen Königsfamilie tötete, die Antagonistenrolle.

Ernanis Geliebte Elvira soll mit Herzog Silva, ihrem Onkel, verheiratet werden. Ernani will sie entführen, entdeckt bei ihr jedoch Carlo, und fordert ihn zum Duell. Als Silva hinzukommt, gibt Carlo sich als der spanische König zu erkennen. Silva gewährt Ernani in seinem Hause das

⁸ Vgl. Parker, Roger, *Verdi the revolutionary? Let's separate fact from fiction*, www.theguardian.com/music/2013/oct/07/verdi-the-revolutionary-separate-fact-from-fiction, Zugriff: 6.9.2018

Gastrecht, fordert aber Ernani's Leben auf Abruf. Zum Schein willigt Elvira in die Hochzeit mit Silva ein, versichert jedoch Ernani ihrer Liebe. Carlo's Gegner haben sich verschworen, ihn bei der Kaiserwahl in Aachen zu töten. Ernani soll den Mord ausführen, doch ehe er zur Tat schreiten kann, wird Carlo zum Kaiser gewählt und verkündet, die Verschwörer zu bestrafen. Als Elvira Carlo ans Vorbild Karls des Großen mahnt, begnadigt er die Rebellen und Ernani, restituiert dessen Herzogsehre und bereitet auch dessen Hochzeit mit Elvira vor. Da fordert Silva Ernani's Leben ein, und die Ehre gebietet Ernani den Selbstmord.

Wie auch in *Macbeth* und *Un ballo in maschera* nutzt die Dramaturgie von *Ernani* den Versuch eines Königsmordes zur Spannungssteigerung, obwohl ein Königsmord in einer Oper den Einspruch der Zensur erwarten ließ.

In *Ernani* formen mehrere Aspekte von Macht den dramatischen Knoten: Der Held ist zur Rache am Tod seines Vaters verpflichtet, die er als Räuberhauptmann zu betreiben versucht. Elviras Onkel und Vormund übt seine Verfügungsmacht über sein Mündel aus und will sie heiraten. Als zweiter Antagonist und Freier Elviras erscheint der spanische König Carlo, der mit seiner Macht Ernani und Silva in die Schranken weist. Rache für die Ermordung von Ernani's Vater und für die Zurücksetzung als Elviras Freier sucht Ernani in der Verschwörung gegen Carlo bei der Kaiserwahl. Doch dieser überflügelt, nun als Kaiser, erneut die Kontrahenten mit seiner Macht zur Verurteilung und zur Begnadigung. Eine letale Macht kommt jedoch dem Ehrenkodex zu, wenn Silva aus Rache gegen die Vereitelung seiner Heirat mit Elvira Ernani's Selbstmord einfordert. Am Ende sind die Machtgierigen betrogene Betrüger, die verloren haben, was sie zu gewinnen suchten.

Die Frage nach der Macht der Judikative im Konflikt mit familiären Bindungen thematisierten Piave und Verdi in *I due Foscari* (UA 1844, nach Lord Byron's *The Two Foscari* von 1822). Im Venedig des 15. Jahrhunderts ist Jacopo Foscari, Sohn des Dogen Francesco Foscari, des Mordes angeklagt. Nach dem Urteilsspruch des Rates der Zehn soll der Vater seines Amtes walten und den Sohn in die Verbannung schicken. Vergeblich beteuert Jacopo's Frau Lucrezia die Unschuld ihres Mannes, und vergeblich bittet sie, ohne Aussicht auf Gnade, mit den beiden Söhnen ihrem verurteilten Mann ins Exil zu folgen. Jacopo wird auf die Galeere gebracht und stirbt, als sie den Hafen verlässt. Zu spät für seine Rehabilitierung erreicht den Dogen ein Brief, der Jacopo's Unschuld beweist. Der Rat der Zehn lässt Francesco's Erzfeind Loredano die Aufforderung bringen, als Doge abzudanken. Das tragische Fehlurteil, den Verlust seines Sohnes und seiner Ehre kann er nicht ertragen und stirbt.

Mit *Giovanna d'Arco* (UA 1845, nach Friedrich von Schillers *Die Jungfrau von Orléans* von 1801) griffen Solera und Verdi das hagiografische Sujet einer außergewöhnlichen Heroine auf, wobei sie allerdings die fürs 18. Jahrhundert typische Vater-Tochter-Beziehung akzentuierten. Die gegen die Engländer siegreiche Jeanne d'Arc, die den Dauphin Charles zu seiner Krönung nach Reims führen konnte, wird von ihrem Vater von Anfang an der Hexerei, eines Bundes mit Dämonen und dann einer unsittlichen Liebe zum König bezichtigt. Der bei Schiller in Johannes' dörflicher Umgebung stets schwelende Verdacht, dass ihre Autorität und der Erfolg ihrer Mission in schwarzer, statt in weißer Magie gründen, wird in der Oper auf die Vaterfigur konzentriert. Der jungfräulichen Heerführerin erlegten ihre Auditionen ein Liebesverbot auf, das ihre Funktion als Projektionsfigur der Bindungsbereitschaft der Soldaten stützen konnte. Die Komprimierung des Stoffs in der Oper reduziert Johannes bei Schiller am Liebesverbot scheiternde Freier und den Konflikt, den ihre, die politischen Lager überschreitende Liebe zu Lionel auslöst. Die trotz aller militärischen Erfolge lastende Abhängigkeit Giovannas von ihrem Vater lässt sie noch im Kerker der Inquisition um dessen Vergebung betteln. Erst nach ihrer Selbsterniedrigung, als sie zum Scheiterhaufen geführt werden soll, glaubt der Vater plötzlich doch noch an ihre Unschuld und befreit die Tochter. Giovanna greift sofort in die tobende Schlacht ein und erwirkt den Sieg gegen die Engländer, wird aber tödlich verwundet.

Schillers wie auch Soleras und Verdis Kritik gelten wieder der Macht der Kirche und der Inquisition, die um ihrer gewalttätigen Autorität willen mit der inspirierten Visionärin und Heerführerin die spirituelle Medialität der Frau verteuflte. Historisches Faktum ist Jeanne d'Arcs, von der Kirche und der Inquisition geförderte Verurteilung durch die Engländer zur Verbrennung auf dem Scheiterhaufen. Doch Schillers Drama wie auch die Oper enden mit Giovannas Vision und einem Lobpreis der Gottesmutter, in den alle hymnisch einstimmen. Die Einwirkungen transzendentaler Mächte auf Menschen, die die Macht des Überirdischen leugnen oder in Visionen erstmals erfahren, hatten auch in *Nabucodonosor* und in *I Lombardi alla prima crociata* die Peripetie des Dramas bestimmt und den Gläubigen zum Sieg verholfen.

Mit *Alzira* (UA 1845, Libretto von Salvatore Cammerano nach Voltaires *Alzire ou Les Américains* von 1736) wählte Verdi das exotistische Sujet eines Kampfes der Inkas gegen die spanischen Eroberer zur Zeit der Conquista in Peru um die Mitte des 16. Jahrhunderts. Ein seltenes Beispiel kolonialistischen Machtgebarens stellt Papst Alexanders VI. Ziehung einer längs durch Brasilien verlaufenden Demarkationslinie dar, mittels derer er 1494 die Welt in eine spanische und eine portugiesische Sphäre aufteilte. Die Spanier und Portugiesen verschoben die Demarkationslinie 1529 weiter ins Landesinnere. Peru lag im Einflussbereich Spaniens.

Die Handlung beginnt mit der Gefangennahme des spanischen Gouverneurs Alvaro durch Otumbos Inkastamm. Als dessen totgeglaubter Häuptling Zamaro der Folter durch Alvaros Sohn Gusmano entkam und zurückkehrt, lässt er Alvaro gehen, um ihm im offenen Kampf seiner Krieger gegen die Spanier zu begegnen. Die Spanier siegen und Gusmano verkündet als neuer Gouverneur vor dem gefangenen Inkahäuptling Ataliba einen Frieden zwischen Spaniern und Inkas, der mit der Hochzeit von Gusmano und Atalibas Tochter Alzira besiegelt werden soll. Alzira verweigert die Zustimmung, da sie Zamaro liebt. Ihn finden Gusmanos Soldaten in Alziras Schlafgemach und verhaften ihn. In dem zum Tode Verurteilten entdeckt Alvaro seinen Lebensretter und bittet den Sohn um Gnade. Als die Inkatruppen anrücken, entlässt Gusmano Zamaro, um ihm auf dem Schlachtfeld entgegen zu treten. Wieder siegen die Spanier. Zamaro soll hingerichtet werden, doch Alzira kauft ihn frei mit ihrer Einwilligung, Gusmano zu heiraten. Zur Hochzeit erscheint Zamaro in spanischer Verkleidung und ersticht den Bräutigam, der im Sterben sich des christlichen Verzeihens erinnert und die Liebenden vereint, die den Gott des Christentums preisen.

„Vernichte deine Feinde vollständig“ hatte Robert Greene als eines der 48 *Gesetze der Macht* ermittelt, doch dramaturgisch erweist sich die Begnadigung von Widersachern, deren Hass aufgrund ihrer Demütigung sich neue Kanäle sucht, stets als sehr wirkungsvoll. Für Verdi war der Widerstreit zwischen der in vielen Kulturen verbreiteten Vergeltungsregel, die sich auch im alttestamentarischen „Auge um Auge, Zahn um Zahn“ ausdrückt, und dem christlichen Gebot, dem Feind zu verzeihen, in mehreren Opern ein produktives Konfliktmuster. In *Alzira* kam zur kolonialistischen noch die rassistische Problematik hinzu, die sich mit der Idealisierung der „edlen Wilden“ auseinandersetzt und sie in ein Bekenntnis zum Christentum auflöst, das letztlich auch die Conquista um der Missionierung der Eroberten willen zu sanktionieren scheint.

In *Attila* (UA 1846, Libretto von Solera und Piave nach Friedrich Ludwig Zacharias Werners *Attila, König der Hunnen* von 1808) wird die Macht der katholischen Kirche affirmiert in Gestalt des Papstes Leo I., der dem Hunnenkönig auf dessen Eroberungszug vor Rom Einhalt gebietet. Die Begegnung wird in der Oper vorbereitet und mystifiziert durch Attilas Traumvision eines Mannes, der ihn von der Eroberung Roms zurückhält, wie auch in der Konfrontation des Hunnen mit der päpstlichen Prozession durch die Erscheinung großer Gestalten mit Flammenschwertern am Himmel. Wie in *Nabucodonosor* und *I Lombardi alla*

prima crociata wird die Macht des Christentums intensiviert durch übernatürliche Erscheinungen, die mit ihrer Übermacht die Gegner blenden.

Macbeth (nach Shakespeares Tragödie von 1606) brachte Verdi 1847 in Piaves, von Andrea Maffei ergänztem Libretto in erster, 1865 dann in zweiter Fassung heraus und stellte damit wieder das Wirken übernatürlicher Mächte auf die Bühne. Wie Giselda und Giovanna d'Arco sind es auch hier Frauen, die über mediale Fähigkeiten verfügen und eine Macht des Faszinosums und des Mysteriums ausüben.

In der keltischen Mythologie verfügen die Hexen über die Macht, die Zukunft zu wissen, eine Macht, deren sich Herrscher durch Seher, Wahrsager oder Astrologen stets zu bedienen suchten. Nach keltischer Überlieferung gibt es mit Hafgan einen Fürsten der Anderswelt, doch der Eintritt Sterblicher in diese Anderswelt ist an bestimmten Schwellenorten ohne Vermittlung von Magiern möglich, und zu zyklisch wiederkehrenden Zeiten, wie etwa zu Samhain, kommen sich beide Welten besonders nahe. Shakespeare führte als Leitfigur der Hexen Hekate ein, die griechische Göttin der Magie, Theurgie, Nekromantie und Wächterin des Übergangs zwischen den Welten der Lebenden und der Toten. Sie weist die Hexen an, Macbeth in seiner Hybris zur Erkenntnis zu führen.

In der ersten Begegnung weissagen die Hexen Macbeth, er werde Herr von Cawdor und König von Schottland, sein Begleiter Banco aber werde der Vater von Königen sein. Als Lady Macbeth von der Weissagung erfährt, stiftet sie in ihrem Machthunger den Gatten an, den König zu ermorden, wenn er als Gast bei ihnen weilte. Als der Mord entdeckt wird, verfluchen Macbeth und die Lady öffentlich den Mörder und damit sich selbst. Die Lady fordert von ihrem Gatten, auch Banco zu ermorden. Der kann fliehen, wird auf der Flucht aber getötet, und nur sein Sohn entkommt. Beim Festbankett erreicht Macbeth die Nachricht von Bancos Tod. In einer Vision sieht er dessen Geist und sucht in Verzweiflung erneut die nun von Hekate für den Läuterungsprozess instruierten Hexen auf. [Videobeispiel * s. Anhang]

Auf die Anklagen der Geister und die Zukunftsvisionen hin fassen Macbeth und die Lady den Entschluss, auch Bancos Sohn und Macduffs Familie zu beseitigen. Doch die Blutschuld treibt die Lady schließlich in den Wahnsinn. Als das feindliche Heer, getarnt von Zweigen des Waldes von Birnham, gegen Macbeth vorrückt, ersticht Macduff den Königsmörder. Zum neuen König wird Malcolm ausgerufen.

Die Macht übernatürlicher Kräfte, die Shakespeare hier aus keltischer und griechischer Mythologie kontaminierte, und die Verdi auskomponierte, schafft in der Oper eine Sphäre des Wunderbaren als vom Einzelnen spirituell erfahrbare Wirklichkeit ohne die Vermittlung von Priestern. Damit führt Verdi erneut eine Kritik am Katholizismus vor, der die Deutungsmacht über übernatürliche Kräfte, das Jenseits, Ethik und Moral beanspruchte.

In zahlreichen seiner Opern kontrastiert Verdi Ethos und religiöse Überzeugungen europäischer Kulturräume mit denen fremder Kulturen: Ägypter, Äthiopier, Babylonier, Hebräer, Hunnen, Inkas, Kelten, Kreolen, Mauren, Mestizen, Muslime, Sarazenen und Zigeuner geraten mit ihren abweichenden Lebenskonzepten in Konflikte mit Europäern. Der Exotismus bot eine probate Möglichkeit, die Zensur zu umgehen durch Verlagerung der Schauplätze in ferne Regionen und Zeiten. Neben Idealisierungen von ‚edlen Wilden‘ ließen sich an Exoten scheinbar freiere, aber auch menschenverachtende, brutalere Lebensformen demonstrieren oder auf sie projizieren. Vor allem an außereuropäischen Fremden ließen sich kontrastierende Moralvorstellungen aufzeigen: an Azucena Rachedurst, an Preziosilla Kriegshetze, an Abigaille mordlustige Machtgier, an Alzira opferbereite Liebe, an Gulnara Totschlag zur Befreiung des Geliebten, an Attila Ehrfurcht vor dem Mysterium, an Sophia, Oronte und Nabucodonosor Abtrünnigkeit vom Glauben, an Amonasro die Erpressung der Tochter für Spionage, an Amneris Rache für verschmähte Liebe, an Otello unbeherrschte Eifersucht und noch am späten Adepten keltischer

Rituale Falstaff die Völlerei und Wollust. Auf seiten der Europäer bestimmten Ethos und Moral der adeligen Stände und ihre restriktiven Ehrbegriffe samt ihren Sanktionen die Verhaltensnormen.

I masnadieri (UA 1847, Libretto von Andrea Maffei nach Friedrich Schillers *Die Räuber* von 1781) thematisiert in einem Vater-Sohn-Konflikt einen Machtkampf ums gräfliche Erbe, den die Brüder Carlo und Francesco Moor mit unterschiedlichen Methoden austragen. Francesco schmeichelt sich beim Vater ein und intrigiert, bis dieser den älteren Bruder verstößt, und Francesco hoffen kann, das Erbe des Grafentitels und der Güter zu usurpieren. Sein Plan, den Vater Massimiliano vergiften zu lassen misslingt, doch er lässt ihn einsperren und fast verhungern. Carlo wird Hauptmann einer Räuberbande, die gegen die Willkür des Adels kämpft.

Schiller verfasste sein skandalträchtiges Erstlingsdrama nach der Dramaturgie des Sturm und Drang. Seine Kritik an der sexuellen Ausbeutung von Untertaninnen durch Adelige konzentrierte er auf Karl Moors Braut Amalia als bedrohte Unschuld, die Francesco durch Intrigen und Erpressung für sich zu gewinnen versucht. Für das zeitgenössische Publikum des Dramas war erkennbar, dass Schiller mit der an *Robin Hood* angelehnten Kritik eine Brandmarkung der vom Adel exzessiv betriebenen Unzucht verband. Nach dem Muster des berühmten französischen Hirschkamps hielt sich der Markgraf Karl Wilhelm von Baden Durlach (1679 - 1738) – wohl kaum ein Einzelfall – in den Wäldern von Karlsruhe 160 Garten-Mägdelein, mit denen er unzählige Kinder zeugte, und gab ihnen überdies noch Dienerinnen bei. Als zuviel darüber geredet wurde, konzentrierte er seinen ‚Harem‘ auf die schönsten 60-70 und sperrte seine Favoritinnen im berühmten Bleiturm ein.⁹

Auch in der Oper gerät die Braut zwischen den Fronten der verfeindeten Brüder in ärgste Bedrängnis. Sie versucht Massimiliano in seinem Gefängnis zu stützen, findet im Räuberlager ihren Geliebten wieder, wird von diesem jedoch erstochen, als er begreift, dass er sich nicht mehr von der Räuberbande lösen kann.

Dem im Drama als „Kanaille“ (*Die Räuber* I, 2) beschimpften, machtgierigen Franz Moor, den Schiller schuld bewusst im Selbstmord enden lässt, widmet Verdi in der 1. Szene des IV. Teils eine kathartische Vision seiner Verdammnis, ehe er der Gefangennahme entkommen kann. Das Entsetzen des Vaters und der Braut über Francescos neue Identität als Räuberhauptmann leitet die Katastrophe ein mit Francescos Tötung Amelias und seinem Aufbruch zum Galgen.

Machtmissbrauch, Machtgier, Macht der Outlaws, Macht durch treue Gefolgschaft, Macht der Liebe, Macht von Gesetz und Moral, Macht verschworener Gemeinschaft – viele Aspekte von Verdis Hauptthema konnte er in *I masnadieri* anklingen lassen.

Der türkische Harem des Pascha Seid ist dann ein Schauplatz von Verdis Oper *Il Corsaro* (UA 1848, Libretto von Piave nach Lord Byrons *The Corsair, A Tale* von 1814). Corrado, der Held der Oper, will die als Sklavinnen gehaltenen Odaliskinnen befreien. Im Kampf Corrados und der Korsaren gegen Seid siegt der Pascha und nimmt den Korsaren gefangen. Die Odaliske Gulnara verliebt sich in Corrado, der jedoch seiner Braut Medora treu ist. Gulnara sucht Corrado im Kerker auf, um ihn zu befreien. Da der Korsar Seid nicht im Schlaf töten will, ersticht Gulnara den Pascha und flieht mit Corrado. Als Medora die Korsaren ohne Corrado zurückkehren sieht, nimmt sie in Verzweiflung Gift. Doch Corrado und Gulnara treffen nur verspätet ein. Medora stirbt in Corrados Armen, er stürzt sich ins Meer.

Das romantische Bild des abenteuerlichen, freien Seeräubers, der in Lord Byrons *Tale* und Verdis Oper als treuer Bräutigam der wartenden Medora die armen Sexsklavinnen des Pascha

⁹ Vgl. *Das Räuberbuch*. Die Rolle der Literaturwissenschaft in der Ideologie des deutschen Bürgertums am Beispiel von Schillers „Räubern“, Frankfurt a.M.: Verlag Roter Stern, 1974

zu befreien kommt, verdeckt die vom Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert übliche Praxis, dass Herrscher und Staaten private Seefahrer mehr oder weniger offenkundig beauftragten, feindliche Schiffe zu plündern, um sich an deren Ladung bereichern zu können. Freibeuter sollten, wie etwa Sir Walter Raleigh im Dienst der Königin Elisabeth I., ihre Auftraggeber an den erbeuteten Reichtümern der neuen Welt teilhaben lassen. Piave und Verdi konzentrieren sich auf den Konflikt zwischen machtgesteuertem Begehren und unerfüllbarer Liebesehnsucht. Der Pascha kann Gulnara in seinem Harem einsperren, doch ihre Liebe nicht gewinnen. Gulnara kann aus Dankbarkeit für ihre Befreiung aus der Gewalt des Pascha auch die Freiheit für ihren Retter erwirken, doch seine Liebe nicht erringen. Wie in Mozarts *Entführung aus dem Serail* (1782) verliert der Pascha seine Macht über die Geliebte, die ihn in Byrons *Tale* und Verdis Oper nicht nur verlässt, sondern überdies ermordet. Im Gegensatz zu Mozarts Singspiel endet aber Byrons und Verdis Liebespaar im doppelten Suizid, als gälte es, die Macht des Schicksals zu dokumentieren oder die Schuld für Angriff und Mord zu sühnen.

Auffällig ist, dass Verdi auch in der mittleren Schaffensphase noch Libretti komponiert, die politisch aktuelle und brisante Themen in metaphorische Geschichten aus ferner Zeit verlagern. Mit seiner Oper *La battaglia di Legnano* (UA 1849, Libretto von Salvatore Cammerano nach François Joseph Mérys *La Bataille de Toulouse* von 1828) zielte er auf einen Einfluss auf die Befreiungsbestrebungen des Risorgimento. Der Freiheitskampf der norditalienischen Städte gegen Kaiser Barbarossa aus dem Jahr 1176 vertrat den aktuellen Anspruch der norditalienischen Regionen, ein vereintes Italien zu schaffen. Die Liebesgeschichte von Arrigo und Lida tritt zurück hinter der Kampfgemeinschaft der Männer angesichts der Bedrohung durch Barbarossas Heer.

Als der Veroneser Arrigo aus der Gefangenschaft zurückkehrt, erfährt er, dass Lida auf die Nachricht von seinem Tod hin den mailändischen Heerführer Rolando heiratete. Enttäuscht schließt Arrigo sich den ‚Todesrittern‘ an, um bis zum Ende für das Vaterland zu kämpfen. Lida liebt Arrigo aber noch immer und will ihn vor dem Selbstmord im Krieg zurückhalten. Da überrascht ihr Mann die beiden und sperrt Arrigo ein, um ihm die Ehre zu rauben. Der Verzweifelte stürzt sich aus dem Fenster, überlebt jedoch und kann Barbarossa besiegen, was den Triumph der Italiener bedeutet. Der schwer Verwundete bezeugt noch im Sterben Lidas Unschuld, was Rolando die Versöhnung mit ihm ermöglicht.

Die Oper sollte die Hoffnung des Risorgimento stärken, wie damals auch in der Gegenwart einen übermächtigen Feind besiegen und Italien einen zu können. Zu diesem Zweck wurden historische Fakten unterschlagen wie etwa die kommunalen Interessen und, dass auch in Barbarossas Heer Italiener kämpften. Dem Aufstand gegen die Österreicher war zu Beginn der Revolutionen von 1848/49 ein kurzer Erfolg beschieden. Als 1848 eine Niederlage der Italiener gegenüber dem Heer von General Radetzky drohte, schloss Verdi sich der Petition an den französischen General an, als Verbündeter die Italiener zu unterstützen.

In den folgenden Opern *Luisa Miller*, *Stiffelio* (bearbeitet als *Aroldo*) und *Rigoletto* widmete Verdi sich gesellschaftlichen Missständen in Liebesverhältnissen. In *Luisa Miller* (UA 1849, Libretto von Cammerano nach Friedrich Schillers *Kabale und Liebe* von 1784) verbietet der Graf von Walter seinem Sohn Rodolfo die Ehe mit der bürgerlichen Luisa Miller, da er ihn mit der einflussreichen Witwe, der Herzogin Federica von Ostheim verheiraten will. Rodolfo widersetzt sich dem Plan seines Vaters, der Luisa als Dirne beschimpft. Luisas und Millers Verhaftung kann Rodolfo vorerst verhindern, indem er droht aufdecken, dass sein Vater Besitz und Titel errang durch den Mord an seinem Vetter, den er gemeinsam mit dem Schlossverwalter Wurm beging. Durch Millers Gefangennahme erpresst der Graf Luisas Verzicht auf Rodolfo mittels eines fingierten Liebesgeständnisses an Wurm, das Luisa auch vor Federica wiederholen muss. Der verzweifelte Rodolfo entgeht der bevorstehenden Hochzeit, indem er sich und seine geliebte Luisa vergiftet.

Bei Schiller will der Graf zur Vertuschung seines Mordes seinem Fürsten einen Dienst erweisen, indem er dessen Maitresse durch eine Heirat mit seinem Sohn legitimiert, und der Sohn begehrt auf auch gegen dieses üble Geschäft seines Vaters. Schiller kritisiert ferner des Fürsten Verkauf von 7000 zwangsrekrutierten Landeskindern als Soldaten nach Amerika, um mit dem Erlös die Hochzeitsjuwelen seiner Maitresse zu bezahlen. Doch diese gesellschaftskritischen Details eliminierte der Librettist, da es als Verunglimpfung des Adels höchstwahrscheinlich den Protest der Zensur auf den Plan gerufen hätte. Bei Cammerano und Verdi ist Federica Rodolfos Jugendfreundin und als reiche Erbin ihres verstorbenen Mannes eine ehrbare Frau. Das Ansinnen des Grafen ist damit weitaus weniger ehrenrührig als in Schillers Dramaturgie.

Das letale Ende, das die fatale Macht von Intrigen zur Wahrung von Geheimnissen offenbart, straft den zwecks Besitzgier und Machterhalt mordenden und betrügenden Grafen, und auch sein Komplize, der Schlossverwalter Wurm kann mit der Intrige Luisa nicht für sich gewinnen. Die Herzogin ist blamiert, weil die Hochzeitsgäste in der Kirche vergeblich auf den Bräutigam warten. Als schuldlos Mitleidender bleibt Luisas Vater allein.

Eine andere Lösung für ein Problem mit der Treue der Ehefrau als Garantin der Ehre ihres Mannes thematisierte Verdi in *Stiffelio* (UA 1850, Libretto von Piave nach *Le Pasteur ou L'Evangile et le foyer* von Emile Souvestre und Eugène Bourgeoi, 1849). Die Handlung um den protestantischen, verheirateten Geistlichen Stiffelio, dem seine Frau nach christlichem Vorbild die Verzeihung ihres Ehebruchs abverlangt, spielte ursprünglich in Deutschland. Da für italienische Aufführungen ein verheirateter Priester inakzeptabel erschien – die Forderung der Frau nach Verzeihung ihres Ehebruchs war wohl ein noch größeres Skandalon –, verlangte die Zensur Änderungen. Stiffelio und Jorg wurden zu Sektenpredigern der Ahasverianer degradiert. In der Umarbeitung *Aroldo* von 1857 nach den Vorlagen von Walter Scotts *The Betrothed* und Edward Bulwer-Lyttons *Harold, the Last of the Saxon Kings* wurde der Plot in eine zeitliche und räumliche Ferne gerückt: Aus Stiffelio wurde der im 12. Jahrhundert vom Kreuzzug nach Schottland heimkehrende Aroldo, der seiner Frau den Ehebruch verzeiht.

In *Stiffelio* erlag Lina, die Ehefrau, in Abwesenheit ihres Mannes, des protestantischen Wanderpredigers Stiffelio, der Verführung ihres Hausgastes Raffaele, Edler von Leuthold. Als Stiffelio heimkehrt, beschwört Linas Vater die Tochter, dem Ehemann den Seitensprung zu verschweigen aus Furcht, der könne sich in Verzweiflung das Leben nehmen. Da Raffaele Linas Zurückweisung nicht hinzunehmen bereit ist, fordert der Vater ihn zum Duell. Stiffelio erfährt vom Ehebruch, und seinen Zorn kann nur der alte Prediger beschwichtigen. Vergeblich bittet Lina ihren Mann um Verzeihung und willigt resignierend in seine Forderung nach Scheidung ein. Dann aber verlangt sie von ihm als Priester, ihre Beichte zu hören und Vergebung zu gewähren. Raffaele wird von ihrem Vater getötet. Vor der versammelten Gemeinde liest Stiffelio aus der Bibel vor, wie Jesus der Ehebrecherin verzieh, und Lina nimmt dies als Vergebung für sich selbst an. – Linas extreme Reue, Bußfertigkeit und Zustimmung zu ihrer sozialen Vernichtung durch die Scheidung durchzieht die gesamte Handlung und sollte wohl die Akzeptanz der Thematik erleichtern.

Aspekte von Macht erscheinen hier als die Macht der Erotik, die die Frau des oft abwesenden Ehemanns in die Arme eines Liebhabers treibt. Ihre Reue wie auch der Zorn des Ehemanns offenbaren die Macht der restriktiven Sexualmoral und des Ehrbegriffs. Die Ehre verteidigt auch Linas Vater mit der Hinrichtung des Liebhabers, der als ehrlich Liebender, nicht als Verführer gezeichnet ist. Die Macht des christlichen Gebots, zu verzeihen, ist fragil und scheint hier nur auf, nachdem Lina mit der Scheidung ihre Bestrafung schon angenommen hat. Stiffelio verzeiht seiner Frau nicht direkt, sondern liest nur die Bibelstelle von Jesu Urteil über die Ehebrecherin vor. Das christliche Opernpublikum der Uraufführung mochte die Aufforderung zur Revision seiner Moralvorstellungen wohl auch nicht wirklich willkommen heißen. Dem

Werk war kein Erfolg beschieden, wohl auch, weil die dramatisch wirkungsstarken Konfliktsituationen, die Verführung der Ehefrau und die Tötung des Liebhabers, nur als ‚unsichtbares Theater‘ erzählt werden.

In seiner nächsten Oper **Rigoletto** (UA 1851, Libretto von Piave nach Victor Hugos *Le roi s'amuse* von 1832) thematisierte Verdi erneut das Schicksal einer Frau, die das Opfer ihrer Verliebtheit wurde, hier jedoch ein Opfer des Donjuanismus ihres Freiers. Wieder forderte die Zensur Änderungen: Ein König konnte Frauen nicht entehren, allenfalls beehren. Also wurde aus dem sexuellen Freibeuter der Herzog von Mantua, der als jugendlicher Schwärmer Gualtier Maldé der vom Vater ängstlich behüteten Gilda den Kopf verdreht. Die Entführung und Verführung Gildas durch den Herzog wird – wenn nicht nobilitiert, so doch in Schach gehalten – durch den Zynismus des Hofnarren, Gildas Vater. Als auf dem Fest der Herzog die Gräfin Ceprano begehrt, rät Rigoletto ihm, ihren Gatten doch einfach einsperren oder hinrichten zu lassen, um sich in Ruhe mit der Gräfin amüsieren zu können. Ceprano ruft seine Getreuen zur Rache am Herzog auf. Da erscheint der Graf von Monterone und klagt den Herzog an, seine Tochter verführt zu haben. Ohnmächtig den Übergriffen des Herzogs ausgeliefert, ruft der geprellte Vater die Gerechtigkeit Gottes an, jenes Treiben zu rächen. Rigoletto verspottet den zornigen Vater. Da trifft Monterones Fluch mit dem Herzog auch ihn.

Wie in vielen Situationen von Zorn aus verzweifelter Ohnmacht, soll die Magie des Fluchs dem Schuldigen Unheil bringen oder ihn durch die Anrufung einer höheren Macht zur Sühne zwingen. In der Oper *Rigoletto* entgeht der Herzog solcher Rache, er wird sogar noch gerettet durch Gildas Opfertod, der den Vater bewahrt von der weltlichen Strafe für einen Mord am Herzog und ihn dafür seiner Verzweiflung überlässt. Die Macht der Gerechtigkeit erweist sich an Rigoletto, indem er bestraft wird für seine Überbehütung Gildas, die so arglos der ersten trügerischen Verführung erlag, bestraft auch für seinen, als Günstling des Herzogs opportunistischen Zynismus und zuletzt für seinen Mordplan.

Die Sozialkritik der Oper zielt damit vordergründig auf die Selbstjustiz von Rächern, provokativ aber auch auf selbstgerechte Verführer, die für die Konsequenzen ihres Vergnügens keine Verantwortung zu übernehmen bereit sind.

Die Instrumentalisierung von Mitstreitern für private Fehden demonstriert Verdi in ***Il trovatore*** (UA 1853, Libretto von Cammerano, Ergänzung von Leone Emmanuele Bardare nach García Gutiérrez' *El trovador* von 1836) mit der Erzählung des Hauptmanns Ferrando. Der berichtet, wie Azucenas Mutter den Sohn des Grafen verhexte, so dass er erkrankte und dann geraubt wurde. Aber die Zigeunerin wollte dem neugeborenen Kind nur die Zukunft voraussagen, wurde dabei jedoch gefangen genommen und als Hexe auf dem Scheiterhaufen verbrannt. Zum rassistischen Vorurteil gesellte sich der Neid auf die Frau, die über die Macht verfügt, die Zukunft vorauszuwissen. Mit der vorurteilsbelasteten Erzählung wiegelt der Hauptmann die Soldaten auf und schürt ihren Hass auf die Zigeunerin. Gleichzeitig schafft er so die Identifikation der Soldaten mit dem Grafen Luna, der als Bruder des, von der Tochter der verbrannten ‚Hexe‘ geraubten Kindes dieses suchen und Rache an der Räuberin nehmen muss. Azucena hatte statt des Grafen Sohn im Wahn ihren eigenen Sohn ins Feuer geworfen und den Grafensohn dann als Ersatz aufgezogen. Diesen Manrico instrumentalisiert sie fortan für ihre Rache am Grafen.

Alle autoritären Herrschaftssysteme brauchen Feindbilder zur Affirmation der Identität und Schlagkraft der eigenen Truppen. In *Il trovatore* dienen die Zigeuner als Projektionsfläche der Aggression der Adeligen mit den typischen Motiven der Verleumdung und Verteufelung.

Der Hass des Grafen Luna auf die Zigeuner flammt auf, als Manrico als Troubadour ein Liebeslied singt für Leonora, die auch der Graf begehrt in der Überzeugung, sie mit seiner

Leidenschaft für sich gewinnen zu können. In der Konfrontation mit Manrico schürt der Besitzanspruch, Zorn und gekränkter Stolz seinen Hass. [Videobeispiel **]

Als vom Kampf der gegensätzlichen Lager Leonora die falsche Nachricht zugetragen wird, Manrico sei tot, will sie ins Kloster gehen. Aber Luna plant, mit seinen Soldaten sie von dort zu entführen in der Überzeugung, seine Liebe werde selbst Gott trotzen, wenn dieser sein Rivale sei. Dass Manrico zum Heer von des Grafen Gegner gehört, verschärft den Konflikt um einen politischen Aspekt. Im Zweikampf gegen Luna warnt eine innere Stimme Manrico davor, diesen Gegner zu töten, dem er damit eine weitere Chance einräumt, sich Leonoras zu bemächtigen und den zaudernden Rivalen später noch zu töten. Graf Luna siegt und verurteilt Manrico und Azucena zum Tode. Für Manricos Befreiung bietet Leonora sich Luna zur Ehe an, die sie jedoch durch ihren Selbstmord verhindern wird. Der Geprellte lässt Manrico hinrichten und muss von Azucena erfahren, dass er damit seinen eigenen Bruder getötet hat.

Am Geschlecht der Grafen Luna vollendet die Zigeunerin damit ihre Rache für den Feuertod ihrer Mutter. Dass sie Manrico ihre mütterliche Liebe beteuerte, diene offenbar nur dazu, ihn als Vollstreckungsgehilfen ihrer Rache zu erhalten. Doch wie die wahnhafte Tötung ihres eigenen Sohnes ihre Rachsucht strafte, so straft sie erneut der Verlust von Manricos Liebe und Unterstützung.

In Leonoras Bereitschaft erst mit Manrico, dann für ihn zu sterben, zeigt sich wie in vielen weiteren Fällen eine fatalistische Todesbereitschaft der Kombattanten. Will man diese nicht als Auswuchs eines im zerrütteten Italien virulenten Todestriebes begreifen, wird sie allenfalls verständlich als Auswirkung des zeitgenössischen Ehrbegriffs. Dieser schloss auch die quasi religiöse Verpflichtung ein, fürs Vaterland den Märtyrertod zu sterben. Und wo selbst nur vermutete Ehrverletzungen im Duell auszutragen sind, ist der Tod ohnehin omnipräsent. Die so rasche Todesbereitschaft, ja sogar Todessehnsucht so vieler von Verdis Protagonisten dient natürlich auch der dramatischen Zuspitzung der Konflikte. Die in persönlichen Liebesneigungen fundierte Bereitschaft, für die Ehre, für eine Überzeugung und für eine Liebe – bestenfalls mit dem Geliebten – zu sterben, verstärkt die emotionelle Wirkung der Äußerungen von Todesverachtung im Drama. Die gesellschaftlichen Ursachen solcher Intensivierung von Konflikten liegt in den bestehenden Machtverhältnissen. Wenn etwa Frauen, die sich der Partnerwahl durch ihre Väter, Brüder oder Freier widersetzen, mit der Verbannung ins Kloster bestraft werden, wenn der Gatte seine untreue Ehefrau ungestraft töten kann, mag sogar der Tod zu einer willkommenen Alternative werden.

Verdi führt solche Konfliktbewältigungsversuche mit ihren Motivationen vor und zeigt an historischen Beispielen ihre fatalen Folgen für eine Gesellschaft, die an solchem Ethos festhält. Problematisch bleibt in seiner Unterminierung der Macht der Verhältnisse allerdings, dass das Pathos der dramatischen Zuspitzung und die emotionelle Wucht ihrer musikalischen Aufladung das Publikum auch ansteckt mit einer Gefühlsintensität, die Sehnsucht schürt, weil sie im normalen Leben so kaum je erreichbar ist. Diese Problematik prägt insbesondere die Formen des dramatischen Musiktheaters, da die musikalische Gefühlsführung zur Identifikation einlädt und verzichtet auf eine zur Kritik auffordernde Verfremdung.

Mit *La traviata* (UA 1853, Libretto von Francesco Maria Piave nach dem Drama *La dame aux camélias* von Alexandre Dumas fils, 1852, und dessen gleichnamigem Roman von 1848) nahm Verdi das Thema der Vergebung für die ‚gefallene Frau‘ wieder auf. Die Oper behandelt die Macht gesellschaftlich beglaubigter Sitte und Moral anhand des Ethos bürgerlicher Tugend, das seit dem 18. Jahrhundert die Legitimation des bürgerlichen Standes gegenüber dem als lasziv und korrupt diffamierten Adel konstituierte. Die sexuelle Libertinage hatte dem Adel private Kompensationen gegenüber den Arrangements der machtorientierten Heiratspolitik geboten. Das *Ius primae noctis* diente überdies als ein Machtinstrument gegenüber den Untertanen. Das

aufstrebende Bürgertum fand in der Amoralität des Adels einen Angriffspunkt für die moralische Disqualifizierung von dessen Machtanspruch.

Violetta, ‚la traviata‘, die vom Weg [weiblicher Tugend] abgekommene, gefährdet als Mesalliance die soziale Akzeptanz der Familie ihres Liebhabers Alfredo. Dessen Vater fordert von ihr, dass sie den Sohn verlasse, weil nur dann dessen Schwester eine ehrenhafte Ehe eingehen könne. Die jungfräuliche Braut gilt als der ehemals käuflichen Violetta moralisch überlegen. Die Macht der gesellschaftlichen Konvention geht einher mit der Macht des Familienvaters, die seiner Forderung das moralische Recht verleiht. Ihm beugt sich die ‚gefallene‘ Liebende, als sie ihr eigenes und ihres Geliebten Glück opfert.

Alexandre Dumas‘ hochaktuelles Drama *La Dame aux Camélias*, das die doppelte Moral seiner Zeit anprangert, hatte Verdi in Paris auf der Bühne gesehen und Aspekte seiner eigenen Biografie darin wahrgenommen. Die Analogie des Sujets zu Verdis Leben mit Giuseppina Strepponi führte Renato Castellani in seiner achteiligen Filmbiografie aus und zeigte etwas von Giuseppinas Reaktion auf Verdis Arbeit an Libretto, das auch etwas von ihrer Geschichte spiegelte.

Zur Entstehungszeit der Oper war in Italien das Leben von Frauen vom Patriarchat bestimmt. Der Pater familias hatte die Verfügungsgewalt über die Familie. ‚Ehrbare‘ Frauen fungierten als Ergänzung des Mannes, waren erst vom Vater, dann vom Ehemann wirtschaftlich und gesellschaftlich abhängig und lebten, ihm gehorsam, als Hausfrau und Mutter seiner Kinder. Wo das Gesetz endete, setzte die religiöse Bindung an einen restriktiven Katholizismus die Repression fort und schränkte die Handlungsfreiheit der Frauen weiter ein.

Sängerinnen wurden als sexuell freizügig angesehen, fast wie Prostituierte. Wenn sie für lukrative Opernpartien besetzt werden wollten, erwarteten die Impresari von ihnen sexuelles Entgegenkommen. Verdis langjährige Lebensgefährtin und spätere Ehefrau Giuseppina Strepponi hatte von ihrem Impresario drei Kinder, die sie alle weggab, um weiterhin ihren Beruf ausüben und ihre Familie versorgen zu können. Anlässlich der Vorbereitung von *Oberto, Conte di San Bonifacio* an der Mailänder Scala lernte sie Verdi kennen und sang dann in der Uraufführung von *Nabucodonosor* die Abigaille. Seit 1847 führte sie für Verdi die Korrespondenz, beriet ihn bei seinen Verträgen und Kompositionen und übersetzte die literarischen Vorlagen von *Il trovatore*, *Simon Boccanegra* und *Aida*. Sie nannte Verdi ihren „Erlöser“, kannte ihn schon 20 Jahre, lebte davon 12 Jahre mit ihm zusammen, in denen sie ihre Kinder vor ihm verheimlichte, ehe er ihr anbot, sie zu heiraten, damit nach seinem Tod ihr Erbe gesichert sei. Doch Giuseppina wollte aus Liebe geheiratet werden und wartete mit der Hochzeit bis nach dem Ende des Befreiungskriegs der Lombardei 1859. Als Verdi sie bat, mit ihm nach Busseto zu ziehen, gab Giuseppina ihre Selbstständigkeit als Gesanglehrerin in Paris auf, musste dann aber in dem italienischen Dorf ihre Ächtung als Persona non grata erleben. [Videobeispiel ***]

Als überzeugter Anwalt der politischen Einigung Italiens kam Verdi mit der Oper *Les Vêpres Siciliennes* (UA 1855 in Paris, Libretto von Eugène Scribe und Charles Duveyrier) dem Wunsch des Kaisers Napoléon III entgegen, der seinen Einflussbereich in Italien auszudehnen suchte und Victor Emmanuel, König von Piemont und Sardinien, als Thronanwärter Italiens förderte. Da eine Vertreibung der Österreicher aus Italien nur mit Unterstützung Frankreichs möglich schien, stellten die Italiener ihren Wunsch nach einer Republik zurück und waren bereit, zunächst einen König zu akzeptieren. Die Opernhandlung lässt allerdings zweifeln an der Eignung für diesen Zweck, da sie endet mit einem Massaker an den Franzosen und einem Pyrrhussieg der Sizilianer.

Die Handlung spielt im Palermo des 13. Jahrhunderts, wo die Sizilianer sich von den französischen Unterdrückern befreien wollen. Montfort, der Gouverneur des Königs von

Neapel, hatte den Herzog Friedrich von Österreich hinrichten lassen. Darum wiegelt dessen Schwester H el ene die Sizilianer zum Kampf auf. An vorderster Front agiert ihr Geliebter Henri. Auch der aus dem Exil zurückgekehrte Arzt Procida ruft zum Kampf auf, den der König von Aragonien unterstützen wird. Procida will Montfort auf einem Ball ermorden. Als Montfort erfährt, dass Henri sein Sohn ist, verspricht er ihm alle Ehren, wenn er ihn nur als Vater anerkennt. Henri rettet Montforts Leben vor H el enes Mordanschlag, will nach der Erfüllung seiner Sohnespflicht aber den Kampf wieder aufnehmen. Doch Montfort siegt und kündigt die Hinrichtung der Aufrührer an. Henri bittet um Gnade, die ihm gewährt wird, als er seinen Vater anerkennt. Auf Henris und H el enes Hochzeit plant Procida ein Massaker an den Franzosen, das H el ene durch Verweigerung der Eheschließung verhindern will. Montfort ordnet dennoch die Trauung an. Die sizilianischen Aufrührer töten Henri, H el ene und alle Franzosen.

Die Zensur verlangte eine Umdichtung, Verlagerung der Handlung nach Lissabon und Übersetzung der Oper ins Italienische. Die Oper blieb dennoch relativ erfolglos, wohl nicht zuletzt wegen des aussichts- und hoffnungslosen Sujets.

In *Simon Boccanegra* (UA 1857, Libretto von Piave; Neufassung von Arrigo Boito 1881) thematisiert Verdi wieder die Macht von Männern über die Frauen innerhalb einer politischen Rahmenhandlung.

Im Machtkampf zwischen Patriziern und der Volkspartei in Genua Mitte des 14. Jahrhunderts trägt Jacopo Fiesco, Vater von Maria und Anführer der Adelspartei, einen Zwist aus mit Simon Boccanegra, Korsar im Dienst Genuas, Geliebter Marias und Vater ihrer Tochter Maria. Fiesco sperrte seine Tochter im Palast ein, wo sie nach drei Monaten starb. Simon rettete ihr Kind vor dem Zugriff des Großvaters und brachte es zu einer alten Frau. Simons Wunsch, die Geliebte zu befreien, nutzt der Anführer der Volkspartei Paolo Albiani dazu, die Macht des grausamen Fiesco zu brechen. Er lässt den siegreichen Simon zum Dogen von Genua wählen. Maria ist indessen in ihrem Gefängnis gestorben. 25 Jahre später will Simon sich mit Fiesco versöhnen. Der fordert dafür nun die Auslieferung seiner Enkelin Maria, was Simon nicht erfüllen kann, da das Kind ohne Wissen des Vaters in ein Kloster gebracht wurde und dort an die Stelle der verstorbenen Amelia Grimaldi gesetzt wurde, um so das Familienerbe der Grimaldi zu retten. Fiesco verweigert die Versöhnung.

Paolo Albiani begehrt die reiche Amelia Grimaldi und fordert für seine Werbung Simons Fürsprache. Der jedoch entdeckt in Amelia seine Tochter Maria, die aber Gabriele Adorno liebt. Als Paolo Amelia entführen lassen will, erschlägt Gabriele den Auftragst ter und bedroht dann mit der Waffe Simon, den er für den Auftraggeber hält. Amelia tritt schützend vor ihren Vater und bittet um Gnade für Gabriele. Simon verflucht den Entführer und zwingt Paolo einzustimmen und somit sich selbst zu verfluchen. Paolo mischt Gift in Simons Trank. Während Amelia und Gabriele heiraten, trinkt Simon ahnungslos das Gift, gibt Fiesco gegenüber Amelia als seine Enkelin zu erkennen und bestimmt Gabriele Adorno zu seinem Nachfolger.

Die Macht des Vaters, die nicht standesgem e Liebe seiner Tochter zu verbieten und die Offenbarung der Familienschande durch Gefangennahme der Tochter zu verhindern, entsprach zur Stoffzeit der elterlichen Gewalt. Ein weiteres Motiv ist die Funktionalisierung der Frau im Dienst von Machtinteressen: Um das Vermögen der Grimaldis zu retten, wird der Tod der Erbin verheimlicht und eine Waise als Ersatz genommen. Paolo Albiani verspricht sich einen Machtzuwachs durch eine Heirat mit der reichen Erbin Maria, gibt dafür eine Entführung in Auftrag, die ihm wohl kaum Marias Liebe gewinnen wird und begeht schließlich aus Rache für sein Scheitern noch den Mord an Simon. Gegenüber den kalten Machtinteressen steht die Macht der Liebe zwischen Simon und seiner Frau Maria, dann die Liebe zu seiner Tochter, auch die Liebe Marias zu ihrem Vater und zu Gabriele Adorno. – Robert Greenes *48 Gesetze der Macht* raten „Vernichte deine Feinde vollständig“. *Simon Boccanegra* sucht Vergebung und

Versöhnung mit dem Erzfeind Fiesco. In wie weit er die Intrige seines ehemaligen Förderers und des später abgewiesenen Freiers Marias durchschaut, bleibt vage. Und so zeigt die Opernhandlung an, wozu die Gewährung von Gnade führen kann.

Un ballo in maschera (UA 1859, Libretto von Antonio Somma nach Eugène Scribes Libretto zu Daniel François Esprit Aubers Oper *Gustave ou Le Bal masqué* von 1833) verarbeitet die Geschichte um das Attentat auf den schwedischen König Gustav III. von 1792. Wieder musste Verdi die Macht der Zensurbehörde von Neapel erfahren. Sie verlangte, aus dem schwedischen König solle ein Herzog, aus der Ehefrau seines Mörders dessen Schwester, aus Oscar ein Soldat und die Handlung in vorchristliche Zeit verlegt werden. Auch Verdis Umarbeitung wurde abgelehnt, nachdem 1858 ein Attentat auf Kaiser Napoléon III verübt worden war. Mit der Zensur in Rom einigte sich Verdi darauf, die Handlung von Stockholm ins puritanische Boston zu verlegen, den König in einen englischen Gouverneur, die Wahrsagerin in eine Schwarze und Renato in einen kreolischen Sekretär zu verwandeln. Die Änderungen lassen Reflexe zeittypischer Machtstrukturen, Vorurteile und rassistische Motive erkennen. Analog zu *Rigoletto* durfte in der Oper ein König nicht Objekt und Opfer von Verschwörern werden und keine sittenwidrige Liebe zum Ausdruck bringen. Dass Riccardo in der Oper die Frau seines Sekretärs liebt, sie jedoch nicht verführt, und beide einander entsagen, galt nicht als überzeugende sittliche Handlungsweise. Schon beider Geständnisse ihrer Liebe verstieß gegen die Reinheitsforderung an Ehefrauen im zeitgenössischen Ehrenkodex. Der Wahrsagerin Ulrica wurde als schwarzer Frau eine Nähe zu mesoamerikanischen Voodoo-Praktiken angedichtet, um ihre, durch die verifizierte Weissagung bestätigte Medialität zu entwerten. Renato, der Sekretär, Freund und eifersüchtige Mörder des Gouverneurs wird als Mensch mit multirassistischer Herkunft diskriminiert, was seine Wendung vom Freund zum Todfeind mit rassistischen Vorurteilen belegt. Die Verschwörer werfen Riccardo Verfehlungen gegen sie selbst und sein Volk vor und planen darum seine Ermordung. Die vermeintliche Verführung Amelias bestärkt ihre Überzeugung, dass der Regent den Tod verdiene. Doch im Tode bestätigt dieser noch Amelias Unschuld und verzeiht seinem Mörder und den Widersachern, die ihren fatalen Irrtum und ihre Schuld erkennen müssen.

Die Oper ***La forza del destino*** (UA 1869, Libretto von Piave) trägt das Thema Macht schon im Titel. Fraglich ist allerdings, was hier als Schicksal bezeichnet wird, und welche Art von Macht darin wirkt. Pieves Kontamination des Dramas *Don Alvaro o La fuerza del sino* (1835) von Angel de Saavedra, Duque de Rivas mit Friedrich Schillers *Wallensteins Lager* (1798) hebt das Kriegsgeschehen als handlungstragend hervor. Der persönliche Konflikt entsteht durch die Liebe Leonoras, Tochter des Marchese von Calatrava, zu Alvaro, einem Mestizen mit indianischen Wurzeln, Produkt der spanischen Conquista Südamerikas. Als Sohn der letzten Inka-Prinzessin verteidigt er seine Standesehre als der Leonoras gleichgestellt, was ihr eurozentrisch machtbewusster Vater jedoch zurückweist. Das Liebespaar will fliehen, da kommt der Vater hinzu, Alvaro wirft seine Pistole weg, ein Schuss löst sich und trifft den Marchese tödlich. Mit letzter Kraft verflucht er seine Tochter. Leonora und Alvaro werden auf der Flucht getrennt. Getarnt durch Männerkleider, hört sie in einer Schenke von ihrem Bruder Carlo, der Alvaro für die Rache am Tod des Vaters sucht, der Geliebte sei nach Amerika aufgebrochenen. Die vermeintlich Verlassene erbittet als Eremitin die Aufnahme in ein Kloster. Alvaro, inzwischen Hauptmann der spanischen Königsgrenadiere, rettet Carlo das Leben, und beide besiegeln ihre Freundschaft. Im Kampf verwundet, bittet Alvaro den Freund, falls er stirbt, seine Briefe zu vernichten. Als dem Bündel Leonoras Bild entgleitet, erkennt Carlo in Alvaro den gesuchten Todfeind. Da der Arzt Alvaro heilen konnte, fordert Carlo ihn zum Racheduell. Vergeblich beteuert Alvaro seine und Leonoras Unschuld, lässt sich aber zum Kampf hinreißen, als Carlo droht, Leonora zu töten. Die Wache trennt die beiden. Alvaro sucht Ruhe im Kloster, wo Carlo den Friedfertigen nach langer Suche aufstört und zum Duell aufreizt.

Tödlich getroffen ruft Carlo nach einem Beichtvater. Aus der Eremitenklausur tritt Leonora hervor, und der Bruder ersticht seine Schwester. Alvaro verflucht sein Schicksal.

„Schicksal“ ist für Alvaro seine Herkunft von einem spanischen Vater und der Inka-Prinzessin als Mutter, was dem Mestizen in Spanien die Anerkennung der fremdkulturellen Königswürde verwehrt. Der rigide Ehrbegriff des Marchese von Calatrava verbietet ihm, die Tochter unter ihrem Stand heiraten zu lassen. Dass ihn die Kugel der zum Zeichen von Wehrlosigkeit weggeworfenen Pistole traf, ist ein unglücklicher Zufall – ein dramaturgisches Konstrukt, das allenfalls deutbar ist als karmische Strafe für die Uneinsichtigkeit des Vaters. Doch die Macht des Ehrbegriffs fordert Blutrache, allen christlichen Bekenntnissen der Spanier zum Trotz. Der Sohn muss den Vater rächen, entgegen Alvaros Rechtfertigung, ja selbst entgegen Carlos Treueschwur für seinen Lebensretter. Die inhumane Macht des Ehrkonstrukts wird offenkundig an den scharfen Kontrasten zwischen der bigotten Frömmigkeit der Mönche und der blindwütigen Bedrohung der Liebenden, deren grenzüberschreitende Liebe ja auch das Gebot christlicher Nächstenliebe erfüllt. Zwischen diesen Polen steht die Kriegsszenerie zum Zeichen permanenter Lebensbedrohung und wechselnder Feindeslager mit Preziosillas Wahrsagerei und derb-martialischem Rataplan.

Kritik an der Macht der Kirche, insbesondere an der Inquisition, dominiert Verdis Vertonung von Schillers *Don Karlos, Infant von Spanien* von 1787, Cormons *Philippe II, roi d'Espagne* von 1846 und weiteren Quellen. Die fünfaktige Fassung *Don Carlos* der Librettisten Joseph Méry und Camille du Locle mit den Fontainebleau-Bildern kam 1876 in Paris heraus, die vieraktige italienische *Don Carlo* der Librettisten Achille de Lauzières und Angelo Zanardini 1884 in Mailand.

Die Handlung spielt in der Zeit um 1560, als die Franzosen auf ein Ende des Krieges mit Spanien hofften, das durch die Hochzeit von Elisabeth von Valois mit dem spanischen Infanten Don Carlos besiegelt werden soll. Um seine Braut zuvor kennenzulernen, weilt Don Carlos inkognito in Fontainebleau. Er trifft Elisabeth, und beide verlieben sich. Da kommt die Botschaft von Elisabeths Vater, dass sie anstelle des Infanten dessen Vater Philippe II. heiraten soll. Als neues Lebensziel für Carlos kann sein Freund Rodrigue das Engagement für das Freiheitsstreben der Niederlande wecken. Durch eine Intrige der Prinzessin Eboli, die die Maitresse des Königs, jedoch in Carlos verliebt ist, wird Carlos' Liebe zu Elisabeth entdeckt. Der Infant vertraut zu seinem Schutz dem Freund seine ihn gefährdenden Dokumente an. Im Autodafé werden die von der Inquisition verurteilten „Ketzer“ zu den Scheiterhaufen geführt. Flandrische Gesandte bitten den König um Frieden für ihr Volk, werden aber als rebellische Ketzer aburteilt. Carlos erklärt sich im Namen Gottes zum Beschützer Flanderns. Von Rodrigue fordert Philippe, den Infanten zu entwaffnen und ernennt den Folgsamen zum Marquis. Eine Stimme aus der Höhe verkündet den Todgeweihten Gottes Frieden.

Philippe klagt, ohne Elisabeths Liebe in Einsamkeit zu leben. Den blinden Großinquisitor fragt er wegen Carlos um Rat. In auftrumpfend autoritärem Machtanspruch fordert der fanatische Priester vom König Härte gegen den Sohn wie auch gegen Rodrigues Freiheitsideal. Im Machtkampf droht der Usurpator geistlicher Hegemonie dem weltlichen Herrscher mit der überlegenen Macht der Inquisition, um ihn zur Aburteilung des Sohnes und dessen Freund zu zwingen. [Videobeispiel *****]

Als die Prinzessin Eboli dem König Elisabeths Schatulle mit dem Bild von Carlos in die Hände spielt, bezichtigt der König seine Frau, ungeachtet ihrer Unschuldsbeteuerung, als Ehebrecherin. Rodrigue gab dem König gegenüber Carlos' Dokumente als seine eigenen aus, um den Freund zu retten und wurde dafür zum Tode verurteilt. Der König will dem Sohn vergeben, doch der weigert sich, je eine so blutbefleckte Krone zu übernehmen. Eboli bereut ihre Intrige und hat zu Carlos' Rettung einen Aufstand angezettelt. Carlos will sich für die

Befreiung Flanderns einsetzen. Zum Abschied trifft er Elisabeth im Kloster St. Just. Der König erscheint mit dem Großinquisitor, um Carlos der Inquisition zu übergeben. Dem Fluch des Königs und des Großinquisitors setzen Elisabeth und Carlos die Anrufung Gottes zum Richter entgegen. Aus dem Grabmal Karls V. tritt ein Mönch hervor und nimmt Carlos mit sich fort.

Als für Verdis skeptische Weltanschauung durchaus untypische Momente beeinflussen die Szenen surrealer Mystifikation den Machtdiskurs der Oper. Wenn die Stimmen aus der Höhe den Ketzer auf dem Scheiterhaufen Gottes Frieden verkünden, ist die Segnung nicht unbedingt deutbar als Freispruch der Verurteilten, sondern aufgrund der musikalischen Anbindung an den Mönchschor des Szenenbeginns erklärbar auch als Vergebung nach vollendeter Sühne. Die Rettung des Infanten durch die Erscheinung des Mönch-Kaisers Karl V. überhöht die Handlung ins Metaphysische, verleiht ihr dabei aber auch einen Zug ins Fantastische. Schillers anklagender Tragödienschluss der Opferung des Infanten durch die Inquisition weicht in der Oper einer verklärenden Utopie. Der Machtdiskurs des Dramas betont seinen Appellcharakter.

Verdis *Aida* (UA 1871) basiert auf ägyptischen Quellen, die der Archäologe Auguste Mariette entdeckte und als Entwurf einer Oper konzipierte. Camille du Locles Szenarium fasste Antonio Ghislanzoni in Verse für eine aufwendige Oper, die in Kairo auf die Bühne kommen sollte.

In der Machthierarchie von Ägyptens Hochkultur standen an oberste Stelle die Götter und der göttliche Pharaon, unter ihm die Priesterschaft, die durch Orakel Weisungen der Götter empfing, unter den Priestern das Militär, die Beamten und das Volk. Die ägyptische Sklavenhaltergesellschaft wird in der Oper atypisch vertreten durch die Sklavin Aida, die im Krieg gegen die Äthiopier erbeutet und der Pharaonentochter Amneris als Dienerin zugeteilt wurde. Dass Aida als Tochter des Äthiopierkönigs Amonasro ihrer Herrin gleichgestellt ist, bleibt Amneris verborgen, was deren Überheblichkeit in ihrer vergeblichen Werbung um Radamès Liebe begründet. Das Orakel der Göttin Isis bestimmt die Bestellung von Radamès als Herrführer für den Feldzug gegen die Äthiopier, und der Oberpriester Ramfis verkündet diese Wahl. Die ‚heiligen Waffen‘ erhält Radamès im Vulkantempel unter Anrufung des Ptäh. Nach dem Sieg gewährt der König dem Retter des Vaterlandes einen Wunsch, und Radamès bittet um Freilassung der Gefangenen. Nur Amonasro und Aida müssen als Geiseln zurückbleiben. Der Feldherr soll Amneris heiraten und einst mit ihr regieren. Bei einem geheimen Treffen fordert Amonasro von Aida, Radamès den Kriegsplan zu entlocken, damit er sein Heer auf die Schlacht vorbereiten könne. Der Verrat wird entdeckt. Radamès lässt Amonasro und Aida fliehen und ergibt sich den Wachen. Amneris will Radamès vor der Verurteilung retten, wenn er Aida entsage, was er jedoch ablehnt. Den zum Tod verurteilten Radamès erwartet im Grabgewölbe Aida, um mit ihm zu sterben. Amneris betet für den Geliebten zur Göttin Isis.

In der Oper treten mehrere Aspekte von Macht in Erscheinung: Die Macht der Religion bestimmt über Funktionen im Staat. (Im antiken Ägypten wurde diese Macht allerdings oft von der Priesterkaste missbraucht.) Die Macht der gesellschaftlichen Hierarchie wird in Amonasros Erpressung der Tochter zum Spionagedienst kombiniert mit der patriarchalen Macht über die Tochter. Die Macht der Liebe fungiert erneut als Opposition gegen etablierte Machtverhältnisse. Aida gerät in einen tragischen Zwiespalt zwischen der Liebe zu ihrem Volk und zur Familie einerseits und ihrer Liebe zu Radamès andererseits. Radamès löst seinen tragischen Konflikt zwischen seiner Loyalität und seiner Liebe zur ‚Feindin‘ trotz deren Verrat zu ihren Gunsten. Aida sühnt ihre Schuld an Radamès Verurteilung, indem sie mit ihm in den Tod geht, wobei die von der Musik getragene Apotheose des Liebespaares, in die Amneris‘ Bitte um Frieden hineintönt, einen trügerischen Frieden über Gräbern heraufbeschwört.

Verdis „Schokoladenprojekt“ *Otello* (UA 1887, Libretto von Arrigo Boito) bleibt geografisch nah an Ägypten. Mit Shakespeares *The Tragedy of Othello, the Moore of Venice* (um 1603)

wird die nordafrikanische Herkunft des Titelhelden als fremdkulturelle Region der Kolonialmacht Venedig und als exotisches Motiv zum Thema. Der Aufstieg des Mauren als erfolgreicher Feldherr und Statthalter Venedigs auf Zypern spricht für die Integrationskraft venezianischer Herrschaftsverhältnisse im frühen Kolonialismus. Die reiche Venezianerin Desdemona bewundert Otello für seine Heldentaten, heiratet ihn gegen den Willen des Vaters und folgt ihm nach Zypern. Verschmähte Liebe bei Rodrigo, und bei Jago der Neid auf den trotz seiner schwarzen Hautfarbe vom Senat begünstigten Erfolgreicheren finden ein Ventil in der Intrige. Die Unsicherheit des Aufsteigers in seiner politischen Position als Befehlshaber der venezianischen Flotte und Statthalter wie auch als Ehemann einer weißen Venezianerin macht ihn anfällig für die Unterwanderung seines Selbstbewusstseins und seiner Macht. Seine Minderwertigkeitsgefühle als Außenseiter der noblen Gesellschaft, die gleichwohl seine Dienste nutzt, greift Jago am neuralgischen Punkt an. Wo die Treue der Ehefrau als Garant der Ehre des Mannes gelten kann, ist diese schon durch bloßen Verdacht bedroht, und der zeitgenössische Ehrbegriff verlangt Sühne. Mit Hilfe seiner Frau Emilia gelangt Jago an das Taschentuch, das Otello Desdemona als magischen Talisman schenkte. Dieses in den Händen von Desdemonas vermeintlichem Liebhaber Cassio zu sehen, überzeugt Otello von ihrer Untreue. Was Desdemona zu ihrer Verteidigung sagt, wird ihr nicht geglaubt (was allerdings auch der dramaturgischen Konstruktion geschuldet ist, ohne die, die Tragödie nicht stattfände). Als Venedigs Gesandte in Zypern erscheinen, um Otello abzurufen und Cassio zu seinem Nachfolger zu bestellen, eskaliert Otellos Eifersucht. Während in *La traviata* Alfredo Floras Ballgäste als Publikum nutzte, um Violetta das Geld für ihre Liebesdienste vor die Füße zu werfen, nutzt Otello hier die Öffentlichkeit des feierlichen Staatsakts, um Desdemona vor aller Augen zu demütigen und die Diffamierte zu Boden zu werfen. [Videobeispiel *****]

In Shakespeares Vorlage, der Erzählung aus Giovanbattista Giraldis Cinthios *Gli Hecatommithi* von 1566, ist die Ehe des Mauren mit der Venezianerin als ein abschreckendes Beispiel für verfehlte Partnerwahl konzipiert, und Desdemona warnt europäische Frauen davor, heißblütige, unberechenbare Männer aus anderen Regionen zu heiraten. Bei Shakespeare wird Desdemona zunächst noch als durchaus lebenslustige junge Frau dargestellt, was auch die heimliche Heirat mit dem Fremden erklärt. Boito und Verdi idealisierten sie zu einer tugendhaften Ehefrau, was die Schuld ihres verblendeten Gatten dramaturgisch intensiviert. Mit der Absicht, die ‚Treulose‘ zu töten, fragt der angeblich zum Christentum bekehrte Otello, ob Desdemona zur Nacht gebetet habe, ehe er sie tötet. Von Emilia erfährt er dann, wie Jago an das Taschentuch kam, muss die Unschuld seiner Frau erkennen und richtet sich selbst.

Wie ein Satyrspiel nach so vielen Tragödien wirkt Verdis letzte Oper **Falstaff** (UA 1893, Libretto von Arrigo Boito nach Shakespeares *A Most Pleasant and Excellent Conceited Comedy of Sir John Falstaff and the Merry Wives of Windsor* von 1597 und Teilen aus *King Henry IV* von 1597). Shakespeares ritterlicher Gourmand begehrt nicht nur die Genüsse reich gedeckter Tafeln, sondern auch die Gunst und das Geld der Frauen von Windsor. Alice Ford und Meg Page schickt er gleichlautende Liebesbriefe, was die verheirateten Frauen veranlasst, ihm eine Leere zu erteilen. Der verkleidete Mr. Ford bietet Falstaff Geld an für den Versuch, Alice zu verführen, wobei er argumentiert, ein Fehltritt folge doch dem anderen, darum könne Falstaff so die Spröde dem Bittsteller geneigt machen. Das Rendezvous mit Alice wird planmäßig gestört, und der im Wäschekorb versteckte Falstaff in den Wassergraben geworfen. Mit falschen Unschuldsbeteuerungen ihrer Herrin überbringt Mrs. Quickly dem Ritter deren Einladung, als Schwarzer Jäger ver mummt nachts zur Eiche des großen Jägers Herne zu kommen. Die Bürger von Windsor bereiten einen Maskenspuk vor, in dessen Verlauf Nanetta Ford den von ihrem Vater gewählten Bräutigam Dr. Cajus heiraten soll. Als Falstaff in mächtigem Hirschgeweih auftritt, hält er die Masken für Geister und schreckt zurück vor deren ‚todbringendem‘ Anblick. Die Masken piesacken und verspotten ihn. Im Dénouement gibt Falstaff an, dass nur sein Witz den der anderen geweckt habe. Folglich war er es, der ihnen die

Freude an dem Spiel bescherte. Als Höhepunkt der Maskerade kündigt Ford die Hochzeit an, doch durch Alices List heiratet Nanetta nicht Dr. Cajus, sondern ihren geliebten Fenton.

Die Macht des Ehrbegriffs wird mehrfach unterminiert: Sir John ist als Gourmand und als Schürzenjäger die Karikatur eines Ehrenmannes, alle seine Machenschaften missglücken, in seinem Monolog würdigt er die Ehre als nutzlos herab und verliert selbst im Wassergraben und unterm Hirschgeweih alles, was vielleicht seinem Stand noch an Ehre zugebilligt werden könnte. Macht gewinnt hingegen die List der Frauen, die Manipulationen der Männer aushebeln können. Und Verdis Altersweisheit packt die Lehre für „tutti gabbati“ in die strenge Form der Fuge zur Quintessenz: „Tutto nel mondo e burla!“

Die bei weitem überwiegende Zahl von Verdis Opern sind Tragödien, die das Scheitern der gegen die Übermacht ihrer Feinde aufbegehrenden Protagonisten darstellen. Die Dramatis Personae kämpfen an gegen Willkür, Gewalt, Machtinteressen, Unrecht und Chaos, das die Herrschenden anrichten und die Untergebenen erleiden müssen. Die in ihren Lebensverhältnissen wirkenden Kräfte können sie oft nur als ‚irren Weltlauf‘ begreifen, der sie der Ausweglosigkeit und Hoffnungslosigkeit preisgibt, und nicht einmal ein selbstloses Opfer kann ein Schuldbewusstsein oder gar eine Abwendung von der Machtgier erwirken.

Die als Aufklärung und aufrüttelnde Kritik an bestehenden Machtverhältnissen intendierte musikdramatische Gestaltung lädt aber auch ein zum emotionalen Mitschwimmen im idiomatischen Strom der Musik. Darin lässt sich das Opernpublikum mitreißen von den starken Gefühlen der Opernfiguren in eine Tragik oder Schuldverstrickung von Menschen, die doch in ganz anderen Verhältnissen lebten. So lässt sich das Eintauchen in die vorgeführten Geschichten, die von der Lebenswelt der heutigen Zuschauer weit genug entfernt sind, um eine direkte Betroffenheit zu verhindern, als Träumen in deren Gefühlsintensitäten erleben und die Ereignisse mit der Fatalität des Schicksals in längst vergangener Zeit abtun.

Viele Inszenierungen versuchen, die Stoffe zu aktualisieren, um Überschneidungspunkte mit heutigen Konflikten aufzuzeigen. Doch die Freund-Feind-Strukturen der alten Geschichten sind nur mehr bedingt vergleichbar mit denen der vernetzten, globalisierten Welt, mit ihren unsichtbaren Feinden und Waffen in Wirtschaftskriegen und Cyberattacken. In der heute virulenten, globalen Bedrohung, die sich in Stellvertreterkriegen ausagiert, in denen Soldaten oft nur eine Manövriermasse in verdeckten Strategien sind, können kämpfende Menschen die verordneten Aktionen kaum anders denn als absurde Emanationen von Wirtschaftsinteressen begreifen. Die Entpersönlichung des Tötens hat eine neue Dimension der Kriegsführung eröffnet, deren Motive sich nicht mehr decken mit denen der alten Feindbilder.

Die Geschichte hat gezeigt, dass Machthaber sich kaum oder gar nicht beeinflussen lassen von der Kritik, die die Theaterbühne ihnen vorhält. Die Ausprägung eines Bewusstseins, das die anstehenden Probleme friedlich zu bewältigen imstande ist, erscheint aber gleichwohl als vordringliche Aufgabe der Kultur und ihrer Produkte. Wie können Werke, vor allem so wirkungsintensive Opern wie die Verdis an dieser Aufgabe mitwirken, wenn ihre Stoffe und Dramaturgie den Bewusstseinsformen vergangener Zeiten zugehören?

Verdis Opern vertreten durch die dominante Machtthematik ein Ethos, das auf die Wirkung des dramatischen Theater baut und Kritik durch Demonstration, aber ohne Verfremdung, vermittelt. Die letalen Folgen der Machtausübung werden aufgezeigt und sollen das Publikum zu Kritik an solcher Machtausübung motivieren. Entscheidend für die Wirkung ist, das die dargestellten Dramen nicht als Emanationen eines fatalen Schicksals begriffen werden, und das Publikum sich nicht immer wieder am Pathos der alten Energie auflädt. Die Aspekte eines christlichen Ethos in Verdis Opern, das zu Gewaltfreiheit aufruft, können die Generierung eines neuen Bewusstseins fördern, das eine zeitgemäße Philosophie vertritt und das Publikum positiv auf neue Konzepte sozialen Zusammenlebens einstimmen kann.

Videobeispiele

* *Macbeth*, Musikalische Leitung: Franz Welser-Möst, Regie: David Pountney, Bühne: Stefanos Lazaridis, Macbeth: Thomas Hampson, Opernhaus Zürich, 2001, TV-Mitschnitt: 01:21:09 – 01:27:03

** *Il trovatore*, Musikalische Leitung: Marco Armiliato, Regie: David McVicar, Bühne: Charles Edwards, Metropolitan Opera New York 2015, Leonora: Anna Netrebko, Manrico: Yonghoon Lee, Graf Luna: Dmitri Hvorostovski. I. Akt, Szene 3, Terzett: Luna, Manrico, Leonora und Duell. ORF III 18.3.2018, 20.15 Uhr, TV Mitschnitt 00:26:59 – 00:31:23

*** *Giuseppe Verdi – Eine italienische Legende*, I 1982, 8tgl. Miniserie (Fernsehjuwelen, 4 DVDs) Regie: Renato Castellani. Giuseppina Strepponi (Carla Fracci), Giuseppe Verdi (Ronald Pickup), Komposition von Violettas Arie „Addio del passato“, DVD 3, Teil 5, 00:06:39 – 00:12:44.

**** *Don Carlos* (1867, frz. Fassung), Musikalische Leitung: Bertrand de Billy, Regie: Peter Konwitschny, Bühne: Johannes Leiacker, Großinquisitor: Simon Yang, Philipp II.: Alastair Miles, Eboli: Nadja Michael, Wiener Staatsoper 2005, ORF, 3sat 2005, TV-Mitschnitt, DVD: Wiener Staatsoper live, Arthaus Musik 2010, [2] IV. Akt, 01:10:59 – 01:20:40.

***** *Otello*, Film von Franco Zeffirelli, Musikalische Leitung: Lorin Maazel, I, NL: Cannon Films 1986. Otello: Plácido Domingo, Desdemona: Katja Riccarelli, Jago: Justino Diaz, DVD: MGM 1986, Kapitel 12, 01:29:32 – 01:34:29

Literatur

Bernbach, Udo, *Verdi Theater*, Stuttgart, Weimar: Metzler Musik 1997.

Budden, Julian, *Verdi – Leben und Werk*. 2., rev. Auflage, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2000.

Canetti, Elias, *Masse und Macht*, Frankfurt a.M.: Fischer 27/2001.

Dahlhaus, Carl und das Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter der Leitung von Sieghart Döhring (Hg.), *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, München, Zürich: Piper, Bd. 6, Verdis Opern S. 384-497.

French, John R. P. Jr.; Raven, Bertram, *The bases of social power*, in: D. Cartwright, A. Zander (Hrsg.): *Group dynamics*. Harper and Row, New York 1960, S. 607–623.

Gerhard, Anselm; Schweikert, Uwe, *Verdi-Handbuch*, h. v., Stuttgart, Weimar: Metzler 2013

Greene, Robert, *Power. Die 48 Gesetze der Macht*. München: DTV 2001.

Mann, Michael, *The Sources of Social Power*. Vol. 1: *A History of Power from the Beginning to AD 1760*. Cambridge University Press, Cambridge 1986, *The Sources of Social Power*. Vol. 2: *The Rise of Classes and Nation States, 1760–1914*. Cambridge University Press, Cambridge 1993 - deutsch: *Geschichte der Macht*. Band 1: *Von den Anfängen bis zur griechischen Antike*. (1998), Band 2: *Vom Römischen Reich bis zum Vorabend der Industrialisierung*. (1991), Band 3 (Teil I): *Die Entstehung von Klassen und Nationalstaaten*. (1998), Band 3 (Teil II): *Die Entstehung von Klassen und Nationalstaaten*. Campus, Frankfurt am Main 1998-2001.

Osborne, Charles, *The Complete Operas of Verdi*, New York: Da Capo Press 1969.

Roger Parker, *The New Grove Guide to Verdi and His Operas* (New Grove Operas), New York: Oxford University Press 2007.

Parker, Roger, *Verdi the revolutionary? Let's separate fact from fiction*, <https://www.theguardian.com/music/2013/oct/07/verdi-the-revolutionary-separate-fact-from-fiction>, Zugriff: 6.9.2018.

Wolff, K. D. (Hg.), *Das Räuberbuch*. Die Rolle der Literaturwissenschaft in der Ideologie des deutschen Bürgertums am Beispiel von Schillers „Räubern“, Frankfurt a.M.: Verlag Roter Stern, 1974.

- Vill, Susanne, *Liebeskonflikte in Verdis Räderwerk der Macht*, in: *Verdi-Heft* der Österreichischen Musikzeitung 68/01/2013 S. 31-38.
- Vill, Susanne, *Bilder von Weiblichkeit in Giuseppe Verdis Opern*, in: Udo Bermbach (Hg.): *Verdi Theater*. Stuttgart: Metzler 1997 S. 203-222.
- Weber, Max: *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*. Mohr Siebeck, Erster Halbband, Tübingen 1972.

Filme und Videoaufzeichnungen

- Giuseppe Verdi – Eine italienische Legende*, I 1982, 8 tgl. Miniserie (Fernsehjuwelen, 4 DVDs)
Regie: Renato Castellani.
- Macbeth*, Musikalische Leitung: Franz Welser-Möst, Regie: David Pountney, Bühne: Stefanos Lazaridis, Opernhaus Zürich, 2001.
- Il trovatore* Musikalische Leitung: Marco Armiliato, Regie: David McVicar, Bühne: Charles Edwards, Metropolitan Opera New York 2015, TV-Mitschnitt
- Don Carlos* (1867, frz. Fassung), Musikalische Leitung: Bertrand de Billy, Regie: Peter Konwitschny, Bühne: Johannes Leiacker, Wiener Staatsoper 2005, ORF 3sat 2005.
Großinquisitor: Simon Yang, Philipp II: Alastair Miles, Eboli: Nadja Michael.
- Otello*, Film von Franco Zeffirelli, Musikalische Leitung: Lorin Maazel, I, NL: Cannon Films 1986, DVD: MGM 1986.