

Les Vêpres Siciliennes

Giuseppe Verdi



DEUTSCHE OPER BERLIN

Les Vêpres Siciliennes

[Die Sizilianische Vesper]

Giuseppe Verdi [1813 – 1901]

Oper in fünf Akten

Libretto von Eugène Scribe und Charles Duveyrier

Uraufführung am 13. Juni 1855

im Théâtre de l'Académie Impériale, Paris





Handlung

1. Akt

Nachdem die Franzosen Sizilien erobert haben, führen sie dort unter ihrem Vizekönig Guy de Montfort ein hartes Regiment und gehen mit Brutalität gegen alle Aufstandsversuche der Bevölkerung vor. Seitdem auch der junge Friedrich von Österreich diesem Regime zum Opfer gefallen ist, denkt seine Schwester Hélène nur noch an Rache. Als sie von französischen Soldaten gezwungen wird, etwas zu singen, stachelt sie die Menge mit einem Freiheitslied zur Rebellion an, die jedoch im Keim erstickt wird. Auch der in Hélène verliebte Henri gehört zu den Widerstandskämpfern, doch wie er ihr berichtet, hat Montfort ihn seltsamerweise begnadigt. Montfort versucht Henri für die Sache der Franzosen zu gewinnen und warnt ihn vergebens vor dem Umgang mit Hélène.

2. Akt

Der heimliche Anführer des Widerstands, Procida, kommt aus dem Exil zurück und überzeugt Hélène und Henri, mit ihm gemeinsame Sache zu machen. Als Henri einwilligt, verspricht Hélène ihm die Ehe, sobald er ihren Bruder gerächt habe. Nachdem Henri von den Franzosen mit Gewalt zu einem Ball in Montforts Palast gebracht worden ist, beginnt Procida, den Hass der Bevölkerung zu schüren, indem er französische Soldaten ermuntert, sich an jungen Frauen zu vergreifen. Procida nutzt die Empörung, um seine Leute davon zu überzeugen, Montfort bei dem bevorstehenden Fest zu ermorden.

3. Akt

Montfort enthüllt Henri, dass er sein leiblicher Vater ist. Auf dem Ball begegnet Henri Hélène und Procida, die ihm ihren Anschlagplan enthüllen. Henri warnt seinen Vater und verhindert, dass Montfort von Hélène ermordet wird. Die Verschwörer werden festgenommen – für sie steht nun fest, dass Henri ein Verräter ist.

4. Akt

Henri hat die Erlaubnis erhalten, seine zum Tode verurteilten Freunde im Gefängnis zu besuchen. Als Hélène ihm seinen Verrat vorwirft, enthüllt er ihr, dass Montfort sein Vater ist. Sie verzeiht ihm. Procida hat erfahren, dass Hilfe für die Aufständischen auf dem Weg ist, und ist verzweifelt, weil er glaubt, die Befreiung seiner Heimat nicht mehr erleben zu können. Doch während die Exekution von Hélène und Procida vorbereitet wird, stellt Montfort Henri auf eine Probe: Die Verschwörer sollen begnadigt werden, wenn Henri Montfort öffentlich seinen Vater nennt. Nachdem Henri das erlösende Wort gesprochen hat, ordnet Montfort die Vermählung von Hélène und Henri zur Vesperstunde des kommenden Tags an.

5. Akt

Mit ihren Freundinnen ist Hélène auf dem Weg zur Trauung. Doch nachdem sie von Procida erfahren hat, dass ihre Hochzeitsglocken der Auslöser für den Volksaufstand sein sollen, weigert sie sich, zur Kirche zu gehen, um Henri zu retten. Doch als Vizekönig erklärt Montfort die beiden zu Mann und Frau und befiehlt, die Glocken zu läuten. Das Massaker an den Franzosen nimmt seinen Lauf.

**Votre s
est dan
mains!**

alut

s vos

Patriotische Rhythmen und infantile sentimentale Bindungen

Anselm Gerhard

Die erste Soloszene in *LES VÊPRES SICILIENNES* gehört der Primadonna: Nach dem obligatorischen Eröffnungsschor will Héléne die Palermitaner zum Aufstand anstacheln; die Schwester eines »österreichischen« Herzogs führt den sizilianischen Widerstand gegen die Herrschaft der Anjou an. Die scharf skandierten Auftakte, die allgegenwärtigen punktierten Rhythmen schmiegen sich dem von Verdi vertonten französischen Text an: »Du cou-ràge« klingt schärfer, pointierter als die später angefertigte italienische Übersetzung »co-o-ràggio«. Formal handelt es sich beim schnellen Satz von Hélénes Solo dagegen um eine typisch italienische Cabaletta, dem seit Rossini selbstverständlichen furiosen Schlussteil einer mehrteiligen Arie. Auch das vokale Profil dieser Cabaletta ist mit »Rouladen« und Sprüngen bis ins hohe c italienischer Konvention verpflichtet. Héléne singt hörbar auf den Pfaden Odabellas, der kampfesmutigen Heldin in Verdis *ATTILA* aus dem Jahre 1846. Und doch versprüht dieser martialische Auftritt nicht nur wegen seines Textes französisches Parfum. Mit der Interaktion von Solo-Stimme und Chor und dem kaum überhörbaren Marsch-Rhythmus atmet diese Szene etwas vom Geist der »Marseillaise«. So drängt sich gar die Assoziation zu einem sehr berühmten Gemälde aus dem Jahre 1830 auf: In »La liberté guidant le peuple« malte Eugène Delacroix eine mutige Frau mit der republikanischen Trikolore in der Hand als eine Allegorie der Freiheit. Aus dieser Perspektive erscheint Héléne als Allegorie, wenn nicht der Freiheit, so zumindest »du courage«, des »Mutes«.

Ganz anders der von ihr geliebte Henri. Er weiß weder aus noch ein. Die Mutter des Achtzehnjährigen, Sizilianerin wie Héléne, ist vor einem Jahr gestorben, von seinem Vater weiß er nichts. Doch im dritten Akt erfährt er zu seinem Schrecken, dass seine Mutter von keinem anderen als dem verhassten Gouverneur geschwängert wurde: Henris Vater ist also Guy de Montfort, in der Lesart des Librettos ein »Franzose«, im realen 13. Jahrhundert ein Normanne, wahrscheinlich in England geboren. Wie so viele Librettisten liebte auch Eugène Scribe geklitterte Geschichte(n): 1282, im Jahr des blutigen Aufstands in Palermo, war der reale Montfort längst nicht mehr Gouverneur. Und um zum imaginären Montfort der Oper zurückzukommen: Das Publikum (nicht aber Henri) erfährt aus seinen schamhaft verklausulierten Worten, dass er Héléne Gewalt angetan hatte – in

einem privaten Brief über sein Libretto sprach Scribe unumwunden von einer »femme violée«, einer »vergewaltigten Frau«.

Was macht nun Henri? Nachdem Montfort im vierten Akt die Versöhnung und gleichzeitig die Heirat Hélénes und Henris angeordnet hat, klammern sich die Verlobten an diese vage Perspektive eines Friedens. So malt der fünfte und letzte Akt eine fast gespenstische Ruhe vor dem Sturm. In der letzten Soloszene dieser Oper singt Henri von einem »Windhauch, der in der Ferne leichter und reiner säuselt«, von einer »Luft, die von noch süßeren Parfums erfüllt« ist. Formal handelt es sich bei dieser weltfernen Utopie um ein typisch französisches Strophenlied. Auch das von Verdi gewünschte Versmaß, der gereimte Alexandriner, weist auf das Genre Lied, galt er doch auf der Opernbühne als unangemessen. Im Libretto sind die beiden Strophen als »Romance« betitelt, im gedruckten Klavierauszug – weit treffender – als »Mélodie«, also mit der französischen Bezeichnung für ein Klavierlied. Verdi geht hier völlig neue Wege und nähert sich – nicht zuletzt durch die flimmernde Orchestration mit tremolierenden hohen Streichern und luftigen Staccati der hohen Bläser – der unwirklich anmutenden Leichtigkeit, die Bizet einige Jahre später zum Markenzeichen seiner Tenor-Soli in *LES PÊCHEURS DE PERLES* oder *LA JOLIE FILLE DE PERTH* machen sollte. Nicht ohne Grund mäkelt der Florentiner Musikkritiker Abramo Basevi: »Die Mélodie des Tenors ist ein ziemlich süßlicher Gesang, doch in gewisser Weise gekünstelt. Sein Charakter ist der eines kleinen Klavierlieds. Weshalb [...] er sich jener Einheitlichkeit des Stils verweigert, von dem man will, dass er in einer Oper gewahrt bleibt.«

Kolossal

Was zeigt dieser Blick auf zwei exzentrische Soloszenen? Verdi verfügte 1855 noch nicht über die Möglichkeiten, auf erprobte Formmodelle zu verzichten wie ein gutes Jahrzehnt später in *DON CARLOS*, seiner letzten französischen Oper – deren neue Teile in der »Mailänder Fassung« von 1884 er übrigens ebenfalls konsequent auf französische Worte komponieren sollte. Vieles ist der Konvention verhaftet, auch wenn auf den zweiten Blick Brüche und individualisierte Lösungen sichtbar werden. Vor allem aber zeigt sich in der Gegenüberstellung von Hélénes (erstem) und Henris (letztem) Solo ein fundamentales Problem der Dramaturgie dieser Oper.

Auf den Spuren von Meyerbeers Erfolgen wollte Verdi eine großformatige Historienoper, eine Art »Kolossal« vor der Erfindung des »Kolossalfilms«. Mehr noch: In einem ersten Brief an Eugène Scribe, den Pariser Librettisten (nicht nur) Meyerbeers, präzisierte er am 26. Juli 1852 seine Wünsche. In französischer Sprache und mit Verweis auf Meyerbeers *LE PROPHÈTE* schrieb er: »Ich brauche ein grandioses, leidenschaftliches, originelles Libretto, eine imposante, blendende Inszenierung.« Als ihm Scribe dann anderthalb Jahre später das ausgearbeitete Libretto übergab, ergänzte Verdi auf der Empfangsbestätigung, er sei »sehr zufrieden«. Der Librettist ließ einen seiner Mitarbeiter wissen, der Clou am Ende des vierten Aktes (wir werden darauf zurückkommen) sei von Verdi als »die schönste Situation des Werks« gerühmt worden. Doch bestand Verdi auch auf den äußeren Insignien des Pariser Erfolgsmodells: der Anlage

in fünf Akten mit wiederholten Auftritten des Balletts. Und handelte sich so ein Problem ein. Denn das von Scribe vorgeschlagene Projekt, ein 1836 zunächst für Halévy entworfenes, dann 1839 von Donizetti zur Hälfte komponiertes Libretto mit dem Titel LE DUC D'ALBE, hatte nur vier Akte.

Zwar war es für Scribe ein Leichtes gewesen, die Geschichte aus den spanisch besetzten Niederlanden, also aus der Sphäre von Goethes »Egmont«, in das normannisch regierte Sizilien zu verschieben und damit um drei Jahrhunderte zurückzudatieren: statt 1573 die wenigen Tage bis zum 30. März 1282, dem historisch verbürgten Aufstand in Palermo, der als »Sizilianische Vesper« bezeichnet wird. Doch war es alles andere als einfach, die blutige Auflösung der Verwicklungen um ein Liebespaar, Fremdherrschaft und Revolte auf zwei Akte zu verteilen.

Während Verdi das Libretto der ersten vier Akte weitgehend unverändert in Musik setzte, verlangte er Anfang 1855 immer wieder neue Ideen für den fünften Akt. Am Ende ergab sich so eine Abfolge von Genrebildern, über denen zwar die Vorahnung des finalen Massakers schwebt, denen aber der dramatische Biss fehlt: ein blumiger Huldigungschor im 3/8-Takt mit Kastagnetten-Begleitung, eine »Sicilienne« mit dem charakteristischen Rhythmus des spanischen »Bolero« für Hélène und eben die ätherische »Mélodie« Henris. Mehr noch: Im Unterschied zu allen anderen Akten und in Abweichung von Scribes ursprünglichem Libretto sind diese drei »Nummern« nicht durch rezitativische Dialoge miteinander verbunden. Indem die beiden Verlobten dem eigentlichen Drama entrückt werden, fällt die Verzahnung von historischem Konflikt und Liebesgeschichte weniger zwingend aus als zwei Jahrzehnte zuvor in Meyerbeers LES HUGUENOTS und auch weniger kohärent als zwölf Jahre später in Verdis DON CARLOS.

»Dis-moi papa« (»Sag Vati zu mir«)

Dabei scheinen am Ende des vierten Aktes die beiden Sphären im Angelpunkt des Finales auf ingeniose Weise überblendet: Montfort giert nach der Anerkennung seines Sohns. Er erträgt es nicht, als grausamer Tyrann zurückgewiesen zu werden. Dass ihm Henri während des Maskenballs im dritten Akt beherzt das Leben gerettet hat, ist ihm nicht genug. Er besteht darauf, von seinem Sohn als »Vater« angesprochen zu werden. Genau diese fixe Idee eines alternden Manns hat Scribe in die Szene gefasst, die Verdi als »die schönste Situation« der ganzen Oper erschien. In der nachgerade sadistischen Aufstellung des Finales im vierten Akt lässt Montfort die Hinrichtung Procidas und Hélènes vorbereiten. Als die von Henri geliebte Frau zur Richtstätte geführt wird, vergisst dieser jeden »Patriotismus« und ruft verzweifelt »Mon père! mon père!...« (»Mein Vater!«).

Das Obsessive von Montforts Verlangen stieß schon manchem Zeitgenossen unangenehm auf. Anlässlich der Wiederaufnahme von Verdis Oper im Sommer 1863 schrieb Gustave Héquet: »Sag Vati zu mir, oder ihr Kopf rollt... Das ist gleichzeitig furchterregend und infantil.« Doch reproduziert diese Szene eben eine nicht weniger sadistische Familienaufstellung in LE PROPHÈTE, die Verdi noch 1896, also am Ende seines Lebens, als »wundervollen dramatischen Moment«

rühmen sollte. Im vierten Akt der 1849 zur Uraufführung gelangten Oper lässt sich der Titelheld Jean als Sohn Gottes verehren. Als er droht, er lasse sich von seinen Jüngern erstechen, wenn er von einer irdischen Frau geboren sei, verleugnet die terrorisierte Mutter schließlich ihren eigenen, »verlorenen« Sohn. Im Vergleich zur Schlüsselszene in Meyerbeers Oper, die schon Anfang 1836 konzipiert worden war, wirkt Verdis Ensemble düster und leise, fast kammermusikalisch. Vor der Kulisse des von Mönchen gesungenen Bußpsalms »De profundis« nehmen die Todgeweihten mit stammelnden Worten voneinander Abschied. Musikalisches Profil findet sich nur im Orchester: In hoher Lage stimmen die Violinen eine (bereits in der Ouvertüre vorgestellte) Pianissimo-Melodie in Des-Dur an, die nach des-Moll gewendet wird – ein Klangbild auswegloser Melancholie, das Verdi zwei Jahre zuvor schon am Beginn des dritten Aktes von LA TRAVIATA erprobt hatte. Doch zur letzten Silbe des zweiten Ausrufs »Mon père!« hellt sich die Harmonik zum nicht mehr erwarteten Des-Dur auf – genau der Tonart, die in den beiden Duetten Henris und Montforts eine strukturbildende Rolle gespielt hatte.

»Tête-à-tête«

Insgesamt gibt es in den fünf Akten von LES VÊPRES SICILIENNES vier Duette. Das scheint zunächst nicht außergewöhnlich. Doch ist an allen vier Duetten Henri beteiligt: zweimal mit dem Vater, zweimal mit Hélène. Damit reiht sich auch diese Oper in Verdis obsessive Suche nach zugespitzten persönlichen Gegenüberstellungen ein. Schon seinen RIGOLETTO von 1851 hatte Verdi im Nachhinein als »eine unendliche Abfolge von Duetten« bezeichnet, in den fünftaktigen Fassungen von DON CARLOS, also in Paris 1867 und in Modena 1886, begegnen dann sogar sieben Situationen, die als »tête-à-tête« bezeichnet werden müssen.

In zweien der vier Duette der Oper von 1855 greift Verdi überdies zu einem von ihm sonst nie verwendeten Kunstgriff. In der Cabaletta, dem schnellen Finalsatz des Duetts im dritten Akt, stimmt Henri dieselbe Melodie an, die im langsamen Eröffnungssatz desselben Duetts den versteckten Glücksgefühlen des Vaters beim Anblick des verlorenen Sohns Ausdruck verliehen hatte. Ganz ähnlich greift im zweiten Duett der Liebenden im vierten Akt Hélène gegen Ende eine Melodie Henris auf, nachdem nun auch sie – endlich – erfahren hat, wer Henris Vater ist. Verdi bezieht also musikalische Motive in den Gedankenaustausch der singenden Figuren ein und macht so deren Familienbande sinnlich erfahrbar. Doch Henri wird selbst dann als »duettierender« Charakter gezeigt, wenn er alleine singt. Seine bereits ausführlich kommentierte »Mélodie« im fünften Akt handelt nur von Hélène und der Vorfreude auf die Vermählung mit ihr. Mehr noch: Am Ende der beiden Strophen erwidert Hélène seine Liebeserklärung, die zweite Strophe wird mit elf Takten terzenseliger Zweisamkeit überkrönt. Auch Henris zweiteilige Arie am Beginn des vierten Aktes ist in nachgerade obsessiver Weise auf Hélène bezogen. Im langsamen Satz in e-Moll klagt er, es sei ihm unmöglich, mit ihrem Hass zu leben, »ô mon Hélène«. In der – diesmal ganz und gar nicht auf italienische Weise komponierten – Cabaletta in E-Dur fleht er die im Gefängnis imaginierte Hélène um Verzeihung an.

Am Ende verliert selbst Hélène die kämpferische Entschlossenheit, die ihre Arie im ersten Akt ausgezeichnet hatte. Vor der Cabaletta des letzten gemeinsamen Duetts, das unmittelbar auf Henris Arie im vierten Akt folgt, hat Verdi einen in sich geschlossenen langsamen Satz für Hélène allein vorgesehen: über drei Minuten Sologesang. Im Wechsel zwischen g-Moll und G-Dur und mit Begleitmustern, die sehr deutlich an den Klavierpart von Schuberts berühmtem (und damals längst auch in Paris und Mailand populärem) »Ständchen« auf einen Text Rellstabs (»Leise flehen meine Lieder«) erinnern, erklärt sie Henri, dass ihr Herz ihm verziehen habe. Die Liebe und damit das Private haben endgültig die Oberhand über alle patriotischen Wallungen.

»Der unvermeidliche Dolch«

Es muss also nochmals wiederholt werden: Die Verzahnung von historischem Konflikt und Liebesgeschichte ist in LES VÊPRES SICILIENNES weniger reibungslos gelungen als in den historischen Opern, die in den 1820er und 1830er Jahren konzipiert worden waren: nicht nur Meyerbeers LES HUGUENOTS und LE PROPHÈTE, sondern auch schon zuvor Aubers LA MUETTE DE PORTICI, Rossinis GUILLAUME TELL und Halévys LA JUIVE. Solche Unwuchten Verdi anzukreiden greift aber zu kurz. Offenbar hatte sich nach der »Beschleunigung« der Geschichte mit der dritten blutigen französischen Revolution in Paris nach 1789 und 1830 im Jahre 1848 und nach der vermeintlichen Beruhigung der Konflikte unter der Knute des Neffen Napoleons im sogenannten Zweiten Kaiserreich seit 1851 das dramaturgische Modell der Historienoper überlebt. So erklären sich nicht wenige Widersprüche in der Dramaturgie von Scribes und Verdis Oper aus den veränderten Sensibilitäten der Zeit. Verdi selbst wurde der prekären Konzeption des fünften Aktes gewahr, als er Ende 1854 an dessen Komposition ging (und für Henris letztes Solo zunächst zwei musikalisch völlig anders gestaltete Entwürfe auf konventionellere Texte Scribes ausarbeitete). Am 3. Januar 1855 schrieb er dem Direktor der Opéra, »alle stimmten darin überein, diesen fünften Akt uninteressant zu finden«. Das dürfte zunächst nicht mehr gewesen sein als der Versuch, seine Verhandlungsposition gegenüber Scribe zu stärken, der nun nochmals Hand an sein Libretto legen sollte. Doch schimpfte Verdi auch, wie heikel die krude Aktualisierung eines historischen Ereignisses aus dem 13. Jahrhundert sei. »M[onsieur] Scribes Text« verletze »die Italiener, indem er die historische Figur Procidas verändert und aus ihr (nach seiner bevorzugten Methode) einen gemeinen Verschwörer mit dem unvermeidlichen Dolch in der Hand gemacht« habe.

Hatte Verdi vorher den fünften Akt nicht gelesen? Jedenfalls schien ihm erst jetzt bewusst geworden zu sein, dass der Kampf zwischen Sizilianern und dem Haus Anjou vom Publikum als Konflikt zwischen Frankreich und Italien gelesen werden könnte. Überdies hatte er die Schwächen in der Charakterisierung Procidas erkannt, der einzigen Hauptrolle dieser Oper, für die es in LE DUC D'ALBE kein Vorbild gegeben hatte. Dennoch drängte es sich 1855 in Paris nicht auf, die Handlung einer historischen Oper durch die Brille des modernen Nationalismus zu sehen, zumal ein italienischer Nationalstaat noch gar nicht existierte. Doch ein weiteres Element kam hinzu: Verdis langwierige Arbeit hatte

den ursprünglich für 1854 geplanten Uraufführungstermin unmöglich werden lassen. Beim Beginn der Arbeit am fünften Akt war klar, dass die Oper während der Pariser Weltausstellung von 1855 gespielt werden würde, also im Kontext einer Leistungsschau der Nationen.

Verdi war aber der prominenteste aktive Komponist in Italien, auch wenn er noch nicht als ideeller Vorkämpfer der italienischen Einigungsbewegung wahrgenommen wurde. Erst 1879 sollte er die Mär vom revolutionären Potenzial des Gefangenenchors in NABUCODONOSOR (»Va, pensiero sull'ali dorate«) in die Welt setzen. Und erst in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts wurde dieser Mythos, an den viele noch heute glauben wollen, zum Leitmotiv der Verdi-Kritik. In Paris findet sich ein allererster Versuch, Verdi als musikalischen Wegbereiter der schließlich 1861 erreichten nationalen Einheit zu verstehen, im Jahre 1863 – mit ATTILA von 1846 als Kronzeugen und ohne jede Erwähnung des NABUCODONOSOR aus dem Jahre 1842. Doch Verdi war sicher bewusst, dass von zeitgenössischen Literaten die Geschichte von der Sizilianischen Vesper immer wieder als Vorläuferin des aktuellen Ringens um Einheit herbeizitiert worden war.

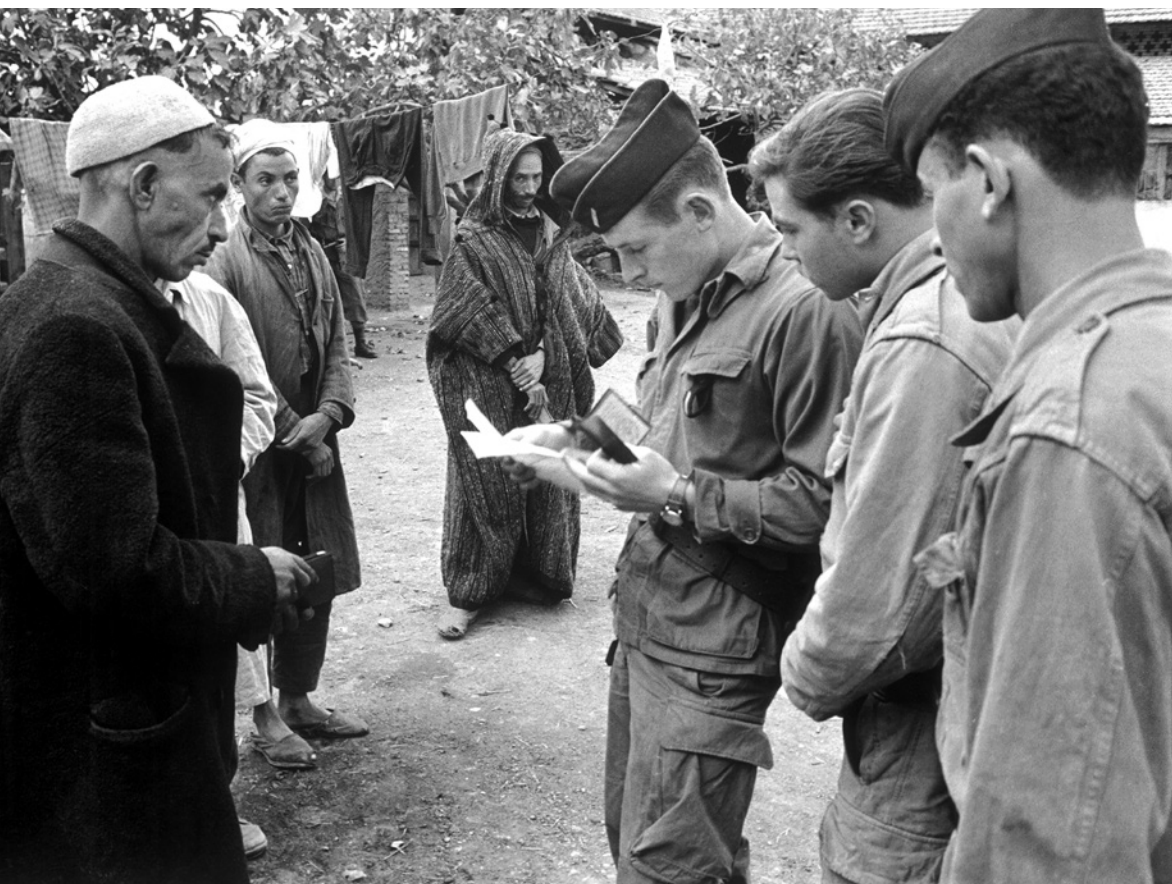
Am Ende blieb allen Beteiligten nichts anderes übrig, als mit den Unschärfen möglicher Identifizierungen und nationaler Zuschreibungen in dieser Oper zu leben. Es war zu spät für eine radikale Veränderung der dramaturgischen Konzeption. So versuchte Verdi, das Beste aus der Situation zu machen. Wie nach der Öffnung seines musikalischen Nachlasses im Jahre 2019 festgestellt werden konnte, hatte er im Herbst 1854 eine bereits im Particell skizzierte Arie für Henri am Beginn des vierten Aktes mit dem Text »Anges des cieux, éloignez d'elle« verworfen – möglicherweise, weil er erkannt hatte, dass sie Donizettis Komposition desselben Textes zu ähnlich werden könnte. Denn dieser hatte seine ursprünglich für den vierten Akt von LE DUC D'ALBE komponierte Arie mit dem leicht veränderten Text »Ange si pur, que dans un songe« in seine Oper LA FAVORITE übernommen. Später, im Vorfeld der Uraufführung einer italienischen Bearbeitung von Donizettis Oper im März 1882, bemerkte auch die italienische Presse die verblüffenden Ähnlichkeiten zwischen den beiden Libretti Scribes. Daraufhin beteuerte Verdi, er habe »nicht gewusst, dass Scribe sich des DUC D'ALBE bedient hätte, um LES VÊPRES SICILIENNES zu machen«. Dabei sind nicht nur Scribes Briefe und Verdis Antworten aus dem Jahre 1852 unmissverständlich, was die Wiederverwendung dieses von Scribe als »Ladenhüter« bezeichneten Librettos angeht – all dies war in Paris 1855 ein offenes Geheimnis.

Patriotische Rhythmen

Auch wenn einfache Gleichungen von Gut und Böse durch Verdis Einfühlung in alle Protagonisten konterkariert werden, ist in dieser Oper gleichwohl etwas vom patriotischen Groove des 19. Jahrhunderts präsent. Vom ersten Takt der Ouvertüre bis zu den letzten solistischen Einwürfen vor dem Schlusschor begegnet uns immer wieder eine rhythmische Figur, in der zwei (manchmal auch drei) kurze auftaktige Noten auf demselben Ton (Zweiunddreißigstel, bisweilen Sechzehntel) von einer langen Note auf eben demselben Ton und auf dem Schlag des neuen

Taktes gefolgt werden. Dieser (meist) anapästische Rhythmus weist auf die Trauermärsche der Französischen Revolution und darüber hinaus auf eine – vereinzelt schon vorher – mit dem Tod verbundene musikalische Formel zurück. Indem die Figur in der Ouvertüre nicht weniger als 39 Mal erklingt, macht Verdi überdeutlich, dass es in der folgenden Oper um Mord und Totschlag gehen wird. Darüber hinaus überrascht die Dichte martialischer Rhythmen in Verdis Partitur: Dem Eröffnungsschor der französischen Besatzer (»Beau pays de France«) ist mit seinem 4/4-Takt und den scharfen Punktierungen ebenso das Modell eines Militärmarschs eingeschrieben wie dem Dialog vor Hélènes Auftrittsarie, der weit ausgreifenden Melodie in der Cabaletta von Procidas Arie im zweiten Akt (»Saint amour qui m'entraîne«), der Cabaletta von Montforts Arie im dritten Akt, dem Vorspiel vor Henris Arie im vierten Akt und sogar noch dem liturgischen Chor »De profundis« im Finale desselben Aktes.

Diesen patriotischen Rhythmen korrespondiert die – im Vergleich zum Italienischen – sehr viel schärfer akzentuierte Rhythmik des Französischen. Insofern ist es ein Glücksfall, dass nach fast anderthalb Jahrhunderten, während denen man meinte, diese Oper – wie auch DON CARLOS – in der Muttersprache des Komponisten, nicht aber in der von ihm komponierten Sprache aufführen zu müssen, LES VÊPRES SICILIENNES nun auf Französisch vorgestellt werden: Erst so erhält Verdis Überblendung von blutiger Geschichte und sentimentalenden Bindungen ihre furchterregende Schärfe.



Scribe war gar nicht musikalisch; er spielte kein Instrument und hat sicherlich niemals eine Gesangslektion gehabt. Trotzdem darf man ihn einen großen musikalischen Erfinder nennen. Er hat nämlich als der Erste, ja fast der Einzige, das Genie für jene dramatischen Situationen besessen, welche der Musik neue Wege eröffnen und ihren ganzen Werth erst durch die Musik bekommen.

Poesie, Dramatik und Originalität

Der Librettist Eugène Scribe

Jean-Claude Yon

Als der zweifellos bedeutendste französische Librettist des 19. Jahrhunderts Eugène Scribe (1791–1861) im Jahr 1828 das Libretto zu seiner ersten Grand Opéra LA MUETTE DE PORTICI (DIE STUMME VON PORTICI) veröffentlichte, war er gerade 37 Jahre alt und verfügte bereits über ein mehr als 200 Werke umfassendes Repertoire. Insgesamt sollte er 425 Werke auf die Bühne bringen, die ihn zum meist gefeierten Dramatiker seiner Epoche machten. Am Pariser Théâtre du Gymnase, das 1820 unter anderem für ihn gegründet wurde, erneuerte er die Gattung des Vaudeville, indem er es an die Lebensrealität des Bürgertums anpasste und die Plotstruktur optimierte: Scribe galt als Genie, das Handwerk des szenischen Schreibens beherrschte er bis zur Perfektion, was ihm die im 19. Jahrhundert geläufige Bezeichnung »Charpentier« (Zimmermann) einbrachte. Mit seinen Vaudeville-Stücken feierte er zwischen 1820 und 1830 große Erfolge und revolutionierte das Komödien-Genre grundlegend. Im Jahr 1830 stieg er in den Kreis der Comédie-Française auf, wo er zum meistgespielten zeitgenössischen Autor des 19. Jahrhunderts wurde. Den Grundstein für seine Karriere als Librettist im Genre Opéra comique legte er im Jahr 1822. Seine größten Erfolge feierte er hier mit LA DAME BLANCHE (DIE WEISSE DAME, 1825, Vertonung: Boieldieu) und FRA DIAVOLO (1830, Vertonung: Auber). Seine Libretti waren bei vielen Komponisten außerordentlich gefragt, denn sie seien bereits »begonnene Musik«, wie es Pierre-Joseph Zimmermann, Klavierlehrer am Konservatorium, treffend formulierte. Scribes musikalisches Genie kommt in mehr als 30 Opernlibretti und 94 Libretti für die Opéra-Comique zum Ausdruck, die von 53 verschiedenen Komponisten vertont wurden, darunter (in chronologischer Ordnung) Auber, Boieldieu, Hérold, Halévy, Rossini, Meyerbeer, Cherubini, Adam, Donizetti, Gounod, Verdi, Offenbach und viele mehr.

Während sein großer Erfolg am Hause Salle Favart, der Pariser Opéra-Comique, mit der Verwandtschaft der Gattungen Vaudeville und Opéra comique erklärt werden kann, sollte sich die Eroberung der Opéra de Paris etwas schwieriger gestalten. Um sich am Hause Le Peletier zu behaupten, ließ Scribe sich von der allgemeinen Neigung zur Romantik und der Vorliebe seiner Zeitgenossen für historische Sujets inspirieren. Dabei half ihm sein außergewöhnlicher dramaturgischer Instinkt bei der Schaffung neuer szenischer Strukturen. Nachdem

der Komödienautor seinen natürlichen Sinn für Ironie zum Schweigen gebracht hatte, gewannen seine Opernlibretti endlich ihren opulenten und tragischen Charakter. Doktor Véron, Operndirektor von 1831 bis 1835, würdigte Scribes Werk mit folgenden Worten:

Lange glaubte man, nichts wäre einfacher als das Schreiben eines Opernlibrettos: in der Welt der Literatur ein großer Irrtum. Eine Oper in fünf Akten wird nur lebendig, wenn sie eine höchst dramatische Handlung hat, die großen Leidenschaften des Herzens in Szene setzt und wirkungsvolle historische Sujets inszeniert; diese Elemente müssen wie die Choreografie eines Balletts mit den Augen verstanden werden; der Chor muss voller Leidenschaft auftreten und damit gleichsam zu einer interessanten Figur im Stück werden. Das Bühnenbild muss sich von Akt zu Akt kontrastreich wandeln, jeder Akt muss sich mittels farbenfroher Kulissen, Kostüme und gekonnt inszenierter Konstellationen hervortun. [...] [Die Libretti] des Monsieur Scribe bieten dieses Potenzial an Ideen, kraftvollen dramatischen Situationen und erfüllen die Voraussetzungen aller für die Poetik einer Oper in fünf Akten essenziellen Inszenierungstechniken. [...] In allen Entwürfen, die Monsieur Scribe mir vorgelegt hat, fand ich stets glückliche Argumente für originelle und vielfältige Inszenierungen und die damit verbundenen Auslagen, die von einem Operndirektor erwartet werden.

LA MUETTE DE PORTICI illustriert, wie Scribe die Grand Opéra in ein vielgestaltiges Genre verwandelte, das viele Elemente von anderen Bühnenformen übernahm: von der Pantomime die Titelrolle und eine stärkere Verquickung von Choreografie und Handlung, vom Diorama die minutiöse Genauigkeit des Bühnenbilds, vom Melodram den spektakulären Ausbruch des Vesuv am Ende des Stückes und schließlich vom Vaudeville einen (gewiss relativ) starken Willen zum Realismus, der ihn dazu veranlasste, den bis dato starren Chören Leben einzuhauchen.

In Meyerbeer fand Scribe schließlich einen Komponisten, der seinen fortschrittlichen Gestus mit Gebühr musikalisch untermalen konnte, was Auber bisweilen nur unzureichend gelungen war. Aus dieser Zusammenarbeit gingen neben der Opéra comique L'ETOILE DU NORD vier weitere, sehr erfolgreiche Werke hervor: ROBERT LE DIABLE (ROBERT DER TEUFEL, 1831), LES HUGUENOTS (DIE HUGENOTTEN, 1836), LE PROPHÈTE (DER PROPHET, 1849) und L'AFRICAIN (DIE AFRIKANERIN), eine Oper, die erst 1865 und damit nach dem Tod ihrer beiden Schöpfer uraufgeführt wurde. Diese Werke haben die großen Opernbühnen des 19. Jahrhunderts lange dominiert und das Musiktheater in einem Ausmaß geprägt, das bisher kaum hinreichend wissenschaftlich erforscht ist. »Welch unglaublich starke Verbindung die beiden Herren pflegten, welch Genie und Schöngest, und welche überraschenden Ergebnisse«, schwärmt der berühmte Theaterkritiker Jules Janin.

Die Dramaturgie von Scribes Opern ist Gegenstand zahlreicher Studien. Den Hang zum Pathos erbt die Gattung vom Melodram, mit dem sich Scribe am Anfang seiner Karriere beschäftigt hatte. Der Librettist legt Spannungsmomente an und

schaft so die Grundlage für die dramatischen Effekte des Komponisten. Dank seines Talents für Verwechslungen, das er beim Schreiben von Vaudeville-Stücken perfektioniert hatte, war Scribe in der Lage, große Formationen zu schaffen, die jede Figur einzeln, aber ungebunden und damit die Stimmenharmonie ganz besonders zur Geltung bringend inszenieren. Jeder Stimmtyp repräsentiert einen spezifischen Charakter, gleichwohl der Stoff ein größeres Spektrum zulässt, als oft angenommen. Scribes Libretti werden von jungen, aristokratischen Tenören und väterlichen Bässen, aber auch von den Baritonern der bösen Geister, den Mezzosopranen der Eifersüchtigen und den Altstimmen der Zauberinnen und Romafrauen bevölkert. Unterdessen erhält der Chor die Aufgabe, die Handlung einzurahmen, zu kommentieren und zu untermalen. Diese ist von der Überlagerung zweier Zeiten gekennzeichnet: einer narrativen und reversiblen, der Figur zugeordneten und einer dramatischen und irreversiblen, der Geschichte zugeordneten Zeit. In der Oper korreliert die Auflösung mit der Etablierung einer neuen Ordnung.

Da sich die Grand Opéra als Spektakel definiert, bemisst sich die Qualität einer Aufführung im hohen Maße an den prachtvollen Kulissen und Kostümen. Der Wille zur Authentizität bei Kostümen und Bühnenbildern steht im Kontrast zum lockeren Umgang mit historischen Fakten. Im Vorwort zu *LES VÊPRES SICILIENNES* erklärt er, das Massaker habe nie stattgefunden, wodurch jeder die Möglichkeit bekomme, »so mit dem Thema umzugehen, wie er es versteht.«.



LE FLN MENT

HIER - AUJOURD'HUI
DEMAIN
OUI
A LA
FRANCE
13 MAI 58 | 1926 AVRIL 59
28 SEPTEMBRE | 31 MAI 59
30 NOVEMBRE | 29 MAI 60

Die Sizilianische Vesper – Historischer Hintergrund

Jörg Königsdorf

Der Niedergang der Staufer-Dynastie nach dem Tode Kaiser Friedrichs II. stürzte nicht nur Deutschland, sondern auch Italien in eine schwere Krise. Der Niedergang der Zentralmacht führte dazu, dass überall lokale Parteien um die Macht kämpften, während gleichzeitig Großmächte wie Frankreich und das Papsttum versuchten, das Machtvakuum auszufüllen und dabei auch in die regionalen Kämpfe eingriffen. Besonders betroffen war zunächst das Königreich Sizilien, die einstige Machtbasis Friedrichs II.: Die Päpste, deren Territorium im Süden unmittelbar an den neapolitanischen Teil des Königreichs grenzte, und der Franzosenkönig Ludwig IX., der zu dieser Zeit die treibende Kraft der Kreuzzugs-idee war und Sizilien als Ausgangsbasis brauchte, versuchten, das Land unter ihre Kontrolle zu bringen und dabei die Nachkommen der Staufer auszuschalten. Das schien umso leichter, als die Stauferherrschaft dort nur noch auf einer dynastisch unsicheren Basis stand. Nach dem Tode von Friedrichs II. Sohn Konrad IV. regierte dessen Halbbruder Manfred zunächst als Vormund für seinen Neffen Konradin, dann als selbsternannter König, dessen Legitimität auch im eigenen Land in Frage gestellt wurde. Eine Chance, die die Franzosen unter der Anführung von Charles d'Anjou, dem jüngsten Bruder des französischen Königs, nutzen konnten: Charles gelang es Ende der 1260er Jahre, die Staufer endgültig zu besiegen, auch, indem er mit der Enthauptung des erst 16-jährigen Konradin zu einem Mittel griff, das ihm den Ruf des brutalsten Machtpolitikers seiner Zeit einbrachte. Mit auf das Schafott geschickt wurde bei dieser Gelegenheit Konradins Kampfgenosse Friedrich von Österreich, auf dessen Hinrichtung später Eugène Scribe in *LES VÊPRES SICILIENNES* Bezug nehmen sollte, indem er dort eine historisch nicht verbürgte Schwester Friedrichs namens Hélène einführt, die von der Rache für den Tod ihres Bruders beseelt ist.

Für Charles d'Anjou war die Eroberung Siziliens jedoch nur der erste Schritt zur Verwirklichung eines Plans zur Errichtung einer neuen Großmacht im östlichen Mittelmeer. Nachdem er in den Folgejahren die Restbestände des Königreichs Jerusalem übernommen, Teile Albaniens erobert und sich als Fürst von Achaia auch in Griechenland festgesetzt hatte, plante Charles Anfang der 1280er Jahre schließlich die Eroberung Konstantinopels, das 1261 wieder in die Hand einer byzantinischen Dynastie geraten war. Um aus Sizilien die Gelder für seine

ehrgeizigen Pläne herauszupressen, verließ sich Charles unter anderem auf den englischen Adligen Guy de Montfort, der zwar aus einer der vornehmsten Familien des Landes stammte (seine Mutter war eine englische Prinzessin), aber nach dem Mord an einem seiner Cousins einen ebenso schlechten Ruf genoss wie Charles selbst. Mit den Ereignissen der Sizilianischen Vesper hat Montfort direkt allerdings nichts zu tun.

Im Frühling 1282 stand Charles kurz davor, seinen Plan einer Eroberung Konstantinopels umzusetzen, als sein Vorhaben quasi von einem Tag auf den anderen zunichte gemacht wurde. Am Abend des Ostermontag, des 30. März 1282, fiel die Bevölkerung der Hauptstadt Palermo während der Zeit des Vespertagottesdienstes über die französischen Besatzer her, tötete bis zum kommenden Morgen tausende Menschen und löste damit einen landesweiten Aufstand gegen Charles aus. Ob es sich dabei um ein spontanes Ereignis handelte, das durch überhebliches Verhalten der Franzosen herbeigeführt wurde, oder um einen von langer Hand geplanten Aufstand, ist umstritten. Sicher ist jedoch, dass Charles' Großmachtpläne nicht nur für den byzantinischen Kaiser, sondern auch für den Papst eine Bedrohung darstellten und es daher für beide von Vorteil war, diejenigen Kräfte in und außerhalb von Sizilien zu unterstützen, die an die alte Stauferherrschaft anknüpfen wollten, deren Ansprüche inzwischen vom aragonesischen König Peter III., einem Schwiegersohn König Manfreds, vertreten wurden. Passenderweise befand sich Peter mit einem großen Truppenkontingent gerade in der Nähe auf einem Feldzug gegen Tunis, so dass er bereits im August in Sizilien landete und sich dort zum König der Insel krönen lassen konnte, während der Festlandteil des Königreichs mit Neapel unter der Herrschaft Charles' verblieb. Im Zuge des Aufstands war allerdings auch die bereits in Messina vor Anker liegende Kriegsflotte Karls zerstört worden, so dass nicht nur die Gefahr einer Rückeroberung gebannt war, sondern auch diejenige eines Angriffs auf Konstantinopel.

Wie Scribe und Verdi in ihrer Oper schreiben auch maßgebliche Historiker dem Sizilianer Giovanni da Procida eine Schlüsselrolle bei diesem Aufstand zu. Der 1210 in Salerno geborene Procida war Leibarzt der Stauferkönige gewesen und hatte nach seiner Vertreibung durch Charles d'Anjou im Dienste des Königs von Aragon eine diplomatische Karriere gemacht. Im Zentrum seiner Aktivitäten stand dabei offenbar das Schmieden eines mediterranen Geheimbündnisses gegen den Anjou-König. Nach seiner Inthronisierung ernannte Peter von Aragon Procida im Januar 1283 zum Statthalter Siziliens.

Guy de Montfort hingegen war zwar zum Zeitpunkt des Vesper-Aufstands nicht in Sizilien, geriet aber wenige Jahre später bei einem Versuch der Rückeroberung Siziliens in Gefangenschaft und starb dort um 1291 im Kerker.

**Doch wozu reden,
da das Vaterland
Ein Raub noch
ist der fremden
Tyrannei?
Wenn erst der
Boden rein ist von
dem Feind,
Dann wollen wir's
in Frieden schon
vergleichen.**

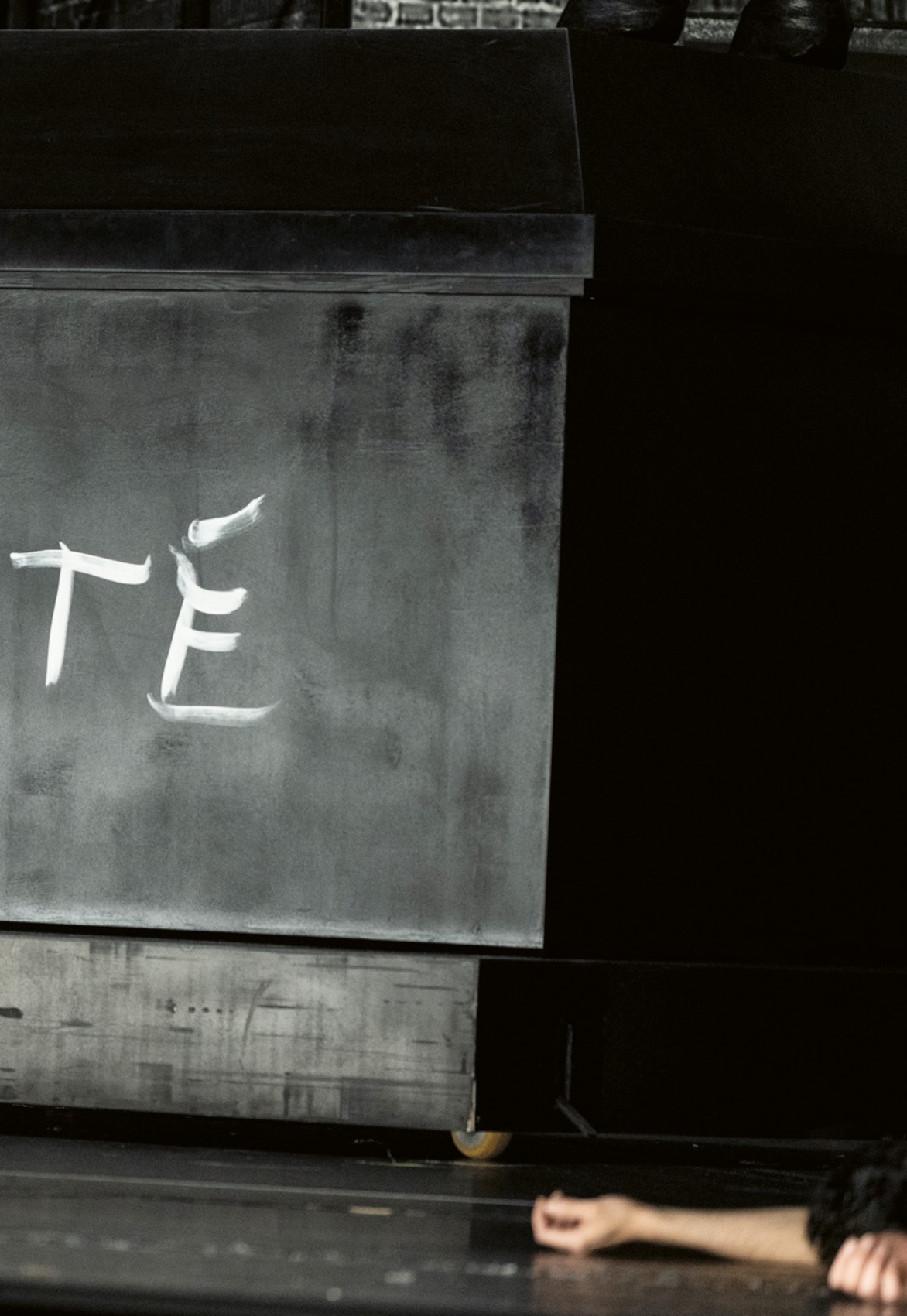
ÉPISODE DE LA CONQUÊTE DE L'ALGÉRIE



Le Colonel de Montagnac: « Pour chasser les idées qui m'assiègent parfois, je fais
couper des têtes, non pas des têtes d'artichauts, mais bien des têtes d'hommes ».



LIBER





















Vaterlandsliebe, der Hass gegen Vaterländer

Herr K. hielt es nicht für nötig, in einem bestimmten Lande zu leben. Er sagte: »Ich kann überall hungern.« Eines Tages aber ging er durch eine Stadt, die vom Feind des Landes besetzt war, in dem er lebte. Da kam ihm entgegen ein Offizier dieses Feindes und zwang ihn, vom Bürgersteig herunterzugehen. Herr K. ging herunter und nahm an sich wahr, dass er gegen diesen Mann empört war, und zwar nicht nur gegen diesen Mann, sondern besonders gegen das Land, dem der Mann angehörte, also dass er wünschte, es möchte vom Erdboden vertilgt werden. »Wodurch«, fragte Herr K., »bin ich für eine Minute ein Nationalist geworden? Dadurch, dass ich einem Nationalisten begegnete. Aber darum muss man die Dummheit ja ausrotten, weil sie dumm macht, die ihr begegnen.«

Ein Schrei nach Vergeltung

Olivier Py im Gespräch mit Jörg Königsdorf

Jörg Königsdorf

LES VÊPRES SICILIENNES handelt vom blutigen Aufstand eines Volkes gegen seine Unterdrücker. Inwieweit hat der Überfall auf die Ukraine Ihre Sichtweise auf das Werk verändert und zu Änderungen geführt?

Olivier Py

Natürlich habe ich mir die Frage gestellt, ob ich etwas ändern müsse, aber je mehr ich darüber nachdachte, desto wichtiger schien es mir, das Konzept der Inszenierung so zu belassen, wie es ist. In dieser Oper erleben wir ja einen Extremzustand, der vor einigen Wochen vielleicht als übertrieben und theatralisch hätte wahrgenommen werden können. Aber für mich hat sich gezeigt, dass die Oper gerade in ihrer extremen Zuspitzung genau den richtigen Schlüssel gibt, um die aberwitzige Realität verstehen zu können.

Jörg Königsdorf

Dieser Schlüssel ist allerdings sehr speziell: Die Grand Opéra als Kunstform bringt zwar einerseits existenzielle Zustände auf die Bühne, hat aber auch Züge großen Entertainments. Es gibt da beispielsweise eine Ballettmusik, zu der wir Soldaten in tänzerischer Choreografie sehen.

Olivier Py

Für mich ist die Ballettmusik, von der wir nur den besten Teil, »L'hiver«, spielen, in erster Linie ein Anlass, den Kontext und den Hintergrund zu vermitteln, die zum Verständnis der Situation nötig sind – ebenso wie die Ouvertüre, in der wir die Hinrichtung von Hélènes Bruder zeigen, die zur Vorgeschichte der Handlung gehört. Tatsächlich ist die Musik von Verdi im Ballett manchmal leichter als das Libretto, aber ich denke, diese Tanzrhythmen können durchaus auch ironisch gedeutet werden und sind ein Weg, das ganze militärische Gehabe lächerlich zu machen – so wie es auch Jacques Offenbach in seinen Operetten getan hat. Die Oper zeigt damit auch, wie nahe Schreckliches und Banales, ja Lächerliches beieinanderliegen können – und auch das entspricht ja oft der Realität.

Jörg Königsdorf

Sie betonen den Ernst, mit dem der Librettist Eugène Scribe bei diesem Libretto zu Werke ging. Dabei hat Scribe als Vielschreiber in der Opernwelt keinen besonders guten Ruf.

Olivier Py

Für mich ist Scribe ein durchaus ernstzunehmender Autor und Dichter, auch wenn die meisten Franzosen das noch nicht gemerkt haben. Und ich sage das nicht nur, weil ich lange das Pariser Théâtre d'Odéon geleitet habe, für das Scribe viele seiner Stücke geschrieben hat. Ich habe die Qualität seiner Texte schon in meinen Inszenierungen von Meyerbeers *LES HUGUENOTS* und *LE PROPHÈTE* schätzen gelernt, aber bei *LES VÊPRES SICILIENNES* hatte er meiner Meinung nach ein besonderes Anliegen. Der Aufstand der Sizilianer gegen ihre französischen Besatzer im Jahre 1282 war auch damals ein Ereignis, das niemand genau kannte – deshalb hat Scribe sich gegenüber der Geschichte nach eigenem Eingeständnis auch manche Freiheiten genommen. Für Scribe ist dieses Thema aber ein Weg, zu einem ganz aktuellen Ereignis Stellung zu beziehen: der Eroberung Algeriens durch die Franzosen, die 1830 begonnen hatte und in deren Verlauf immer wieder Aufstände der Bevölkerung extrem brutal niedergeschlagen wurden. Deshalb spielt die Geschichte bei uns während des Algerienkriegs, das heißt, in den fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, aber im Kostümball des dritten Aktes auch mit Reminiszenzen an das *Sécond Empire*. Und wenn man bedenkt, dass damals an der Spitze Frankreichs mit Napoléon III. ein Diktator stand, drängen sich Parallelen zum heute von selbst auf.

Jörg Königsdorf

Zumal dieser Diktator zum Zeitpunkt der Uraufführung sein Land auch noch in einen anderen Krieg getrieben hatte, der hunderttausende Opfer forderte: den Krimkrieg. War es für Sie auch eine Option, die *VÊPRES* dort spielen zu lassen?

Olivier Py

Nein, ich glaube, dass Scribe in diesem Fall tatsächlich vor allem an Algerien dachte. Denn es handelt sich hier, anders als im Krimkrieg, ja nicht um einen Krieg zwischen Soldaten zweier Nationen, sondern um den Aufstand einer mehr oder weniger waffenlosen Bevölkerung gegen ihre Unterdrücker. Allerdings haben wir uns bemüht, die Bühne so zu gestalten, dass man auch an andere Orte denken kann. Wir nutzen beispielsweise ein Foto von Algier, aber das könnte auch Paris oder Palermo sein – oder Odessa.

Jörg Königsdorf

Wenn Sie sich mit den Grausamkeiten der Franzosen auseinandersetzen, verändert sich da auch ihr Blick auf das eigene Land?

Olivier Py

Die Arbeit an *VÊPRES* hat mich sicher dazu gebracht, Frankreich zwiespältiger zu sehen und natürlich stellt sich in so einem Lichte die Frage, was es bedeutet, Franzose zu sein, noch einmal anders. In Frankreich ist der Algerienkrieg immer noch ein unaufgearbeitetes Trauma, das in den letzten Jahren durch das zuneh-

mende Erstarken der Rechten und Figuren wie Eric Zemmour noch einmal an Gewicht gewonnen hat. Bis heute hat die Nation kein wirkliches Verhältnis zu den Gräueltaten, die damals passierten. Man merkt das unter anderem daran, dass es zwar in jedem Dorf Monumente für die Gefallenen des Ersten und Zweiten Weltkriegs gibt, aber keines für die Gefallenen des Algerienkriegs. Mich betrifft das übrigens auch ganz persönlich, da meine Eltern aus Algerien kommen und zwar immer über ihre alte Heimat sprachen, aber das Wort »Krieg« beispielsweise nie gefallen ist. Es wurde immer nur von »Geschennissen« gesprochen, so wie es ja auch der offizielle Sprachgebrauch der französischen Regierung war.

Jörg Königsdorf

Es scheint also, als ob es schon im 19. Jahrhundert Konsens war, das Thema Algerien möglichst nicht zu erwähnen.

Olivier Py

Ja, selbst Victor Hugo schweigt sich darüber aus. Tatsächlich ist mir keine Stellungnahme irgendeines französischen Intellektuellen aus dieser Zeit zu dem Thema bekannt und auch Bildmaterial gibt es kaum. Die Abbildung, die wir während der Ouvertüre zeigen, ist eines der ganz wenigen Beispiele, das die Grausamkeiten der Franzosen zeigt. Durch den Kontrast zwischen der naiven Darstellung und dem menschenverachtenden, zynischen Text hat es für mich eine ganz besondere Eindringlichkeit.

Jörg Königsdorf

Angesichts dieser politischen Stoßrichtung des Librettos ist es umso verwunderlicher, dass Verdi mit Scribes Libretto offenbar einige Probleme hatte.

Olivier Py

Ich glaube, man muss daran denken, dass Verdi vor den VÉPRES stark vom romantischen Theater Victor Hugos beeinflusst war, der ja auch die Vorlagen zu ERNANI und RIGOLETTO geschrieben hatte. Und dieses Theater Hugo'scher Prägung lebt immer von der Durchdringung des Tragischen mit dem Komischen – ganz in der Tradition Shakespeares, die Hugo quasi wiederaufnimmt. Das fehlt bei Scribe völlig, er ist dagegen im Aufbau seiner Stücke von einer geradezu klassischen Klarheit. Bei ihm gibt es nicht die Unwahrscheinlichkeiten, wie sie uns etwa bei RIGOLETTO begegnen, sondern ganz im Gegenteil vollzieht sich die Entwicklung von Akt zu Akt mit der Unausweichlichkeit einer antiken Tragödie. Ich denke, das war für Verdi einfach ungewohnt, auch weil er sein Musiktheater der starken, unmittelbaren Kontraste hier so nicht umsetzen konnte.

Jörg Königsdorf

Impliziert diese Dramaturgie eines unausweichlichen Schicksals nicht auch ein fatalistisches Geschichtsbild?

Olivier Py

Nein, da verhält sich Verdi anders als zum Beispiel Meyerbeer in LE PROPHÈTE, er fordert den Zuschauer auf, das Schicksal herauszufordern, indem er uns sagt, dass man das Schicksal ändern kann, wenn man nur entschlossen genug ist. Für

mich ist die Schlüsselszene des ganzen Stücks in diesem Sinne Hélénes Szene im ersten Akt, in der sie dem Volk zuruft: »Votre salut est dans vos mains« – »Eure Rettung liegt in euren Händen«.

Jörg Königsdorf

Ist Verdi also eindeutig auf Seiten der Sizilianer?

Olivier Py

Ja. Letztlich ist der Aufstand das Ziel der ganzen Oper und es geht um die Frage, was alles passieren muss, bis das unterdrückte Volk genug Energie hat, um gegen die Besatzer aufzustehen. Die Energiekurve des Stücks läuft auf den finalen Schrei »Vengeance!« – »Vergeltung!« zu. Allerdings präsentiert sich der Anführer des Aufstands, Procida, auch eher als zwielichtiger Charakter. Er hat zwar ein nachvollziehbares Ziel, scheut aber keinerlei Mittel, um dieses Ziel zu erreichen. Wir haben hier keinen echten, mitreißenden Revolutionär nach dem Muster Garibaldis, sondern eher einen Strippenzieher im Hintergrund.

Jörg Königsdorf

Die Rolle des Anführers müsste in der Oper eigentlich der Tenor übernehmen. Dieser Henri ist aber eigentlich der schwächste Charakter von allen.

Olivier Py

Tatsächlich sind sowohl der Tenor als auch der Bariton weite Teile des Stücks über von einer extrem ungewöhnlichen Vater-Sohn-Beziehung beherrscht, die von Leidenschaft, Hass, Sadismus und Sentimentalität geprägt ist und die in der Oper des 19. Jahrhunderts einzigartig ist. Während der Tenor durch diesen privaten Konflikt unfähig ist, eindeutig Stellung zu beziehen, übernimmt Héléne diese Rolle und wird zur Seele des Aufstands. Deshalb ist sie für mich auch die zentrale Figur der Oper.



Um Ihnen ein Beispiel zu geben (...), führe ich den Fall eines meiner Schüler an, der mich unter folgenden Umständen ausgesucht hat: sein Vater lebte in Zwiespalt mit seiner Mutter und neigte übrigens zur Kollaboration, sein älterer Bruder war bei der deutschen Offensive von 1940 getötet worden; und jener junge Mann wünschte in seinem etwas primitiven, aber hochherzigen Gefühl, ihn zu rächen. Seine Mutter lebte allein mit ihm, sehr betrübt durch den halben Verrat seines Vaters und durch den Tod ihres ältesten Sohnes, und fand nur Trost bei ihm.

Dieser junge Mann hatte im gegebenen Augenblick die Wahl, entweder nach England zu gehen und sich in die Freien Französischen Streitkräfte einzureihen – das heißt seine Mutter zu verlassen – oder bei seiner Mutter zu bleiben und ihr Leben zu helfen. Er gab sich Rechenschaft davon, dass diese Frau nur durch ihn lebte und dass sein Verschwinden – und vielleicht sein Tod – sie in Verzweiflung stürzen würde. Er gab sich auch Rechenschaft darüber, dass (...) jede Handlung, die er mit Rücksicht auf seine Mutter unternahm, ihre Entsprechung haben werde in dem Sinne, dass er ihr zu leben verhalf, währenddem jede Handlung, die er unternahm, um wegzureisen und zu kämpfen, eine zweideutige Handlung war, die im Sand verlaufen und zu nichts dienen würde. (...) Folglich befand er sich angesichts zweier ganz verschiedener Typen von Handlungen: einer konkreten, unmittelbaren, die sich aber nur an ein Individuum richtete; oder aber einer Handlung, die sich an ein unendlich weiteres Ganzes, eine nationale Gemeinschaft wendete, die aber eben deswegen zweideutig war und unterwegs unterbrochen werden konnte.

(...) Somit, indem er zu mir kam, wusste er die Antwort, die ich ihm erteilen würde, und ich hatte nur eine Antwort zu geben: Sie sind frei, wählen Sie, das heißt erfinden Sie. Keine allgemeine Moral kann Ihnen angeben, was Sie zu tun haben.

Subtiles Suspense-Management

Gedanken von Enrique Mazzola zu LES VÊPRES SICILIENNES

Eine der besonderen Qualitäten von LES VÊPRES SICILIENNES ist sicher der Stilmix, der uns in diesem Werk begegnet. Verdi navigiert mit seinen Mitteln durch das Universum Grand Opéra – das bedeutet, dass er die von Komponisten wie Meyerbeer vorgegebenen formalen Eckdaten akzeptiert, aber sich dieses Genre auf eine persönliche Art zu eigen macht, die auch seine späteren Werke charakterisieren sollte. Das betrifft schon den Umfang der Oper: Es hatte bislang nicht in Verdis DNA gelegen, eine derart komplexe Theaterform mit einer so breiten formalen Anlage zu erfüllen – bis zu LES VÊPRES zeichneten sich Verdis Opern ja durch eine komprimierte Dramatik aus, die auf engem Raum scharfe Kontraste aufeinanderprallen ließ. In LES VÊPRES muss Verdi dagegen nicht nur ein weiträumigeres Handlungsgerüst füllen, sondern sieht sich auch mit einem für ihn neuen dramatischen Bogen konfrontiert, in dem über fünf Akte alles auf eine finale Katastrophe zuläuft.

Im Gegensatz zu Meyerbeer, der in seinen Grand Opéras viel Platz für atmosphärische Bilder lässt und diese durch besondere Orchesterfarben belebt, nutzt Verdi kaum Extra-Instrumente: Anders als bei Meyerbeer haben wir keine Bassklarinette, kein Kontrafagott, keine gedoppelten Harfen und auch das Schlagwerk ist übersichtlich. In diesem Sinne findet man in LES VÊPRES auch kaum sizilianisches Lokalkolorit. Dagegen war Verdi viel stärker daran interessiert, den Grundcharakter der Ungewissheit, der beunruhigenden Vorahnung der nahenden Katastrophe hörbar werden zu lassen. Statt der hitzigen, direkten Konfrontation in seinen früheren Opern gibt es in LES VÊPRES sozusagen ein subtileres Suspense-Management. Dafür gibt uns schon eine Stelle aus der Ouvertüre ein gutes Beispiel, die ganz am Ende des Werks wieder auftaucht, jedoch in einer metrischen Beschleunigung, die an dieser Stelle einen geradezu gewalttätigen, atemlosen Eindruck vermittelt. Diese Beschleunigungen begegnen uns immer wieder, so im großen Quartett des vierten Aktes oder auch im Duett Montfort-Henri. Bis zum Aufstand ganz am Ende bleibt dieses nervöse Grundgefühl; selbst in einem auf den ersten Blick harmlosen Moment wie Henris chansonhaftem Cantabile im letzten Akt, das eigentlich von seinem Liebesglück handelt, ist eine Irritation hörbar: Das Orchester begleitet ihn durch-

weg mit Tremoli und schafft dadurch eine seltsam irrealen Grundatmosphäre, die man als träumerisch deuten kann, aber eben auch als ein erstes Erzittern des Bodens vor einem Vulkanausbruch. Eine Doppeldeutigkeit, die meiner Meinung nach von Verdi durchaus beabsichtigt ist, denn diese Zwiespältigkeit spiegelt sich in *LES VÊPRES* auch auf den Ebenen von Chor und Solisten. Denn eine weitere Besonderheit des Stücks besteht darin, dass der Chor fast durchweg zur gleichen Harmonie zwei divergierende Haltungen ausdrückt – nur dass dann beispielsweise die Franzosen in Vierteln und die Sizilianer in Achteln singen. Wir haben also den Klangeffekt zweier verschiedener Stimmungen in der gleichen Harmonie – und auch das erzeugt ein Gefühl der Unsicherheit, das ich möglichst klar herauszuarbeiten versuche, indem ich die Sizilianer beispielsweise bitte, ihre Akzente schärfer zu betonen, während ich von den Franzosen ein stärkeres Legato einfordere.

Ein ähnliches Bild zeigt sich schließlich, wenn wir auf die Solisten blicken: Es ist in *LES VÊPRES* überhaupt nicht klar, wer eigentlich die Hauptrolle hat, und ebenso wenig wissen wir, auf wessen Seite wir eigentlich stehen sollen. Die Identifikation mit einer einzigen Figur ist hier viel schwieriger als in anderen Opern, da alle sowohl positive wie negative Seiten zeigen und bis auf Procida von widersprüchlichen Gefühlen geprägt sind. Hélène beispielsweise, die weibliche Hauptfigur, wird von Rache für ihren hingerichteten Bruder ebenso angetrieben wie von ihrer Liebe zu Henri – und diese emotionale Widersprüchlichkeit hat Verdi vielleicht auch dazu bewogen, ihr im letzten Akt kein braves Brautlied zu schreiben, sondern einen elektrisierenden Bolero, der an dieser Stelle überrascht, aber deshalb umso mehr zeigt, dass wir der Aussicht auf Glück und Frieden hier nicht trauen dürfen.

Synopsis

Act 1

After the French conquest of Sicily, the French Viceroy Guy de Montfort runs a merciless regime, quashing all the population's attempted uprisings with brutality. Ever since the young Frederic of Austria has also fallen prey to this regime, his sister Hélène has nothing but revenge on her mind. When she is forced by French soldiers to sing a song, she incites the crowd to rebellion by singing a freedom song, but the uprising is immediately extinguished. Henri, who is in love with Hélène, is also among the resistance fighters, but as he reports to her, Montfort has strangely pardoned him. Montfort tries to win Henri over to the French cause and warns him of Hélène's company, but goes unheeded.

Act 2

The secret leader of the resistance, Procida, returns from exile and convinces Hélène and Henri to join forces with him. When Henri agrees, Hélène promises to marry him as soon as he has avenged her brother. After Henri has been taken by force to a ball at Montfort's palace, Procida begins to incite hatred among the population by encouraging French soldiers to assault young women. Procida uses the outrage this causes to convince his people to murder Montfort at the upcoming festivities.

Act 3

Montfort reveals to Henri that he is his biological father. At the ball, Henri meets Hélène and Procida, who tell him of their assassination plan. Henri warns his father and prevents Montfort's murder by Hélène. The conspirators are arrested – they are now convinced that Henri is a traitor.

Act 4

Henri has received permission to visit his friends, now sentenced to death, in jail. When Hélène accuses him of treason, he reveals that Montfort is his father. She forgives him. Procida has learned that help for the rebels is on the way, and is desperate because he believes he will not see his homeland liberated before he dies. While the execution of Hélène and Procida is prepared, Montfort puts Henri to the test: the conspirators are to be pardoned if Henri publicly acknowledges Montfort as his father. After Henri has spoken the word of redemption, Montfort orders him and Hélène to be married the next day, at the hour of the vespers.

Act 5

With her friends, Hélène is on her way to her marriage ceremony. Having learned from Procida, however, that her wedding bells are to be the signal for an uprising of the Sicilians, she refuses to go to church to save Henri. As viceroy, Montfort declares them husband and wife nonetheless and commands the bells to be rung. The massacre of the French takes its course.

Impressum

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

Intendant: Dietmar Schwarz; Geschäftsführender Direktor: Thomas Fehrl; Spielzeit 2021/2022
Redaktion: Jörg Königsdorf; Gestaltung: Lilian Stathogiannopoulou; Druck: trigger.medien.gmbh, Berlin

Textnachweise

Der Beitrag von Jean-Claude Yon ist eine gekürzte Fassung eines Beitrags zum Meyerbeer-Symposium der Deutschen Oper Berlin 2014, erschienen in »Europa war sein Bayreuth« (Eigenverlag). Jean-Paul Sartre »Der Existentialismus ist ein Humanismus«, Essays 1943–1948, Rowohlt. Bertolt Brecht »Geschichten vom Herrn Keuner«, Suhrkamp.
Alle anderen Texte sind Originalbeiträge für dieses Heft.

Bildnachweise

Marcus Lieberenz fotografierte die Klavierhauptproben am 9. und 10. März 2022.
Die Schwarzweiß-Bilder entstammen einer Serie, die der Fotograf Nicolas Tikhomiroff während des algerischen Unabhängigkeitskriegs 1960 aufgenommen hat.
© Nicolas Tikhomiroff/Magnum Photos

Giuseppe Verdi

LES VÊPRES SICILIENNES

Oper in fünf Akten
Premiere am 20. März 2022 an der Deutschen Oper Berlin

Musikalische Leitung: Enrique Mazzola; Inszenierung: Olivier Py; Bühne, Kostüme: Pierre-André Weitz; Licht: Bertrand Killy; Chöre: Jeremy Bines; Dramaturgie: Jörg Königsdorf

Hélène: Hülkar Sabirova; Ninetta: Gina Perregrino; Henri: Piero Pretti; Guy de Montfort: Thomas Lehman; Jean de Procida: Roberto Tagliavini; Thibault: Michael Kim; Danieli: Andrew Dickinson; Mainfroid: Jörg Schörner; Robert: Joel Allison; Sire de Béthune: Andrew Harris; Comte de Vaudemont: Byung Gil Kim

