

Azucena, Manrico, Die Zigeuner.

Figuren der Fremdheit in Giuseppe Verdis *Il Trovatore*¹

„Il Trovatore“ spielt ungefähr in den Jahren 1410 bis 1412 in Aragón (in der Nähe Saragossas) und im Bergland der Biscaya. Der König von Aragón, Martin I., ist 1410 gestorben. Zwischen dem kastilischen Infanten, Fernando, und Don Jaime, dem Grafen von Urgel, kommt es im Streit über die Thronfolge zum Bürgerkrieg. Diese Thronprätendenten treten in der Oper selbst nicht auf, aber in den beiden männlichen Hauptfiguren stehen Vertreter der beiden Bürgerkriegsparteien einander gegenüber: Luna auf der ‚legitimen‘ Seite Fernandos; Manrico auf der durch einen Mord am Erzbischof von Saragossa delegitimierte Seite des Grafen von Urgel.

Während diese Macht- und Legitimitätsverhältnisse historisch real sind, gilt dies für andere soziale Bestimmungen der Oper nicht. Troubadoure, ritterliche Minnesänger, gab es in Spanien 1410 mit Sicherheit nicht mehr; Zigeuner lebten zu diesem Zeitpunkt noch nicht auf der iberischen Halbinsel. Diese symbolische Verdichtung ungleichzeitiger sozialer Figuren beeinträchtigt die innere Glaubwürdigkeit der Erzählung aber ersichtlich nicht.

Die illegitime Seite der Rebellen ist zugleich die Seite des Troubadours und die des Zigeuners Manrico. In der Person Manrico sind bemerkenswert viele Aspekte von Fremdheit konzentriert. Man hält ihn und vermutlich hält auch er sich für einen Zigeuner, für den Sohn der Zigeunerin Azucena. Zugleich muss es eine innere Fremdheit gegenüber den Zigeunern und der vermuteten eigenen Herkunft geben. Man sieht dies gut in der Szene 4 (Part 2 der Oper), in der er inmitten der Schar der Zigeuner diese völlig ignoriert, kein Wort an sie richtet und erst nach ihrem Weggang in die Szene aktiv eintritt („Soli or siam! Deh, narra ...“; „Nun sind wir allein! Komm, erzähle ...“). Ausser dem Aufwachsen bei seiner Mutter in der Biscaya hat er eine ritterliche Erziehung genossen, aber er ist ein Ritter ohne Wappen („stemma ignudo“/„des Wappens entblösst“); es fehlen ihm die Insignien der ritterlichen Standeszugehörigkeit, so dass er Ines, der Vertrauten von Leonora, zuallererst als ein geheimnisvoller Mann („uomo arcano“) erscheint und sie Leonora zum Abbruch des Kontakts rät. Und Manrico ist ein Troubadour, ein Künstler noch mehr als ein Militär, ein Vagant der Poesie und der passionierten Liebe, deren Empfindungsintensität und Leidenswahrscheinlichkeit in keinem schärferen Kontrast zu der Liebe des Zigeunermädchens, das die Tage des Zigeuners „verschönt“, stehen könnte. Es überrascht

¹ Publiziert in: Programmbuch zur Neuinszenierung *Il Trovatore* von Giuseppe Verdi am 27. Juni 2013, Bayerische Staatsoper, München, S. 80-86.

angesichts dieser multiplen Fremdheit - zu der noch diejenige kommt, dass er politisch auf der falschen Seite steht -, nicht, dass die ersten Worte, die wir von Manrico und zwar von hinter der Szene hören, „auf der Erde verloren“ („deserto sulla terra“) lauten. Wegen der Unkenntnis seiner Herkunft müssen Manrico Aspekte seines eigenen Empfindens fremd bleiben. Er verschont den im Duell besiegten Luna. Diese Handlung schreibt er einer „geheimnisvollen Bewegung“ („moto arcana“) zu, die Azucena ein „fremdartiges Mitleid“ („strana pietà“) nennt.

Im Unterschied zu Manricos multipler Unzugehörigkeit, die immer zugleich auch partielle Zugehörigkeit impliziert (er ist ja auch im positiven Sinn Troubadour und Held und – vor allem – Geliebter), ist Azucena eindeutiger als soziale Aussenseiterin markiert. Sie ist Zigeunerin und als solche ausserhalb der Ortsbindungen und sozialen Zugehörigkeiten und versucht an einer entscheidenden Stelle (sie ist von den Soldaten Lunas aufgegriffen worden) mit klassischen Topoi der Fremdheit² diese Ortlosigkeit als Privileg für sich zu reklamieren:

D'una zingara è costume	Es ist die Gewohnheit einer Zigeunerin
Mover senza disegno	ohne Plan sich zu bewegen
Il passo vagabondo	nach Art des Vagabunden
Ed è tetto il ciel, sua patria il mondo	der Himmel ist ihr Dach, die Welt ihr Vaterland

(Nr. 10)

Nur halb im Schlaf singt sie in der letzten Szene zweimal von einer anderen Heimat („Ai nostri monti ritorneremo“, „In unsere Berge kehren wir zurück“), ohne dass der anwesende und indirekt angesprochene Manrico das Motiv aufnähme.

Azucena ist natürlich noch etwas anderes. Sie ist, wie es Ferrando bereits in der ersten Szene treffend sagt, die „Vollstreckerin einer furchtbaren Rache“ („ministra di ria vendetta“) – und „Rache“, so auch Verdi in einem Brief wenige Tage vor der Uraufführung 1853, ist das Wort, in dem sich der „wichtigste Teil des Dramas [...] verbirgt“. ³ Rache, das ist zunächst einmal zu notieren, ist nicht unmittelbar mit Fremdheit verknüpft. Sie ist in einer ersten Hinsicht etwas zutiefst Humanes, das auf die Tatsache zurückgeht, dass Menschen, vermutlich im Unterschied zu allen anderen Spezies (insbesondere im Unterschied zu den anderen Primaten), den Tod als eine irreversible Grenze erfahren. Sie sind imstande, diejenigen Menschen zu erinnern, die durch Gewalt über diese Grenze gezwungen worden sind, und

² Siehe ausführlich zur Semantik und Sozialgeschichte von Fremdheit Rudolf Stichweh, *Der Fremde. Studien zu Soziologie und Sozialgeschichte*. Suhrkamp: Berlin 2010.

³ Zit. bei Hans-Joachim Wagner, *Il trovatore*, S. 395-404 in: Anselm Gerhard/Uwe Schweikert (Hg.), *Verdi Handbuch*. Metzler: Stuttgart, Weimar 2001, hier S. 400-401.

Menschen können versuchen, in der Form der Rache für diejenigen einzustehen, denen ein solcher Gewaltakt widerfahren ist.⁴ Erst viel später in der soziokulturellen Evolution treten die Strafe als eine politisch-rechtliche Institution und Verzeihen, Mitleid und Gnade als kulturelle Motivkomplexe als alternative Möglichkeiten zu Rache hinzu und erst, wenn diese Bedingungen eingetreten sind, kann Rache als fremd erfahren werden, kann sie als ein archaisches Überbleibsel einer vergangenen Welt erscheinen. Dieses aber ist in der Welt des *Trovatore*, in der Mitleid („pieta“) und Rache wiederholt miteinander konfligieren, offensichtlich der Fall.

Im *Trovatore* treten uns zwei Rächer entgegen. Da ist Luna, der von sich selbst sagt, die Rache sei sein einziger Gott („è sol vendetta mio nume“). Er will sich aus Eifersucht an Manrico rächen, und die Rache für den mutmaßlich getöteten Bruder ist allem Anschein nach für ihn nur Mittel zu diesem ersteren Zweck. Und es gibt Azucena, für die die ihr aufgetragene Rache, das vielfach wiederholte „räche mich“ („mi vendica“) der Mutter, zur unkontrollierbaren Obsession wird,⁵ die sie die Liebe zum eigenen Kind aus dem Auge verlieren lässt - und zwar zweimal: Sie wirft ihr eigenes Kind ins Feuer, und sie versäumt es den an seiner statt von ihr angenommenen Sohn, Manrico, dadurch zu retten, dass sie rechtzeitig seine Herkunft offenlegt. Am Ende der Oper sind nur noch die beiden Rächer lebend auf der Bühne. Und die beiden, die um Mitleid gebeten haben (Leonora) oder es ausgeübt haben (Manrico), sind tot. Eine Parallele von Luna und Azucena besteht auch darin, dass bei beiden die Rache sich mit Bildern des Feuers verknüpft. Bei Azucena sind es die lodernden Flammen, die ihre Mutter verbrennen; bei Luna das Entbrennen des Zorns („divampa il mio furor“), das durch die Liebe Leonoras zu Manrico immer stärker entfacht wird.

Der Primat der Rache verknüpft sich mit einer spezifischen Logik der Gefühle, die den *Trovatore* kennzeichnet. Ein Großteil der Handlung ist aus dem szenischen Geschehen auf der Bühne herausverlagert. Die wichtigsten Ereignisse finden nicht auf der Bühne und oft in den Pausen zwischen den vier Teilen statt, zwischen denen Monate vergehen:⁶ das Duell zwischen Luna und Manrico; die Schlacht bei Pelilla, in der Manrico fast tödlich verletzt wird und danach viele Monate von seiner Mutter gepflegt wird; das Zusammenleben von Manrico und Leonora auf Castellor, das sich vollzieht, während Luna auf das Eintreffen von Soldaten warten muss; die Gefangennahme Manricos im verlorenen Kampf um Castellor. Die Folge dieser Auslagerung von Handlung aus dem szenischen Geschehen auf dem Theater ist, dass die Akteure vor allem mit Retrospektion und Antizipation befasst sind,⁷ dass die auffälligsten

⁴ Siehe dazu sehr interessant Christopher Boehm, *Ancestral Hierarchy and Conflict*. Science 336, 2012, 844-847; speziell zu Blutrache ders., *Blood Revenge: The Enactment and Management of Conflict in Montenegro and Other Tribal Societies*. University of Pennsylvania Press: Philadelphia 1986.

⁵ Siehe dazu sehr gut Anselm Gerhard, *Dalla fatalita all'ossessione: Il trovatore fra 'melodrame' parigino e opera moderna*. Studi verdiani, 10, 1994-5, 61-66.

⁶ Siehe Thomas Kümmel, *Offene und verdeckte Handlung im 'Trobador'*. S. 106-109 in: Giuseppe Verdi. *Der Troubadour*. Texte, Materialien, Kommentare. Rowohlt: Hamburg 1986.

⁷ So Wagner a.a.O., S. 401.

Wirkungen des Handlungsgeschehens „emotionelle Nachwirkungen“ sind.⁸ Die Akteure sind in ungewöhnlichem Maße mit ihren Gefühlen und Leidenschaften befaßt, fast in sie eingeschlossen. Zugleich ‚entwickeln‘ sich diese Gefühle und Leidenschaften nicht. Niemand hat sich am Ende der Oper verändert. An die Stelle von Entwicklung und Veränderung tritt etwas anderes: Schwankungen oder besser vielleicht Oszillationen zwischen entgegengesetzten Gefühlszuständen, die sich der Kontrolle der Akteure entziehen. Das ist am deutlichsten bei den Personen zu beobachten, die vielleicht auch am ehesten den Typus des Fremden verkörpern: Manrico und Azucena. Als Manrico erfährt, dass Leonora in ein Kloster eintreten will, trennt er sich abrupt und ohne eine Form der kommunikativen Vermittlung zu finden, von seiner Mutter. Er droht ihr gewissermaßen mit dem eigenen Tod („Guai per te s’io qui restassi“; „Wehe dir, wenn ich hier bliebe“). Im dritten Teil der Oper unterbricht er die mit dem Orgelklang der Kapelle bereits beginnende Trauung mit Leonora angesichts der Nachricht von der Verhaftung Azucenas. Erneut geht die Radikalität der Absage an Leonora weit über das hinaus, was eine stabile Gefühlslage erwarten ließe:

Era già figlio prima d’amartir Ich war schon ihr Sohn, bevor ich Dich liebte

Non puo frenarmi il tuo martir Deine Qual kann mich nicht zurückhalten

Und erneut in der letzten Szene vollzieht Manrico fast übergangslos gegenüber Leonora, die ihn zur Flucht auffordert, aber aus ihm noch unbekanntem Gründen nicht mitkommen kann, einen Wechsel zum allerschlimmsten Verdacht, der in der extremen Form der Kommunikation von Verachtung und Verfluchung mitgeteilt wird („ti abbonimo ... ti maledico“; „Dich verabscheue ich ... Dich verfluche ich“). Erst ihr sichtbar werdendes Sterben löst eine erneute und eine letzte Oszillation in ihm aus.

Der Spannungsbogen bei Azucena ist ein anderer. Sie räumt Manrico das Mitleid gegen Luna nicht ein, dessen Ursache sie spürt („strana pietà“). Sie konzidiert der Humanität von Manrico dieses Mitleid deshalb nicht, weil für sie die Verpflichtung gegenüber Ihrer Mutter höher steht als die Individualität des von ihr geliebten Sohns. Deswegen verpflichtet sie ihn mit den stärksten möglichen Worten, Luna bei der nächsten sich bietenden Gelegenheit das Schwert bis zum Heft in das Herz hinein zu stoßen („all’elsa questa lama vibra, immergi all’empio in cor“). In diesem Augenblick ist Manrico nur noch ein Instrument ihrer Rache. Ihre sich unmittelbar anschließende Äußerung ist nicht ihr Wort, sondern das Wort ihrer Mutter: „Mi vendica“ („Räche mich“). Und dasselbe wiederholt sich im Augenblick seines Todes, den sie mit ihrem letzten Satz in dieser Oper „Sei vendicata, o madre“ („Du bist gerächt, o Mutter“) quittiert.

Rache, Instabilität und Oszillation der Gefühle – dies sind Indizien einer Figuration, die man mit Norbert Elias als einen Zwischenzustand in einem Zivilisationsprozess deuten kann. Es

⁸ Kümmel a.a.O., S. 109.

handelt sich nicht mehr um die Fatalität eines ausweglosen Schicksals,⁹ aber es liegt eine nicht kontrollierbare Gefangenheit in einer Gefühlswelt vor, die abrupte Umschläge nicht durch Konstanz und eigenbestimmte Stabilität der Selbst- und Fremdbeziehungen zu steuern und auszuschalten imstande ist.¹⁰

Es ist eine letzte Figur der Fremdheit zu erwähnen: Die Zigeuner als Masse. Sie besetzen nur einen kurzen Augenblick im szenischen Geschehen der Oper: Manrico gehört ihnen faktisch nicht zu. Azucena aber ist trotz allem in ihrer Mitte, und sie versammeln sich um sie, als sie „Stride la vampa“ singt. Der kollektive Kommentar ist kurz „Mesta è la tua canzon“ („Traurig ist Dein Lied“). Der Kontrast könnte schärfer kaum sein. Azucenas Gesang und die kollektive Äusserung von Lebens- und Arbeitsfreude, die ohne erkennbaren Bruch die Arbeit der Männer, den Wein, der angeblich Stärke und Mut verleiht, und das Zigeunermädchen, das Freude schenkt, in eine Lebenspraxis integriert,¹¹ die fernab von jener Welt scheint, in der Rachsucht und unbeherrschbare Leidenschaften regieren. Mehr als anderswo im *Trovatore* sind es Stereotype einer zugleich freien, wie nichtständischen, wie nichtindividuellen Fremdheit, die in dieser Szene vorherrschen. Aber sie durchbrechen die Klaustrophobie, die die Oper sonst beherrscht, und sie wirken mit an der Realisation jener „Varietà“ der Personen, Situationen und Schauplätze,¹² die sich Giuseppe Verdi in kühner Anlehnung an William Shakespeare als Programm aufgegeben hat.

Rudolf Stichweh ist Professor für Theorie der modernen Gesellschaft und leitet das ‚Forum Internationale Wissenschaft‘ an der Universität Bonn. Er lehrt auch Soziologie an der Universität Luzern. Sein hauptsächlicher Forschungsgegenstand ist die Geschichte und Theorie der Weltgesellschaft. Das bedeutet, dass er der Hypothese nachgeht, dass es in der gegenwärtigen Welt nur noch ein einziges Gesellschaftssystem von weltweiter Relevanz gibt, das die Diversität der historischen Kulturen der Welt in sich inkorporiert hat und sie in sich neu bildenden, globalen Sozialsystemen reproduziert. Zum Thema des Fremden veröffentlichte er u.a. *Der Fremde. Studien zu Soziologie und Sozialgeschichte*, Suhrkamp: Berlin 2010.

⁹ Siehe dazu Anselm Gerhard a.a.O.

¹⁰ Siehe Norbert Elias, Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. 2 Bde. Suhrkamp: Frankfurt 1976.

¹¹ Siehe Götz Friedrich, „... obwohl es auf das Datum nicht ankommt“. S. 158 – 168 in: Giuseppe Verdi, Der Troubadour. Texte, Materialien, Dokumente. Rowohlt: Hamburg 1986.

¹² Vgl. Peter Ross, Die Oper als Kaleidoskop. Bemerkungen zu einem bizarren Werk. S. 172-182 in: Giuseppe Verdi. Der Troubadour. Texte, Materialien, Dokumente. Rowohlt: Hamburg 1986.