



LA FORZA DEL DESTINO

44 SAISON 2016/2017

**Das vollständige Programmheft in Druckversion
können Sie für CHF 5.– an der Billettkasse und beim
Foyerdienst am Infotisch erwerben.**

LA FORZA DEL DESTINO

Oper in vier Akten von Giuseppe Verdi
Libretto von Francesco Maria Piave und Antonio
Ghislanzoni nach dem Drama «Don Álvaro o La fuerza
del sino» von Ángel de Saavedra, Duque de Rivas
Zweite Fassung (Mailand, 1869)

Marchese di Calatrava **Pavel Kudinov**
Leonora di Vargas **Elena Stikhina**
Don Carlo di Vargas **Vladislav Sulimsky**
Don Alvaro **Aquiles Machado**
Padre Guardiano **Evgeny Stavinsky**
Fra Melitone **Andrew Murphy**
Preziosilla **Anaïk Morel**
Mastro Trabuco **Karl-Heinz Brandt**
Curra **Maren Favela/Valentina Marghinotti**
Un Alcade **Vivian Zatta**
Un Chirurgo **Vahan Markaryan**

Chor und Extrachor des Theater Basel
Statisterie des Theater Basel
Sinfonieorchester Basel

In italienischer Sprache mit deutschen und
englischen Übertiteln

Musikalische Leitung **Ainars Rubikis**
Inszenierung **Sebastian Baumgarten**
Bühne **Barbara Ehnes**
Kostüme **Marysol del Castillo**
Video **Chris Kondek**
Choreografie **Kinsun Chan**
Licht **Guido Hölzer**
Chor **Henryk Polus**
Dramaturgie **Pavel B. Jiracek**

Musikalische Assistenz/Nachdirigat **Hartmut Keil**
Studienleitung **Ansi Verwey**
Korrepetition **Iryna Krasnovska, Leonid Maximov,**
Alena Sojer
Regieassistenz **Ulrike Jühe, Clara Jansen**
Bühnenbildassistenz **Romina Kaap**
Kostümbildassistenz **Giulia Rossini, Sophie Klebba,**
Elisa Thönen
Videoassistenz **Ruth Stofer**
Dramaturgieassistenz **Dorothee Harpain**
Inspizienz **Jean-Pierre Bitterli**
Beleuchtungsinspizienz und Übertitelung **Claudia Christ**
Videoinspizienz **Anna Jentzen**
Bühnenbildhospitantz **Mirjam Scheerer**
Kostümhospitantz **Eva Maria Jäggi**
Videohospitantz **Serafin Bill**

Für die Produktion:

Bühnenmeister **Mario Keller, René Flock**
Beleuchtungsmeister **Thomas Kleinstück**
Ton **Jan Fitschen, Robert Hermann**
Video **David Fortmann, Cedric Spindler**
Requisite **Kerstin Anders, Bernard Studer,**
Corinne Meyer, Hans Wiedemann, Nathalie Pfister
Maske **Andrea Blick, Daniela Hoseus, Simone Mayer,**
Susanna Piccarreta, Susanne Tenner, Carolina Schorr
Ankleidedienst **Barbara Rombach-Dreyer, Nicole Persoz,**
Mario Reichlin

Die Ausstattung wurde in den hauseigenen Werkstätten
hergestellt.

Technischer Direktor **Joachim Scholz**
Leitung Bühnenbetrieb **Michael Haarer**
Leitung Beleuchtung **Roland Edrich**
Leitung Tonabteilung **Robert Hermann, Stv. Jan Fitschen**
Leitung Möbel/Tapezierer **Marc Schmitt**
Leitung Requisite/Pyrotechnik **Stefan Gisler**
Leitung Bühnenelektrik **Stefan Möller**
Leitung Bühnenmaschinerie **Matthias Assfalg**
Werkstätten-/Produktionsleitung **René Matern,
Johannes Stiefel**
Leitung Schreinerei **Markus Jeger, Stv. Martin Jeger**
Leitung Schlosserei **Andreas Brefin, Stv. Dominik Marolf**
Leitung Malsaal **Oliver Gugger, Stv. Andreas Thiel**
Leitung Bühnenbildatelier **Marion Menziger**
Leitung Kostümabteilung **Karin Schmitz**
Gewandmeister Damen **Mirjam Dietz,
Stv. Gundula Hartwig, Antje Reichert**
Gewandmeister Herren **Ralph Kudler,
Stv. Eva-Maria Akeret**
Kostümbearbeitung/Hüte: **Rosina Plomaritis-Barth,
Liliana Ercolani**
Leitung Maske **Elisabeth Dillinger-Schwarz**

Premiere am 22. Oktober 2016 im Theater Basel,
Grosse Bühne

Aufführungsdauer ca. 3 Stunden, eine Pause nach
dem 2. Akt

Aufführungsrechte G. Ricordi & Co.,
Bühnen- und Musikverlag G.m.b.H.

Uraufführung am 10. November 1862 am
Kaiserlichen-Italienischen Theater, St. Petersburg

Erstaufführung der Zweitfassung am 27. Februar 1869
am Teatro alla Scala, Mailand

Bild- und Tonaufnahmen sind während der Vorstellung
nicht gestattet.

Mit freundlicher Unterstützung der **iwb**

DIE HANDLUNG

ERSTER AKT

Der Marchese di Calatrava hat seiner Tochter Leonora den Umgang mit Don Alvaro verboten, weil er fremdländischer Herkunft ist. Die Liebenden entschliessen sich, heimlich zu fliehen, doch Leonora zögert – in diesem Moment überrascht sie der Marchese. Als Zeichen der Ergebung wirft der bewaffnete Don Alvaro seinen Revolver von sich, aus dem sich unbeabsichtigt ein Schuss löst. Tödlich verwundet, verflucht der Marchese seine Tochter. Leonora und Don Alvaro fliehen.

ZWEITER AKT

Auf der Flucht wurden Leonora und Don Alvaro getrennt. Don Carlo, der Bruder Leonoras, will den Tod des Vaters rächen. Auf der Suche nach Leonora und Don Alvaro gerät er in eine Schenke und gibt sich dort als Student aus. Die Zigeunerin Preziosilla ruft zur Unterstützung der Italiener im Kampf gegen die Habsburger auf. Sie durchschaut die Verkleidung Don Carlos und sagt ihm ein unerfreuliches Schicksal voraus. Don Carlo befragt den Maultiertreiber Mastro Trabuco nach dem bartlosen Fremden, mit dem er angekommen ist. Dies ist niemand anderes als Leonora in Männerkleidern, die unerkannt dem Gespräch lauscht und erfährt, dass Don Alvaro auf dem Weg nach Amerika sei. Bevor ihr Bruder sie entdecken kann, sucht sie Zuflucht in einem nahen Mönchskloster. Sie gibt sich Padre Guardiano zu erkennen, der ihr den Wunsch gewährt, sich unerkannt als Einsiedler in eine nahe gelegene, abgeschiedene Höhle zurückzuziehen.

DRITTER AKT

Don Alvaro glaubt, Leonora sei nicht mehr am Leben und sucht als Hauptmann Federico Herreros auf dem Schlachtfeld den Tod. Er rettet einem fremden Soldaten das Leben – in Wahrheit Don Carlo unter falschem Namen. Beide schwören sich ewige Freundschaft, ohne den jeweils anderen zu erkennen. Als Don Alvaro im Kampf schwer verwundet wird, beauftragt er seinen Freund, im Falle seines Todes seine Papiere zu vernichten. Don Carlo entdeckt darunter ein Bild Leonoras und erkennt in Don Alvaro den Liebhaber seiner Schwester. Er schwört erneut Rache.

Während die Soldaten, angeführt von Preziosilla, die Vorzüge des Krieges rühmen, beklagen die Bauern die Verwüstung der Dörfer und Felder, und die Rekruten die Trennung von den Familien. Der Mönch Fra Melitone prangert das gottlose Verhalten der Soldaten an und wird vertrieben. Nach der Genesung Don Alvaros fordert Don Carlo ihn zum Duell und offenbart ihm, dass Leonora noch lebt. Die Kämpfenden werden von den Soldaten getrennt. Don Alvaro sucht Zuflucht im Kloster.

VIERTER AKT

Fra Melitone verteilt Nahrung an die hungernde Bevölkerung in dem Kloster, in dem inzwischen Don Alvaro als Padre Raffaele lebt. Don Carlo spürt ihn auf und fordert ihn erneut zum Duell.

Leonora hat in ihrer Einsamkeit keinen Frieden gefunden und liebt Don Alvaro noch immer. Dieser hat Don Carlo im Duell tödlich verwundet und trifft bei der Suche nach einem Beichtvater für Don Carlo auf Leonora – beide erkennen sich wieder. Leonora eilt zu ihrem sterbenden Bruder, der sie aus Rache tötet. Don Alvaro bleibt allein zurück.

VERDAMMT IN ALLE EWIGKEIT?

Sebastian Baumgarten (Inszenierung) und Ainars Rubikis (Musikalische Leitung) im Gespräch mit Pavel B. Jiracek (Dramaturgie)

Nach Ihren bislang über achtzig Inszenierungen – im Schauspiel und Musiktheater – erarbeiten Sie mit «La forza del destino» erstmals eine Oper von Giuseppe Verdi. Was war für Sie das Besondere in der Auseinandersetzung mit diesem Komponisten?

Sebastian Baumgarten: Bei Verdi erleben wir eine seltsame Beschleunigung in der Musik, die die ökonomischen, aber vor allem auch die technischen Veränderungen seiner Zeit widerspiegeln. Ein Komponist spiegelt seine Gegenwart nicht unbedingt bewusst; oft schreibt sich ein Werk ein Stück weit selbst und ist damit auch ein Beispiel der jeweiligen Zeit- und Emotionsgeschichte. In der Gefühlswelt bei Verdi spürt man eine Art Hysterie, ein Blankliegen der Nerven, das sich musikalisch im Irrwitz niederschlägt. Verdis Musik ist bisweilen im buchstäblichen Sinne «ver-rückt»; dann etwa, wenn die Figuren unvermittelt von Moll in ein Dur kippen. Das mutet teilweise absurd an, ist aber im Grunde genommen die gesündeste Reaktion eines Menschen auf eine krank erscheinende Zeit. Die Gefühle, die die Figuren in Verdis Opern transportieren, müssen wir heute ein Stück weit übersetzen, weil die Gefühlslage unserer Zeit eine andere ist – vielleicht auch aufgrund der Tatsache, dass seit Verdi gesellschaftliche Prozesse der Entfremdung stattgefunden haben. Mich interessieren gerade die hysterischen oder schizophrenen Momente der Figuren bei Verdi, weil sie in diesen Momenten ihre Gefühle offenbaren – etwas, das wir heute in unseren zwischenmenschlichen Beziehungen kaum zulassen, sondern eher verdrängen.

Verdi arbeitet in «La forza del destino» mit musikalischen Motiven, die im Verlauf des Stückes immer wiederkehren. Nähert sich Verdi hier der Kompositionspraxis Richard Wagners an, der seinen Figuren gern musikalische «Leitmotive» zuordnet?

Ainars Rubikis: Verdi geht in seiner Verwendung motivischen Materials sicher nicht ganz so konsequent und radi-

kal vor wie Richard Wagner, aber man könnte durchaus behaupten, dass sich Verdi und Wagner mit den Jahren musikalisch nähergekommen sind. Das lässt sich in «La forza del destino» gut beobachten: In der späteren Fassung von 1869 ersetzt Verdi das ursprünglich komponierte Vorspiel mit einer Ouvertüre, in der motivisches Material der Oper vorgestellt wird. Aber diese Motive resultieren im Unterschied zu Wagner nicht aus einer strengen harmonischen Auffassung, sondern dienen eher als «Erinnerungsmotive», die der Handlung musikdramatische Tiefe verleihen.

Die Handlung von «La forza del destino» untergräbt mit ihren Sprüngen zwischen Zeiten und Geografien die konventionelle, «aristotelische» Dramentheorie mit ihrer Einheit von Zeit, Raum und Handlung. Mit welchem Effekt?

Sebastian Baumgarten: Alle grossen Philosophien des 18. und 19. Jahrhunderts gehen davon aus, dass die Welt auf irgendeine Weise erkennbar und damit beschreibbar ist. Die Erfahrung unseres Jahrhunderts ist jedoch, dass wir kaum noch zu durchschauen vermögen, wie diese Welt eigentlich funktioniert. Permanent erleben wir unsere Wirklichkeit als brüchig – in ähnlicher Weise, wie uns auch «La forza del destino» als brüchig erscheinen mag. Dort lässt sich kein geschlossenes Weltbild mehr erkennen, sondern ein äusserst heterogenes. Jemand wie Richard Wagner hätte womöglich versucht, die Widersprüche der Handlung über eine mythische Überstülpung zu glätten. Verdi hat einen anderen Weg gewählt und das macht letzten Endes auch die Modernität dieser Oper aus. Allerdings lässt sich nicht leugnen, dass «La forza del destino» durchaus dramaturgische Herausforderungen in sich birgt. Verdi selbst hat gemerkt, dass die Brüchigkeit der Handlung so gross ist, dass ihr teilweise nicht mehr zu folgen ist und hat später in einer zweiten Fassung (die wir hier in Basel spielen) den Versuch unternommen, bestimmte Probleme auszuräumen. Ich glaube jedoch fest daran, dass Autoren wie Verdi keine zufälligen «Fehler» unterlaufen und sich in diesen Werken eine Wahrheit finden lässt, die die Autoren vielleicht nur ahnen. Für uns bedeutet dies, dass wir nicht versuchen, das Unlogische logisch zu machen, sondern stattdessen versuchen, aus den vorhandenen Widersprüchen eine Welt zu bauen.

Ainars Rubikis: Man muss die vorhandenen Puzzleteile zusammensetzen und prüfen, ob und wie sie miteinander funktionieren. Anders als Wagner ist Verdi kein «control freak», sondern lässt einem dabei viele Freiheiten. Er selbst hat an seinen Werken oft weitergetüftelt und neue Versionen erstellt, bis die Opern seiner Ansicht nach noch besser funktionierten. Und das tat er auch bei «La forza del destino».

Der Titel der Oper impliziert eine Welt, die vom Schicksal geprägt ist. Doch was genau ist eigentlich Schicksal?

Ainars Rubikis: Der Moment, der die Macht des Schicksals für mich am härtesten und eindrücklichsten zeigt, ist der Moment, in dem Don Carlo im 3. Akt herausfindet, wer der Freund, der ihm gerade das Leben gerettet hat, eigentlich ist – nämlich Don Alvaro. Obwohl sich die beiden zuvor ewige Freundschaft geschworen hatten, ist Carlo bereit, Alvaro zu töten. Ich persönlich empfinde diese Szene geradezu als schockierend, weil ich Freundschaft für einen der wichtigsten Werte überhaupt halte. Das Zusammentreffen der beiden ist schicksalhaft, und die Macht des Schicksals trägt dafür Sorge, dass diese Begegnung in einer Tragödie endet.

Sebastian Baumgarten: Schicksal ist in meinen Augen etwas, das sich wohl nicht gänzlich erklären lässt. In der Philosophie verwendet man in diesem Zusammenhang oft das Wort Determinismus. Ich persönlich glaube zwar nicht an das Schicksal, aber ich glaube durchaus, dass es Umstände bzw. Zufälle gibt, die ein Mensch im Kopf so zusammenfügt, dass er darin einen Sinn sieht. Oft konstruieren wir dabei einen Kausalzusammenhang. Als etwa Ludwig XVI. während der Französischen Revolution geköpft wurde, folgte in Frankreich eine Dürre. Die Menschen haben das seinerzeit so interpretiert, dass sie dafür bestraft worden sind, den König als Gottes Stellvertreter auf Erden umgebracht zu haben. Natürlich ist das denkbar. Man könnte aber auch sagen, dass einfach eine Dürre herrschte.

Ist es vielleicht weniger das Schicksal als vielmehr der Zustand der Gesellschaft, der für das, was in «La forza del destino» geschieht, verantwortlich ist?

Sebastian Baumgarten: Jedenfalls gibt es – wenn man genau hinschaut – für vieles, das geschieht, eine Begründung,

zum Beispiel im Rassismus von Leonoras Vater, des Marchese di Calatrava: Wenn er es akzeptieren würde, dass Leonora mit Alvaro einen aus Südamerika stammenden Ausländer liebt, dann müsste sie nicht fliehen.

Das Wertesystem, das dieser Patriarch repräsentiert, wird in der Oper als überwunden gezeichnet – durchaus auch musikalisch, etwa in Verdis Verwendung der seinerzeit eher als rückschrittlich betrachteten Cabaletta-Form. Was hat er wohl damit auszudrücken versucht?

Sebastian Baumgarten: Vielleicht spürte Verdi, dass das grosse bürgerliche Zeitalter des 19. Jahrhunderts an einem Wendepunkt angelangt war. Verdi hätte in den 1860er-Jahren ja durchaus ein positives Stück komponieren können: politisch war viel erreicht, die italienische Vereinigung greifbarer geworden. Doch Verdi macht sich daran, mit «La forza del destino» eine Art Anti-Utopie zu formulieren und einen düsteren Blick auf eine zukünftige Gesellschaft zu werfen: Wir starten in einem angeschlagenen, hoch bürgerlichen Haushalt, wechseln danach in ein proletarisches Umfeld, in dem Leute für den Krieg rekrutiert werden, und enden in einer bürgerkriegsähnlichen Situation. Was wir am Ende erleben, ist der totale Zerfall. Da greift Verdi in gewisser Weise dem voraus, was wir heute erleben.

Inwiefern?

Sebastian Baumgarten: Wenn die politische Landschaft lethargisch geworden und von Entscheidungslosigkeit gekennzeichnet ist, dann erstarken meist Kräfte, die fordern, «die eine Richtung» einzuschlagen und alle Ambivalenzen zu vergessen. Gerade, wenn grosse Arbeitslosigkeit herrscht und sich vielen Menschen wenige Chancen bieten, sind sie bereit, in solchen Bewegungen ihre Zukunft zu suchen. Dabei kann etwas entstehen, das sich radikal jeglicher Gegenwart und Geschichte verwehrt und danach trachtet, mit Brutalität im Kern das zu vernichten, was vorher da war. Was ich in «La forza del destino» interessant finde, ist, dass Verdi der Masse, dem Chor, wenig Eigenwillen gibt. Der Chor wirkt sehr von Vorsprechern geführt – ein kritischer Blick auf die Gesellschaft, die seinerzeit, in den 1860er-Jahren, entsteht. Es ist eine Gesellschaft, die sich in einem geradezu hypnotischen Zustand befindet und nachplappert, was sie gesagt bekommt.

Eine dieser «Vorsprecherinnen», die die Menge in einen Rausch versetzt, ist Preziosilla. Wer ist sie?

Sebastian Baumgarten: Preziosilla ist einerseits eine Wahrsagerin und andererseits eine Kriegstreiberin, die Menschen für den Kampf rekrutiert. Die Frage steht im Raum, ob man ihr tatsächlich abnimmt, dass sie Wahrsagen kann. Man hat eher das Gefühl, dass sie eine manipulative Kraft besitzt, mit der sie Menschen beeinflussen kann. Ihr wohnt eine Stärke inne, die der Stärke der Männer im Stück etwas entgegensetzt. Preziosilla ist eine vampartige Frau, die vielen Männern Angst macht. Dass einer Frauenfigur wie ihr Chancen auf einer Bühne eingeräumt werden, weist auf die Modernität des Stückes hin. Verdi bringt mit Preziosilla auf erstaunliche Weise Geschlechterbilder ins Wanken.

Wie relevant ist dabei, dass es sich bei dieser Figur um eine «Zigeunerin» handelt, eine Figur, die gerade in der Oper des 19. Jahrhunderts häufig mit schwarzer Magie und zahlreichen Vorurteilen verbunden ist?

Sebastian Baumgarten: Das, was Preziosilla an Stärke verliehen wird, muss aus der Zeit heraus gleichzeitig abgewertet werden, sodass klar wird, dass es sich dabei eben «nur» um eine «Zigeunerin» handelt. Autor_innen sind eben immer auch Kinder ihrer Zeit.

Es ist leicht, das Klischee in Preziosilla zu suchen: die exotische «Zigeunerin», die sexuell attraktiv und verführerisch ist. Aber wenn man Oper inszeniert, inszeniert man eben nicht den Text oder die Musik, sondern das Verhältnis zwischen Text und Musik. Und für ein Klischee ist die Musik Preziosillas zu komplex, mit hohen harmonischen Ambivalenzen und Brüchen.

Preziosilla erscheint unvermittelt an verschiedenen Orten und Geografien im Stück, zum ersten Mal in einer Schenke, die in der Inszenierung einer Art «Mahagonny»-Bar ähnelt. Es ist ein exotischer, sexualisierter Raum ...

Sebastian Baumgarten: ... wo der Tequila 50 Cent kostet. Mich hat interessiert, die Schenke als einen Ort zu zeigen, wo genug Alkohol im Spiel ist, dass die Irrationalität einer Schwarm-Unintelligenz umschlägt in Gewalttätigkeit. Ich dachte bei der Arbeit oft an die Situation in einer Grenzstadt, weil Grenzen den Stopp einer Welt bedeuten und transito-

rische Gebiete sind, die bisweilen eine seltsam unkontrollierte, von der Polizei nicht mehr ganz prüfbare Atmosphäre von Kriminalität und Gewalt entwickeln.

Die Worte, mit denen die Besucher der Schenke zum Krieg aufgestachelt werden, sind «Eviva la guerra» (Es lebe der Krieg) – für heutige Ohren schwer erträglich. Wie ist diese kriegslüsterne Stimmung zu interpretieren?

Sebastian Baumgarten: Ich denke, man muss diese Worte im Kontext einer Zeit lesen, in der Gewalt als einzige Möglichkeit erschien, die Verhältnisse umzudrehen – was dem Wort «revolvere» innewohnt, dem Revolver. Mich interessiert, wie die Voraussetzungen dafür entstehen, dass eine Masse kollektiv dazu bereit ist, sich zu erheben und sich auch mithilfe von Gewalt in ein Zeitgeschehen einzuschalten. Natürlich hat das viel mit Verblendung zu tun und mit der verführerischen Kopplung des Religiösen an den Kontext der Nation. Verdi beschreibt in «La forza del destino» einen Verfallsprozess in der Gesellschaft, der sich fortsetzt in den Hauptfiguren und quasi in der Selbstauflösung endet. Er beschreibt die Visionslosigkeit einer Welt, die eingengt ist durch traditionelle Familienstrukturen, durch ein kapitalistisches System, das ausschliesslich auf Gewinn ausgerichtet ist, und durch die Kirche, die letzten Endes, wie Verdi zeigt, auch militant zuschlagen kann.

Ainars Rubikis: Verdi schrieb «La forza del destino» vor dem Hintergrund des italienischen Vereinigungsprozesses. Ich glaube nicht, dass Verdi mit «Eviva la guerra» kriegstreiberische Absichten gehegt hat. Vielmehr glaube ich, dass er zeigen wollte, dass Musik unsere beste «Waffe» ist – indem wir unsere Emotionen miteinander teilen. Als die Sowjetunion am Zusammenbrechen war, haben die Menschen in meiner Heimat Lettland nicht mit Waffen gekämpft, sondern mit Kunst – mit ihrem Gesang. Und ich glaube, das ist es, was Verdi letzten Endes ausdrücken wollte. Er zeigt ja sehr deutlich, auch musikalisch, die Gleichschaltung der Menschen in Zeiten des Krieges, und es ist, als ob er uns diese Option vorführt, um zu fragen: Wollt ihr dies wirklich? Wollen wir nicht lieber einen anderen Weg wählen?

Den Weg, den Leonora in der Oper einschlägt, ist der Weg der Religion. Warum sucht sie darin ihren Halt?

Sebastian Baumgarten: Leonora erkennt nicht, dass sie mit ihrer Hinwendung zur Religion durch die Hintertür eigentlich wieder im Vaterhaus landet, weil die christliche Religion eine patriarchale ist. Interessanterweise singt sie stets von «madre», von Maria – der Mutter, die ihr auch im Leben fehlt. Positiv betrachtet, eröffnet die Kirche ihren Anhänger_innen durch ihre zirkulär ausgerichteten, ritualisierten Abläufe in gewisser Weise eine nicht-effektive, anti-ökonomische Lebensweise, die dem Kapital entgegensteht. Das ist natürlich auch eine Chance.

Was bedeutet es, dass Leonora und Alvaro in der Oper lediglich zu Beginn und zum Schluss des Stückes gemeinsam gezeigt werden?

Sebastian Baumgarten: Es ist eine Leistung von Verdi und natürlich seiner literarischen Vorlage, dass hier die Konventionen eines Liebespaares in der Oper vollkommen untergraben werden. Das Thema des Weggehens ist für die Figuren vordergründiger als das des Zusammenseins. Leonora spürt von Beginn an, dass sie ausbrechen muss. Es ist eine instinktive Abwehr von der Fremdbestimmung. Auch Alvaro versucht, sie einzugrenzen und spricht zu Beginn auf recht kleinbürgerliche Art und Weise von der Ehe. Da ist das Auseinanderbrechen des Paares vielleicht sogar Leonoras grosses Glück. Ihr Pech ist, dass sich ihr keine Alternative als das Kloster bietet.

Ainars Rubikis: Ich glaube, für Leonora ist Alvaro wie eine Art Vehikel zur Flucht. Es hätte wahrscheinlich auch jemand anderes in ihr Leben treten können, aber es war er. Der falsche Mann zur falschen Zeit, vielleicht ...

«Die Macht des Schicksals» – eine Art Lehrstück?

Sebastian Baumgarten: Der Titel der Oper scheint einen Imperativ zu suggerieren. Das Wort «Macht» beinhaltet durchaus eine Form der Bewertung: Man ist gewissermaßen zum eigenen Handeln aufgefordert und zu einem Entschluss, ob man sich gegen diese vermeintliche «Macht» auflehnt oder ob man sie akzeptiert. Diese Entscheidung hat Verdi den Zuschauenden selbst überlassen.

VON DER (OHN-)MACHT DES SCHICKSALS

«Das ‹Schicksal› ist für Verdi nicht der ‹Zufall›, sondern etwas viel Eindringlicheres, das stets stärker ist als des Menschen Wille, sich wie ein Fluch auf das Leben auswirkt und nur eines zur Folge haben kann: den Tod», urteilt der italienische Philosoph Gino Roncaglia. Tatsächlich verbirgt sich hinter der namensgebenden ‹forza del destino› die Idee einer höheren, unberechenbaren Kraft, die in Form von zufälligen Ereignissen das Handeln der Figuren bestimmt und sie unaufhaltsam der Katastrophe zutreibt: Der ‹fatale› Pistolenschuss löst sich in dem Moment, in dem sich Don Alvaro ergeben will und kehrt somit seine ursprüngliche Absicht um; schicksalsbestimmt erscheint das Aufeinandertreffen von Don Carlo und Don Alvaro auf dem Schlachtfeld in Italien, und ebenso zufällig zieht sich Don Alvaro nach dem Duell mit Don Carlo in genau jenes Kloster zurück, in dem fünf Jahre zuvor Leonora, einer ‹himmlischen Stimme› folgend, Zuflucht suchte. Ist es zudem nicht eine Ironie des Schicksals, dass ausgerechnet nach dem Ausruf der Liebenden im ersten Akt, dass kein Schicksal sie je trennen möge, die folgenden Ereignisse genau diese Trennung hervorrufen und ihre Liebe unmöglich werden lassen?

In der unberechenbaren Absurdität dieser ‹Schicksalsereignisse› liegt ein wesentlicher Unterschied zum griechisch-hellenistischen Schicksalsbegriff, der von einer personalen – in Gestalt der Moiren, Parzen, Nornen – oder impersonalen Macht, genannt ‹Heimarmene›, ausgeht, die als Ausdruck eines höheren Ordnungs- oder Gerechtigkeitsprinzips planvoll auf das Weltgeschehen einwirkt und nach einem Ursache-Wirkungsmechanismus operiert. Bei Verdi hingegen erscheint das Schicksal vielmehr als vollkommen irrationale, undurchschaubare Macht, die ohne Verbindung zum moralischen Verhalten der Figuren die szenischen Vorgänge lenkt und sich in diesen manifestiert. «Wem verdanke ich mein Leben?», fragt Don Carlo im dritten Akt seinen Retter Don Alvaro – «dem Zufall», lautet sinnigerweise

die Antwort. Der Zufall erscheint als schicksalhafte Fügung: «Widriges Schicksal (destino avverso), wie du mich verhöhnst!», klagt Don Alvaro, als er Leonora im vierten Akt wiederbegegnet, «Leonora lebt und ich muss sie jetzt wiederfinden, da ich das Blut ihres Bruders vergossen habe». Erst in dem Tod der Geschwister (in der Vorlage und der ersten Fassung von Verdi auch Don Alvaros) findet das unerbittliche Schicksal von Verfolgung und Tod, das der Oper ihren Namen gibt, seine Erfüllung. Die Tragik von Verdis Schicksalsbegriff liegt letztlich in der Vergeblichkeit des eigenen Handelns und der eigenen Bemühungen: Weder als tapferer Feldherr noch als reuiger Mönch bzw. als abgetrennt lebende Einsiedlerin können die Figuren den Konsequenzen, die aus dem fatalen Pistolenschuss zu Beginn entwachsen, entgehen. Das Los des Menschen erscheint determiniert, seine Entscheidungsfreiheit liegt allein in der Art und Weise des Umgangs damit. Aber spricht die «Macht des Schicksals» die Figuren tatsächlich von jeglicher Eigenverantwortlichkeit und Schuld frei?

Die Protagonist_innen zumindest begreifen sich selbst als Marionetten, Sklaven und Opfer einer unheilbringenden Kraft und rechtfertigen damit die eigene (vermeintliche) Handlungsunfähigkeit: So spricht Leonora bereits vor dem Pistolenschuss im ersten Akt von einem «unerbittlichen Geschick» («fato inesorabile»), das sie zwingt, ihr Elternhaus und ihre Heimat zu verlassen (oder meint sie damit die Liebe, die C. G. Jung auch als «eine der grossen Schicksalsmächte, die vom Himmel in die Hölle reichen», begreift?). Desgleichen beruft sich Don Carlo in seinem unersöhnlichen Rachedurst, der keinerlei Gegenargumente Don Alvaros gelten lässt, im vierten Akt auf die Vorherbestimmung der Ereignisse, die ihm keinen Handlungsspielraum lasse: «Dass ich dich bestrafe, steht im Buch des Schicksals geschrieben.» Denn Don Alvaro, der als letzter Inkaspross im Gefängnis zur Welt kam, ist als Fremder in einer in Standes- und Rassenurteilen erstarrten Welt per se ein Schuldiger. Das Blut seiner Herkunft holt ihn ein wie das Fatum, welches sich in dem kompromisslosen, durch nichts zu rechtfertigenden und übersteigerten «Ehrebegriff» der Vargas-Familie manifestiert. Dieser findet wiederum in der Figur des Don Carlo seinen blinden Vollstrecker. Sein Selbstverständnis und das daraus resultierende absurde

Handeln werden gerade durch das fatalistische Ende der Oper infrage gestellt und erscheinen als Metapher für ein nicht zu begreifendes Schicksal. Es ist sein eigener Charakter und sein Gefangensein in den Wertvorstellungen der Familie, welche Don Carlo zum Verhängnis werden. «Jeder Mensch hat sein eigenes Schicksal, weil jeder Mensch seine Art zu sein und zu handeln hat», konstatiert Johann Gottfried Herder im Jahr 1795 und hebt damit wiederum die Eigenverantwortlichkeit des Individuums hervor. «Das Schicksal scheint inkonsequent mit uns zu handeln, weil wir selbst inkonsequent sind. Es ist mächtig gross, weil wir selbst sehr klein sind.» Das Schicksal ist in diesem Sinne nicht länger eine dunkle, von aussen wirkende Macht, sondern wird zu einer im Menschen selbst wirkenden Kraft.

Zugleich stellt sich die Frage, ob das Schicksal in diesem Kontext nicht vielmehr ein Konstrukt der Figuren bzw. der Menschen ist, um sich so die sie umgebende Welt, aber auch das eigene Ich erklärbar zu machen. Spiegelt sich darin nicht der Wunsch des Menschen, sinnlos wirkende Zufälle in ein ad hoc gesponnenes Sinngewebe einzufügen? Die Sehnsucht nach einem Halt in einer nicht mehr zu durchschauenden Welt, nach einer Entlastung für die Fehlbarkeit des eigenen Handelns? «Je mehr die Menschen die Wirklichkeit selber machen, um so mehr erklären sie sie schliesslich – enttäuscht – zu der, für die sie nichts können und die ihnen nur noch angetan wird», schreibt der Philosoph Odo Marquardt. Ist «Schicksal» in unserem modernen Zeitalter der Selbstbestimmung und der scheinbar unbegrenzten Möglichkeiten deshalb ein antiquierter Begriff, den man – wie es bereits Kant vorschlug – aus dem Vokabular streichen sollte? Letztlich bleibt es uns Zuschauenden selbst überlassen, uns ausgehend von dem in «La forza del destino» dargestellten Schicksalsbegriff mit der Frage nach der menschlichen Willensfreiheit im Verhältnis zu den nicht-menschlichen Triebkräften, die die Welt bewegen, und mit den Möglichkeiten und Grenzen des individuell Machbaren auseinanderzusetzen.

Dorothee Harpain