



## SWR2 ESSAY – Manuskript

### **Arrigo Boito**

#### ***Ein Dichterkomponist zwischen Wagner und Verdi***

*Autor: Wolfgang Molkow*

Redaktion: Lydia Jeschke

Sendung: Montag, 7. Oktober 2013, 22.03 - 23.00 Uhr

---

#### **Bitte beachten Sie:**

Das Manuskript ist ausschließlich zum persönlichen, privaten Gebrauch bestimmt. Jede weitere Vervielfältigung und Verbreitung bedarf der ausdrücklichen Genehmigung des Urhebers bzw. des SWR.

Einen Mitschnitt dieser Sendung können Sie bestellen unter der Telefonnummer 07221 / 929 2 6030

---

## **ARRIGO BOITO – ein Dichterkomponist zwischen Wagner und Verdi** **Von Wolfgang Molkow**

Sprecherin (Autorentext): Doris Wolters  
Sprecher (Zitate): Andreas Szerda

### **Giuseppe Verdi:**

**0'50**

Ausschnitt aus der Oper: "Otello"  
Fabio Armiliato (Tenor)(Otello)  
Orchestre de l'Opéra Royal de Wallonie  
Leitung: Paolo Arrivabeni  
LC 18956 SoloVoce, 8553231

Innerhalb der bewegten Operngeschichte, die sich in den letzten drei Jahrhunderten zwischen Komponist und Librettist abspielte, gibt es drei Sternstunden kreativer Zusammenarbeit: Die Begegnungen zwischen Wolfgang Amadeus Mozart und Lorenzo da Ponte, von Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal – und von Giuseppe Verdi und Arrigo Boito. Unter Verdis Textdichtern nimmt **Boito** eine Sonderstellung ein. Erst spät –als Librettist der beiden letzten großen Hauptwerke *Othello* und *Falstaff* - tritt dieser in Verdis Umfeld, und das ist kein Zufall. Boito ist beides: Komponist und Poet - eine für Italien eher seltene Eigenschaft. Sie leitet sich wohl aus Boitos polnisch/italienischer Herkunft her, und aus seiner deutschfreundlichen Bildung. Boito ist ein Enthusiast der Romantik, insbesondere ein Bewunderer Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns, dem er nacheifert: in seinen Novellen ebenso wie in der Doppelfunktion von Dichter und Komponist.

Zweifellos zollt Verdi bei aller Reserve gegenüber dem einstigen 'Jungen Wilden' des Mailänder Künstlerkreises *La Scapigliatura* Boito Anerkennung und Bewunderung hinsichtlich seines Doppeltalentes. Schon zu Beginn der Begegnung, die neben dem *Othello* die Neufassung der einst so schmachvoll durchgefallenen Oper *Simon Boccanegra* zum Inhalt hat, erkennt Verdi ihm, Boito, die musikalische Gegenwart Italiens zu; am 11. Dezember 1880 schreibt er:

*Z Der diesjährige Spielplan, ach, ist beklagenswert. Ausgezeichnet Ponchiellis Oper! aber das übrige? Ewige Götter!!!! Es gäbe die Oper, die beim Publikum großes Interesse finden würde, und ich verstehe nicht, warum Autor und Verleger darauf bestehen, sie zu verweigern. Ich spreche vom **Mefistofele**. Der Augenblick wäre günstig, und Sie würden der Kunst und aller Welt einen Dienst erweisen.*

Verdis Worte sind die Vorwehen einer Künstlerfreundschaft – für Verdi die letzte, für Boito die prägende seines Lebens. Sie beginnt mit der erwähnten zweiten Fassung des *Boccanegra* von 1881,

die sich durch Einfügung einer dramatischen Senatsszene mit Volksaufruhr grundlegend von der unglücklichen ersten von 1857 unterscheidet. Mit der Verwandlung dieser Oper in Richtung legt Boito gleichsam seine Feuerprobe als Mitarbeiter ab. Aus einem Historien Gemälde Meyerbeerscher Diktion wird ein packendes Personendrama heroischen Ausmaßes. Und der Doge Simone avanciert durch seinen Friedensappell zu einem echten Volkshelden.

Wie sehr Verdi übrigens auch Boitos Musik, also den *Mefistofele*, schätzt, zeigt der Umstand, dass die ersten drei Töne von Jagos berühmtem Credo aus dem *Othello* die Schlussstöne der *Walpurgisnacht* aus Boitos Oper zitieren. Das Jago-Thema wirkt wie ein huldiger Gruß des Nihilisten an seinen geistigen ‚Bruder‘, den Verneiner göttlicher Weltordnung Mephisto. Die Arbeit am *Othello* befestigt vollends das Freundschaftsband zwischen Komponist und Dichter. Vorher aber gab es allerdings noch Wolken am Horizont. Verdi zeigte sich verärgert über eine missverständliche Äußerung Boitos in der Presse hinsichtlich des *Othello*, der ursprünglich *Jago* heißen sollte. Er schreibt am 27. März 1884 an Boitos Freund Franco Faccio:

*Z Der ‚Pungolo‘ berichtet nach dem ‚Piccolo‘ in Neapel folgendes:*

*‚Was den Jago angeht, sagt Boito, er habe den Stoff fast wider Willen behandelt; als er aber fertig gewesen sei, habe er bedauert, ihn nicht selbst komponieren zu können...‘ (...) Das Schlimmste ist, dass Boito, wenn er bedauert, seinen Text nicht selbst komponieren zu können, natürlich vermuten läßt, er könne nicht hoffen, ihn von mir so komponiert zu sehen, wie er es möchte. Ich gebe das vollkommen zu, gebe es vollständig zu; und darum wende ich mich an Euch, Boitos ältesten, beständigsten Freund, damit Ihr ihm bei seiner Rückkehr nach Mailand mündlich, nicht schriftlich, sagt, dass ich ihm ohne den mindesten Schatten eines Ressentiments, ohne jeden heimlichen Groll sein Manuskript unberührt zurückgebe.“*

Arrigo Boito und nicht Verdi als Schöpfer des *Othello!* Das mutet uns heute seltsam; doch liegt 1884 - nach einem zehnjährigen Schweigen Verdis in Sachen Oper und nach Boitos Erfolgen - der Fall noch anders. Dazu fügt sich auch Verdis Bemerkung, er schreibe den *Othello* nur für sich und denke an keinerlei Aufführungen. Er ahnt zu diesem Zeitpunkt noch nicht, dass Boito im Grunde froh ist, die ‚Bürde‘ einer etwaigen Vertonung los zu sein. Seine Idiosynkrasie in Sachen Komposition ist ein weit zurückreichender Zustand – ja, vielleicht ein Urtrauma. Es besagt, dass sich der ‚Inhaber‘ einer wahren Doppelbegabung über die Vertonung seiner Sujets durch Andere eher erleichtert fühlt. Seine Dichtungen schreibt Boito für Giovanni Bottesini, Alfredo Catalani, Franco Faccio, Amilcare Ponchielli (Amilcare Ponkjelli)- und nicht zuletzt für Verdi. Sein großes Lebensprojekt - die Oper *Nerone* - wird indessen zu einem wahren Albtraum. Seit 1862 ringt Boito

mit dem Nero-Stoff, ein Stoff, den offenbar doch kein Anderer als er selbst vertonen kann. Keiner hat ein so sensibles Künstlergespür für den römischen Kaiser wie er. Der seltsame Umstand, dass auch Verdi sich um 1870 mit dem römischen Kaiser beschäftigt, hätte zu der Tilgung einer Lebenslast führen können. Der Herausgeber des Briefwechsels Verdi/Boito Hans Busch kommentiert:

*Z Damals, 1870, beschäftigte Verdi der römische Kaiser Nero, ein Stoff, mit dem Boito sich sein Leben lang trug. So kam es, dass Ricordi ein Jahr später an Verdi schrieb: ‚Sie wissen ja, dass ich ein schlimmerer Wiederkäuer bin als ein Ochse! ... Nun, Sie haben mir zwei-, dreimal Nerone angedeutet... und ich sah, dass Ihnen das Sujet nicht missfiel. – Gestern war Boito bei mir, und bum! Schoss ich die Kanonade ab: Boito bat mich um eine Nacht zum Nachdenken, war heute morgen hier und besprach die Sache ausführlich mit mir. Das Ergebnis ist, dass Boito sich für den glücklichsten, den glücklichsten Menschen halten würde, wenn er das Libretto des Nerone für Sie schreiben könnte; er würde sofort und mit Vergnügen auf die Idee verzichten, die Musik selber zu komponieren.(...) Hier bietet sich die ganz seltene Verbindung eines Dichters und eines Komponisten, die beide von der Schönheit des Sujets überzeugt sind. Boito behauptet, es habe noch nie ein so grosses, schönes und dem Genie Verdis entsprechendes Sujet gegeben. ‚Ich brauche Euch nicht zu wiederholen, wie ich dieses Sujet liebe‘, antwortete Verdi. ‚Ich brauche außerdem nicht hinzuzufügen, wie gern ich einen jungen Dichter zum Mitarbeiter hätte, dessen sehr großes Talent ich auch neuerdings in **Amleto** zu bewundern Gelegenheit hatte.‘  
Hätte Verdi jenen **Nerone**-Text komponiert, wozu es weder 1871 inmitten der Arbeit an ‚Aida‘ noch später gekommen ist, so wäre Boitos Leben wohl leichter gewesen.“*

**Arrigo Boito:**

**1'40**

Ausschnitt aus der Oper "Nerone" (4. Akt)  
Chor des Ungarischen Rundfunks und Fernsehens  
Orchester der Ungarischen Staatsoper  
Leitung: Eve Queler  
BR, CD06920

1871 ist aber auch das Jahr, in dem die sensationelle italienische Erstaufführung von Richard Wagners **Lohengrin** am Teatro Comunale di Bologna stattfindet. Bereits 1868 hatte Giovannina Lucca das alleinige Aufführungsrecht der Wagner-Opern für Italien erworben und die Herausgabe der Klavierauszüge in italienischer Sprache vorbereitet. Ein riskantes Unternehmen, denn Wagners Musikdrama sagt ja der italienischen Belcanto-Oper den Kampf an. So gibt es eine breite Phalanx negativer bis gehässiger Kritik gegen die *musica dell'avvenire* – die Musik der Zukunft, die zu

einem heftigen Pro und Kontra führt und die Wagnerfrage sogar zu einer nationalen Parlamentsdebatte erhebt. Die Aufführung des *Lohengrin* scheidet endgültig die Geister und führt zu einem beispiellosen Triumph des *nordischen Schwans*, der den bisher in Bologna residierenden ‚Schwan von Pesaro‘ – also Gioacchino Rossini – *mitten in die Brust trifft* – wie es polemisch in der italienischen Presse heißt. Der *Lohengrin*-Erfolg verdankt sich der musikalischen Direktion Angelo Marianis, vor allem aber der Initiative der ersten italienischen Wagnerianer Boito und Franco Faccio. In den 1870er Jahren ist der Wagner-Übersetzer Boito ein glühender Anhänger des Komponisten, er schreibt an ihn voller Enthusiasmus und wird von Wagner in einem legendären Antwortbrief als *suo vero amico, sein wahrer italienischer Freund* bezeichnet. In diesem Brief vom 7. November 1871 rühmt Wagner in seiner ihm eigenen schwärmerischen Rhetorik den

*Z unvergleichlich produktiven Volksgeist der Italiener, welchem die neue Welt seit der Renaissance alle ihre Kunst verdankt.*

Allerdings gräbt Wagner auch seinen alten Groll gegen die ´unnatürliche´ Opernmusik des jetzigen Italien aus. Er erinnert an Goethes einstiges Lob auf den Volksgesang Venedigs, den er selbst nun leider nicht mehr hatte vernehmen können. Stattdessen musste er die

*Z affektierten und weichlich kadenziierten Opernphrasen*

hören, die nicht vom *männlichen, aber auch nicht vom weiblichen Genius* der italienischen Nation zu stammen schienen. Wagner wünscht sich demzufolge – wie er mit leicht darwinistischem Touch formuliert -

*Z eine neue Begattung der Genies der Völker*

und konkretisiert dies überschwänglich:

*Z Uns Deutschen leuchtet hierfür keine schönere Liebeswahl entgegen, als diejenige, welche den Genius Italiens mit dem Deutschlands vermählen würde. Sollte mein armer Lohengrin hierzu sich als Brautwerber bewährt haben, so wäre ihm eine herrliche Liebesthat geglückt.*

Der ´italienische Freund´ Boito übersetzt und veröffentlicht Wagners Dankesbrief an das *italienische Volk* und überträgt des weiteren *Das Liebesmahl der Apostel*, die *Wesendonck-Lieder*

und schließlich den *Tristan*. Seine und seines Mitstreiters Faccios Ehrfurcht vor Verdi schließen ausdrücklich die Verehrung Wagners nicht aus. Doch ist es wohl auf Dauer unvereinbar, gleichzeitig mit **Wagner und Verdi** befreundet zu sein. Anlässlich der ersten Turiner Aufführungen des *Nibelungenringes* offenbart sich später auch ein deutliches Abkühlen von Boitos Wagner-Begeisterung. Die Handlung der *Walküre* dünkt ihm zäh ‚wie ein Bummelzug‘ und ‚unendlich‘ langweilig. Boitos Kälte angesichts dieser *Walkiri*, die er Verdi 1893 brieflich schildert, soll den Maestro offenkundig über die Niederlage seines Opernrivalen in Italien beruhigen. Boito nämlich sieht den Grund dieser Niederlage eindeutig nicht in der Aufführung, sondern

*Z in der Oper selbst, ihrer abgeschmackten Handlung und in dem von Wagner angewandten System.*

Der denkwürdigen *Lohengrin*-Aufführung von 1871 wohnt auch Verdi bei. In sein Programmheft notiert er: *bellissimo*. Als er Boito später auf der nächtlichen Bahnstation begegnet, meidet er aber das Thema Wagner, sondern spricht mit ihm über die Unbequemlichkeit der italienischen Züge. Kurz darauf kommt es zu einem offenen Bruch mit Angelo Mariani. Gegenüber Giulio Ricordi macht sich Verdi Luft und will die Partitur der *Aida* lieber dem Feuer übergeben als sich *lohengrinieren* zu lassen, wie er höhnisch anmerkt. Da er Boito als den Rädelsführer der italienischen Wagneranbetung betrachten muss, kann von einer wirklichen Annäherung zu diesem Zeitpunkt noch keine Rede sein. Vielleicht war Verdis Verstimmung angesichts des grassierenden Wagner-Fiebers auch ein Grund dafür, dass er die Vertonung des *Nerone* aufgab. Nicht zu vergessen jene frühere Episode vom November 1863, die wiederholt Boitos provokante Doppelnatur unter Beweis und Verdis Empfindlichkeit auf eine harte Probe stellt. Nach der Uraufführung einer Kantate von Faccio improvisiert Boito bei einem Gala-Essen zu Ehren des Freundes eine Art Ode ‚zum Anstoßen‘ :

*Z Auf das Wohl der italienischen Kunst!*

*Dass sie für einen Moment dem Kreis des Alten und Nichtigen entschlüpfen möge!*

Nach diesem verächtlichen Seitenhieb auf die Musik der Gegenwart lobt Arrigo deren glorreiche Vergangenheit als Lehrmeisterin deutscher Kunst und wünscht sich eine bessere Zukunft herbei. Kurioserweise spielt sein Trinkspruch: *Dunque si beva! E nelle tazze liete*“ sowohl auf das spätere Trinklied Jagos an - *beva con me* - als auch auf die *lieti calici* – die *edlen Kelche* Alfredos aus der *Traviata*. Verdi weiß noch nichts von Jagos Trinkgelage und schlürft stattdessen den bitteren Kelch

: er, Verdi – Repräsentant gegenwärtiger italienischer Musik – sei der Autor des Alten und Nichtigen! Auch wenn Freunde wie die Gräfin Clara Maffei ihn vom Gegenteil zu überzeugen suchen; auch wenn Faccio ihm in einem Brief seinen höchsten Respekt und seine größte Bewunderung erweist – es braucht lange Zeit und zahlreiche Bemühungen, um Verdi davon zu überzeugen, dass er nicht als Überbleibsel aus vergangenen Zeiten gilt.

Sonst hätten sich mit Verdi als dem musikalischen Symbol des geeinten Italien und Boito als dem geistigen Haupt des Protestes gegen das erstarrte Risorgimento zwei Gegner gegenüber gestanden. Tatsächlich aber war Verdi längst selbst davon überzeugt, dass sich diese politische Bewegung überlebt hatte.

Von der sozialen Herkunft her könnte der Gegensatz zwischen Italiens größtem Opernkomponisten und dem produktiven Universalisten nicht schroffer sein. Der aus bescheidenen Verhältnissen stammende Verdi pocht geradezu auf seine familiäre Armut und rustikale Einfachheit, wenn er sich stolz *Bauer von Roncole* nennt. Das Wort „*Roncola*“, das im Italienischen eine scharfe Sichel bezeichnet, soll dabei die Härte des Verdischen Charakters unterstreichen. Dabei ist durchaus Koketterie im Spiel: eine kokette Überbetonung des vermeintlichen Gegensatzes von *contadino* und *artista*, Bauern und Künstler. Noch der Verdi-Verehrer Franz Werfel übernimmt das vom Maestro selbst entworfene Bild des Mannes aus dem Volke, das so in stärkstem Gegensatz steht zu Richard Wagners luxurioser Dekadenzerscheinung.

Ist Verdi bäuerlicher Herkunft und erschafft sich gleichsam seinen Adel aus sich selbst, dann steigt umgekehrt Boito aus halbaristokratischen Höhen herab zu den ‚Niederungen‘ des Poeten- und Musikerhandwerks. Die durch die polnische Mutter bedingte adelige Herkunft Enricos alias Arrigos wird allerdings stark geschmälert durch die prekären finanziellen Verhältnisse, in die der Vater die Familie stürzt. Silvestro (Silwestro) Boito, aus dem venezianischen Belluno stammend, übt zwar recht geschickt das Metier des Miniaturmalers aus, ist aber ein unverbesserlicher Schürzenjäger, Luftikus und Verschwender.

Wie auch immer man Boitos Wesen ergründen will: der Überfluss an künstlerischem Naturell, über den er verfügt, gereicht ihm eher zum Nachteil als zum Glück. Allein schon seine Sprachgewandtheit unterscheidet ihn von den meisten seiner Landsleute. Er verfügt mühelos über das Deutsche, Polnische und Französische, liefert Übersetzungen des *Freischütz*, vom *Fliegenden Holländer*, *Rienzi*, *Lohengrin* und *Tristan*; außerdem stellt er selber die Übertragungen des *Mefistofele*, *Othello* und anderer eigener Libretti ins Französische her. Bezeichnend ist schon allein das Zeugnis, das dem 12-jährigen Enrico vom Mailänder Konservatorium erstellt wird.

Hervorgehoben werden Enricos Leistungen in französischer und italienischer Literatur, getadelt

wird an dem zukünftigen Musiker der Mangel an Rhythmus. Die rhythmische Schwäche verweist auf Boitos geringes Selbstvertrauen in seine kompositorischen Fähigkeiten. Einher damit gehen Unklarheit bis Versagen beim Instrumentieren. Groß Erahntes wird in der Ausführung mitunter konfus.

Fast immer herrscht in Boitos Musik eine Dominanz des Klanges, der Harmonie vor Rhythmus und Melodie, vor. Beispiele dafür finden sich im ätherischen Anfang des *Nerone* und im *Prolog im Himmel* des *Mefistofele*.

### **Arrigo Boito:**

**5'30**

Prolog aus der Oper "Mefistofele"

Ungarisches Staatsorchester Budapest

Leitung: Giuseppe Patané

LC 06868 Sony Classical, SM 2 K 90478

Durch seine Doppelbegabung nimmt Boito in der Mailänder Künstlervereinigung *La Scapigliatura* eine zentrale Stellung ein. Denn dieser Vereinigung gehören Dichter und Musiker an. Die jungen *zügellosten* Bohèmiens revoltieren gegen die Verfestigung und Erstarrung des Risorgimento und die Selbstzufriedenheit der Mailänder Bourgeoisie. Auf literarischer Seite zählen zur Scapigliatura Ferdinando Fontana, Andrea Maffei, Marco Praga, Giuseppe Giocosa und Giuseppe Verga. Auf musikalischer Seite stehen Antonio Bazzini, Alfredo Catalani, Alberto Franchetti, Antonio Smareglia (Smarelja), Amilcare Ponchielli – und auch Pietro Mascagni und Giacomo Puccini für die *Scapigliati* ein.

Neben Wagner ist Baudelaire ein wichtiger Impulsgeber der Scapigliatura. Auch hier ist Boito Wegbereiter: sein berühmtes Gedicht *Dualismo* bildet das ästhetische Programm der Gruppe, so wie der Monolog des Mefistofeles die Grundessenz des ‚verneinenden‘ Künstlerklubs abgibt. Im Gedicht *Dualismo* zeichnet Boito das Bild des luziferischen Menschen. Er ist ein gefallener Engel, der auf der *lama del rasoio*, auf ‚des Messers Schneide‘ wandelt und mit seiner Vita einen akrobatischen Hochseilakt vollführt. Eine Metapher, die auf Poe und Baudelaire zurückgeht und die von vielen Zeitgenossen Boitos verwendet wird.

In dessen *Dualismo* spannt sich das Seil zwischen dem *Traum der Jugend* und dem *Traum der Sünde*. Seit Beginn der Romantik beherrscht die Faszination des Bösen als poetische Triebfeder die Gemüter; Hoffmann, Poe und Baudelaire geben so manches Beispiel, aber wohl kaum einer erhebt das Böse derartig zur Grundlage seiner künstlerischen Ästhetik wie Boito. Es ist daher für die meisten Biographen kein Zufall, sondern innere Konsequenz, dass der Dichter des *Dualismo* zum Fauststoff und zum lebenslangen Thema des *Nerone* greift.



So sehr die poetischen Symbole des *Dualismo: angelica farfalla ( anshelika)* und *verme immondo-himmlischer Falter* und *irdischer Wurm* - der Baudelairischen Bilderwelt der *Fleurs du Mal* verpflichtet sind, so deutlich spricht der Inhalt die Boitosche Intention der seelischen Dialektik aus: das Hin- und Her Gerissensein des Spielballs, der sich Mensch nennt, zwischen dem Dunkel und den Aufschwüngen des Daseins, dem Streben nach Licht und der luziferischen Abkehr, dem *Groß* empfinden und doch *Klein* sein, der Gebrechlichkeit menschlichen Tuns und der allmächtigen Schöpferkraft Gottes. Boitos Leitgedanke der doppelten Natur wird evident, Inbild seines künstlerischen Wesens, das Wagner nachzueifern sucht in der Personalunion von Dichter und Komponist; - ein Wesen jedoch, das zuviel vom Dichter in sich hat, um auch noch gleichrangiger T o n dichter sein zu können.

Seinen Zeitgenossen und Nachfolgern kam es jedoch wieder umgekehrt vor:

Unter lauter Adepten mit romantischen Attitüden bleibt Boito als der wahre Romantiker ein Einzelgänger. Sein Universalismus prallt am Zeitgeist ab. Dafür hielt man sich an den bedeutenden Musiker, der Boito eben auch war.

**Z** *Boito sieht die Realität kosmisch oder universal,*

schreibt der Philosoph Benedetto Croce über ihn. Croce interpretiert auch Boitos bizarre Versdichtung *Il Re Orso* in kongenialer Weise. Findet er doch in diesem poetischen Unikum

**Z** *die ganze theatralische Gesellschaft mit den Requisiten der Romantik:*

*Zwerge, Mörder, grausame Prinzen, Troubadoure, jüdische Mädchen, Mönche, die Dämonen sind, verzauberte oder gebändigte Tiere, Schlangen, Würmer, Hyänen und Wölfe, wie auch das gesamte Repertoire: Hochzeitsszenen; Gesänge verliebter Poeten unter der Schönen Balkon, Bankette, Gemetzel, Begräbnisse, gräber und Gespenster.(...) Aber das ist nicht einfach nur Parodie:der grundsätzliche Eindruck ist ernst. Was ist ‚Re Orso‘ zu guter Letzt? Das Böse; nicht das bewusste, furchtsame, armselige menschliche Böse, sondern das Böse als Naturerscheinung, das Böse ausbrechender Vulkane, der Erdbeben, des stürmischen Ozeans und wilder Bestien. (...) Das ist Dichtung, die durch den Eindruck, den sie erweckt, an Musik grenzt; man sollte sie sicherlich in Verbindung mit ‚Mefistofele‘ und Boitos anderen Kompositionen studieren...“*

Mit dieser Definition des *Bösen als Naturerscheinung* setzt sich Boito nicht nur in Gegensatz zum gesellschaftlich oder religiös definierten Bösen seines Landes. Er nimmt sogar– in der Nachfolge von Poe und der deutschen Romantik – Tendenzen voraus, die das Genre des Horrorfilms

bestimmen. Dazu fügt sich, dass sich ein nicht ausgeführtes Prosastück *Horror* nennt. Bezeichnenderweise verwendet Boito hier nicht das italienische Wort *orrore*, sondern bleibt der Sprache Poes verhaftet; Poe, der seinerseits für seine gotische Phantasie mehr als einmal italienisches Renaissance-Ambiente benutzt. Boitos Phantasie aber ist nicht gotisch, sondern dämonisch-musikalisch. Seine Phantasie wird zwar von den gotischen Tendenzen bei Poe und Victor Hugo angeregt, geht aber in ihrer poetischen Ausführung andere – man könnte sagen: polyphone – Wege. Croces Einschätzung seiner Operncharaktere ist zweifellos richtig, insbesondere die Transformation, die Shakespeares Jago im *Otello* erfährt:

*Z Im Libretto des ‚Otello‘ verliert Jago die unerhörte Einfachheit des Shakespeareschen Charakters, indem er mephistophelische Züge erhält. (...)*

*Die Herkunft dieser Charaktere in ‚Re Orso‘ wurde richtig erkannt; und nicht nur die von Mephistopheles und Jago, sondern auch von Barnabas in ‚La Gioconda‘, Ariofarnes in ‚Ero e Leandro‘ und selbst Simon Magos in ‚Nerone‘. Sein Interesse an Nero ist weder ein politisches noch moralisches, und nicht einmal psychologisches, das andere Künstler gefunden haben; aber es hebt sich genau vom Wahnsinn eines Mannes ab, dessen Verbrechen den Abgrund menschlicher Existenz zu berühren scheinen.*

### **Giuseppe Verdi:**

**1'15**

Ausschnitt aus der Oper: "Otello"

Giovanni Meoni (Bariton)(Jago)

Orchestre de l'Opéra Royal de Wallonie

Leitung: Paolo Arrivabeni

LC 18956 SoloVoce, 8553231

Boito kompliziert den gerissenen Intriganten Jago und simplifiziert ihn zugleich, indem er ihn zum Nihilisten, Gottleugner und Opernbösewicht umfrisiert. Boitos Jago zählt zu seinen Vorfahren nicht nur Shakespeares Figur, sondern auch den Kaspar aus dem *Freischütz* und den *Fliegenden Holländer*. Die geistige Analogie zwischen dem Holländermonolog mit seiner anarchistischen Sicht vom Weltende und dem Credo Jagos ist evident. Vielfach ist Boito dafür kritisiert worden – für diese Gegenbewegung zu Verdis Realismus, diesem unerbittlich-großartigen Realismus, der das Böse im *Macbeth* unmittelbar aus dem Machtstreben der beiden Protagonisten heraus definiert und nicht von einer Naturmacht ableitet. Andererseits erfüllt Boito die spezifische ‚Romantik‘ Verdis wie kein Anderer: er versteht dessen Verhaftet-Sein in nordischen Fatumsbegriffen, in ihren Flüchen und Racheschwüren, Geistern und Schatten. Es ist wohl kein Zufall, das gerade Boito mit seiner ‚schwarzen‘ Phantasie die Serie der Verdischen Opern-*Maledizioni* fortsetzt. Der Fluch, den Simon

Boccanegra gegen den Mädchenräuber Paolo schleudert, stammt aus **seiner** Feder. Und noch die Klimax von Othellos Zorn mündet in die Verfluchung Desdemonas: *Anima mia ti maledico!*

Mehrere Opernepisoden bestätigen die kosmische Sichtweise Boitos, wie Benedetto Croce sie beschreibt. Immer hat er das Universum und das Weltenrund im Visier, sei es im *Prolog im Himmel* und der *Walpurgisnacht* des **Mefistofele**, sei es im allseits beliebten *Tanz der Stunden* aus der Oper **Gioconda**, sei es in der faszinierenden Beschwörung des Simon Mago im **unterirdischen Tempel** der Oper **Nerone**. Das heiter-ironische Schlußtableau dieser Allegorien bildet schließlich die Fuge aus dem **Falstaff** *Tutto nel mondo è burla*. Alle fünf Beispiele verraten, wie sehr der 'Romantiker' Boito noch innerlich dem Barocktheater mit seiner *Sacra Rappresentazione*, dem Mysterienspiel, verpflichtet ist. Weder er noch Verdi verlassen den barocken Zauberkreis, dem Verdis Finalfuge noch den letzten polyphon aufschäumenden Schlusswirbel hinzufügt.

### **Giuseppe Verdi:**

**2'15**

Ausschnitt aus der Oper „Falstaff“  
Dietrich Fischer-Dieskau (Bariton)(Falstaff)  
und weitere Solisten  
Wiener Philharmoniker  
Leitung: Leonard Bernstein  
LC 00149 CBS, S 72493/95

Mit dem **Mefistofele** reiht sich Boito in zahlreiche Faustvertonungen ein. Von Spohr über Berlioz und Gounod bis Schumann, Liszt, Busoni, Reutter und Eisler versuchen Komponisten immer wieder, den eigentlich ‚unmusikalischen‘ Stoff dramatisch-sinfonisch zu bezwingen. Goethe selber, der sich seinen *Faust* in einer Vertonung durch Meyerbeer vorstellen konnte, hätte wahrscheinlich Boitos Version mit ihrer musikalischen Haltung zwischen Beethoven, Meyerbeer und der Schwarzen Romantik den Vorzug gegeben. Über Goethe und die deutsche Tradition hinaus bildet der **Mefistofele** aber hauptsächlich die Programmoper der Scapigliatura. Mephistos Worte *Ich bin der Geist, der stets verneint – Io sono lo spirito che nega* bilden ästhetisch das Künstlermotto des Mailänder Sturm-und-Drang.

Am stärksten grenzt sich Boito von Goethe und den anderen Faustvertonungen dadurch ab, dass er den Widersacher zum Titelhelden kürt und Faust eher zum willenlosen Objekt und Spielball macht zwischen göttlicher und teuflischer Macht. Diese Dreieckskonstellation entspricht übrigens genau derjenigen im *Nerone*, die den unsteten Kaiser zwischen den Christen Phaniel und den dunklen Widersacher Simon Mago plaziert. Auch die Musik, die Boito seinem Teufel gibt, nimmt wesentliche Elemente des Simon Mago im *Nerone* voraus: der Scherzocharakter, der sich in den

trockenen Floskeln, kurzen abgerissenen Orchesterphrasen und in Mephistos Pfeiffen seines Refrains ankündigt, kehrt wieder im Motiv des prahlenden Mago.

Auf faszinierende Weise spiegelt sich schon im *Prolog im Himmel* Boitos übernationale Kompositionshaltung. Die Eingangsfanfare beschwört mit ihren elementaren Quint- und Quartschritten den Kosmos und seine Elemente; diese Verwendung von Elementargesten in allegorisch-symbolischer Absicht geht fraglos zurück auf die Eingangsquinten von Beethovens 9. Sinfonie oder die aus aufsteigender Quart und Quinte gebildete Holländer-Fanfare bei Wagner. Dieser ‚deutsch-romantische‘ Anfang wendet sich aber eindeutig ins italienische Melos, wenn der Chor vom statischen *Ave Signor* in den aufsteigenden fließenden Gesang hinübergleitet – deutsche Homophonie wird von italienischer Vokalpolyphonie abgelöst. In ähnlicher Weise wechseln sich innerhalb der Oper die verschiedenen Kolorits ab: die Volksszenen verbinden romantische Aufschwungsgesten mit norditalienischer Melodik, die schon erwähnte Faustarie kombiniert einen gefühlshaften Liedton mit dem Pathos der Canzone.

### **Arrigo Boito:**

**1'40**

Ausschnitt aus der Oper "Mefistofele"

Hungaroton Opernchor

Ungarisches Staatsorchester Budapest

Leitung: Giuseppe Patané

LC 06868 Sony Classical, SM 2 K 90478

Das Phänomen Nero ist ein Grundthema der Kulturgeschichte. In Malerei, Dichtung und Musik nimmt der römische Imperator eine Sonderstellung ein. Allein in der italienischen Musikgeschichte umfassen die Nero-Vertonungen dreihundert Jahre und reichen von Monteverdis genialer Renaissanceoper *L'incoronazione di Poppea* 1643 über Vertonungen von Händel, Vivaldi, Duni und anderen bis zum *Nerone* Pietro Mascagnis von 1935. Immer wieder taucht der Name des Kaisers in kulturellen Übergangszeiten und Dekadenphasen auf – als leibhaftiger Ausdruck eines menschlichen, politischen und künstlerischen Extrems.

1896 erhält Henryk Sienkiewicz den Nobelpreis für seinen historischen Schinken *Quo vadis* auch bekannt durch seine Hollywood-Verfilmung, in der Peter Ustinov in der Rolle eines eher liebenswerten Sänger-Kaisers brilliert.

Um die *Quo vadis*-Zeit Ende des 19. Jahrhunderts schlägt sich Boito bereits seit drei Jahrzehnten mit dem Stoff herum. Natürlich ist ihm das Konzept seines Landsmannes Sienkiewicz, Nero als Christenverfolger darzustellen, viel zu simpel; in seinem kosmischen Denken nehmen der Imperator und Simon Mago im göttlichen Weltenplan als Gegenspieler eine Schlüsselstellung ein wie Mefistofele, Barnaba und Jago.

*Z Sehen Sie: seit vielleicht schon sieben oder acht Jahren arbeite ich am ‚Nerone‘, und ich lebe unter diesem Albtraum. An den Tagen, an denen ich nicht arbeite, verbringe ich die Stunden mit Faulenzen,, an den Tagen, wo ich arbeite, schelte ich mich einen Esel. Unglücklicherweise habe ich mich zuviel mit der Epoche meines Themas beschäftigt,, bin schrecklich verliebt darin und kein anderer Stoff der Welt könnte mich davon abbringen. Entweder bringe ich meinen ‚Nerone‘ zu Ende, oder, wenn ich nicht die Kraft habe, ihn zu vollenden, werde ich darüber nicht jammern, sondern meine Tage hinbringen, weder traurig noch fröhlich, mit jenem Traum in meinen Gedanken.*

Boito hat nicht die Kraft, den *Nerone* zu vollenden, sondern er opfert bereitwillig einen Teil ‚jener Kraft‘, um sie seinem Idol Verdi zur Verfügung zu stellen. Er schreibt Verdi während der gemeinsamen Arbeit am *Othello* von seinem *incubo nero*, seinem ‚schwarzen Albtraum‘, der Nero heißt. Boito ist bereits so intensiv der betäubenden Atmosphäre der Nerowelt verfallen, dass er kaum noch in die Gegenwart zurückfindet. Am 15. Februar 1876 schreibt er an den Grafen Agostino Salina:

*Z Ich lebe im Blut und Parfüm der römischen Dekadenz an Neros schwindelerregendem Hof.*

Nomen est Omen: das Interesse für den römischen Kaiser fällt zusammen mit der Konzeption des *melodramma nero*, jenes imaginären Opernprodukts der *Scapigliatura*. Immer wieder taucht in Tagebuchnotizen und Briefen der Name Nero auf; immer wieder unterzieht Boito sein Werk einer neuen Überarbeitung. Der unvollendete fünfte Akt mit dem ausbrechenden Wahnsinn des Imperators verrät, wie sehr ihm das Schicksal seines Helden am Herzen liegt.

Verdi, und nach ihm Giulio Ricordi versuchen Boito, von der Qualität seiner Arbeit zu überzeugen; Ricordi schreibt ihm, dass *Nerone* auch ohne fünften Akt aufführungsreif sei. 1901, im Todesjahr Verdis, wird das Textbuch bei seiner Veröffentlichung allseits gelobt. Caruso sagt bereits für die Titelrolle in New York zu. Doch Boitos Skrupel, sein *Dualismo* sind stärker als alle Ermunterungen. Immer wieder komponiert er ganze Teile neu, immer wieder verwirft und überarbeitet er. So verschleppt sich die Oper, die mehrmals an der Scala angekündigt wird, von der Jahrhundertwende bis in die Vorjahre des Ersten Weltkrieges 1912/13 hinein. Toscanini interessiert sich ernsthaft für das Werk; er erkennt dessen Bedeutung, aber auch Schwächen in Konzeption und Instrumentierung. Und doch hat Boito ein genaues Gespür für das *Blut und Parfüm*, das seinen dekadenten Helden umgibt. Von antiker *morbidezza* etwa kündet der Anfang der Oper auf der nächtlichen Via Appia. Tacitus, dessen Annalen Boito genauestens studiert und unter dessen

*magnetischem Einfluß* er steht, berichtet dramatisch vom Muttermord Neros an Agrippina, ihrer Bestattung und von seltsamen Stimmen in der Luft.

Selten hat wohl jemand eine antike Anweisung so genial umgesetzt wie hier Boito am Beginn des *Nerone*. A-capella-Stimmen intonieren einen sphärischen *Canto d'amore*, der vom ‚Wind herüberweht‘; in die zauberischen Renaissanceklänge vom ‚verstimmten Kaiserreich‘ hinein dröhnt der Fluch, der den Muttermörder am Grab Agrippinas treffen und ängstigen soll. Boito verwandelt Tacitus zu Beginn seiner Oper in reine Klangatmosphäre. Die Regieanweisung lautet:

**Z** *Die Nacht ist voller Melodien, die der Wind vom fernen Flachland herweht und fortträgt.*

### **Arrigo Boito:**

Ausschnitt aus der Oper "Nerone" (1. Akt)

Janos B. Nagy, Tenor - Nerone (Nero)

und weitere Solisten

Chor des Ungarischen Rundfunks und Fernsehens

Orchester der Ungarischen Staatsoper

Leitung: Eve Queler

BR, CD06918

*Nerone* war und blieb ein Lebensprojekt Boitos. Die Passion für Nero und das Urchristentum: Die beiden Gegensätze verdichten sich bei ihm zu dem Lebensthema, das er ‚*Dualismo*‘ nennt.

Die Premiere des *Nerone* am 1. Mai 1924 an der Mailänder Scala zieht Komponisten, Kritiker und Neugierige aus aller Welt an. Sie fällt in die Ära des Italofaschismus, in die Zeit von Mussolinis Marsch auf Rom und seine rückwärtsgewandte Imperialgeste. Auch Ottorino Respighi und Pietro Mascagni beschäftigen sich unter Bezug auf den Duce mit dem römischen Kaiser. Zudem wird 1932 das erste Filmkolossal über Nero gedreht. Es heißt *Das Kreuzeszeichen*. Hier verkörpert Charles Laughton einen böartig-infantilen Nero, Vorläufer der genialen Darstellung durch Peter Ustinov. Laughton seinerseits hatte ausgiebig Gesten und Gebaren Mussolinis studiert und seinen Imperator der Figur des Duce angenähert. Nero war wieder aktuell, und Boito hatte dazu den Anstoß gegeben.

Klug lässt dieser bis zum Schluss der Oper die Ambivalenz seines Helden zwischen Gottgleichheit und Verbrechertum, Genie und Wahnsinn, Künstler- und Beckmessertum offen: er stellt Nero, den Gott-Kaiser – Dichter, Musiker, Künstler und Schöpfer des Guten -, dem alles vernichtenden Ungeheuer gegenüber.

Nach dem Jubelfinale des ersten Aktes zeigt der zweite Akt Nero unter dem Einfluss Simon Magos, der den Schwankenden und von Furien Gehetzten mithilfe seines Tempelbrimboriums endgültig in seine Gewalt bekommen will. Als Mittel benutzt Simon die verliebte Asteria, die den jungen Kaiser als nächtige Göttin umgarnen soll. Die Szene zwischen Asteria und Nero im Tempel Simon Magos hat vieles gemeinsam mit der Szene Parsifal/Kundry aus dem 2. Akt des *Parsifal*: Asteria fungiert hier als Verführerin im Dienste Simons ebenso wie bei Wagner die von Klingsor gebannte Gralsbotin Kundry. Erst die Entlarvung Asterias als begehrende Frau und mit ihr die Entzauberung und Entrümpelung des ganzen Simonschen Brimboriums gibt Nero endgültig die imperiale Potenz und mit ihr die *fusca vox* – die raue Stimme zurück, mit der er nun erneut das *Kaiserreich verstimmt*. Mit dem präluieren Nero, der in Quartenakkorden auf seiner Cetra spielt, deutet Boito das Beckmesserständchen des zweiten Aktes von Wagners *Meistersingern* an.

Die vier vertonten Akte zeigen den römischen Kaiser eher in der Reaktion auf seine Umgebung als in seiner Bedeutung als Titelfigur. Im 1. Akt überlässt der vom Grab Agrippinas flüchtende Nero das Terrain Simon Mago, der in der Haltung des satanischen Versuchers den frommen Christenprediger Phaniel herausfordert. Die Begegnung der beiden Antipoden erfüllt das Gut/Böse-Schema des *Dualismo*-Gedichtes:

*Z* daher also höre ich in tiefsten Sinnen den Fluch des Engels, der sein Leid verlacht oder das demütige Gebet des verbannten Dämons der gläubig Gott verhöhnt  
daher also besticht mich der Rausch zweier Oden - daher zerreißt mich die Furcht zweier Klagen

**Arrigo Boito:**

**insges. 5'10**

Ausschnitt aus der Oper "Nerone" (1. Akt)  
Janos B. Nagy, Tenor - Nerone (Nero)  
und weitere Solisten  
Chor des Ungarischen Rundfunks und Fernsehens  
Orchester der Ungarischen Staatsoper  
Leitung: Eve Queler  
BR, CD06918

*daher also das Lächeln das mir das Antlitz verzerrt oder das mir das Herz dehnt  
wie der Gaukler, der über der sensationslsternen Menge seinen akrobatischen Akt  
auf dem gespannten Seil vollführt, so ist der Mensch,  
frei zwischen einem Traum der Sünde und einem Traum der Tugend.*