

08.10.2017_def /huw (VerdiNabucco7.docx)

Zu den konzertanten Aufführungen des Singkreises Wohlen vom

- a. 10.-13. Januar 2019 Novara (Italien)
- b. 18. Januar 2019 Basel (Martinskirche)
- c. 19. Januar 2019 Bern (Französische Kirche)
- d. 20. Januar 2018 Aarau (Stadtkirche)

mit der Kantorei der Stadtkirche Aarau und dem Projektchor SMW. Begleitung: Orchestra Sinfonica Carlo Coccia di Novara

GIUSEPPE VERDI (1813-1901): *Nabucco* (1842)

Inhaltsübersicht

Bst.	Inhalt	Rz.	S.
A	Einleitung: VERDIS <i>Nabucco</i> in der Kirche???	1-3	2
B	Oper einerseits und Oratorium in katholischer und evangelischen Ausprägungen andererseits	4-9	2-4
C	Weltliche Oratorien	10-13	4-6
D	Biblische Opern	14-23	6-13
E	GIUSEPPE VERDI (1813-1901): Leben und Werk, Charakter und Engagements	24-28	13-15
F	VERDIS <i>Nabucco</i> : Der Stoff	29	15-19
G	VERDIS <i>Nabucco</i> : Biblische und ausserbiblische Grundlagen des Opernlibrettos	30-34	19-21
H	VERDIS <i>Nabucco</i> : Historische Wurzeln des Stoffs in Literatur und Musik	35-37	22
I	VERDIS <i>Nabucco</i> : Entstehungsgeschichte	38-42	23-25
J	VERDIS <i>Nabucco</i> : Vorbilder	43-48	25-26
K	VERDIS <i>Nabucco</i> : Neuerungen und Schlüsselstellung	49-69	26-34
L	VERDIS <i>Nabucco</i> : Wirkungsgeschichte	70-75	34-36
M	Durchschlagender Erfolg von VERDIS <i>Nabucco</i> bis heute – weshalb?	76-79	36-37
N	Literatur	-	38-49
	Anhang	-	50-59

Übersicht über die Tabellen

Nr.	Inhalt	Rz.
1	Verteilung biblischer Opernstoffe auf das Erste und das Zweite Testament	15
2	Fundstellen biblischer Opernstoffe	19
3	VERDIS sechs Opern für Bühnen ausserhalb Italiens	26
4	Die Handlung des <i>Nabucco</i> deutsch und italienisch	29
5	Jeremia-Zitate in der Originalpartitur über den einzelnen Teilen des <i>Nabucco</i>	32
6	Die 25 meistgespielten Opern 2015-2016	78
7	Biblische Opernstoffe. Vorkommen chronologisch	Anhang

A Einleitung: VERDIS *Nabucco* in der Kirche!?

1 VERDIS *Nabucco* ist doch eine Oper und kein geistliches Oratorium! Weshalb also *Nabucco* konzertant in der Kirche aufführen?

2 Europäische Kunstmusik entstand aus der Kirchenmusik. Die Geistlichkeit wandte sich in allen Konfessionen (am ausgeprägtesten in England¹) gegen opernhafte Dramatik der Kirchenmusik: Es ging um den Vorrang der Liturgie vor der Musik, und die der Oper eigene Dramatisierung wurde als Gefahr für Frömmigkeit und Andacht der Gottesdienstbesucher eingeschätzt.² Umgekehrt behinderte Ehrfurcht lange die Vertonung biblischer Stoffe in Opern.

3 Manche biblischen Stoffe weisen freilich nicht weniger Dramatik auf als solche aus Mythos, Geschichte und Literatur. Aber selten enthalten sie auch noch ein Liebesdrama, welches die Oper doch derart stark kennzeichnet.

B Oper einerseits und Oratorium in katholischer und evangelischen Ausprägungen andererseits

4 Als mehrteilige erzählend-dramatische Vertonung eines geistlichen Geschehens für mehrere Personen, Chor und Orchester hatte sich das *Oratorium* aus *katholischen* nicht-liturgischen Andachten im Gebetsraum (oratorio) entwickelt. Seit FILIPPO NERI (1515-1595), dem Begründer des gegenreformatorischen Oratorianer-Ordens, war das Oratorium im katholischen Italien so zur beliebt-beschaulichen Art biblisch-freier Belehrung im Betsaal (Oratorium) geworden, das im Kirchenstaat insbesondere während der Fastenzeit mit ihrem Theaterverbot Unterhaltung und Unterweisung in einem bot.

5 Das norddeutsche *evangelisch-protestantische* Oratorium entstand aus responsorialen Passionsvertonungen³ und Historien⁴ etwa von HEINRICH SCHÜTZ und Abendmusiken von DIETRICH BUXTEHUDE (~1637-1707).

¹ Das Vereinigte Königreich liess GIOACHINO ROSSINIS *Mosè in Egitto* in London nur als *Pietro l'Eremita* oder später als *Zora* zur Aufführung zu; VERDIS *Nabucco* wurde 1846 in der Royal Italian Opera des Haymarket Theater nur verfremdet als *Nino Re d'Assyria* und 1850 im Covent Garden als *Ariato* zur Aufführung zugelassen. Stets waren alle Personen verfremdet umbenannt. Noch im 20. Jahrhundert erging es JULES MASSENETS *Hérodiade* nicht besser, und *Salome* VON RICHARD STRAUSS durfte 1909 erst nach persönlicher Intervention des englischen Königs EDWARD VII. einmal unter originalem Namen inszeniert werden. Vgl. ROSENTHAL, 15.

² Kleriker zensurierten die Aufführung geistlicher Werke im kirchlichen Kultusleben etwa als „bühnenhaft, lasziv, kämpferisch, unanständig“ und behinderten sie wegen angeblichen Mangels an „philosophischem Geschmack“ und wegen vorgeblichen Fehlens jeglichen „gesunden Kontrapunkts“ (vgl. RIZZO, *Handwerk* 15). Solche Vorwürfe hatten sich bereits JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750), WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791) und LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827) anhören müssen, weil ihre Werke den jeweiligen Vorgesetzten in Leipzig und Salzburg bzw. Mäzenen in Esterháza zu ausladend erschienen. Vgl. dazu WILI, *Johannes-Passion* 3 Ziff. 3 am Anfang, WILI, *Ave 6-8 Rzz.* 15-22 mit Fn. 29 sowie 45 Rz. 138 Fnn. 153f und WILI, *Weihnachtsoratorium* 5 Fn. 6 = <http://www.singkreis-wohlen.ch/downloads/bachweihnachtsoratorium2009.pdf>.

³ Etwa die vom Singkreis Wohlen unter der Leitung von PATRICK RYF 1997 bzw. 2004 aufgeführten Werke von HEINRICH SCHÜTZ (1585-1672): *Matthäus-Passion* SWV 479 und *Lukas-Passion* SWV 480.

⁴ Etwa die vom Singkreis Wohlen 2014 unter der Leitung von DIETER WAGNER aufgeführte *Historia* der fröhlichen und siegreichen Auferstehung unseres einigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi SWV 50 von HEINRICH SCHÜTZ (1585-1672).

Diese integrierten neben dem biblischen Text zunehmend Dialoge, biblische Paraphrasen, geistliche Gedichte⁵, Choralstrophen oder kleine geistliche Konzerte⁶.

6 1704 vertonte REINHARD KEISER (1674-1739) dann das Libretto CHRISTIAN FRIEDRICH HUNOLDS (1680-1721) mit dem in Versen erzählten biblischen Geschehen zum ersten deutschen Oratorium *Der blutige und sterbende Jesus*. Der Widerstand der Hamburger Geistlichkeit hiergegen sowie gegen weitere Oratorien JOHANN MATTHESONS (1681-1764) und GEORG PHILIPP TELEMANNNS (1681-1767) verdrängte evangelische Oratorienerschöpfungen aus dem Gottesdienst hinaus in den Konzertsaal. Völlig zu verdrängen vermochte der klerikale Widerstand das evangelische Oratorium hingegen nicht mehr, nachdem REINHARD KEISER auf eine Passionsdichtung des jungen Hamburger Dichters und nachmaligen Rats Herrn BARTHOLD HINRICH BROCKES (1680-1747) 1712 das Oratorium *Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Heiland* (die sog. *BROCKES-Passion*) komponiert hatte: In den folgenden zehn Jahren vertonte nicht nur GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685-1759) die sog. *BROCKES-Passion* (HWV 49, 1719); auch GEORG PHILIPP TELEMANNNS (TWV 5:1, 1716), JOHANN MATTHESONS (1718) und GOTTFRIED HEINRICH STÖLZELS (1690-1749) in Gotha 1725 komponierte Passionsoratorien *Der für die Sünde der Welt leidende und sterbende Jesus* beruhten ganz, JOHANN FRIEDRICH FASCHS (1688-1758) *Passio Jesu Christi* (1723) zumindest in grossen Teilen auf dieser Dichtung. Sogar JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750) griff in seiner *Johannes-Passion* 1724 in Teilen auf den BROCKES-Passionstext zurück. BACH machte den meditativen Choral zum Zentrum seiner Kantaten, Passionen und Oratorien: Choraltexpte und Madrigale stimmten nicht mehr missionarisch auf den Bibeltext ein, sondern deuteten ihn dem frommen Christen.

7 Die *englisch-evangelische* Variante des Oratoriums ist geprägt durch GEORG FRIEDRICH HÄNDELS 1741 komponierten *Messias* HWV 56.⁷ Seine *Esther* HWV 50⁸ von 1718 hat HÄNDEL vielleicht zunächst als sog. *Masque* zur Aufführung gebracht, und auch im deutschen und italienischen Raum scheint es vereinzelt derartige szenische Aufführungen von Oratorien gegeben zu haben. Von wenigen derartigen Ausnahmen abgesehen wurden Oratorien anders als die Oper konzertant und in aller Regel in einem kirchlichen Umfeld aufgeführt. Oper und Oratorium haben einander allerdings immer wieder wechselseitig beeinflusst. Eine diese Gemeinsamkeiten war die Einführung der *Da-capo-Arie*.

8 Oper und Oratorium unterschieden sich zunächst stark in ihrem *Stoff*. Geistliche und biblische Stoffe waren dem Oratorium vorbehalten, derweil die Oper zunächst vor allem die Form für musikalisch-theatralische Darstellung antiker Mythen abgab. Mit dem durchschlagenden Erfolg der *Beggars Opera* (1728) von CHRISTOPH PEPUSCH (1667-1752) und JOHN GAY (1685-1732) freilich war der Oper fortan auch die Darstellung beliebiger säkular-dramatischer Tagesaktualitäten erschlossen. Antike Stoffe wurden fortan zunehmend durch zeitgenössische abgelöst oder zumindest erweitert.

⁵ Ein Beispiel dafür sind die vom Singkreis Wohlen 2011 unter der Leitung DIETER WAGNERS aufgeführten *Exequien* von HEINRICH SCHÜTZ (SWV 279-281).

⁶ Ein Beispiel dafür ist der vom Singkreis Wohlen 2015 unter der Leitung DIETER WAGNERS aufgeführte *Schwanengesang* von HEINRICH SCHÜTZ (SWV 482-494).

⁷ Dazu die wunderschöne Miniatur von STEFAN ZWEIG: *Georg Friedrich Händels Auferstehung – 21. August 1741 (Die Entstehung des Oratoriums Messias)*. In: STEFAN ZWEIG: *Sternstunden der Menschheit*. Frankfurt am Main 502006.

⁸ Der kirchliche Singkreis Wohlen sang dieses Werk 2002 unter der Leitung von PATRICK RYF.

9 Aufklärung und Französische Revolution drängten die klerikale Vorherrschaft in verschiedener Hinsicht entscheidend zurück. Die Säkularisierung des Kirchengutes limitierte die finanziellen Möglichkeiten des Klerus im Mäzenatentum, und die alte Verbandelung der Kirchen mit dem Adel kompromittierte sie beim aufkommenden Bürgertum und schränkte ihren Einfluss entsprechend deutlich ein. Der alte, konfessionsübergreifend klerikale Vorbehalt gegen „opernhafte“ Kirchenmusik vermochte nur noch im Cäcilianismus zu greifen. WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791) mag 1782 seine *grosse Credo-Messe in c-moll* KV 427 vielleicht deshalb nicht vollendet haben, weil er die Aussichtslosigkeit seines Unterfangens angesichts der Gegnerschaft des aufklärerisch gesinnten Klerus und des Ausbleibens jeglicher Unterstützung seitens der konservativen römischen Hierarchie erahnte.⁹ Bereits JOSEPH HAYDN (1732-1809)¹⁰ und LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)¹¹ setzten sich in ihren grossen Messen über kirchliche Vorgaben hinsichtlich Umfang und Dramaturgie hinweg; FRANZ SCHUBERT (1797-1828) übergang im Credo all seiner sechs lateinischen Messen¹² die Vertonung des „*et unam sanctam, catholicam et apostolicam ecclesiam*“, und eine Generation später war RICHARD WAGNERS (1813-1883) und GUSTAV MAHLERS (1860-1911) Kunstreligion en vogue; selbst ein durch und durch kirchengläubiger Tonsetzer wie ANTON BRUCKNER (1824-1896) schuf nun monumentale Messen.

C Weltliche Oratorien

10 Der Verlust kirchlicher Deutungshoheit seit der Französischen Revolution liess ab Mitte des 19. Jahrhunderts auch die inhaltlichen Abgrenzungen zwischen säkularer Oper und geistlichem Oratorium verschwimmen. Neben biblischen Opern entstanden nun auch säkulare Oratorien, etwa:

- JOSEPH HAYDN: *Die Jahreszeiten* (Hob XXI:3, 1798-1801),
- ROBERT SCHUMANN (1810-1856):
 - a. *Das Paradies und die Peri* op. 50 (1843) und
 - b. das „Märchen“ *Der Rose Pilgerfahrt* op. 112 (1851),
- HECTOR BERLIOZ (1803-1869): *La damnation de Faust*. Dramatische Legende für Mezzosopran, Tenor, Bariton, Bass, gemischten Chor und Orchester op. 24 (1845-1846),
- NIELS WILHELM GADE (1817-1890): *Baldurs Drom (Baldurs Traum)*. Oratorium (Fragment) op. 117,

⁹ Dafür mag auch sprechen, dass MOZART die Komposition vier Jahre später als Kantate *Davidde penitente* KV 469 wiederverwendete. Vgl. zu den Hintergründen dieser Vermutung WILI, *Ave* 29-33 Rzz. 106-113, abrufbar unter <http://www.singkreis-wohlen.ch/downloads/mozartmendelssohn.pdf>.

¹⁰ JOSEPH HAYDNs sechs späte Messen wurden allesamt jeweils zum Namenstag der Fürstin MARIA JOSEPHA HERMENEGILD ESTERHÁZY, der Gattin des Fürsten NICOLAUS II. komponiert und gehören dem Typus der vom Klerus verpönten solennen Messform an: *Missa in tempore belli* („Paukenmesse“) in C-Dur (Hob. XXII:9, 1796), *Missa Sancti Bernardi de Offida* („Heiligmesse“) in B-Dur (Hob. XXII:10, 1796), *Missa in angustiis* („Nelson-Messe“) in d-moll (Hob. XXII:11, 1798), „*Theresien-Messe*“ in B-Dur (Hob. XXII:12, 1799), „*Schöpfungsmesse*“ in B-Dur (Hob. XXII:13, 1801) und „*Harmonie-Messe*“ in B-Dur (Hob. XXII:14, 1802). Der Singkreis Wohlen hat 1996 unter der Leitung von CHRISTOPH WYSSER die *Nelson-Messe* und unter dem Dirigat von PATRICK RYF 2007 die *Schöpfungsmesse* gesungen.

¹¹ LUDWIG VAN BEETHOVEN erregte mit seiner solennen C-Dur-Messe für Soli, Chor und Orchester op. 86 (1807-1808) keineswegs nur wohlwollende Reaktionen; erst recht sprengte er mit seiner *Missa solemnis* in D-Dur für Soli, Chor und Orchester op. 123 (1818-1822) jedes damalige Mass.

¹² FRANZ SCHUBERT: Messen in F-Dur D 105, G-Dur D 167, B-Dur D 324, C-Dur D 452, As-Dur D 678 und Es-Dur D 950.

- MAX BRUCH (1838-1920):
 - a. *Odysseus* op. 41 (1871-1872),
 - b. *Arminius* op. 43 (1875),
 - c. *Das Lied von der Glocke* op. 45 (1877-1878),
 - d. *Achilleus* nach Motiven der Ilias op. 50 (1882-1885),
 - e. *Leonidas* op. 66 (1894) und
 - f. *Gustav Adolf* op. 73 (1897-1898),
- ARTHUR SEYMOUR SULLIVAN (1844-1900):
 - a. *The Martyr of Antioch* (1880) und
 - b. *The Golden Legend* (1857), die ebenfalls auf nicht-sakralen Stoffen beruhen.

11 Im 20. Jahrhundert steuerten verschiedene Komponisten aus unterschiedlichsten weltanschaulichen Motiven weitere wichtige Werke zur Gattung des weltlichen Oratoriums bei:

- ARNOLD SCHÖNBERG (1874-1951): *Gurrelieder*. Oratorium in drei Teilen für Sopran, Mezzosopran, 2 Tenöre, Bass, Sprecher, 3 vierstimmige Männerchöre, achtstimmigen gemischten Chor und grosses Orchester (1900-1911),
- MANUEL DE FALLA (1876-1946): *Atlántida*. Oratorium für Soli, 2 Chöre und Orchester (1928-1946), vollendet von ERNESTO HALFFTER (1905-1989),
- ERWIN SCHULHOFF (1894-1942); *H. M. S. Royal Oak*. Jazz-Oratorium für Sprecher, Jazzsänger (Tenor), gemischten Chor und symphonisches Jazzorchester op. 71 (1930),
- PAUL HINDEMITH (1895-1963): *Das Unaufhörliche*. Oratorium in drei Teilen und 18 Szenen für Soli, gemischten Chor, Knabenchor und Orchester (1931) zum Libretto von GOTTFRIED BENN (1886-1956),
- MICHAEL TIPPETT (1905-1998): *A Child of our Time*. Oratorium für Sopran, Alt, Tenor, Bass, Chor und Orchester (1941),
- BORIS BLACHER (1903-1975): *Der Grossinquisitor*. Oratorium in zwei Teilen für Bariton, Chor und Orchester (1942),
- ALEXANDER WASSILIEWITSCH MOSSOLOV (1900-1973):
 - a. *Heldenstädte*. Oratorium (1945),
 - b. *Heimat*. Oratorium (1949),
 - c. *Ehre der Stadt Moskau*. Oratorium (1967),
- DMITRI DMITRIJEWITSCH SCHOSTAKOWITSCH (1906-1975): *Das Lied von den Wäldern* op. 81 (1949),
- SERGEI SERGEJEWITSCH PROKOFJEW (1891-1953): *Auf Friedenswacht* op. 124 (1950),
- NIKOLAI KARETNIKOW (1930-1994): *Julius Fuchik*. Oratorium für Solisten, Chor und Orchester (1953),
- JOHANN NEPOMUK DAVID (1895-1977): *Das Ezzolied*. Oratorium für Soli, Chor, Orgel und Orchester op. 51 (1957),
- PETR EBEN (1929-2007): *Apologia Sokratus*. Oratorium für Alt, Bariton, gemischten Chor, Kinderchor und Orchester (1967),
- CARL ORFF (1895-1982): *Prometheus*. Oratorium für Soli, Chor und Orchester (1967),
- NINO ROTA (1911-1979): *Il Natale degli innocenti*. Oratorium für Kinderchor, Solisten und Orchester (1968-1970),
- HANS WERNER HENZE (1926-2012): *Das Floss der Medusa*. Oratorium in memoriam Ernesto Che Guevara für Sopran, Bariton, Sprechstimme, 16-stimmigen gemischten Chor, 9 Knabenstimmen und Orchester (1968, überarbeitet 1990),
- RODION KONSTANTINOWITSCH SCHTSCHEDRIN (*1932): *Lenin lebt im Herzen des Volkes*. Oratorium für Sopran, Alt, Bass, gemischten Chor und Orchester (1969),
- ARAM KHATCHATURIAN (1903-1978): *Im Andenken an die Helden* (1976),

- IANNIS XENAKIS (1922-2001): *Oresteia*. Oratorium für Bariton, Kinderchor, gemischten Chor, Vokal- und Instrumental-Ensemble (mit Schlagzeug) (1965-1966, überarbeitet 1989-1992).

Hier diente die Form des Oratoriums zur Vertonung romantischer Dichtung, ergreifender Schicksale, bedeutender Persönlichkeiten, menschlicher Ideale oder zur Verherrlichung weltanschaulichen Heroismus.

12 Im 20. Jahrhundert trugen in der Schweiz grosse Werke namentlich zum Typus des säkularen Drama-Oratorio bei:

- WLADIMIR RUDOLFWITSCH VOGEL (1896-1984, Dodekaphoniker russisch-schweizerischer Abstammung):
 - a. *Wagadus Untergang durch die Eitelkeit* (1930),
 - b. *Thyl Claes* (1941-1945),
 - c. *Meditazione sulla maschera di Modigliani* (1960),
 - d. *Flucht* (1963-1964) und
 - e. *Gli spaziali/Menschen im Weltraum* (1970-1971),
- FRANK MARTIN (1890-1974): *Le vin herbé (Der Zaubertrank)*, weltliches Oratorium nach drei Kapiteln aus dem *Roman de Tristan et Iseut* von JOSEPH BÉDIER (1938–1941) für Solostimmen, Chor und Instrumentalensemble,
- BOHUSLAV MARTINŮ (1890-1959): *Epos o Gilgamešovi*. Oratorium für Sopran, Alt, Tenor, Bass, Sprecher, vierstimmigen gemischten Chor und Orchester H 351 (1949-1955).

13 Umgekehrt entstanden seit den tiefgreifenden Umwälzungen im Gefolge der Französischen Revolution nun auch vermehrt Opern auf biblische Stoffe. Chronologisch findet sich *Nabucco* im Mittelfeld.

D Biblische Opern

14 Die Musikgeschichte kennt seit der Entwicklung der Oper in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts immerhin bereits manches Bühnenwerk, das auf biblischen Stoffen beruht. Ein Viertel dieser biblischen Opern fällt in die Zeit bereits vor der Französischen Revolution (1789)¹³:

1. JOHANN LÖHNER (1645-1705): *Herodes der Kinder-Mörder nach Art eines Singe-Spiels auf das kürzeste verfasset*. Oper (1675). Die Musik dieser Oper ist verschollen.
2. GIOVANNI PAOLO COLONNA (1637-1695): *Sansone* (Bologna 1677)
3. JOHANN THEILE (1646-1724): *Adam und Eva - Der erschaffene, gefallene und wieder aufgerichtete Mensch* (Hamburg 1678)
4. JOHANN LÖHNER (1645-1705): *Abraham/der Gross-glaubige*. Oper in 5 Akten (Nürnberg 1684). Die Musik auch dieser Oper ist verschollen.
5. MARC-ANTOINE CHARPENTIER (1643-1704): *David et Jonathas* H. 490 (Paris 1688)
6. JOHANN PHILIPP KRIEGER (1649-1725): *Daniel in der Löwengrube*. Oper (Hamburg 1688)
7. FRANCESCO ANTONIO URIO (~1631-1719): *Sansone accecato da Filistri* (Venedig 1700)

¹³ Vgl. <http://www.operone.de/opern/oper-titel.html> und http://www.oper-um-1800.uni-koeln.de/einzeldarstellung_werk.php?id_werke=2021&herkunft.

8. REINHARD KEISER (1674-1739): *Der gestürzte und wieder erhöhte Nebucadnezar, König zu Babylon* (Hamburg 1704)
9. ATTILIO ARIOSTI (1666-1729): *Nabucodonosor* (Wien 1706)
10. CHRISTOPH GRAUPNER (1683-1760): *Der Fall des grossen Richters in Israel Simson, oder: Die abgekühlte Liebes-Rache der Debora* (Hamburg 1709)
11. GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685-1759): *Esther (Mordechai and Haman)*. Masque HWV 50 (London 1718)¹⁴
12. MICHEL PIGNOLET DE MONTÉCLAIR (1667-1737): *Jephté* (Paris 1732). Die Oper wurde vom Erzbischof von Paris umgehend verboten ...
13. JEAN-PHILIPPE RAMEAU (1683-1764): *Samson* (Libretto: VOLTAIRE; 1733). Die Uraufführung wurde in Paris konstant hintertrieben.
14. GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (1685-1759): *Belshazar* (CHARLES JENNENS nach den Propheten Daniel, Jeremia und Jesaja sowie nach XENOPHON und HERODOT). Oratorium in 3 Akten HWV 61 (London 1745)
15. GEORG ROBERT VON PASTERWITZ (1730-1803): *Simson* (~1770)
16. WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791): *Betulia liberata*. Azione sacra KV 118 (Milano 1771)
17. JEAN NICOLAS LEFROID DE MÉREAUX (1745-1797): *Samson* (Paris 1774)
18. JOSEPH LEDERER (1733-1796): *Die Lieben Rachels und Jakobs*. Singspiel (Ulm 1776)
19. JOSEF MYSLIVECEK (1737-1781): *Isacco figura del redentore, ossia Abramo ed Isacco*. Sacra Rappresentazione (Florenz 1776)
20. JOSEPH LEDERER (1733-1796): *Das Opfer des Noah*. Singspiel (Ulm 1783)
21. JOHANN HEINRICH ROLLE (1716-1785): *Simson* (~1785)
22. FRANZ STANISLAUS SPINDLER (1763-1819): *Abels Tod bzw. Kain und Abel*. Oper (Innsbruck 1786)
23. DOMENICO CIMAROSA (1749-1801): *Il sacrificio d'Abramo*. Drame sacro per musica in zwei Akten (Neapel 1786)
24. CARL DITTERS VON DITTERSDORF (1739-1799): *Isacco figura del Redentore*. Szenisch aufgeführtes Oratorium (Grosswardein 1787)
25. JOSEPH LEDERER (1733-1796): *Das hohe Lied Salomons*. Singspiel (1788 Ulm)
26. PIETRO ALESSANDRO GUGLIELMI (1728-1804): *Debora e Sisara* (Neapel 1788)
27. LEOPOLD KOZELUCH (1747-1818): *Debora e Sisara* (Wien ~1790)
28. FRANZ XAVER SÜSSMAYR (1766-1803): *Moses oder Der Auszug aus Egypten*. Oper in 2 Akten (Wien 1792)
29. JOHANN SIMON MAYR (1763-1845): *Sisara*. Oper (München 1795)
30. MEINGOSUS [JOHANNES] GAELLE (1752-1816): *Die Schwäbische Schöpfung oder Adams und Evens Erschaffung und ihr Sündenfall*. Komische Oper für Sopran, Tenor, Bariton und Flöte, Viola/Violone und Harfe (Kloster Weingarten 1796)
31. ANGELO TARCHI (~1760-1814): *Abraham und Isaak*. Drame sacro (Mantova 1796)
32. JÁNOS FUSZ (1777-1819): *Jakob und Rachel*. Oper in einem Akt (Wien 1798)
33. ADRIEN QUAISIN (1766-1828): *Le jugement de Salomon*. Opéra en 3 actes (Paris 1802)
34. GIUSEPPE MONETA (1754-1806): *Il trionfo di Gedeone*. Oper (Florenz 1804)
35. FELICE BLANGINI (1781-1841): *Nephtali Les ammonites*. Opéra en 3 actes (Paris 1806)
36. ETIENNE NICOLAS MÉHUL (1763-1817): *Joseph et ses frères*. Drame mêlé de chants. (*Jakob und seine Söhne in Aegypten*) (Paris 1807)
37. VINZENZ FERRARIUS TUCZEK (1773-1821): *Samson, Richter in Israel*. Oper in 3 Akten (Wien 1808)
38. PETER VON WINTER (1754-1825): *Salomons Urteil*. Oper in 2 Akten (München 1808)

¹⁴ Dieses Werk sang der Kirchliche Singkreis Wohlen unter PATRICK RYF 2002.

39. JEAN-FRANÇOIS LE SUEUR (1760-1837): *La Mort d'Adam et son apothéose*. Tragédie lyrique-religieuse en 3 actes (Paris 1809)
40. VINZENZ FERRARIUS TUCZEK (1773-1821): *Moses in Egypten*. Oper in 4 Akten (Wien 1810)
41. IGNAZ Ritter VON SEYFRIED (1776-1841): *Saul, König von Israel*. Oper (Wien 1810)
42. FELICE BLANGINI (1781-1841): *Isaak*. Oper (1810)
43. PETER RITTER (1763-1846): *Der Spruch des Salomon*. Grosse Oper in drei Aufzügen (Wien 1810)
44. RODOLPHE KREUTZER (1766-1831): *La mort d'Abel*. Tragédie lyrique en 3 actes (Paris 1810)
45. JÁNOS FUSZ (1777-1819): *Isaac*. Heroisches Melodram op. 17 (Wien 1812)
46. GIACOMO MEYERBEER (1791-1864): *Jephtas Gelübde*. Ernsthafte Oper in 3 Akten (München 1812)
47. GIOACHINO ROSSINI (1792-1868): *Ciro in Babilonia, ossia La caduta di Baldassarre*. Drama con cori (Oper) in 2 Akten (Ferrara 1812)
48. IGNAZ Ritter VON SEYFRIED (1776-1841): *Moses*. Oper in 5 Akten (Wien 1813)
49. GIOVANNI LIVERATI (1772-1846): *David oder Goliaths Tod*. Oper (Wien 1813)
50. JÁNOS FUSZ (1777-1819): *Judith – Die Belagerung von Bethulien*. Oper in 2 Akten op. 19 (Wien 1814)
51. IGNAZ Ritter VON SEYFRIED (1776-1841): *Abraham*. Oper (Wien 1817)
52. GIOACHINO ROSSINI (1792-1868): *Mosè in Egitto* (1818); Umarbeitung: *Moïse et Pharaon ou Le Passage de la Mer Rouge (Moses und Pharaon oder Der Zug durchs Rote Meer)*. Oper in 4 Akten (5 Bildern) (Paris 1827)
53. IGNAZ Ritter VON SEYFRIED (1776-1841): *Noah*. Oper in 3 Akten (Wien 1819)
54. JOSEF DRECHSLER (1782-1852): *Der verlorene Sohn* (Wien 1819)
55. JOSEF WEIGL (1766-1846): *Daniel in der Löwengrube oder Baals Sturz*. Oper in 3 Akten (Wien 1820)
56. FRANCESCO BASILI (1767-1850): *Il Sansone*. Azione tragico-sacra in 3 quadri: *Sansone in Tamnata, Sansone in Gaza, La caduta del tempio di Dagone* (Neapel 1824)
57. GAËTANO DONIZETTI (1797-1848): *Il diluvio universale* (1830)
58. FRANCESCO MALIPIERO (1824-1887): *Esther d'Engaddi*. Oper (ungedruckt 1841)
59. GIUSEPPE VERDI (1813-1901): *Nabucco* (Libretto: TEMISTOCLE SOLERA, Mailand 1842)
60. CHARLES FRANÇOIS GOUNOD (1818-1893): *La Reine de Saba (Die Königin von Saba)*. Grand opéra en 4 actes (Paris 1862); 2. Fassung in 5 Akten (Brüssel 1862)
61. ALEXANDER NIKOLAJEWITSCH SEROV (1820-1871): *Judif*. Oper in 5 Akten (St. Petersburg 1863)
62. JOACHIM RAFF (1822-1882): *Samson* (Libretto: JOACHIM RAFF 1851/52). Musikalisches Trauerspiel in 5 Akten, WoO 21 (1853–1857, rev. 1865), unveröffentlicht
63. JACQUES FRANÇOIS ELIE FROMENTAL HALÉVY (1799-1862)/GEORGES BIZET (1838-1875): *Noé/Le déluge* (1858-1862/1875)
64. JULES MASSENET (1842-1912): *Marie-Magdeleine*. Drame sacré en 3 actes (Paris 1873)
65. JULES MASSENET (1842-1912): *Eve*. Mystère en 3 actes (Paris 1875)
66. ANTON GRIGORIEWITSCH RUBINSTEIN (1829-1894): *Die Maccabäer*. Oper in 3 Akten (6 Bildern) (Berlin 1875)
67. KARL GOLDMARK (1830-1915): *Die Königin von Saba* (Wien 1875)
68. CAMILLE SAINT-SAËNS (1835-1921): *Samson et Dalila (Samson und Dalila)*. Opéra en 3 actes op. 47 (Weimar 1877)
69. JULES MASSENET (1842-1912): *Hérodiade* (Brüssel 1881)
70. EDUARD BRUNNER (1841-1903): *Damaskus. Die Bekehrung des heiligen Paulus*. Oper (unveröffentlicht 1903)

71. CARL NIELSEN (1865-1931): *Saul og David (Saul und David)*. Oper in 4 Akten CNK 25 (Kopenhagen 1902)
72. RICHARD STRAUSS (1864-1949): *Salome*. Musikdrama in einem Aufzuge op. 54 TrV 215 (Dresden 1905)
73. CLAUDE DEBUSSY (1862-1918): *L'enfant prodigue* (London 1910)
74. RUTLAND BOUGHTON (1878-1960): *Bethlehem* (nach einem Weihnachtsspiel des 15. Jh. aus Coventry). Musikdrama in 2 Akten (Street 1915)
75. ILDEBRANDO PIZZETTI (1880-1968): *La rappresentazione di Abram e d'Isaac (Das Mirakelspiel von Abraham und Isaak)*. Musik zur gleichnamigen sacra rappresentazione von 1449 in Florenz (Florenz 1917)
76. RUDI STEPHAN (1887-1915): *Die ersten Menschen* (Frankfurt am Main 1920)
77. ILDEBRANDO PIZZETTI (1880-1968): *Dèbora e Jaéle*. Drama in 3 Akten (Milano Teatro alla Scala 1922)
78. EMIL NIKOLAUS VON REZNICEK (1860-1945): *Holofernes*. Oper in 2 Akten (Berlin 1923)
79. ARTHUR HONEGGER (1892-1955): *Judith*. Opéra sérieux en 3 actes (Monte Carlo 1926)
80. JUAN BAUTISTA MASSA (1885-1938): *La Magdalena*. Biblische Oper in 4 Akten (Buenos Aires 1929)
81. FRANCO MARGOLA (1908-1992): *Il mito di Caino*. Oper (Bergamo 1940)
82. LUIGI DALLAPICCOLA (1904-1975): *Hiob* (Rom 1950)
83. DARIUS MILHAUD (1892-1974): *David*. Oper op. 320 (Jerusalem 1954)
84. ALFRED BRUNEAU (1857-1934): *Lazare*. Drame lyrique en un acte (Radio France 1954)
85. LENNOX BERKELEY (1903-1989): *Ruth*. 3 Szenen op. 50 (London 1956)
86. ARNOLD SCHÖNBERG (1874-1951): *Moses und Aaron* (1930-1932, unvollendet; Zürich 1957)
87. GIAN FRANCESCO MALIPIERO (1882-1973): *Il Figliuol prodigo* (Florenz 1957)
88. BENJAMIN BRITTEN (1903-1976): *Noye's Fludde (Noahs Sintflut)* op. 59. Kinderoper in einem Akt (Parish Church [Pfarrkirche] Orford, Suffolk 1958)
89. RANDALL THOMPSON (1899-1984): *The Nativity According to St Luke*. Musical drama in 7 scenes (Cambridge/Massachusetts 1961)
90. IGOR STRAWINSKY (1882-1971): *Die Sintflut*. Oper nach der Schöpfungsgeschichte (Hamburg 1963)
91. BENJAMIN BRITTEN (1913-1976): *The Prodigal Son*. Kirchenparabel op. 81 (Orford 1968)
92. AUGUSTYN HIPOLIT BLOCH (1929-2006): *Ajelet, córka Jeftego = Ajelet, Jephthas Tochter*. Opernmysterium in einem Akt (Warschau 1968)
93. PAUL BURKHARD (1911-1977): *Ein Stern geht auf aus Jaakob*. Musikalisch-dramatische Darstellung/Weihnachtsoper (Hamburg 1970)
94. SÁNDOR SZOKOLAY (1931-2013): *Sámson*. Oper in 2 Akten op. 41 (Budapest 1973)
95. ERIC SALZMAN (*1933): *Lazarus*. Oper (New York 1974)
96. KRZYSZTOF PENDERECKI (*1933): *Paradise Lost/Raj utracony/Das verlorene Paradies*. Sacra rappresentazione in 2 Teilen (Chicago 1978)
97. WINFRIED HILLER (*1941): *Ijob*. Monodram (München 1979)
98. [GOTTFRIED VON EINEM (1918-1996): *Jesu Hochzeit*. Ein Mysterium (Wien 1980)]
99. MAURICIO KAGEL (*1931): *Die Erschöpfung der Welt*. Szenische Illusion in einem Aufzug (Stuttgart 1980)
100. SIEGFRIED MATTHUS (*1934): *Judith*. Oper in 2 Akten (Berlin 1985)
101. PIERRE ANCELIN (1934-2000): *Filius Hominis*. Opéra-sacré en dix tableaux (Rome 1989)
102. VOLKER DAVID KIRCHNER (*1942): *Belshazar*. Allegorie (München 1986)
103. JAN MÜLLER-WIELAND (*1966): *Kain*. Kammeroper (Hamburg 1992)
104. DETLEV HEUSINGER (*1956): *Babylon*. Oper (Schwetzingen 1997)

105. SIDNEY CORBETT (*1960): *Noach*. Oper in 9 Bildern für 7 Solisten, gemischten Chor und Orchester (Bremen 2001)
 106. THOMAS JENNEFELT (*1954): *Paulus*. Kammeroper (Berlin 2011)

15 Dies ergibt folgende Verteilung nach Jahrhunderten und Testamenten

Verteilung biblischer Opernstoffe auf das Erste und das Zweite Testament

Tabelle 1

Jahre	Anzahl Opern auf Stoffe aus dem 1. Testament	Anzahl Opern auf Stoffe aus dem 2. Testament	Total Anzahl Opern auf biblische Stoffe
1675-1700	6	1	7
1701-1800	26	0	26
1801-1900	32	4	36
1901-2000	23	12	35
2001-2017	1	1	2
Total	88	18	106

16 Die quantitative Zunahme biblischer Stoffe einschliesslich ihrer Aufteilung zwischen den Testamenten lässt sich als musikalischer Reflex der Säkularisierung im christlichen Abendland lesen. Im Wesentlichen sind es zunächst beinahe ausschliesslich Stoffe aus dem Ersten Testament, welche in «weltlichen» Musikdramen Eingang finden. Nach der Französischen Revolution gelangen sukzessive auch neutestamentliche Stoffe auf die Bühne, und im 20. Jahrhundert machen sie ein Drittel der biblischen Opern aus: Die kirchliche Zensur hat sich in allen Konfessionen überlebt. Dies zeigt sich mittlerweile auch in Musicals wie ANDREW LLOYD WEBBERS (*1948) *Jesus Christ Superstar* (1970). Das Genre des Musicals beziehe ich in diese Untersuchung freilich nicht ein, weil ich davon nichts verstehe.

17 Fazit: Unter den seit knapp 370 Jahren komponierten und erhaltenen mehreren tausend dramatischen Bühnenmusikwerken verwenden wenig mehr als hundert Opern biblische Stoffe; dies entspricht einem Anteil biblischer Opern am gesamten Bühnenmusikoeuvre im einstelligen Prozentbereich.

18 Diese 106 Opern kreisen also allesamt um lediglich 27 biblische Themenkreise:

Aus dem Ersten („Alten“) Testament (88 Opern):

1. *Schöpfung* (7),
2. *Sündenfall* (1),
3. *Kain und Abel* (4),
4. *Sintflut/Noah* (6),
5. *Abraham und Isaak* (9),
6. *Jakob und Rachel* (2),
7. *Joseph in Aegypten* (1),
8. *Mose/Aaron* (5),
9. *Jephta* (3),
10. *Jael/Deborah/Sisera* (4),
11. *Gideon* (1),
12. *Samson/Dalilah* (12),
13. *Naphtali und Ammoniter* (1),
14. *Saul/David/Jonathan/Goliath* (5),
15. *Ruth* (1),
16. *Salomon und die Königin von Saba* (6),
17. *Judith/Holofernes* (6),
18. *Nebukadnezzar inkl. Belshazar/Daniel in der Löwengrube* (9),
19. *Hiob* (2),
20. *Esther* (2),
21. *Makkabäer* (1).

Aus dem Zweiten („Neuen“) Testament (18 Opern):

1. *Geschichte von Jesu Geburt inkl. Kindermord von Bethlehem* (5),
2. *Salome und Herodias* (2),
3. *Der verlorene Sohn* (4),
4. *Auferweckung des Lazarus* (2),
5. *Maria Magdalena (und Jesu Hochzeit)* (3) und
6. *Saulus/Paulus* (2).

19 21 der 27 Themen sind dem Ersten Testament entnommen, einzig die Geschichte von *Jesu Geburt*, der *Knäbleinmassenmord des Herodes*, die *Auferweckung des Lazarus*, das *Gleichnis vom verlorenen Sohn*, *Salome/Herodias*, *Maria Magdalena* und (mit erheblichen Abstrichen) *Jesu Hochzeit* sowie *Saulus/Paulus* haben Anhalt im Zweiten Testament. *Samson* (12x vertont), *Abraham und Isaak* (9x), die *Nebukadnezzar/Daniel*-Thematik (9x) und die *Schöpfungsgeschichte* (7x) sowie *Noah und die Sintflut* (6x), *Salomon und die Königin von Saba* (6x), die *Judith/Holofernes*-Geschichte (6x) und die Vorgänge um *Saul, David, Goliath und Jonathan* (5x) und schliesslich die Geschichten von *Deborah, Jael und Sisera* sowie von *Kain und Abel* (je 4x) übertreffen alle anderen Stoffe quantitativ; aus dem Neuen Testament kommt einzig die *Geburtsgeschichte Jesu* einschliesslich *Stern und Kindermord von Bethlehem* auf 5 Opernvertonungen, das *Gleichnis vom verlorenen Sohn* auf 4 Opern. Das verbleibende Dutzend biblischer Stoffe wurde etwa zu gleichen Teilen je einmal, zweimal oder dreimal vertont.

Fundstellen biblischer Opernstoffe

Tabelle 2

Nr.	Stoff	Biblische Grundlage
1	Schöpfung	1 Mose 1,1-2,7.18-23
2	Sündenfall	1 Mose 2,4b-3,24
3	Kain und Abel	1 Mose 4,1-25
4	Sintflut/Noah	1 Mose 6,5-9,19
5	Abraham und Isaak	1 Mose 11,26-25,11
6	Rachel und Jakob	1 Mose 29,6-31,34; 32,25-33; 33,1-7; 35,16-25; 46,19-25; 48,7.
7	Joseph und seine Brüder in Ägypten	1 Mose 30,22-24; 37,2-50,26
8	Mose (und Aaron), Auszug aus Ägypten	2 Mose 2,10 bis Jos 24,5
9	Jephta und Ajelet	Ri 10,6-12,7
10	Deborah, Jael und Sisera	Ri 4,1-5,31; 1 Sam 12,9
11	Gideon	Ri 6,11-8,35
12	Naphtali und die Ammoniter	1 Mose 30,8; 35,25; 49,21; 2 Mose 1,4; 3 Mose 1,15; 21,21-35; 5 Mose 2,26-31; 27,13; 33,23; 34,2; Jos 10,1-14; Ri 1,33; 4,6-10; 5,18; 6,35; 7,23
13	Samson (und Dalilah)	Ri 13,1-16,31, bes. 16,4-22
14	Saul, David (+ Jonathan) und Goliath	1 Sam 9-31; 2 Sam 1,17-27
15	Ruth	Ruth 1,1-4,22
16	Salomon und die Königin von Saba	1 Kg 1-11 (bes. 10-13); 2 Chr 1-9
17	Hohelied Salomos	Hld 1,1-8,14
18	Judith (und Holofernes)/Bethulien	Jdt 1,1-16,25
19	Nebukadnezar	2 Kg 24,1-11; 25,1-22; 1 Chr 5,41; 2 Chr 36,5-20; Jer 21,2.7; 24,1; 25,1.9; 27,6.8.20; 28,3.14; 29,1.3; 32,1; 34,1; 35,11; 37,1; 39,1.5.11; 42,8-13; 43,10; 46,2.13; 49,30; 50,17; 51,34; 52,4.12.28-30; Ez 26,7; 29,17-21; Dan 2,1-5,30
20	Daniel/Belshazar und Löwengrube	Dan 2,1-5,30; Jer 21,2.7; 24,1; 25,1.9; 27,6.8.20; 28,3.14; 29,1.3; 32,1; 34,1; 35,11; 37,1; 39,1.5.11; 42, 8-13; 43,10; 46,2.13; 49,30; 50,17; 51,34; 52,4.12.28-30
21	Hiob	Hiob 1,1-42,6
22	Esther	Est 1,1-10,31
23	Maccabäer	1 Makk 1,1-16,23; 2 Makk 1,1-15,39
24	Bethlehem und Geburtsgeschichte	Mt 2,1-7//Lk 2,1-20
25	Kindsmassenmord des Herodes	Mt 2,1-23
26	Salome (und Herodias)	Mt 14,6-11//Mk 6,17-29//Lk 3,19f
27	Der verlorene Sohn	Lk 15,11-32
28	Lazarus	Joh 11,1-14; vgl. Lk 16,19-31
29	Maria Magdalena (+ Jesu Hochzeit)	Mk 14,3-9; 15,40.47; 16,1-9; Mt 26,6-13; 28,9; Lk 7,36-50; 8,2; 10,38-40; 11,26; Joh 11,2.20; 12,1-18; 19,25; 20,1f.11-18
30	Saulus/Paulus	Apg 8,1-28,31; Röm 1,1-16,27; 1 Kor 1,1-16,24; 2 Kor 1,1-13,13; 1 Thess 1,1-5,28; Gal 1,1-6,18; Phm 1-25

20 27 dieser 106 biblischen Opern (25 %) wurden von 11 Tonschöpfern komponiert:

- a. IGNAZ RITTER VON SEYFRIED (4)
- b. JOSEPH LEDERER (3)
- c. JÁNOS FUSZ (3)
- d. JULES MASSENET (3)
- e. JOHANN LÖHNER (2)
- f. GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (2)
- g. FELICE BLANGINI (2)
- h. VINZENZ FERRARIUS TUCZEK (2)
- i. GIOACHINO ROSSINI (2)
- j. ILDEBRANDO PIZZETTI (2)
- k. BENJAMIN BRITTEN (2)

21 Daneben gibt es freilich viele weitere Opern, die einen biblischen Teilbezug, etwa ein dramaentscheidendes Bibelzitat enthalten, so etwa

- a. JACQUES FRANÇOIS ÉLIE FROMENTAL HALÉVY: *La juive* (1835)
- b. GIACOMO MEYERBEER: *Les Huguenots* (1836)
- c. GIACOMO MEYERBEER: *Le prophète* (1849)
- d. GIUSEPPE VERDI: *Stiffelio* (1850)
- e. GIUSEPPE VERDI: *La forza del destino* (1862)
- f. GIUSEPPE VERDI: *Otello* (1887)
- g. WILHELM KIENZL (1857-1941): *Der Evangelimann* op. 45 (1894).

22 Der jüdisch-französische Komponist DARIUS MILHAUD (1892-1974) schliesslich schuf 1970 eine Kreuzung von Oper und Oratorium: *Saint-Louis roi de France* op. 434, ein Opern-Oratorium in 2 Teilen auf ein Libretto von PAUL CLAUDEL und HENRI DOUBLIER.

23 Von *Nabucco* abgesehen, hegte VERDI zuweilen noch andere biblische Opernpläne, die er freilich niemals realisierte:

- Wie aus einer undatierten handschriftlichen Notiz VERDIS hervorgeht, reizte ihn Lord BYRONS *Cain. A mystery*¹⁵;
- VERDI komponierte den *Don Carlo*, nachdem er eine Vertonung von EUGÈNE SCRIBES Libretto *Judith* abgelehnt hatte.¹⁶

E GIUSEPPE VERDI (1813-1901): Leben und Werk, Charakter und Engagements

24 Zu VERDIS Leben¹⁷, Musikwerken¹⁸, politischem¹⁹ und ökonomischem²⁰ Engagement und zu seinem lebenslang ausgeprägten Unabhängigkeitsstreben²¹ sind Hinweise zu finden in der Einführung zu seinem Requiem.²²

¹⁵ Vgl. OTTOMANO, 593; WERR, *corsaro*. In: GERHARD/SCHWEIKERT, *Verdi Handbuch*², 410; MARVIN, 194-196 listet ohne Anspruch auf Vollständigkeit 90 in Aussicht genommene Sujets auf.

¹⁶ Vgl. DÖRING: *Don Carlos/Don Carlo*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): *Verdi Handbuch*², 505.

¹⁷ WILI, *Messa da Requiem*, Rzz 4-83.

¹⁸ WILI, *Messa da Requiem*, Rzz. 5-51 und 83-112.

¹⁹ WILI, *Messa da Requiem*, Rzz. 63-71

²⁰ WILI, *Messa da Requiem*, Rzz. 50-60.

²¹ WILI, *Messa da Requiem*, Rzz. 60-63.

²² WILI, *Messa da Requiem*, abrufbar unter <http://www.singkreis-wohlen.ch/downloads/verdirequiem2016z.pdf>.

25 Das Familienglück des jungen GIUSEPPE VERDI sollte lediglich vier Jahre währen und grausam zunichtegemacht werden. Die am 26. März 1837 geborene VIRGINIA verstarb kurz nach der Geburt ihres Bruders (11. Juli 1838) am 12. August 1838, und ICILIO wurde noch weniger alt als seine Schwester und starb bereits am 22. Oktober 1839. Im Juni 1840 erkrankte auch noch VERDIS Ehegattin MARGHERITA VERDI-BAREZZI an einer Hirnhautentzündung und verschied am 18. Juni 1840. Wie sehr dies VERDI nahegegangen ist, zeigt seine zugespitzte autobiographische Schilderung gegenüber seinem Verleger GIULIO RICORDI vier Jahrzehnte später²³: In seiner Erinnerung hatte er seine ganze Familie und sein Glück binnen bloss zweier Monate hergeben müssen.²⁴ Beruflich wie privat hatte VERDI damit bis anhin einzig die Erfahrung konsequenten, grausamen und ehernen Scheiterns gemacht. Seine sämtlichen Bühnenwerke zwischen 1841 und 1893 können so auch als variierte Reflexion dieser Erfahrung gehört werden. Erst der achtzigjährige Meister sollte sich wieder der Form der burlesken Oper zuwenden mögen: Aber auch *Falstaff* ist – präzise gehört – *abgründigster* Humor: Am Ende sind alle verschaukelt („*tutti gabbati*“).²⁵

26 VERDI liess alle die ehernen ökonomischen Gesetze des Opernbetriebs²⁶ der damaligen Zeit inert weniger Jahrzehnte zur Makulatur werden. Ein erster Grund dafür ist darin zu suchen, dass VERDI bereits mit seiner dritten Oper (*Nabucco*) europaweit berühmt wurde und auch mit den meisten seiner weiteren Opern den nicht selten grenzübergreifend tätigen Opernimpresari zum Garanten für finanziellen Erfolg wurde. Ausserhalb der Grenzen des damals noch zerstückelten Italiens wurden einem Opernkomponisten erfolgreiche Werke ganz anders entschädigt. Dass VERDI seinen Marktwert alsbald drastisch steigern konnte, lag nicht zuletzt daran, dass er mehr als einen Fünftel seiner Bühnenwerke für ausländische Bühnen schrieb oder umschrieb:

VERDIS sechs Opern für Bühnen ausserhalb Italiens

Tabelle 3

Jahr	Oper	Bühnenstadt	Bemerkungen
1847	<i>I Masnadieri</i>	London	Originalwerk
1847	<i>Jérusalem</i>	Paris	Umarbeitung von <i>I Lombardi alla prima crociata</i>
1855	<i>Les vêpres siciliennes</i>	Paris	Originalwerk
1862	<i>La forza del destino</i>	Petersburg	Originalwerk
1867	<i>Don Carlo</i>	Paris	Originalwerk
1871	<i>Aida</i>	Kairo	Originalwerk

²³ Veröffentlicht in POUGIN, 43-46. Vgl. auch hiernach, Rzz. 41 und 70f.

²⁴ Vgl. hiernach, Rz. 41.

²⁵ *Falstaff* 3. Akt 2. Szene Schlussfuge 2. Teil; vgl. GERHARD, *Leierkasten* 80.

²⁶ Der italienische Opernbetrieb in der Restaurationszeit (1815-1848) war Unterhaltungsindustrie für das gehobene Bürgertum: Massgebend waren Librettisten und vor allem die zur Verfügung stehenden Sänger. Rollen mussten jeweils auf die Verhältnisse umgeschrieben werden; dramatische Stringenz rangierte in letzter Priorität.

27 VERDIS Leben ist gekennzeichnet von hart errungenem musikalischem und parallel dazu gesellschaftlichem Aufstieg aus Unterschichtigkeit in bitterer Armut, lange Zeit erfolglosem Suchen nach Aufführungsmöglichkeiten für seine Werke, Kennenlernen der sozialen Hackordnung, musikalisch wie ökonomisch präziser Intuition und Erkenntnis. So wurde trotz niederschmetternden Schicksalsschlägen

- aus einem kleinen Landjungen der meist gespielte Opernkomponist der Welt,
- aus dem übersehenen, fleissigen Unterschichtigen ein Agrargrossunternehmer und Latifundienbesitzer,
- aus einem Galeerenkomponisten der dramatisch zielsicher demaskierende Tonsetzer, der seinen Marktwert kannte und knallhart zu nutzen wusste,
- aus einem vom Klerus hochnäsiger zurechtgewiesener Messdiener ein politisch Interessierter, ebenso sozial wie durch und durch antiklerikal eingestellter italienischer Patriot.

28 Bei alledem blieb VERDI geprägt von seinen Schicksalsschlägen. Seine Opern sind durchsetzt von lyrischen Szenen der Liebe und des Glücks, die in martialisch verheerende Eingriffe gewalttätiger Gegner münden oder die durch deren Auftauchen zynisch als Illusion entlarvt werden. VERDIS durchgehende musikalische Aesthetik des Hässlichen verrät seinen lebenslangen Skeptizismus: Die gesellschaftliche Ordnung von Klerus, Adel oder gehobenem Bürgertum zerstört mit unerbittlicher Konsequenz die vermeintliche Integration randständiger Aussenseiter (etwa Invalide [Rigoletto], Prostituierte [Traviata] oder Andersfarbige [Otello]) als blosser Illusion. Die dramatische Zuspitzung dieser Entwicklung zeigt einen Komponisten, der im Leben nicht weniger als in seinen Opern Dramatiker war. VERDIS Selbstinszenierung als einfacher Bauer aus Le Roncole, der als Tonsetzer nur komponierte, was ihm als einem Simpel eben einfiel, war Imagepflege, hatte aber gerade in diesem Punkt mit der Realität nicht das Geringste zu tun. VERDIS volkstümlich eingängige Melodien und ihre charakteristische Banda-Begleitung waren hart erarbeitete Reduktion grössten europäisch-musikalischen Erbes (JOHANN SEBASTIAN BACH, WOLFGANG AMADEUS MOZART, LUDWIG VAN BEETHOVEN, FRANZ SCHUBERT oder GIOACHINO ROSSINI), welches VERDI zeitlebens sehr intensiv studierte. Dieser Prozess setzte mit *Nabucco* ein. Einige analytische Vergleiche mit VERDIS Vorbildern mögen es erhellen.

F VERDIS *Nabucco*: Der Stoff

29 Die spezialisierte Webseite <http://www.opera-guide.ch/opera.php?id=380&uilang=de> gibt von VERDIS *Nabucco* italienisch und deutsch nachstehende Beschreibung der Opernhandlung:

Die Handlung des *Nabucco*Tabelle 4

Italianisch	Deutsch
Atto primo - Gerusalemme	1. Teil - Jerusalem
<p>All'interno del tempio di Salomone, Ebrei e Leviti invitano le vergini ebree a pregare per la salvezza di Israele, poiché il re d'Assiria, Nabucco, ha attaccato gli Ebrei (coro "<i>Gli arredi festivi</i>"). Entra il pontefice Zaccaria, dicendo che Dio ha tratto in suo potere Fenena, figlia di Nabucco: lei forse potrà far ritornare la pace; invita perciò gli Ebrei a confidare nel loro Dio (cavatina "<i>D'Egitto là sui lidi</i>"). Improvvisamente si sentono grida: arriva Ismaele, nipote di Sedecia re di Gerusalemme, annunciando che Nabucco si sta avvicinando furibondo. Zaccaria affida Fenena a Ismaele, predicendo rovina al Dio di Belo (cabaletta "<i>Come notte a sol fulgente</i>"). Intanto Ismaele, innamorato di Fenena e trovatosi solo con lei, ricorda quando, nelle vesti di ambasciatore di Giuda, andò in Babilonia e, imprigionato, fu salvato da Fenena: sia dalla prigione, sia dall'amore furente della di lei sorella, Abigaille. Fenena gli rammenta la sua attuale condizione di schiava, e Ismaele le giura che le renderà la libertà; ma, mentre sta per aprire una porta segreta da cui fuggire, entra Abigaille, schiava creduta figlia primogenita di Nabucco, seguita da alcuni guerrieri babilonesi travestiti da Ebrei. Sorpresi i due amanti, ella accusa Ismaele di tradire la patria per una donna babilonese e grida vendetta, confessando di averlo amato e di avergli offerto anche il regno di Babilonia; sentendosi schernita, ha mutato ora il suo amore in odio, ma si dichiara pronta a salvarlo se Ismaele cambierà partito (terzettino "<i>Io t'amava!...</i>"). Gli Ebrei sono in preghiera nel tempio, quando giunge la notizia che Nabucco a cavallo si sta avvicinando. S'avanza anche Abigaille, inneggiando a Nabucco: è lei che ha aperto il passo ai guerrieri babilonesi, che ora fanno irruzione nel tempio. Segue anche Nabucco, che viene affrontato da Zaccaria; questi minaccia di uccidere Fenena, che tiene in pugno, se Nabucco osasse profanare il tempio. Mentre Zaccaria sta per vibrare il colpo su Fenena, Ismaele ferma il pugnale; la fanciulla corre fra le braccia di Nabucco, che annuncia tremenda vendetta.</p>	<p>Die Babylonier unter Nabucco (Nebukadnezar II.) belagern Jerusalem, dessen Volk im Tempel versammelt ist und Jehova um Rettung anfleht. Der hebräische Hohepriester Zacharias jedoch macht ihm Hoffnung (<i>Freno al timor!</i>): in seiner Macht befindet sich Fenena, die Tochter Nabuccos. Um deren Leben nicht zu gefährden, werde der König den Tempel nicht schänden.</p> <p>Ismail, der Fenena liebt, eilt herbei und berichtet, dass der Feind bereits in die Stadt eingedrungen ist. Alle stürzen hinaus, um zu kämpfen, Zacharias vertraut Fenena Ismail an. Die beiden kennen sich von früher, wo Ismail als Botschafter in Babylon weilte, als Spion ins Gefängnis geworfen und von Fenena, die eine tiefe Zuneigung zu ihm gefasst hatte, befreit worden war. Abigail, die als Fenenas ältere Schwester gilt, in Wirklichkeit aber eine von Nabucco an Kindes Statt angenommene Sklavin ist, dringt mit Soldaten auf Schleichwegen in den Tempel. Sie verspricht Ismail und seinem Volk Rettung, wenn er sie zur Frau nähme (<i>Io t'amava</i>). Inzwischen hat Nabucco mit seinen Kriegern die Stadt und den Tempel erobert, Ismail übergibt ihm die von seinen Landsleuten bedrohte Geliebte. Nabucco gibt Befehl, den Tempel zu plündern und dann zu zerstören.</p>

Atto secondo - L'empio	2. Teil - Der Gottlose
<p>Abigaille ha in mano uno scritto che ha sottratto a Nabucco, nel quale si attesta la sua nascita servile; per questo motivo Nabucco ha destinato il trono alla figlia minore, Fenena, mentre Abigaille è tenuta in schiavitù. Questa sua condizione la rende furente contro tutti, al punto da minacciare di morte Fenena, il finto padre Nabucco e il regno (aria "<i>Anch'io dischiuso un giorno</i>"). Il gran sacerdote di Belo avverte Abigaille che Fenena sta liberando gli Ebrei, per cui il popolo assiro acclama regina Abigaille (cabaletta "<i>Salgo già del trono aurato</i>"). Nella reggia Ismaele incontra i Leviti che gli intimano di fuggire, maledicendolo perché ha tradito il suo popolo (coro "<i>Il maledetto non ha fratelli</i>"). Sopraggiunge Anna, che dice di aver pietà di Ismaele: ha salvato un'ebrea, Fenena, che si è infatti convertita al dio di Israele. Entra Abdallo, dicendo che è stata annunciata la morte di Nabucco e che Abigaille è invocata regina. Abigaille intima a Fenena di renderle la corona; ma entra Nabucco e, strappata la corona dalle mani di Abigaille, la sfida a prenderla dal suo capo ("<i>S'appressan gl'istanti</i>"). Nabucco ripudia il dio di Babilonia, che ha reso i babilonesi traditori e quello degli Ebrei, che li ha posti in suo potere e, in un impeto d'orgoglio, dichiara se stesso dio. A questa affermazione scoppia un fulmine; Nabucco sembra avere sul volto le tracce della follia: sconvolto, cade, invocando l'aiuto di Fenena ("<i>Chi mi toglie il regio scettro</i>"), mentre Abigaille raccoglie la corona</p>	<p>Abigail hat in Nabuccos Palast ein Dokument entdeckt, aus dem hervorgeht, dass sie nur eine Sklavin ist. Niemand soll dies erfahren, weil sie sonst ihre ehrgeizigen Pläne, Fenena und den König zu stürzen, nicht verwirklichen kann. (<i>Ben io t'invenni / Anch'io dischiuso un giorno</i>). Nabucco ist im Feld, Fenena seine Stellvertreterin. Diese hat, so erfährt Abigail durch den Oberpriester, die jüdischen Gefangenen freigelassen. Da angenommen wird, Nabucco sei in der Schlacht gefallen, lässt Abigail Fenena verhaften und setzt sich selbst auf den Thron. Zacharias versammelt die in die Verbannung nach Babylon fortgeführten Juden und spricht ihnen Mut zu. Ismail wird verstossen, weil er die Heimat verraten und eine Fremde zur Frau genommen hat. Fenena hört erschüttert vom Tod ihres Vaters. Abigail fordert von ihr die Krone. Da tritt der totgesagte König dazwischen und nimmt Abigall die Krone wieder weg. Als er sich selbst zum König und Gott ausruft, donnert es. Ein Blitz schlägt den Herrscher mit Wahnsinn. Schwer gezeichnet und voller Angst bittet er um Mitleid (<i>Chi mi toglie il regio scettro?</i>). Während Zacharias das Geschehen als klares Gotteszeichen deutet, glaubt sich Abigail am Ziel und reisst die von Nabuccos Haupt heruntergefallene Krone an sich.</p>

Atto terzo - La profezia	3. Teil - Die Prophezeihung
<p>La scena si apre negli orti pensili di Babilonia. Abigaille è sul trono; il sacerdote di Belo invoca la morte per tutti gli Ebrei e per Fenena per prima, in quanto traditrice di Belo. Entra Nabucco, con vesti lacere e barba incolta; Abigaille ordina di rinchiuderlo nelle sue stanze, poiché ha perso il senno, ma Nabucco rivendica il suo trono e affronta Abigaille chiedendole come osa sedervi. La donna dice di averlo occupato per il bene di Belo quando lui era demente e invoca lo sterminio degli Ebrei. Nabucco è perplesso, Abigaille lo accusa di essere un vile; egli firma allora l'ordine, ma quando si rende conto che in questo modo ha condannato anche Fenena vorrebbe tornare sui suoi passi. Abigaille non lo permette, e dice che avrà lei come figlia; furibondo, Nabucco la appella schiava e cerca il foglio che attesta la sua nascita servile, ma è Abigaille a trarlo dal seno e a farlo in pezzi (duetto "<i>Donna, chi sei?</i>"). Abigaille fa condurre in prigione Nabucco, il quale chiede di rendergli almeno Fenena. Intanto, sulle sponde dell'Eufrate, gli Ebrei incatenati e costretti al lavoro pensano con nostalgia alla loro patria (coro "<i>Va pensiero sull'ale dorate</i>"); arriva Zaccaria, che profetizza la futura liberazione del suo popolo ("<i>Del futuro nel buio discerno</i>").</p>	<p>Abigail hat die Hebräer wieder gefangen nehmen lassen und den Thron bestiegen, Fenena ist zum Tode verurteilt worden. Nabucco bittet vergebens für seine Tochter und droht, das Geheimnis der Herkunft Abigails zu enthüllen. Diese zerreisst das Dokument und lässt den König in den Kerker werfen (<i>Donna, chi sei?</i>).</p> <p>Die verzagten Hebräer klagen am Ufer des Euphrat über ihr Schicksal (<i>Va, pensiero</i>). Zacharias tröstet sie und sagt Babylons Untergang voraus (<i>Oh, chi piange?</i>).</p>

Atto quarto - L'idolo infranto	4. Teil - Das zertrümmerte Götzenbild
<p>Negli appartamenti della reggia Nabucco è assopito; si sveglia ansante al suono di guerra, e crede che Belo stia cadendo in mano agli Ebrei: si affaccia alla finestra e vede Fenena tratta a morte in catene. Cerca di uscire, ma si rende conto di essere rinchiuso; disperato, si tocca la fronte e domanda perdono al Dio degli Ebrei (aria "<i>Dio di Giuda!</i>"). Fa per aprire con violenza la porta, sentendosi ormai guarito e rinvigorito, prende la spada di Abdallo e corre a salvare Fenena (cabaletta "<i>O prodi miei seguitem!</i>"). Intanto negli orti pensili il sacerdote di Belo attende Fenena, che si prepara al martirio ("<i>Oh dischiuso è il firmamento</i>"). Irrompe Nabucco, con Abdallo e i guerrieri; cade l'idolo, e Nabucco narra di come il Dio di Giuda lo rese demente quand'era tiranno, facendo anche impazzire Abigaille che nel frattempo ha bevuto il veleno. Tutti si inginocchiano e rendono grazie a Dio ("<i>Immenso Jeovha</i>"). Entra Abigaille, in fin di vita, sorretta da due guerrieri: chiede perdono a Fenena, benedicendo il suo amore con Ismaele; muore implorando la pietà di Dio (aria "<i>Su me... morente... esanime</i>"), mentre Zaccaria saluta Nabucco re dei re.</p>	<p>Nabucco ist allein im Kerker und erkennt seine Verfehlungen. Er hört, wie man Fenena zum Tode führt. Verzweifelt bittet er Jehova, den Gott des israelitischen Volkes, um Vergebung und bekennt sich zu ihm (<i>Dio di Giuda! L'ara, il Tempio a Te sacro</i>). Mit übermenschlicher Kraft bricht Nabucco, dessen Geist sich gelichtet hat, die Türen auf und eilt mit seinen Getreuen auf den Richtplatz, um Fenena zu retten. Die gefangenen Juden und Fenena warten auf ihre Hinrichtung (<i>Oh, dischiuso è il firmamento</i>). Da erschallen plötzlich Huldigungsrufe für Nabucco. Der König, von Abdallo und seinen Soldaten gefolgt, stürmt den Tempel. Das Standbild des Götzen Baal fällt, wie Abigail von einem Blitz getroffen, in sich zusammen. Abigail bittet sterbend um Verzeihung. Ismail und Fenena, die den jüdischen Glauben angenommen hat, werden endlich vereint.</p>

G VERDIS *Nabucco*: Biblische und ausserbiblische Grundlagen des Opernlibrettos

30 Babylonisch lautet der Königsname des Protagonisten *Nabû-kudurri-uşur* = *Gott Nabu, schütze meinen Erbsohn*.²⁷ Dies führte in den griechischen Quellen zur Umschreibung als Ναβουχοδονοσορ = Nabuchodonosor (beispielsweise Prophet Ez 26,7). Diese Schreibweise wurde auch in Frankreich und Italien übernommen, wo im Gefolge der tridentinischen Konzilsbeschlüsse (1545-1563) der Bibelwortlaut allein in der aus der griechischen *Septuaginta* (LXX) übersetzten lateinischen *Vulgata* (Nabuchodonosor) für massgebend dekretiert worden war.

²⁷ Der Name der Oper geht auf die griechische Umschreibung des Namens von Babylons König NEBUKADNEZZAR zurück, der 598 v. Chr. Jerusalem erobert und 586 v. Chr. führende Familien der Jerusalemer Oberschicht in die babylonische Gefangenschaft entführt hatte. Die griechische Umschreibung kam dem babylonischen Namen des Königs (*Nabû-kudurri-uşur*) recht nahe; für die hebräische Form des babylonischen Namens muss man sich vergegenwärtigen, dass die hebräische Schrift zur Zeit des babylonischen Exils einzig die Konsonanten eindeutig notierte (also NBKDNZR), derweil die Vokale erst über 1000 Jahre später in Form von Punkten eingesetzt wurden (sog. masoretischer Text).

LUTHERS reformatorische Übersetzung des Alten Testaments direkt aus dem Hebräischen – dort heisst der babylonische König נְבוּכַדְנֶצְצַר = Nebukadnezzar oder (hebräisch häufiger) נְבוּכַדְרֶצְצַר = Nebukadrezzar – brachte im Deutschen und im Englischen diese zweite Namensform in Gebrauch. VERDIS Oper wurde 1842 unter dem vollen babylonisch-griechisch-lateinisch-italienischen Namen des Protagonisten uraufgeführt: *Nabucodonosor*. Die Abkürzung des Operntitels (*Nabucco*) wurde erst zwei Jahre später gebräuchlich und setzte sich durch.

31 Der erste Teil der Oper handelt im Jahre 578 v.Chr. in Jerusalem, die übrigen drei Teile in Babylon. Unter den bereits in der ersten Kriegswelle Verschleppten NEBUKADNEZZARS war auch der oberstschichtige Prophet DANIEL²⁸, der 604-535 v.Chr. unter den Königen NEBUKADNEZZAR (605-562 v.Chr., Dan 2 und 4), BELSCHAZZAR (babylonisch BEL-ŠARRU-UŠUR, griechisch und lateinisch Baltasar 552-543 v.Chr., vgl. Dan 3 und 5,1-30), DARIUS dem Meder (Dan 6) und KYROS (539-530 v.Chr., Daniel 6,29) als hochgestellter Beamter am babylonischen Königshof diente und Anfeindungen babylonisch-königlichen Anpassungsdrucks, eigener Karriereversuchung und neidischer antisemitischer Denunzianten widerstehen musste und trotz derart widriger Umstände dreimal täglich nach Jerusalem gewandt betete, sich an Gottes Weisungen hielt (Dan 1 und 6) und von Gott die Gabe der Deutung von Träumen und geheimnisvoller Texte wie des Menetekels sowie Geheimnisse über die Endzeit offenbart erhielt (Dan 2, 4 und 5).

32 In der Originalpartitur der Oper ist jedem der vier Teile²⁹ ein Zitat aus den Weissagungen des Propheten Jeremia vorangestellt:

Jeremia-Zitate in der Originalpartitur über den einzelnen Teilen des *Nabucco*

Tabelle 5

Teil	Italienisch	Deutsch
I	<u>Gerusalemme</u> Così ha detto il Signore: ecco, io do questa città in mano del re di Babilonia, egli e'arderà col fuoco. (Geremia 21,10; 34,2)	<u>Jerusalem</u> Spruch des Herrn: Diese Stadt wird in die Hand des Königs von Babylon ausgeliefert, dass er sie einnehme und in Brand stecke. (Jer 21,10; 34,2)
II	<u>L'empio</u> Ecco ... il turbo del Signore è uscito fuori; cadrà sul capo dell'empio. (Geremia 23,19; 30,23)	<u>Der Frevler</u> Fürwahr, ein Sturm vom Herrn bricht los, ein Wirbelsturm; über das Haupt der Gottlosen braust er dahin. (Jer 23,19; 30,23)
III	<u>La profezia</u> Le fiere dei deserti avranno in Babilonia la loro stanza insieme coi gufi, e l'ulule vi dimoreranno. (Geremia 50,39)	<u>Die Prophezeiung</u> Die wilden Tiere der Wüste werden mit den Hyänen in Babilonien hausen, und Eulen werden sich dort niederlassen. (Jer 50,39)
IV	<u>L'idolo infranto</u> Bel è confuso; i suoi idoli sono rotti in pezzi. (Geremia 50,2)	<u>Das zerbrochene Götzenbild</u> Zuschanden ist Baal, seine Götzen zertrümmert! (Jer 50,2)

²⁸ NELIS, 308f.

²⁹ Vgl. hiernach, Rz. 53. TEMISTOCLE SOLERA übernahm diese Gliederungsmoder für VERDI im *Nabucco* (1842) und in *I Lombardi alla prima crociata* (1843) von SALVATORE CAMMARANO, der diese Gliederungsweise bei seinen Libretti zu GAËTANO DONIZETTIS *Lucia di Lammermoor* (1835) und *Belisario* (1836) eingeführt hatte und für VERDI später auch in seinen Libretti zu *Alzira*, *La battaglia di Legnano*, *Luisa Miller* und *Il Trovatore* weiterführte. Vgl. ROSS, *Kaleidoskop* 2.

33 Die biblischen Grundlagen von TEMISTOCLE SOLERAS Opernlibretto beruhen auf folgen Schriften des Ersten Testaments:

- a. 2 Könige 25-26;
- b. Psalm 137 (masoretische Zählung; Septuaginta/Vulgata-Zählung Psalm 136);
- c. Jeremia 50 (Prophezeiung vom Untergang Babylons) und 52 (Der Fall Jerusalems mit der Zerstörung des ersten Tempels) sowie
- d. Daniel 2 (Sturz des Götzenbildes) und 4 (Nebukadnezars Übermut und Wahnsinn).

Der berühmte Gefangenenchor *Va, pensiero, sull'ali dorate – Flieg, Gedanke, auf goldenen Schwingen* reflektiert gewissermassen die Erinnerung an das Heimweh der unterdrückten Klagenden des 137. (bzw. 136.) Psalms: „An den Ufern Babylons sassen wir und weinten, wenn wir an Zion dachten. Wir hängten unsere Harfen an die Weiden in jenem Land.“ In der Fassung des Opernchores lautet dies *Arpa d'ôr dei fatidici vati, perchè muta dal salice pendi? – Goldene Harfe der weisen Propheten, warum hängst du stumm von der Weide?*

34 Ausserbiblische Quellen sind nur sehr spärlich erhalten geblieben. Die vorhandenen Quellenüberreste bestätigen die ausgesprochen negative biblische Charakterisierung Nebukadnezars insbesondere durch den Propheten Daniel Kapitel 4 bisher nicht. Ein babylonisches Fragment stellt den König als sensiblen Menschen voller Selbstzweifel dar, was seinerseits durch die archäologischen Ausgrabungen in Frage gestellt wird: Nebukadnezar entwickelte eine enorme Bautätigkeit nicht allein in Babylon, sondern in weiteren elf Städten (Tempel, Strassen und Umfassungsmauern); in Babylon allein liess er drei Paläste, 15 Tempel, drei Hauptstrassen, den Euphrat-Kanal samt Brücke, die Stadtmauern mit Toren (darunter das heute im Pergamon-Museum in Berlin ausgestellte Ischtar-Tor) und grosse vorgelagerte Befestigungsbauten wie die medische Mauer nördlich von Sippar zwischen Euphrat und Tigris errichten. Insbesondere vollendete er in Babylon den riesigen Terrassenhochtempel Etemenanki (= Grundstein von Himmel und Erde). Die biblische Urgeschichte handelt denn auch vom Turmbau zu Babel (1 Mose 11). Weltweites Staunen erregten auch die künstlich angelegten, baumbewachsenen Backsteinhochterrassen, die „hängenden Gärten“, für die freilich bisher keine Inschriften gefunden werden konnten, die Nebukadnezars Anspruch auf die Urheberschaft belegen würden. Hingegen behauptet der babylonische Priester und Historiker BÉL-RE'UŠUNU (BEROSSOS)³⁰ in seinem griechisch erhaltenen Fragment im 3. Jahrhundert v.Chr., Nebukadnezars neuer Königspalast sei in der Rekordzeit von 15 Tagen erbaut worden. Nebukadnezar liess Babylon im grossen Stil begrünen, die Ufer des kanalisiertes Euphrat reichlich mit Zedern und die weiteren Kanalufer mit Pappeln bepflanzen.³¹

³⁰ Wiedergegeben bei FELIX JACOBY (Hg.): *Die Fragmente der griechischen Historiker* (FGrHist). Teil 3: Geschichte von Städten und Völkern. Unterabteilung C: Autoren über einzelne Länder. Bd. 1. Leiden 1958, Nr. 680.

³¹ BERGER, 32.

H VERDIS *Nabucco*: Historische Wurzeln des Stoffs in Literatur und Musik

35 Die biblischen Geschichten um Nebukadnezar hatten europaweit literarische Verarbeitung gefunden. Eines der ältesten Zeugnisse dafür war ein englisches Schauspiel mit dem Titel *Nebuchadnezzar's Fierie Furnace*³². Danach wurde in London 1596 ein weiteres Schauspiel auf diesen Stoff auf die Bühne gebracht. Bereits 1583 hatte der französische Dramatiker ROBERT GARNIER (1545-1590) den Stoff aus der Optik Zidkias und seines Königshauses in seiner tragédie humaniste *Sédécie, ou les Juives* thematisiert. In Deutschland schrieb 1684 CHRISTIAN WEISE (1642-1708) sein Stück *Nebukadnezar*, und 1704 erlebte die Hansestadt Hamburg im Theater am Gänsemarkt die Uraufführung des Singspiels REINHARD KEISERS (1674-1739) *Der gestürzte und wieder erhöhte Nebucadnezar, König zu Babylon, unter dem grossen Propheten Daniel* auf ein Libretto CHRISTIAN FRIEDRICH HUNOLDS (1680-1721); 1728 wurde das Werk dort erneut aufgeführt, angereichert durch Einlagearien GEORG PHILIPP TELEMANNs (1681-1767).³³

36 Auch in Italien hatte das Sujet *Nabucodonosor* bereits vor VERDI eine gewisse bescheidene literarische Tradition gehabt, die mit einem um 1530 entstandenen, 1582 in Florenz erschienenen Mysterienspiel in Versen (*La Rappresentazione di Nabucodonosor, Re di Babillonia*) begonnen hatte und durch den geistlichen Historiker und Schriftsteller GIOVANNI AGOSTINO DELLA LENGUEGLIA (1608-1669, *Nabucco trasformato. Ragionamenti morali*. Mailand 1668, Venedig 1675) und danach durch Pater FRANCESCO ULISSE RINGHIERI (1721-1787) alias ERENIO FALLARIDE (*Nabucco il grande convertito a Dio*. Padua 1771) in einer Tragödie und schliesslich von GIOVANNI BATTISTA NICCOLINI (1782-1861) mit der fünftaktigen Verstragödie *Nabuco in Gerusalemme* (1829) fortgesetzt worden war.³⁴

37 Das Libretto TEMISTOCLE SOLERAS (1815-1878) freilich knüpfte an keiner dieser vier italienischen literarischen Vorlagen, sondern an einem anderen, doppelt überlieferten französischen Vorbild an: Am 17. Oktober 1836 war am Pariser Theater Ambigu-Comique das vieraktige Drama *Nabuchodonosor* von AUGUSTE ANICET-BOURGEOIS (1806-1871) und FRANCIS CORNU (1794-1848) uraufgeführt worden. Und nur zehn Tage später war an der Scala di Milano das hierauf gründende historische Ballett-Konzentrat *Nabuccodonosor* des italienischen Balletttänzers und Komponisten ANTONIO CORTESI (1796-1879) uraufgeführt worden.³⁵

³² Wieder herausgegeben 1936 von MARGARETE ROESLER

³³ Vgl. PAUL-RICHARD BERGER: Art. Nebukadnezar II. In: Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon Bd. VI. Nordhausen 1993, Spp. 529-548.

³⁴ WALTER, *Nabucodonosor* 310.

³⁵ Vgl. auch hiernach, Rz. 50.

I VERDIS *Nabucco*: Entstehungsgeschichte

38 Mailand hatte 1840 mit 150'000 Einwohnern eine nicht einmal halb so grosse Bevölkerung wie das kaiserliche Zentrum Wien.³⁶ Das Papsttum hatte sich nach der Geiselnahme der Päpste PIUS VI. und PIUS VII. durch NAPOLÉON BONAPARTE in Paris seit dem Wiener Kongress aufs Engste METTERNICHS Restauration und dem Kaiser in Wien verschrieben, um den Kirchenstaat zurückzuerhalten. Der Kamaldulensermonch BARTOLOMEO CAPPELLARI war vom österreichischen Staatskanzler CLEMENS VON METTERNICH für den Heiligen Stuhl ins Spiel gebracht worden, und als führungsmässig total überforderter Papst GREGOR XVI. (1831-1846) liess er sich sogar seine wichtigsten Enzykliken von METTERNICH korrigieren und umschreiben (!).³⁷ Österreichische Truppen mussten im Kirchenstaat denn auch laufend für Ordnung und Unterdrückung sorgen. Die Lombardei als österreichisches Einflussgebiet erhielt vom Papst auch eine entsprechende Kirchenführung: Mailänder Erzbischof war der Österreicher KARL KAJETAN Kardinal GAYSRUCK (1769-1846). Die Zensur in Mailand verbot die Wiederholung von Opernarien. Die vom erwähnten Mailänder Erzbischof untersagte „Gotteslästerung“ einer Taufe am Jordan in der ersten auf *Nabucco* folgenden Oper *I Lombardi alla prima crociata* vermochte VERDI schliesslich beim Polizeichef dennoch durchzusetzen; die kirchliche Zensur beschränkte sich auf das Gebet Giseldas im 1. Akt 6. Szene³⁸. So erfuhr VERDI klerikale Unberechenbarkeit und Willkür. Am *priesterlichen* Charakter der Kleriker zweifelte er auch hinfert nicht – nur am *christlichen*.³⁹ Dies mag dazu beigetragen haben, dass später aus der Retrospektive das jüdische Volk in *Nabucco* den katholischen Italienern entsprach, die verhasste Kirchenzensur hingegen eher Nebukadnezar.

39 Die Entstehungsgeschichte des *Nabucco* ist vertrackt, und VERDIS dramatische Zuspitzung in seiner autobiographischen Skizze (1879) aus einer Distanz von gut dreieinhalb Jahrzehnten steigerte nur die Verwirrung, statt sie zu lösen. Um die Entstehung nachzuvollziehen, muss man wissen, dass der Italiener BARTOLOMEO MERELLI (1794-1879) Impresario (Pächter, künstlerischer Leiter und kaufmännischer Unternehmer in Personalunion) der beiden bedeutendsten Opernbühnen Mailands (der Scala) und Wiens (des Kärntnertor-Theaters)⁴⁰ und der preussische Komponist CARL OTTO EHRENFRIED NICOLAI (1810-1849)⁴¹ Erster Kapellmeister des Kärntnertor-Theaters waren⁴². TEMISTOCLE SOLERA (1815-1878)⁴³, der Librettist des *Nabucco*, hatte für NICOLAI 1840 die Textvorlage zum dreiaktigen Melodram *Gildippe ed Odoardo* geschrieben, welches in Genua uraufgeführt und wie bereits NICOLAIS ein Jahr zuvor entstandenes ebenfalls dreiaktiges und in Turin uraufgeführtes Melodram *Il templario* nach Sir WALTER SCOTTS (1771-1832) Roman *Ivanhoe* (1820) mit grossem Erfolg an der Scala di Milano nachgespielt worden war. MERELLI verpflichtete daraufhin den erfolgreichen NICOLAI sogleich für ein weiteres Auftragswerk.

³⁶ Vgl. SCHWANDT, 22.

³⁷ Vgl. hiernach, Rz. 59 mit Fnn. 69f.

³⁸ Vgl. WILI, *Messa da Requiem*, Rz. 143 Fnn. 311f = <http://www.singkreis-wohlen.ch/downloads/verdirequiem2016z.pdf>.

³⁹ Vgl. VERDIS Brief vom 9. Juni 1871 an VINCENZO LUCCARDI (hier zit. nach GREMLER, *Kirche*, 101), also zur Zeit der Entstehung der *Aida*.

⁴⁰ Vgl. MEIER, 17; KÜHNER, 20; WILI, *Messa da Requiem*, Rzz. 15-20, speziell Rz. 17 = <http://www.singkreis-wohlen.ch/downloads/verdirequiem2016z.pdf>.

⁴¹ Heute wird von NICOLAI fast nur noch die Oper *Die lustigen Weiber von Windsor* aufgeführt.

⁴² Als erster Kapellmeister begründete NICOLAI durch die philharmonischen Konzerte des Hofopernorchesters die heutigen Wiener Philharmoniker.

⁴³ Näheres zur schillernden Figur SOLERAS vgl. WILI, *Messa da Requiem*, Rz. 13 Fn. 14 = <http://www.singkreis-wohlen.ch/downloads/verdirequiem2016z.pdf>. Vgl. auch hiernach, Fn. 71.

40 Zur Vertonung für die Scala di Milano übergab MERELLI dem Preussen NICOLAI zunächst SOLERAS Libretto zu *Nabucodonosor* – vergeblich: NICOLAI refusierte, „überzeugt, dass ein ewiges Wüten, Blutvergiessen, Schimpfen, Schlagen und Morden kein Sujet für mich sei“, wie er in sein Tagebuch notierte. GIUSEPPE VERDI hingegen, den MERELLI doch ebenfalls für eine weitere Oper verpflichtet hatte, trug noch GAETANO ROSSIS Textbuch zu *Il proscritto* (*Der Verbannte*) bei sich, einer Episode aus den sog. Rosenkriegen der englischen Geschichte des 15. Jahrhunderts. Nachdem MERELLI ihn nach der erfolglosen zweiten Oper *Un giorno di regno ossia il Finto Stanislao* nicht hatte fallen lassen, sondern durch eine Neufassung seiner Erstlingsoper *Oberto conte di San Bonifacio* künstlerisch wie finanziell unterstützt hatte, sah VERDI nun die Gelegenheit gekommen, sich zu revanchieren, indem er MERELLI das Libretto zu *Il proscritto* gegen jenes des *Nabucodonosor* eintauschte und MERELLI so ermöglichte, seine Opernpläne sowohl mit NICOLAI als auch mit ihm selber, VERDI, umzusetzen.⁴⁴

41 VERDIS eigener Erinnerung von 1879 zufolge soll ihm MERELLI das Libretto zu *Nabucco* geradezu aufgeschwätzt haben. Unwillig will VERDI den Papierwust durch den Schnee nach Hause getragen und dort missmutig auf den Tisch geknallt haben, wo sich zufällig eine Seite mit den Versen *Va, pensiero, sull'ali dorate* geöffnet haben soll. VERDI will davon so fasziniert gewesen sein, dass er das ganze Libretto die Nacht über mehrmals durchlas. VERDI, der sich mit Ausnahme der Autobiographischen Skizze von 1879 der Preisgabe seines Privatlebens zu widersetzen pflegte, hat mit dieser Schilderung aus heutiger Sicht nicht die Fakten, wohl aber sehr viel über sich ausgesagt. Die Schilderung ist in überprüfbaren Einzelheiten nachweislich unzutreffend: So hatte VERDI seine beiden Kinder und seine erste Frau MARGHERITA innert weniger als 22, aber keineswegs „im Laufe von rund zwei Monaten“ verloren.⁴⁵ *Ma si non è vero, è ben trovato*. VERDIS autobiographische Skizze zeigt sein *feu sacré* für dramatische Zuspitzung ebenso wie seinen Stolz auf seinen unbeugsamen Widerstand gegen Schicksalsschläge und materielle Not. Als VERDI sich 1879 „erinnerte“, waren die Verse von *Va, pensiero, sull'ali dorate* italienischen Kindern geläufig und seine Melodie gar weit über Italien hinaus zum Gassenhauer geworden.

42 Nach einigen Verwicklungen erreichte VERDI am Tag vor Weihnachten 1841 bei Scala-Impresario BARTOLOMEO MERELLI im Verbund mit den beiden Protagonisten der Uraufführung – seiner nachmaligen zweiten Gattin GIUSEPPINA STREPPONI (1815-1897), die die Abigaille singen sollte und wollte, und GIORGIO RONCONI (1810-1890), der die Titelrolle des Nabucco übernahm, dass die Uraufführung der fertig komponierten Oper noch für das Ende der Fastensaison 1842 vorgesehen und angekündigt wurde. Da GIUSEPPINA STREPPONI aber in der Zwischenzeit noch in Genua verpflichtet war, konnte sie erst Ende Februar 1842 nach Mailand zurückkommen; für die Proben zum Nabucco standen so lediglich 12 Tage zur Verfügung. Am 9. März 1842 wurde *Nabucodonosor* mit riesigem Erfolg an der Scala aus der Taufe gehoben. Bis zum Ende der Theaterfastensaison wurde die Oper noch siebenmal aufgeführt; aber zu Beginn der folgenden Herbstsaison wurde sie sogleich

⁴⁴ Vgl. auch hiernach, Rz. 70f.

⁴⁵ 10 Jahre vor der autobiographischen Skizze hatte VERDI einem Freund zur in manchen Details differierenden Darstellung LESSONAS geschrieben: dies sei seine eigene Geschichte, „so wahr als sie nur sein“ könne. Nach dieser Version LESSONAS, 296-298 hätte VERDI das Libretto fünf Monate lang liegen lassen, bevor er im Mai 1842 als erstes die ab der 3. Aufführung wieder gestrichene Todesszene Abigailles vertonte und die Oper anschliessend in einem Schaffensrausch binnen dreier Monate vollendete. Vgl. dazu BUDDEN, Verdi; ROSENTHAL, 15f; hiervor, Rz. 25 und hiernach, Rzz. 60 und 74.

erneut und mit anhaltendem Riesenerfolg als Reprise auf den Spielplan gesetzt und insgesamt über 60 Mal aufgeführt.⁴⁶ Dies ist umso bemerkenswerter, als GIUSEPPINA STREPPONI die Uraufführung gesundheitlich angeschlagen und stimmlich indisponiert bestreiten musste⁴⁷ und ihre Partie nach Abschluss der Mailänder Fastenzeitsaison erst wieder einen Monat später in Parma sang. Bei der Wiederaufnahme des *Nabucco* an der Scala im August 1842 hingegen musste sie durch TERESA (PIPPA) DE GIULI-BORSI (1817-1877) ersetzt werden. Für diese zweite Aufführungsserie änderte VERDI die *preghiera* der Fenena eingangs des letzten Finales (*Oh dischiuso è il firmamento*), und für die Premiere der Karnevalstheatersaison in Venedig 1843 ersetzte er diese *preghiera* gar durch eine *romanza*. Verloren gegangen ist ein Balletteinschub nach dem Eröffnungsschor des 3. Teils, den VERDI für die Erstsinszenierung des *Nabucco* in Brüssel 1848 nachkomponierte.

J VERDIS *Nabucco*: Vorbilder

43 VERDI hat den grossen Wurf des *Nabucco* keineswegs aus dem Nichts heraus geschaffen. Er hatte seine Vorbilder genau studiert:

44 Mit dem Priester Zaccaria schuf VERDI eine *Basso profondo*-Rolle, die für Italien in jener Zeit noch ungewöhnlich war. Aber eine *Bariton*rolle (Nabucodonosor) war bereits aus GAËTANO DONIZETTIS (1797-1848) *Torquato Tasso* (1833, Torquato Tasso), *Marin Faliero* (1835, Israele Bertucci), *Belisario* (1836, Belisario, Feldherr des Kaisers) und *Maria Padilla* (1841, Don Pedro, Prinz von Kastilien) bekannt.⁴⁸

45 Auch das *unisono* des Gefangenenchors *Va, pensiero, sull'ali dorate* in VERDIS *Nabucco* war nicht völlig neu; GAËTANO DONIZETTI hatte seine Wirkung bereits im Eingangsschor *Zara, zara, zara infida!* seiner Oper *Marino Faliero* (1835) erprobt.

46 Das Finale des 1. Aktes ist gleich aufgebaut wie jenes aus GIOACHINO ROSSINIS (1792-1868) früher Oper *Tancredi* (1813); ausserdem stand VERDI dabei das Sextett aus der 4. Szene des 1. Aktes *Il contratto nuziale* von GAËTANO DONIZETTIS *Lucia di Lammermoor* (1838) für die Ausgestaltung (Arioso, Deklamation über Orchesterklängen, langsames Ensemble [Largo], Cabaletta und Stretta) als Vorbild vor Augen.⁴⁹

47 Auch GIOACHINO ROSSINIS *Mosè in Egitto* (1818) stand VERDIS *Nabucco* zu Gevatter: Mit diesem Bühnenwerk teilt *Nabucco* die neuartige vorherrschende Rolle des Chores des israelitischen Volkes, nachdem der Chor in Opern ehemals nicht über die Funktion hinausgefunden hatte, Akte einzuleiten und zu beschliessen. Weitere Vorbilder waren VERDI für die neue, eigene handlungsorientierte Rolle des Chores GIACOMO MEYERBEERS (1791-1864) *Il crociato in Egitto* (1824) und die 3. Szene mit Chor *Guerra, guerra, le galliche selve* aus dem 2. Akt von VINCENZO BELLINIS (1801-1835) Oper *Norma* (1831).⁵⁰

⁴⁶ MEIER, 26 und 154.

⁴⁷ Diese Indisponiertheit GIUSEPPINA STREPPONIS bei der Uraufführung führte VERDI zugleich zur Erkenntnis, dass Abigailles Todesszene die Wirkung keineswegs erhöhte, so dass er *Nabucco* umgehend mit dem Chor *Immenso Jehova* enden liess. Vgl. hiervor, Fn. 45.

⁴⁸ Vgl. hiernach, Rz. 52.

⁴⁹ Vgl. GOSSETT, 739; vgl. ausserdem FABBRI, 465-506.

⁵⁰ Zum Ganzen WALTER, *Nabucodonosor*, 310-314.

48 GAËTANO DONIZETTIS *Marin Faliero* (1835, Cabaletta Falieros aus dem Finale des 2. Aktes: *Notte atroce, notte orrenda*) war für VERDI ausserdem das offensichtliche Gestaltungsvorbild für Zaccarias Cabaletta *Come notte a sol fulgente* im 1. Teil des *Nabucco*.⁵¹

K VERDIS *Nabucco*: Neuerungen und Schlüsselstellung

49 War VERDIS *Nabucco* mithin ein Edelplagiat? Mitnichten! Zunächst ging VERDI auch dort, wo er sich an ein Vorbild anlehnte, dabei sehr deutlich und überzeugend eigene neue Wege. Dies gilt zunächst für die harmonisch und melodisch erzielten neuen Effekte in den Cabaletten⁵², die VERDI mit der gegenüber DONIZETTI inversen Spiegelung und Drehung der Motive auslöste.

50 Es gilt noch weit mehr für die Ausgestaltung eines *neuen Rollentypus*: Mag der israelitische Priester Zaccaria konventionell sein⁵³, so ist es Abigaille keinesfalls. Und genau auf diese Rolle hatte es VERDI abgesehen: Er hat sie seiner nachmaligen zweiten Frau, GIUSEPPINA STREPPONI auf den Leib geschrieben. Hier kommt die Erweiterung des Stoffes von *Nabucodonosor*⁵⁴ ins Spiel: Das französische Schauspiel von AUGUSTE ANICET-BOURGEOIS und FRANCIS CORNU hatte als dramaturgischen Kniff in das biblische Stoffgerüst eine Szene eingefügt, in der Nabuchodonosor seiner vermeintlichen Tochter Abigaille verrät, dass sie gar nicht seine Tochter, sondern die Frucht einer ehebrecherischen Beziehung ihrer Mutter mit einem Diener sei. Nabuchodonosor hat den schriftlichen Bitten der beiden um Nachsicht nicht entsprochen und sie hinrichten lassen. Abigaille hat er als Thronerbin für den Fall behalten, dass er keine weiteren Kinder bekommen sollte, doch mit Feneas Geburt ist diese Eventualität hinfällig geworden. Durch öffentliche Verkündung ihres Thronverzichts soll Abigaille ihrer jüngeren (vermeintlichen) Schwester den künftigen Weg an die Staatsspitze freimachen. CORTESIS Ballettlibretto hatte verschiedene Nebenfiguren des französischen Schauspiels gestrichen und die Intrige vereinfacht. Diese vereinfachte Grundkonstellation übernahm TEMISTOCLE SOLERA in sein Libretto, dichtete Abigaille noch die Liebe zu Ismaele an und liess sie den schriftlichen Nachweis ihrer niederen Abkunft selber entdecken.⁵⁵

⁵¹ Dies erkannte bereits BASEVI, 7.

⁵² Vgl. hiernach, Rzz. 56, 58 und 66.

⁵³ Vgl. hiervor, Rz. 47, und hiernach, Rzz. 56 und 58.

⁵⁴ Vgl. hiervor, Rzz. 35-37.

⁵⁵ Vgl. hiervor, Rz. 37.

51 Damit war Abigaille entscheidend aufgewertet und neben Nabucodonosor zur zweiten Protagonistin des Opernlibrettos geworden. Beide finden ausgehend vom Rachegeanken via Überheblichkeit schliesslich zur Erlösung im Glauben an *Jehova*.⁵⁶ Abigaille freilich war für VERDI der spannendere Charakter: Wo Nabucodonosor aus eigenem (Königs-)Recht politisch handelt, versucht Abigaille ihr blosses eigenes Privatinteresse (Abwehr eines Rückabstiegs in die Sklaverei) durch zwei Delikte (Beseitigung des belastenden Beweisstücks und Umsturzversuch) durchzusetzen. Ihre Eifersucht auf Fenena ist nebensächlich. „Nabucodonosor handelt, weil er handeln *will*; Abigaille handelt, weil sie handeln *muss*, und wird damit zu einer der grossen Heroinnen des jungen VERDI.“⁵⁷ SOLERAS konventionelle Liebesgeschichte zwischen Fenena und Ismaele war Konzession an die damaligen Erwartungen des Theaterpublikums und bleibt in VERDIS Vertonung zumal gegenüber Zaccarias machtvollm Gottesglauben blosser Nebensächlichkeit. Abigaille dagegen gewinnt in VERDIS spezifisch anforderungsreicher Vertonung die Statur der Protagonistin; sie wird zu VERDIS neuem Stimmtypus: Unruhige Rhythmen versinnbildlichen die Zerrissenheit des Charakters Abigailles, Riesenintervalle ihre Masslosigkeit, virtuose Koloraturen in höchsten Höhen und schwindelerregende Läufe ihre Gefühlskälte und angriffige Gewaltbereitschaft.⁵⁸ GIUSEPPINA STREPPONI, später Geliebte und schliesslich zweite Ehefrau VERDIS, hatte dem jungen Komponisten die Türe zur Scalabühne geöffnet. Von persönlicher Not gezwungen, hatte sie ihre Stimme bereits mit 26 Jahren ruinös überstrapaziert. Ihr ist die Abigaille-Rolle auf den Leib geschrieben. An der Uraufführung war sie indisponiert. Geschadet hat dies nicht: Seit Abigaille verlangen VERDIS Opernpartien mehr noch als Schöngesang in Darstellung wie Gesang glaubwürdiges Rollenspiel.

52 Neben Abigaille gibt die Titelpartie des *Nabucco* den zweiten Protagonisten ab. 1842 stand VERDI für die Uraufführung GIORGIO RONCONI zur Verfügung. Für VERDIS weiteres Opernschaffen sollte dies eine glückliche Fügung sein. War bis dahin der Bariton im italienischen Opernschaffen erst von GIOACHINO ROSSINI (1792-1868)⁵⁹ und von GAËTANO DONIZETTI (1797-1848)⁶⁰ mit mehr als Nebenrollen bedacht worden⁶¹, wurde der Bariton mit *Nabucco* in den Mittelpunkt des Bühnengeschehens gerückt. Bereits PAUL BEKKER fand 1934 das „Urthema der Oper VERDIS“ geradezu im „Bariton-Mann. Er wird heroisch, lyrisch, elegisch, brutal ... bis zur letzten Steigerungsmöglichkeit abgewandelt, aber nie passiv“.⁶² Hinter VERDIS scheinbar so einfachen Melodien, simplen Rhythmen und plumper Tutti-Orchestrierung – so die verbreiteten Vorurteile bis ins späte 20. Jahrhundert – verbirgt sich präzise Detailarbeit: Als Nabucco vom Blitz getroffen dem Wahn verfällt, wechselt VERDI von unruhigen Passagen in der düstersten Molltonart (f-moll) zweimal in ihre parallele Dur-Tonart: As-Dur, die weichste Dur-Tonart – extremstmöglicher Stimmungswechsel. Bis in einzelne Takte hinein feilte VERDI also seine Kontrastdramaturgie aus.

⁵⁶ Die zu VERDIS Zeit im katholischen Raum noch übliche Schreibweise des hebräischen Gottesnamens JHWH beruhte auf Unkenntnis seiner hebräischen Schreib- und Leseweise: Weil Juden den Gottesnamen nicht aussprechen dürfen, wurden die Konsonanten des Gottesnamens mit den Vokalen des stattdessen auszusprechenden Wortes „Herr“ (AdQnAj) kombiniert. Um dies sichtbar zu machen, pflegte die Lutherbibel anstelle des Gottesnamens jeweils das Wort „HErr“ beginnend mit zwei Versalien zu schreiben.

⁵⁷ WALTER, *Nabucodonosor* 311.

⁵⁸ MEIER, 24 in Verbindung mit WALTER, *Nabucodonosor* 310f.

⁵⁹ GIOACHINO ROSSINI: *Il barbiere di Sevilla* (1816) und *Guillaume Tell* (1829).

⁶⁰ GAËTANO DONIZETTI: *Torquato Tasso* (1833), *Marino Faliero* (1835), *Belisario* (1836) und *Maria Padilla* (1841). Vgl. hiervor, Rz. 44.

⁶¹ Vgl. hiervor, Rz. 44.

⁶² BEKKER, hier zit. nach SCHWANDT, 22.

53 VERDIS ureigene Handschrift fernab jeden Plagiats verrät sodann der Aufbau der Partitur: *Nabucco* reiht nicht mehr einzelne Nummern aneinander, sondern vier je mit einer Überschrift versehene Teile bilden je ein grosses, geschlossenes Tableau – Vorstufe zu VERDIS völlig eigenständiger (gerade *nicht* an RICHARD WAGNER orientierter⁶³) jahrzehntelanger Entwicklung via *Trovatore* hin zur völlig durchkomponierten Oper (*Falstaff*).

54 Anders als noch in seinem Opernerstling *Oberto conte di San Bonifacio* hielt sich VERDI in der Ouvertüre zum *Nabucco* mit dem Gassenhauer der Oper – dem Chor *Va, pensiero, sull'ali dorate* – zunächst bedeckt. Er stellte der einprägsamen Melodie zuerst eine choralartige Einleitung voran und verriet dann instrumental zuerst noch die rhythmisch pointierte Chorstelle *Il maledetto non ha fratelli* (Teil II, 2. Szene). Auch dieses vorausnehmende Anklingenlassen mehrerer Schlüsselstellen des Musikdramas wurde später zu einem Charakteristikum mancher Ouvertüren VERDIS. VERDI übernahm damit ein Erfolgsrezept aus ROSSINIS Ouvertüre zu *Guillaume Tell* (1829).

55 *Nabucco* – das ist für das breite Opernpublikum *Va, pensiero, sull'ali dorate* – Gefangenenchor. Nabucco ist Italienern daher, was Schweizern der Rütlichschwur. Er scheint für die italienische Variante des Freiheitsdurstes zu stehen. VERDI als musikalischer Erfinder des Risorgimento: Das Bild ist lieb geworden. Und falsch. Hinweise auf das „politische Potential“ dieses Chores setzten erst nach dem Abschluss der ersten Phase der italienischen Einigung 1861 ein.⁶⁴ Und noch anlässlich des Plebiszits nach der Einnahme Roms durch die italienischen Truppen 1871 wurde nicht VERDIS Gefangenenchor aus *Nabucco*, sondern VINCENZO BELLINIS Kampfchor *Guerra, guerra, le galliche selve* aus dem 2. Akt, 3. Szene von *La Norma* gespielt⁶⁵. Nur: Woher kommt die Fehldeutung? VERDIS Musik selber gäbe Hinweise gegen die vorherrschende heroisierende Fehldeutung:

⁶³ Vgl. WILI, *Messa da Requiem*, Rz. 24 = <http://www.singkreis-wohlen.ch/downloads/verdirequiem2016z.pdf>.

⁶⁴ PARKER, 33-37; GERHARD, *Giuseppe Verdi*, 29.

⁶⁵ FRANZ LISZT (1811-1886) hat auf manche Melodie VERDIS Klavierparaphrasen geschrieben (auf das *Salve Maria* aus VERDIS *Jérusalem* Searle 431, auf *Ermani* Searle 431a und 432, auf das *Miserere* aus *Il Trovatore* Searle 433, auf *Rigoletto* Searle 434, auf *Simone Boccanegra* Searle 438, auf den *Coro di festa* und die *Marcia funebre* aus *Don Carlos* Searle 435, auf die *Danza sacre* und das *Duetto finale* aus *Aida* Searle 436 und schliesslich auf das *Agnus Dei* aus VERDIS *Requiem* Searle 437), keineswegs aber auf Melodien aus VERDIS *Nabucco*, bezeichnender Weise hingegen sehr wohl in seiner Gemeinschafts-Komposition (zusammen mit SIGISMUND THALBERG, JOHANN PETER PIXIS, HENRI HERZ, CARL CZENRY und FRÉDÉRIC CHOPIN) *Hexameron*. Introduction und Sechs Variationen für Klavier solo (Searle 365a), für zwei Klaviere (Searle 654) bzw. für Klavier und Orchester (Searle 365b) auch auf den Marsch der Puritaner und das Duett von Bass und Bariton *Suoni la tromba* aus des 2. Akt von VINCENZO BELLINIS Oper *I Puritani*.

56 Die Tonart Fis-Dur – am weitesten entfernt von C-Dur und Tritonus dazu – steht mitnichten für Heldentum und Kraftmeierei; sie wird von Komponisten regelmässig als Schwellentonart für den Übergang zwischen Leben und Tod, Tag und Nacht oder äusserlich und innerlich, irdisch und geistig, aber auch zum Ausdruck von Dekadenz oder tänzerischer Leichtigkeit und besonders gerne für Traumvisionen verwendet.⁶⁶ Sie ist geradezu „Kontrastrfolie für den kämpferischen Impetus der unmittelbar anschliessenden *profezia Zaccarias*“⁶⁷.

57 Dass der *Gedanke fliegen* soll, lässt VERDI musikalisch durch das Pianissimo des Orchesters und seiner harfenartigen Begleitklänge erahnen. Der Grundton Fis tritt völlig zurück zugunsten der melodiosen Bewegung. Dies alles unterstützt die introvertierte Wirkung.

58 Der Gefangenenchor ergreift vor allem durch seinen ausgeprägt *schlichten* Charakter. VERDI sprengt das Metrum des zehnsilbigen Verses nirgends, gliedert es in gängige viertaktige Phrasen aus je zwei Zweitaktern und leitet es rhythmisch fast ausnahmslos mit gleichartigem Auftakt eines punktierten Achtels und folgendem Sechzehntel ein. Nach dramatischen Tutti-Akkorden des Orchesters erklingt die dreiklanggeprägte Melodie des Chores sehr leise und über weite Strecken unisono, und VERDI harmonisiert sie völlig homophon. Zudem orchestriert er den Chor überaus schlicht: Sextolen der zweiten Geigen umspielen ein walzerartig nachschlagendes Motiv von Violen, Kontrabass, Hörnern und Cimbasso, derweil die ersten Geigen, Violoncelli und Holzbläser die Chormelodie mitspielen. Bei der Stelle *Arpa d'ôr dei fatidici vati* bricht der Chor aus dem *sotto voce* gesungenen *unisono* mit einem Wechsel ins *forte* aus, und VERDI massiert bloss den grösstenteils weiterhin homophonen Orchestersatz. Den schlichten Eindruck, den VERDI damit erzielt, nutzt er dramatisch als kontrastierenden Hintergrund zur Steigerung der Wirkung von Zaccarias Prophezeiung: Er beschleunigt und variiert den harmonischen Rhythmus und setzt langen Noten wiederholte Blechbläsertrioen und kurze punktierte *pianissimo*-Akzente entgegen, bevor er im Übergang zum mitreissenden heroischen Schlussteil *Niuna pietra ove surse l'altera* das ganze Orchester ins *fortissimo* ausbrechen lässt.⁶⁸

⁶⁶ Einige Beispiele: LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827): Klaviersonate Nr. 24 op.78 für *Therese von Brunswick* (1809); FRANZ SCHUBERT (1797-1828): Impromptu op. 90 Nr.3 D 899 (1827, enharmonisch in Ges-Dur); FRÉDÉRIC CHOPIN (1810-1849): Impromptus Nr. 2 op. 36 (1839) und Nr. 3 op. 51 (1842, enharmonisch in Ges-Dur) sowie Barcarolle op. 60 (1846); RICHARD WAGNER (1813-1883): Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg WWV 70 (1841-1845 bzw. 1860-1861), 3. Akt (Gebet der Elisabeth: enharmonisch in Ges-Dur) sowie Der Ring des Nibelungen WWV 86 (1851-1874): Motiv der wabernden Lohe (Fis-Dur); PIJOTR ILLJITSCH TSCHAIKOWSKI (1840-1893): Capriccio für Klavier op. 8 (1870); ANATOL KONSTANTINOWITSCH LJADOW (1855-1914): Barcarolle op. 44 (Fis-Dur, 1898); GUSTAV MAHLER (1860-1911). Symphonie Nr. 10 Adagio (Fis-Dur, 1910).

⁶⁷ Dazu und zum Folgenden prägnant GERHARD, *Giuseppe Verdi*, 29.

⁶⁸ WALTER, *Nabucodonosor* 312.

59 Dieses Meisterstück suggestiv überwältigender Schlichtheit war dazu angetan, das Publikum alsbald zu „Bis“-Rufen (Bitten um Wiederholung) zu verleiten. Die Herauslösung des Gefangenenchors aus dem musikdramaturgischen Zusammenhang *Nabuccos* im Zeitalter von Radio, Schallplatte und CD isolierte das eingängige Bravourstück und beraubte es damit seiner dramatischen Raffinesse: VERDI überschrieb die Szene als Ganzes mit *Coro e profezia* und zeigte damit in der Partitur die Einheit der verhaltenen Freiheitssehnsucht mit der kraftvollen Prophetie des greisen Priesters für sein Volk. VERDIS Gefangenenchor zeigt im verhaltenen Beginn Ähnlichkeit mit jenem LUDWIG VAN BEETHOVENS aus dem *Fidelio*; aber er endet anders. Bei BEETHOVEN klingt der laute Ruf nach Freiheit in der Mitte des Chores unter dem Druck von Macht und Willkür wieder ab. Bei VERDI wird Gottes Priester zum kraftvollen Führer des geknechteten Volkes. BEETHOVEN vertonte so 1805 (Erstfassung *Leonore*) bzw. 1814 (Zweitfassung *Fidelio*) die Willkür des *ancien régime* ebenso wie der revolutionären *terreur* und ihrer opportunistischen Henkersknechte. VERDIS *Nabucco* entstand ein Vierteljahrhundert nach Errichtung der Restauration und richtete sich an ein Publikum aus Adel und aristokratischem Bürgertum, das noch wenig Neigung zum Aufstand und nationaler Einigung zeigte, schon gar nicht zu *republikanischen* Experimenten. Und wo solche Neigung überhaupt entspross, richtete sich die Hoffnung seit den frühen 1830er Jahren zunächst auf eine föderale Struktur Italiens unter Leitung des Papstes. Zur Entstehungszeit *Nabuccos* 1842 war unter dem erzreaktionären⁶⁹ und völlig überforderten⁷⁰ Camaldulensermönch BARTOLOMEO ALBERTO CAPPELLARI auf dem Stuhl Petri (Papst GREGOR XVI., 1831-1846) noch nicht einmal in Ansätzen die prophetische Kraft eines *Zaccaria* erkennbar – im Gegenteil: Unter GREGORS XVI. massloser Fuchtel waren 2000 Menschen aus dem Kirchenstaat ins Exil vertrieben oder schmachteten als Revolutionäre in päpstlichen Kerkern.

60 Fazit: Von dem lieb gewordenen Bild einer gar beabsichtigten politischen Sprengkraft *Nabuccos* muss Abschied genommen werden⁷¹, auch wenn HEINRICH HEINE (1797-1856) bereits anfangs der 1830er Jahre aus Paris von der „politischen Bedeutung“ französischer und italienischer Opern berichtet hat.⁷² Noch im gesamteuropäischen wie italienischen Revolutionsjahr 1848 wurde *Nabucco* einem zeitgenössischen Theaterkritiker zufolge in Neapel sehr kühl aufgenommen, weil „das Publikum von VERDI italienische Bräuche und nicht die des alten Orients verlangt, und weil es will, dass dessen musikalische Begabung (...) jenen lebendigen Atem (...) ausdrückt, der das italienische Volk erfüllen und es zu

⁶⁹ Vgl. hiervor, Rz. 38 sowie WILI, *Messa da Requiem*, Rz. 140 = <http://www.singkreis-wohlen.ch/downloads/verdirequiem2016z.pdf>. GREGOR XVI. verdamnte nicht nur Glaubensfreiheit, Meinungsfreiheit, „die abscheuliche Freiheit der Buchdruckerkunst“, Toleranz, Demokratie und Bibelgesellschaften als „Werk des Satans“ (vgl. ACHENBACH/KRIEGE, 228-240), er lehnte auch Eisenbahnen ab, weil sie statt „chemin de fer“ blosser „chemin d'enfer“ seien und nur der schnelleren Verbreitung von Irrlehren dienten, ebenso Gaslaternen oder elektrisches Licht für Rom, weil Mond und Sterne genügten. Auch war er keiner Fremdsprache mächtig (vgl. SEIBT, 208 und 259f; ACHENBACH/KRIEGE, 243 und 251f).

⁷⁰ GREGOR XVI. liess sich sogar ganze Textpassagen für seine beiden wichtigsten Enzykliken *Mirari vos* (1832) und *Singulari nos* 1834 vom österreichischen Staatskanzler Fürst CLEMENS WENCESLAUS NEPOMUK LOTHAR METTERNICH diktieren (ACHENBACH/KRIEGE, 243). Der scharfzüngige päpstliche Finanzbeamte und Satiriker GIUSEPPE GIOACHINO BELLI widmete der Trunksucht des verstorbenen GREGOR XVI. am 18. Oktober 1846 eines seiner sarkastischen Sonette in römischem Dialekt (*Er Papa bon'anima*): vgl. BELLI, 150 und 257f.

⁷¹ PARKER, 33-37. Nicht ganz auszuschliessen ist aufgrund seiner Familien- und persönlichen Vorgeschichte, dass der schillernde Librettist TEMISTOCLE SOLERA damals eine solche Absicht gehegt haben könnte. Dann wäre er allerdings später zum Wendehals geworden. Vgl. auch hiervor, Fn. 43.

⁷² GERHARD, *Giuseppe Verdi*, 30.

gigantischen Taten anregen möge⁷³. Politische Absichten verband VERDI mit einer Oper erst ab *La battaglia di Legnano* (1849), und wo VERDI in Italien von breiteren Schichten gesungen wurde, handelte es sich um Melodien aus *Ernani* (1844)⁷⁴ – etwa zu Beginn des Pontifikats von Papst PIUS IX. (1846-1878), der als italienischer Patriot und gemässigter Erneuerer galt und daher vor seinem Exil in Gaëta (1848-1849) irrtümlicher Weise zunächst Projektionsfläche italienischer Freiheitsregungen gegen METTERNICHS reaktionäre Besatzungsmacht Österreich wurde.

61 *Nabucco* ist dennoch eine Oper mit dem *Chor als drittem Protagonisten*, und dies wurde für VERDIS weiteres Opernschaffen prägend: Auch in seiner direkt nachfolgenden Oper *I Lombardi alla prima crociata* legte VERDI starkes Gewicht auf manche überwältigenden Chöre und machte damit aus dem Chor recht eigentlich eine Person des Operndramas. Er erlöste den Chor aus der bloss schematischen Funktion einer Eröffnung nach der Ouvertüre und der Aktsschlüsse. Der Eröffnungchor des *Nabucco* *Gli arredi festivi giù cadano infranti* hat demgegenüber dramatische Bedeutung: Er führt mitten ins Geschehen, zeigt die Angst der Hebräer vor der Eroberung, der dann der tiefe Bass des Hohepriesters Zaccaria nachdrücklich mit dem Vertrauen auf Gottes Beistand entgegentritt. Gerade an diesem Eingangsschor zeigt sich: VERDI kreierte Schlichtheit kunstvoll. Er verschmolz seine Vorbilder ROSSINI, DONIZETTI und MEYERBEER nicht nur zu eigener einheitlicher Prägung; er gestaltete seine Chorszenen vor allem situationsgerecht und anhand dieses Kriteriums sehr unterschiedlich. Beginnt der Eingangsschor vom Orchester nachdrücklich unterstützt wuchtig-monumental, so erhalten anschliessend die einzelnen Chorgruppen *kontrastierende* Färbungen: Einzig Blechbläser und Fagotte begleiten homophon die kleinen Deklamationsintervalle der folgenden Melodie der Leviten (*I candidi veli, fanciulle, squarciate*), derweil sich der anschliessende Frauenchor (*Gran Nume, che voli sull'ale dei venti*) mit der rhythmischen Wiederaufnahme des Choranfangs einerseits denkbar scharf vom Chor der Leviten abhebt, andererseits aber durch die Begleitung der beiden Harfen auch zum Chortutti des Anfangs kontrastiert. Abschliessend nahm VERDI das Chortutti des Anfangs wieder auf und dimensionierte damit den Eingangsschor völlig neuartig. Diese neue Binnendifferenzierung in Chor wie Orchester erlaubte VERDI, den Chor zu einem handlungsorientierten Protagonisten des Operngeschehens aufzuwerten.⁷⁵

62 Der Chor der Leviten im 2. Teil *Il maledetto – non ha fratelli* gibt wiederum dramatischen Impuls: SOLERAS Libretto änderte im Chor gegenüber Ismaeles vorangehender Bitte *Per amor del Dio vivente* das Versmass. VERDI akzentuierte diesen rhythmischen Kontrast durch einen *Staccato*-Tonfall, der für sein ganzes weiteres Opernschaffen typisch werden sollte. Erneut ist es Zaccaria, der diesem staccatierenden Gruppendruck entgegentritt. Die Abfolge Ismaele – Chor – Zaccaria ist also wiederum vom VERDI-typischen *Kontrast* geprägt.⁷⁶ Derlei übergangslos kontrastierende Binnendifferenzierung kann bei VERDI in Instrumentierung, Dynamik oder Harmonik, ja sogar bis in einzelne Melodien verfolgt werden. Sie kennzeichnet Bühnenwerke VERDIS und akzentuiert ihre Dramatik. Plakativ einfache Instrumentierung, Rhythmen und Harmonien dienten VERDI also zur Steigerung dieser Kontrastdramaturgie.⁷⁷

⁷³ Hier zit. nach GERHARD, *Giuseppe Verdi*, 30.

⁷⁴ *O sommo Carlo* (3. Akt 6. Szene); dazu WILI, *Messa da Requiem*, Rz. 131 = <http://www.singkreiswohlen.ch/downloads/verdirequiem2016z.pdf>.

⁷⁵ Zum Ganzen WALTER, *Nabucodonosor* 313.

⁷⁶ Bereits 1859 schälte BASEVI, 13 dieses „Kontrastprinzip“ als besonderes Charakteristikum von VERDIS Opern heraus. Vgl. WALTER, *Nabucodonosor* 313.

⁷⁷ WALTER, *Nabucodonosor* 313.

63 Der Eröffnungchor des 3. Teils (1. Bild) *È l'Assiria una regina* akzentuiert die irregulären Machtverhältnisse, die die Hebräer noch tiefer ins Elend stürzen und schliesslich (im 2. Bild) den Gefangenenchor singen lassen. Mit dem *a cappella*-Gebet des Chores verzögerte VERDI gegen das Ende der Oper dramaturgisch überaus effektiv das Finale. Mit *Nabucco* wurde der Chor in VERDI-Opern zum prägenden Ausdruck kollektiver Gefühle. Es ist bezeichnend, dass 1901 unter ARTURO TOSCANINIS Leitung Tausende in Mailand beim Begräbnis mit *Va, pensiero, sull'ali dorate* von VERDI Abschied nahmen – und dass sich dasselbe bei TOSCANINIS eigener Bestattung 1957 wiederholte.

64 In den vorangegangenen 100 Jahren hatten allein die bekanntesten zwölf Tonsetzer der Apenninhalbinsel 625 Opern geschaffen und zunächst vor allem in Neapel⁷⁸, zunehmend auch in Mailand, Rom und Florenz sowie in Venedig⁷⁹ zur Aufführung gebracht, und seit NICCOLÒ PICCINNI hatten die grössten italienischen Opernkomponisten – GIOACHINO ROSSINI (1792-1868)⁸⁰, GAËTANO DONIZETTI (1797-1848)⁸¹, VINCENZO BELLINI (1801-1835)⁸², aber auch LUIGI CHERUBINI (1760-1842)⁸³ oder GASPARE SPONTINI (1774-1851)⁸⁴ ihr Glück zunehmend ausserhalb Italiens gemacht. Was also musste ein junger Opernkomponist in Italien gegen Mitte des 19. Jahrhunderts kreieren, um Anerkennung und Bekanntheit zu erringen? Einerseits musste er den Geschmack des Publikums treffen, und dies hiess: *konventionell*, verständlich und gemäss den Erwartungen der Opernliebhaberschaft komponieren. Gleichzeitig aber musste er einen unverwechselbar *eigenen* Stil entwickeln.

65 Es lohnt sich zu sehen, wie der junge VERDI diesen Spagat zwischen *Originalität* und *Konvention* bewältigte. Dies erlaubt dann, einige Charakteristika dieser *Aesthetik des Hässlichen*, die zu VERDIS Markenzeichen werden sollte, und Gründe für die ungebrochene Strahlkraft des meistgespielten Opernkomponisten herauszuschälen.

66 Äusserlich ist *Zaccarias Come notte a sol fulgente* aus dem 1. Teil des *Nabucco* eine *Cabaletta* konventionellen Zuschnitts: der zweite, schnelle Teil einer italienischen Arie mit markanter Melodik zum Ausdruck extravertierter Reaktion, der vom vorangegangenen, lyrischen *Adagio*-Teil durch eine Wiederholung (*Ritornell*) abgetrennt ist und in dem oftmals der Chor Einwürfe mitsingt. Der Melodierhythmus der *Cabaletta Zaccarias* ist typisch für die Vertonung achtsilbiger Verse, bei der die beiden Enden der Vershälften gedehnt sind. Offensichtliches Vorbild VERDIS für die *Cabaletta Zaccarias* ist die *Cabaletta* des titelgebenden Dogen von Venedig (*Fosca notte, notte orrenda*) im 2. Akt von GAËTANO DONIZETTIS *Azione tragica Marino Falliero* – übrigens nicht VERDIS einzige Bezugnahme auf diese Oper im *Nabucco*.⁸⁵

⁷⁸ So neben vielen anderen etwa GIOVANNI BATTISTA PERGOLESÌ (1710-1736, 14 Opern), NICCOLÒ PICCINNI (1728-1800, 115 Opern), GIOVANNI PAISIELLO (1740-1816, 107 Opern), NICCOLÒ ANTONIO ZINGARELLI (1752-1837, 45 Opern), mittlerweile SAVERIO MERCADANTE (1795-1870, allein bis 1842 bereits 51 Opern) und GIOVANNI PACINI (1796-1867, allein bis 1842 bereits 56 Opern).

⁷⁹ Etwa DOMENICO CIMAROSA (1749-1801, 78 Opern).

⁸⁰ ROSSINI hatte sein Operschaffen (40 Opern) bereits ein gutes Jahrzehnt zuvor abgeschlossen.

⁸¹ DONIZETTI hatte bis 1842 manche seiner bis dahin 70 Opern erfolgreich im Ausland aufgeführt.

⁸² BELLINI hatte zumindest die letzten seiner 10 vollendeten Opern erfolgreich im Ausland aufgeführt.

⁸³ CHERUBINI amtierte als Direktor des Pariser Konservatoriums und hatte viele seiner Opern – je 15 italienische und französische Bühnenwerke – in Italien, aber auch in Paris, London und Wien aufgeführt.

⁸⁴ SPONTINI hatte zum Zeitpunkt der Komposition des *Nabucco* seine 23 Opern komponiert und zunächst in Italien, ab 1807 auch in Paris und 1820-1841 in Berlin zur Aufführung gebracht.

⁸⁵ So bereits BASEVI, 7; zum Ganzen: WALTER, *Nabucodonosor* 311f. Vgl. auch hiervor, Rzz. 44, 45 und 48.

Wie DONIZETTI in *Marino Falliero*, so bediente sich auch VERDI im *Nabucco* für diese Cabaletta der Spiegelung und Drehung melodischer Motive. Derweil aber DONIZETTI seine Melodie in klassische viertaktige Phrasen mit regelmässigem harmonischem Schluss gliederte und so einen ausgewogenen Bogen gegen Ende mit halber Vorhaltsnote über dem grundierenden C-Dur-Akkord schloss, „vereinfachte“ VERDI auch hier seine Melodie, und zwar diesmal, indem er die halbe Note zunächst als Grundton (G), beim zweiten Mal als deren Terz schrieb: Damit vermied er DONIZETTIS störende Pendelbewegung von halber Note und abschliessendem Achtel (zuerst nach oben, dann nach unten) und konnte so den Steigerungseffekt (bei DONIZETTI durch Wiederholung der halben Note auf der Quarte) potenzieren, weil der störende Pendeleffekt entfallen war. Der Schwung, den DONIZETTI mit der Wiederholung der halben Note auf der Quarte auslöste, wurde bei VERDI nochmals gesteigert, indem er das Motiv beim zweiten Mal um eine Terz und anschliessend bei einem dritten Mal noch um eine Sekunde nach oben verschob. Mit der Verkleinerung des Abstands wird die melodische Spannung nochmals akzentuiert. Mit einem Kunstgriff dramatisierte VERDI den Arienteil weiter: Wo DONIZETTI im dritten Takt die zweitaktige Schlussphrase begann, setzte VERDI die dritte Abfolge des Anfangsmotivs, unterlegte aber die halbe Note seines Grundtons (C) mit wechselnden Harmonien. Obwohl die Viertaktabfolge des Motivs gängig zwei zweitaktige Phrasen zeigt, erweckte VERDI mit diesem Kunstgriff akustisch den Eindruck einer von der Regel abweichenden Einteilung in eine Phrase von 2½ und eine zweite Phrase von 1½ Takten. VERDI liess zudem seine melodische Schlussphrase auf der Terz von G-Dur enden und leitete diese in der Begleitung via A-Dur und h-moll in *Zaccarias Tu d'Abramo Iddio possente*.

67 VERDI orientierte sich also auch hier unüberhörbar an einem konkreten Vorbild, er schrieb eine Cabaletta altbekannten Zuschnitts, und er bediente sich einfacher Harmonien. Aber seine Abweichungen gegenüber DONIZETTI⁸⁶ verschaffen seiner Melodie vorwärtstreibende Kraft und faszinieren die Zuhörer unwiderstehlich für das Bühnengeschehen. Mit dieser „*kunstvollen Simplizität*“⁸⁷ schaffte VERDI eine neue, *sehr direkte Emotionalität*.

68 Kontrastdramaturgie, monumentale Chöre und plakativ unterteilte Melodien brachten VERDIS Bühnenerwerke dem Theaterpublikum näher als die Erfolgserwerke selbst seiner berühmtesten Vorgänger. Sie hoben die Distanz zwischen Bühne und Zuschauern auf, nahmen sie mitten ins Bühnengeschehen hinein, lösten in der Zuhörerschaft direkte Empathie gegenüber leidenden Protagonisten auf der Bühne aus. In VERDIS Opern begannen mit *Nabucco* die Protagonisten, sich aus schematischem Zwiespalt zwischen persönlichen Vorlieben und gesellschaftlicher Erwartung zu emanzipieren und glaubhaft individuell auf unterschiedlichste Weise aktiv zu werden. So schert sich Ismaele im *Nabucco* wenig um seine Pflichten, Abigaille handelt ihnen skrupellos zuwider und Nabucodonosor überschreitet in Macht wie Ohnmacht jegliches Mass.⁸⁸

⁸⁶ Solche Beispiele gab es später wieder: So stammt das melodische Hauptmotiv aus VERDIS *Traviata* (1853) aus DONIZETTIS *Pia de'Tolomeis* (1837). Was DONIZETTI in einem melodischen Übergang verschleuderte, brachte VERDI durch Änderung der Instrumentation zur Blüte des melodischen Schwerpunktmotivs eines ganzen Bühnenerwerks.

⁸⁷ WALTER, *Nabucodonosor* 312.

⁸⁸ WALTER, *Nabucodonosor* 313.

69 VERDIS Publikum entstammte Adel und gehobenem Bürgertum – alten und neuen gesellschaftlichen Eliten mit eigenem Gestaltungswillen. Es ist kein Zufall, dass *Nabucco* in Oberitalien in Windeseile Zuspruch fand, in dem noch weit stärker dem *ancien régime* verhafteten Mezzogiorno hingegen erst nach sechs Jahren eine erste und zudem noch erfolglose Aufführung in Neapel erlebte.

L VERDIS *Nabucco*: Wirkungsgeschichte

70 Der grosse Erfolg des *Nabucco* veranlasste MERELLI, die Erfolgsoper 1843 unter VERDIS Mitwirkung und unter dem Dirigat GAËTANO DONIZETTIS auch an seiner anderen grossen Bühne, dem Kärntnertortheater in Wien zur Aufführung zu bringen.⁸⁹ In Wien hatte man mit Nabucodonosor keine Zensurprobleme zu befürchten, war die Partitur doch Erzherzogin ADELHEID, der Tochter des Vizekönigs in Mailand, des Statthalters Kaiser FERDINANDS I. gewidmet ...

71 Kritische Töne waren in Wien gegenüber *Nabucco* freilich dennoch zu vernehmen. OTTO NICOLAI hatte in Italien gleich mehrfach Pech gehabt. Nicht nur hatte sich seine Braut, die Primadonna ERMINIA FREZZOLINI (1818-1884), zwischen den Proben und der Uraufführung seiner neuen Oper *Il proscritto* statt mit ihm mit dem Tenor ANTONIO POGGI (1806-1875) verheiratet; auch seine neue Oper *Il proscritto*, deren Libretto er anstelle VERDIS vertont hatte⁹⁰, war an der Scala di Milano im Frühling 1841 völlig durchgefallen und bereits direkt nach der Uraufführung vom Spielplan abgesetzt worden. NICOLAI war enttäuscht als Dirigent nach Wien zurückgekehrt und hatte gegen die Zusicherung, als erstes eine überarbeitete deutsche Version des *Proscritto* (*Der Verbannte*) aufführen zu dürfen, die Stelle des Ersten Kapellmeisters des Hoftheaterorchesters (der heutigen Wiener Philharmoniker) übernommen. Dass der in Mailand eben gerade mit seiner nächsten Oper, *I Lombardi alla prima crociata*, mit ... ERMINIA FREZZOLINI (NICOLAIS abgesprungener Braut) in einer der Hauptrollen erneut erfolgreiche VERDI nun bereits in Wien und ausgerechnet mit der von NICOLAI abgelehnten Vertonung des *Nabucodonosor* debütierte, war NICOLAI denn doch zu viel: „VERDI ist der italienische Komponist unserer Tage. Er hat das Libretto vertont, das ich verworfen habe und machte sein Glück damit. Aber seine Opern sind absolut schrecklich und Italiens äusserst unwürdig.“⁹¹ „Seine Opern ... bringen Italien völlig ganz herunter. Er instrumentiert wie ein Narr – ist kein Meister in technischer Hinsicht – muss ein Herz wie ein Esel haben und ist wirklich in meinen Augen ein erbärmlicher, verachtungswerter Kompositeur.“⁹²

72 Dazu passend wünschte der Wiener Musikkritikerpapst EDUARD HANSLICK dem Librettisten TEMISTOCLE SOLERA nach der Wiener Premiere von VERDIS *Nabucco* 1843 in einem ebenso vernichtenden Urteil „einen Kranz von Stechpalmen anstatt des Lorbeers“.⁹³

⁸⁹ Vgl. hiervor, Rzz. 26 und 39-42.

⁹⁰ Vgl. hiervor, Rzz. 39 und 40.

⁹¹ Hier zit. nach ROSENTHAL, 17.

⁹² Hier zit. nach MEIER, 152.

⁹³ EDUARD HANSLICK: *Die moderne Oper*, Kapitel 10 S. 276f = <https://archive.org/details/diemoderneoperk00hansgoog> (zuletzt besucht am 20.08.2017). STUCKENSCHMITDT, 33 mahnt in seiner Theaterkritik mehr Dämpfung der Lautstärke an und trifft damit einen wunden Punkt so mancher Aufführung des *Nabucco*. VERDIS häufiges Orchestertutti im Forte scheint dazu zu verleiten; wie bereits sein Requiem gezeigt hat, pflegte VERDI im *Binnenraum* bis ins vierfache Fortissimo und Pianissimo zu differenzieren. Dabei müssen das Orchester transparent und das Vorwärtsdrängende seiner Musik durchgehalten bleiben, um den dramatischen Bogen zu wahren.

Die ausgesprochene grazil-lyrische Eleganz der Musik des um drei Jahre älteren OTTO NICOLAI entspringt noch spezifisch romantischer Empfindung. VERDIS Musik hingegen spiegelt raue Volkstümlichkeit, zeigt eine Aesthetik des Hässlichen. Bei beiden Tonsetzern korrelieren Stoff und Musik. Die herrschenden Kriegsgewinner von 1815 suchten Zerstreuung und Sorglosigkeit. Geknechtete Völker nehmen andere Töne wahr, erleben Schmerz, suchen Trost.

73 Ironisch fiel das Urteil GIOACHINO ROSSINIS (1792-1868) aus, als er VERDIS *Nabucco* gesehen hatte: „*La musique de VERDI, c'est la musique avec un casque!*“ VERDI als Militärmusiker? Seine Musik wirkt immer populär wie ein italienisches Volkslied, und die Blasmusik marschiert gewissermassen mit. VERDI verleugnete sein jungendliches Mitwirken an lokalen Musikanlässen der Banda, der örtlichen Blasmusik sein Leben lang nie. Es gehört zu VERDIS Markenzeichen, seine Kunstmusik in ausgeklügelter und immenser Arbeit am Ende einfach, eingängig, volksverbunden erklingen zu lassen. Dass dies ebenso wie seine lebenslange Imagepflege als „einfacher Bauer von Le Roncole“ nichts mit intuitiv-unreflektiertem Komponieren zu tun hatte, wurden alle jene gewahr, denen es einmal blühte, mit VERDI zu proben. VERDI dürfte GUSTAV MAHLER (1860-1911) als erzpingeliger Orchester- und Chorherr⁹⁴ in nichts nachgestanden haben. VERDIS Aesthetik des Hässlichen entspringt keineswegs, wie von manchen Musikern bis weit ins 20. Jahrhundert behauptet, kompositorischem Ungenügen, sondern beabsichtigtem künstlerischem Hörbarmachen dramatisch zugespitzter Realität.

74 In der Zwischenzeit hatte *Nabucco* halb Europa begeistert, auf der iberischen Halbinsel (1843 Lissabon, 1844 Barcelona), in Deutschland (Berlin und Stuttgart 1844), Frankreich (Paris und Marseille 1845), Dänemark (Kopenhagen 1845), Grossbritannien (London 1846 und 1850) und Ungarn (Budapest 1846), aber auch in Lateinamerika (Havanna/Kuba 1847, Rio de Janeiro/Brasilien 1848) Sensationserfolge errungen.⁹⁵ Allein bis 1861 erlebte *Nabucco* an der Scala di Milano 121 Aufführungen; die 122. Aufführung folgte jedoch erst nach 51jähriger (!) Pause 1912, und danach geriet das Werk in seinem Heimathaus nochmals über zwei Jahrzehnte in Vergessenheit (1933/1934). Erst nach dem 2. Weltkrieg wurde die wiederaufgebaute Scala 1946 mit *Nabucco* wiedereröffnet. Ähnlich erging es der Oper in London: Nach verfremdeten Aufführungen 1846 und 1850 wurde *Nabucco* 1872 erstmals unter seinem eigenen Namen und danach erst wieder nach achtzigjähriger (!) Pause aufgeführt. Auch in Deutschland folgte auf *Nabuccos* Triumphe des Entstehungsjahrzehnts ein achtzigjähriger Dornröschenschlaf, und nach Inszenierungen 1927 und 1933 wurde unter der Nazidiktatur 1939 nur eine übel verfremdete und aller hebräischen Charaktere beraubte Version zugelassen. Aufführungen der Oper 1960 an der Metropolitan Opera in New York, 1963 in Chicago, 1964 in San Francisco und zur Eröffnung des Maggio musicale in Florenz 1977 lösten dann aber weltweit eine neue Lebensblüte des *Nabucco* aus.⁹⁶

⁹⁴ Ein Beispiel unter vielen: Anlässlich der Aufführung von *I Lombardi alla prima crociata* am Stephanstag 1844 protestierte VERDI durch demonstratives Fernbleiben gegen ungenügende Chorleistungen anlässlich der Proben. Vgl. FISCHER, *Zeittafel* 600.

⁹⁵ WALTER, *Nabucodonosor* 314.

⁹⁶ ROSENTHAL, 18.

75 Interessant ist auch ein vergleichender Blick auf die musikalisch unterschiedliche Behandlung des biblisch-orientalischen Stoffes in Italien und in Frankreich des 19. Jahrhunderts: GIUSEPPE VERDI schrieb 1841 im *Nabucco* zweifelsfrei *italienische* und erst in *Aida* 1871 *orientalisch* anmutende Musik (Flöten zu Streicherpizzicati und charakteristische Anderthalbtonschritte).¹ CAMILLE SAINT-SAËNS 1868-1877 in *Samson et Dalilah* op. 47 und dann generell die französischen Opernkomponisten imitierten bei solchen Stoffen dann durchgehend und sinnfällig *orientalische* Musik.

M Durchschlagender Erfolg von VERDIS *Nabucco* bis heute – weshalb?

76 Freilich: Auch was 1842 originell war, ist heute Konvention. Weshalb also erlebt *Nabucco* seit dem II. Weltkrieg eine derart blühende Renaissance? Der Erfolg dieser Oper mag sich daraus erklären, dass die Gründe ihrer Aktualität sich gewandelt, aber nicht erledigt haben: Freiheitsdrang gegen Unterdrückung und Sklaverei ist alles andere denn gegenstandslos geworden, und nationale Einigungen an verschiedensten Orten der Erde haben das Selbstbestimmungsrecht der Völker keineswegs überall erfüllt.⁹⁷

77 Anders als nahezu alle anderen frühen Opern VERDIS mit Ausnahme vielleicht noch von *Macbeth* ist *Nabucco* nicht nur wieder auf den Spielplänen aufgetaucht; *Nabucco* ist heute als eine der häufigst gespielten Opern ein eigentlicher Publikumsmagnet. Woran liegt dies?

78 Auch in den letzten beiden Jahren ist GIUSEPPE VERDI der weltweit mit riesigem Abstand am häufigsten gespielte Opernkomponist geblieben. Unter den 25 am häufigsten gespielten Opern befinden sich 7 von VERDI und je 4 von WOLFGANG AMADEUS MOZART und GIACOMO PUCCINI; alle übrigen 10 Bühnenkomponisten (GEORGES BIZET, GIOACHINO ROSSINI, JOHANN STRAUSS jr., ENGELBERT HUMPERDINCK, GAËTANO DONIZETTI, PJOTR ILLJITSCH TSCHAIKOWSKI, FRANZ LEHÁR, RUGGERO LEONCAVALLO, EMMERICH KÁLMAN und RICHARD WAGNER) rangieren mit einem einzigen Werk in dieser Liste.⁹⁸

⁹⁷ Ein blosser Blick auf neu gebildete Staaten seit dem II. Weltkrieg entlarvt solche Illusion: Die Kolonialgebiete Grossbritanniens, Frankreichs, Italiens Spaniens, Portugals und der Niederlande in den südlichen Kontinenten und Archipelen, die Satellitenstaaten der Sowjetunion haben mit dem (Rück)Gewinn ihrer Souveränität die Anzahl der Staaten erdumspannend um ein Vielfaches ansteigen lassen, und der Prozess ist mitnichten abgeschlossen, wie der Zerfall Jugoslawiens oder die umstrittenen Staatsgründungen Israels, Palästinas, Kosovos und Südsudans oder die Konflikte um Südossetien, die Krim oder die Ostukraine belegen. Grossbritannien verlässt den Staatenbund der Europäischen Union und sieht sich in Schottland, Spanien in Katalonien mit Selbstbestimmungsansprüchen und Unabhängigkeitsforderungen konfrontiert; im Nordirak wollen die Kurden sich einen eigenen Staat schaffen.

⁹⁸ <http://operabase.com/top.cgi?lang=de&splash=t> (zuletzt abgerufen am 7. Oktober 2017).

Die 25 meistgespielten Opern 2015-2016

Tabelle 6

Weltrang	Komponist	Oper	Uraufführung des Bühnenwerk	Anzahl Produktionen	Anzahl Vor- stellungen
1	GIUSEPPE VERDI	<i>La Traviata</i>	1853	869	4190
2	WOLFGANG AMADEUS MOZART	<i>Die Zauberflote</i>	1791	561	3310
3	GEORGES BIZET	<i>Carmen</i>	1875	691	3280
4	GIACOMO PUCCINI	<i>La Bohème</i>	1896	672	3131
5	GIACOMO PUCCINI	<i>Tosca</i>	1900	608	2694
6	GIACOMO PUCCINI	<i>Madama Butterfly</i>	1904	634	2641
7	GIOACHINO ROSSINI	<i>Il barbiere di Siviglia</i>	1816	591	2549
8	WOLFGANG AMADEUS MOZART	<i>Le nozze di Figaro</i>	1786	545	2483
9	WOLFGANG AMADEUS MOZART	<i>Don Giovanni</i>	1787	473	2299
10	GIUSEPPE VERDI	<i>Rigoletto</i>	1851	523	2285
11	JOHANN STRAUSS jr.	<i>Die Fledermaus</i>	1874	393	2207
12	GIUSEPPE VERDI	<i>Aida</i>	1871	392	1639
13	ENGELBERT HUMPERDINCK	<i>Hänsel und Gretel</i>	1893	299	1629
14	GAËTANO DONIZETTI	<i>L'elisir d'amore</i>	1832	378	1574
15	WOLFGANG AMADEUS MOZART	<i>Così fan tutte</i>	1790	364	1538
16	PJOTR ILLJITSCH TSCHAIKOVSKI	<i>Eugen Onegin</i>	1879	347	1522
17	GIUSEPPE VERDI	<i>Nabucco</i>	1842	314	1280
18	GIACOMO PUCCINI	<i>Turandot</i>	1926	255	1225
19	FRANZ LEHÁR	<i>Die lustige Witwe</i>	1905	223	1202
20	GIUSEPPE VERDI	<i>Il Trovatore</i>	1853	285	1053
21	RUGGERO LEONCAVALLO	<i>I Pagliacci</i>	1892	252	1012
22	EMMERICH KÁLMAN	<i>Die Csárdásfürstin</i>	1915	177	1007
23	GIUSEPPE VERDI	<i>Otello</i>	1887	224	985
24	RICHARD WAGNER	<i>Der fliegende Holländer</i>	1843	216	957
25	GIUSEPPE VERDI	<i>Un ballo in maschera</i>	1859	210	931

79 Unter den Opern mit biblischem Stoff zeigt sich anhand der Statistik der Operaufführungen 2015/2016 folgende Rangierung⁹⁹:

- GIUSEPPE VERDI *Nabucco* 314 Inszenierungen, 1280 x gespielt = Rang 14,
- RICHARD STRAUSS *Salome* 110 Inszenierungen, 512 x gespielt = Rang 40,
- CAMILLE SAINT-SAËNS *Samson et Dalila* 40 Inszenierungen, 158 x gespielt = Rang 126,
- ARNOLD SCHÖNBERG *Moses und Aaron* 8 Inszenierungen, 30 x gespielt = Rang 394,
- JULES MASSENET: *Hérodiade* (ohne Rangierung unter den 500 am häufigsten gespielten Opern der letzten beiden Jahre).

⁹⁹ <http://operabase.com/top.cgi?lang=de&splash=i> (zuletzt abgerufen am 18. August 2017).

N Literatur

1. ABERT ANNA AMALIE: Art. Verdi, Giuseppe Fortunato Francesco. In: FRIEDRICH BLUME (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG). Kassel/Basel/Paris/London/New York 1949-1982. Bd. XIII, Spp. 1426-1463.
2. ACHENBACH RÜDIGER/KRIEGE HARTMUT: Die Päpste und die Macht. Düsseldorf/Zürich ³2004.
3. AMELUNXEN CLEMENS: Napoleon – Fürst von Elba. Empire in Miniatur 1814-1815. (Schriftenreihe der Juristischen Gesellschaft zu Berlin, 99.) Berlin/New York 1986.
4. BALSIGER MAX U.: Verdis „Stiffelio“ – eine protestantische Oper. Theologische *Hintergründe* eines Misserfolgs. In: Der kleine Bund. Kulturbeilage zum Bund Nr. 162 vom Samstag, 14.07.2001, 1f.
5. BALSIGER MAX U.: *Gottesdienst* in der Oper – Verdis „Stiffelio“ als Reflex des Pietismus. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 224 vom Samstag/Sonntag, 25./26.09.2004, 54.
6. BASEVI ABRAMO: Studio sulle opere di Giuseppe Verdi. Florenz 1859.
7. BEKKER PAUL: Wandlungen der Oper. Zürich 1934.
8. BELLI GIUSEPPE GIOACHINO: Die Wahrheit packt dich ... Eine Auswahl seiner frechen und frommen Verse, vorgestellt und aus dem Italienischen übertragen von OTTO ERNST ROCK. Mit einem Essay von GUSTAV RENÉ HOCKE. München 1978.
9. BENZ RICHARD: Die romantische Geistesbewegung. In: GOLO MANN/AUGUST NITSCHKE (Hgg.): Propyläen Weltgeschichte. Eine Universalgeschichte. Bd. VIII: Das neunzehnte Jahrhundert. Frankfurt am Main/Berlin 1960-1964, 193-234.
10. BERGER PAUL-RICHARD: *Nebukadnezar II.*, König von Babylon 604-562 v.Chr. In: Stadttheater Bern: Nabucco 2003/2004. (Programmheft 184). Bern 2003, 30-33.
11. BERGER PAUL-RICHARD: Art. Nebukadnezar II. In: Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon Bd. VI. Nordhausen 1993, Sp. 529-548.
12. BERMBACH UDO: Der Standpunkt der linken *Mitte*. Aspekte des Politischen in Verdis Opern. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 116 vom Samstag/Sonntag, 20./21.05.1995, 67f.
13. BERMBACH UDO: „Tutto nel mondo è *burla*“. Mal im Ernst: Was ist denn überhaupt das Komische an Verdis ‚Falstaff‘ und anderen (angeblich) komischen Opern? In: Neue Zürcher Zeitung NZZ, Sonderbeilage zu Nr. 187 vom Samstag, 15.08.2015: Lucerne Festival Sommer 2015: Humor. Wie komisch ist Musik?, 18.
14. BETZWIESER THOMAS: *Libretto*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch¹, 106-124.
15. BETZWIESER THOMAS: *Alzira*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch¹, 337-342.
16. BONO SALVATORE: Piraten und Korsaren im Mittelmeer. Seekrieg, Handel und Sklaverei vom 16. bis 19. Jahrhundert. Aus dem Italienischen von Achim Wurm. Stuttgart 2009.
17. *Brockhaus-Redaktion* (Hg.): Die Weltgeschichte. (Brockhaus: Die Bibliothek.) Band V: Aufbruch der Massen – Schrecken der Kriege (1850-1945). Leipzig/Mannheim 1999, Kapitel *Teure Heimat* – Italien zwischen Cavour und Garibaldi, 130-137.
18. BUDDEN JULIAN: The operas of *Verdi*. 3 Bände. Oxford ²1993.
19. BUDDEN JULIAN: *Attila*. In: Begleitheft zu Verdi: *Attila*. Ruggero Raimondi (Bass), Sherill Milnes (Bariton), Cristina Deutekom (Sopran), Carlo Bergonzi (Tenor), Jules Bastin (Bass), Ambrosian Singers, Finchley Children's Music Group, Royal Philharmonic Orchestra, Lamberto Gardelli. Philips 6700 056 (2 LP), 6-9.
20. BUDDEN JULIAN: Verdis „*Stiffelio*“. In: Begleitheft zu Verdi: *Stiffelio*. José Carreras (Tenor), Sylvia Sass (Sopran), Matteo Manuguerra (Bariton), Wladimiro Ganzarolli (Bass), Ezio di Cesare (Tenor), Maria Venuti (Mezzosopran), Thomas Moser (Tenor), Chor und Symphonieorchester des Österreichischen Rundfunks Wien, Lamberto Gardelli. Philips 6769 039 (2 LP), 4-6.
21. BUDDEN JULIAN: I due *Foscari*. In: Begleitheft zu Verdi: I due *Foscari*. Piero Cappuccilli (Bariton), José Carreras (Tenor), Katia Ricciarelli (Sopran), Samuel Ramey (Bass), Vincenzo Bello (Tenor), Elizabeth Connell (Mezzosopran), Mieczyslaw Antoniak (Tenor), Franz Handlos (Bass), Chor und Symphonieorchester des Österreichischen Rundfunks Wien, Lamberto Gardelli. Philips 6700 105 (2 LP), 4f.
22. BUDDEN JULIAN: Verdis erster Versuch in der *Grand Opéra*. In: Begleitheft zu Verdi: *Jérusalem*. Marina Menscheriakova (Sopran), Marcello Giordani (Tenor), Roberto Scanduzzi (Bass), Philippe Rouillon (Bariton), Daniel Borowski (Bass), Simon Edwards (Tenor), Hélène Le Corre (Sopran), Orchestre de la Suisse romande, Chœur du Grand Théâtre de Genève, Fabio Luisi. Philips 462 613-2 (3 CD), 27-31.

23. BUDDEN JULIAN: Verdi I *Masnadieri*. In: Begleitheft zu Verdi: I *Masnadieri*. Ruggero Raimondi (Bass), Carlo Bergonzi (Tenor), Piero Cappuccilli (Bariton), Montserrat Caballé (Sopran), John Sandor (Tenor), Maurizio Mazzieri (Bass), William Elvin (Bariton), Ambrosian Singers, New Philharmonia Orchestra, Lamberto Gardelli. Philips 6703 064 (3 LP), 5f.
24. BUDDEN JULIAN: Verdis „Il corsaro“. In: Begleitheft zu Verdi: Il corsaro. José Carreras (Tenor), Clifford Grant (Bass), Jessye Norman (Sopran), Montserrat Caballé (Sopran), Gian-Piero Mastromei (Bariton), Alexander Oliver (Tenor), Ambrosian Singers, New Philharmonic Orchestra, Lamberto Gardelli. Philips 6700 098 (2 LP), (unpaginiert) 5f.
25. BUDDEN JULIAN: Verdis „La battaglia di Legnano“. In: Begleitheft zu Verdi: La battaglia di Legnano. Katia Ricciarelli (Sopran), José Carreras (Tenor), Matteo Manuguerra (Bariton), Nicola Ghiuselev (Bass), Hannes Lichtenberger (Bass), Dimitri Kavrakos (Bass), Jonathan Summers (Bariton), Franz Handlos (Bass), Ann Murray (Mezzosopran), Mieczyslaw Antoniak (Tenor), Chor und Orchester des Österreichischen Rundfunks, Lamberto Gardelli. Philips 6700 120 (2 LP), 5f.
26. BUDDEN JULIAN: Verdis „Stiffelio“. In: Begleitheft zu Verdi: Stiffelio. José Carreras (Tenor), Sylvia Sass (Sopran), Matteo Manuguerra (Bariton), Wladimiro Ganzarolli (Bass), Ezio di Cesare (Tenor), Maria Venuti (Mezzosopran), Thomas Moser (Tenor), Chor und Orchester des Österreichischen Rundfunks, Lamberto Gardelli. Philips 6769 039 (2 LP), 4f.
27. BUDDEN JULIAN: Aroldo: die *Neufassung* einer Oper. In: Begleitheft zu Verdi: Aroldo. Neil Shicoff (Tenor), Carol Vaness (Sopran), Anthony Michaels-Moore (Bariton), Roberto Scandiuizzi (Bass), Julian Gavin (Tenor), Sergio Spina (Tenor), Marina Comparato (Mezzosopran), Orchestra e coro del Maggio Musicale Fiorentino, Fabio Luisi. Philips 462 512-2 (2 CD), 30-34.
28. BUSCH HANS (Hg.): Giuseppe Verdi (1813-1901). Briefe, übersetzt von Hans Busch. (Fischer-Taschenbuch, 2141.) Frankfurt am Main 1979.
29. CARLEN LOUIS: Schwyz und die Galeerenstrafe. In: Der Geschichtsfreund. Mitteilungen des Historischen Vereins der fünf Orte Luzern, Uri, Schwyz, Unterwalden ob und nid dem Wald und Zug 135 (1982) 243-250.
30. CATTANI ALFRED: Polemik um Flüchtlinge. Giuseppe Mazzini als Autor in der NZZ. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 99 vom Mittwoch, 30.04.2003, 62.
31. CESARI GAETANO/ALESSANDRO LUZIO (Hgg.): I *copialettere* di Giuseppe Verdi. Mailand 1913 = <https://archive.org/details/icopialettere00verd>.
32. CONZEMIUS VICTOR: Art. Gaspard Mermillod. In: Historisches Lexikon der Schweiz HLS. Bd. VIII. Basel 2009, 477 = <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D9956.php>.
33. CSAMPAI ATTILA: ‚Alzira‘ – *Zwischenstation* auf dem Weg zur Meisterschaft. Zur Genese des Verdischen Operntypus. In: Begleitheft zu Verdi: Alzira. Ileana Cotrubas (Sopran), Francisco Araiza (Tenor), Renato Bruson (Bariton), Jan-Hendrik Rootering (Bass), Donald George (Tenor), Daniel Bonilla (Bass), Sofia Ilis (Mezzosopran), Alexandru Ionita (Tenor), Chor des Bayerischen Rundfunks, Münchner Rundfunkorchester, Lamberto Gardelli. Orfeo S 057832 H DMM, 3-6.
34. CSAMPAI ATTILA: *Sozialkritik* und musikalischer Realismus in ‚La Traviata‘. In: Begleitheft zu Giuseppe Verdi: La Traviata. Opera in tre atti. Ileana Cortubas (Sopran), Stefania Malagú (Mezzosopran), Helena Jungwirth (Sopran), Plácido Domingo (Tenor), Sherill Milnes (Bariton), Walter Gullino (Tenor), Bruno Grella (Bariton), Alfredo Giacomotti (Bass), Giovanni Foiani (Bass), Paul Friess (Bass), Paul Winter (Bass), Bayerischer Staatsopernchor, Bayerisches Staatsorchester, Carlos Kleiber. Deutsche Grammophon Gesellschaft DGG 2707 103 (2 LP), unpaginiert 2-4.
35. DE ANGELIS SIMONE: Popularisierung und Literarisierung eines Mythos. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch¹, 571-589.
36. DENZINGER HENRICUS/SCHÖNMETZER ADOLPHUS (Hgg.): Enchiridion symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum. Barcelona/Freiburg im Br./Rom/New York ³⁴1967.
37. DENZLER GEORG: Das *Papsttum* und der Amtszölibat. 2 Bände. (Päpste und Papsttum, 5 I/II). Stuttgart 1973/1976.
38. DENZLER GEORG: Die verbotene *Lust*. 2000 Jahre christliche Sexualmoral. München/Zürich 1988.
39. DE ROSA MICHELE: Dal „Non expedit“ al Concilio Ecumenico Vaticano II: dall’astensione all’impegno. I cattolici in politica nell’Italia unita. L’idea della coscienza cristiana come fondamento della vita nazionale, abrufbar unter <http://www.diocesicerreto.it/index.php/articoli/91-dal-non-expedit-al-concilio-ecumenico-vaticano-ii-dall-astensione-all-impegno.html>.

40. DÖHRING SIEGHART: Don Carlos/Don Carlo. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch¹, 448-460; Verdi Handbuch², 504-517.
41. EDWARDS JOHN: Die spanische Inquisition. Aus dem Englischen von Harald Ehrhardt. Düsseldorf/Zürich 2003.
42. ENGELHARDT MARKUS: Giovanna d'Arco. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch¹, 334-337.
43. FABBRI PAOLO: Art. *Rossini, Gioachino*. In: LUDWIG FINSCHER (Hg.): Musik in Geschichte und Gegenwart. 2. Aufl. Personenteil, Bd. 14. Kassel/Stuttgart 2005, Spp. 465-506.
44. FEIL ARNOLD: Metzler Musikchronik vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart/Weimar 2005, speziell 366, 553, 571f, 579, 587, 592, 594, 610, 618, 626, 639, 648f, 659, 667 und 680.
45. FISCHER CHRISTINE: Von gefallenem Engeln und Amazonen. *Geschlecht* als ästhetische und soziale Kategorie im Werk Verdis. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch¹, 141-167.
46. FISCHER CHRISTINE: I due *Foscari*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch¹, 328-334.
47. FISCHER CHRISTINE: *Zeittafel* zu Leben und Werk. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch¹, 593-629.
48. FISCHER CHRISTINE: *Personenverzeichnis*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch¹, 651-681.
49. FISCHER JENS MALTE: Der Mann des Übergangs. Antonio Ghislanzoni, der *Librettist* von Verdis ‚Aida‘. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 50 vom Samstag/Sonntag, 01./02.03.1997, 66.
50. GERBER RICO: Messa da Requiem. In: Konzertprogramm des Berner Bach-Chors vom Freitag/Samstag, 26./27.01.2001 zum 100. Todestag von Giuseppe Verdi im Kultur-Casino Bern, 7f.
51. GERHARD ANSELM/SCHWEIKERT UWE (Hgg.): Verdi Handbuch. Stuttgart/Weimar 1. Auflage 2001, 2. überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart 2013.
52. GERHARD ANSELM: *Verdi-Bilder*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch¹, 2-24.
53. GERHARD ANSELM: *Konventionen* der musikalischen Gestaltung. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch¹, 182-197.
54. GERHARD ANSELM: Der *Vers* als Voraussetzung der Vertonung. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch¹, 198-217.
55. GERHARD ANSELM: Verdis ‚*Ästhetik*‘. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch¹, 287-297.
56. GERHARD ANSELM: Kleinere geistliche *Kompositionen*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch¹, 508-510.
57. GERHARD ANSELM: *Kompositionen* aus der *Studienzeit*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch¹, 510-512.
58. GERHARD ANSELM: Zu *Lebzeiten* veröffentlichte Gelegenheitskompositionen. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch¹, 512-517.
59. GERHARD ANSELM: Nicht veröffentlichte *Gelegenheitskompositionen*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch¹, 517-520.
60. GERHARD ANSELM: Töne aus dem *Leierkasten* oder Weltliteratur? Verdis Musiktheater zwischen Kolportage und künstlerischem Kalkül. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 22 vom Samstag/Sonntag, 27./28.01.2001, 79f.
61. GERHARD ANSELM: „Volksseele“ im *Musentempel*? Verdi im aufgezwungenen Wettstreit mit Wagner. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 225 vom Samstag, 28.09.2013, 57f.
62. GERHARD ANSELM: Dreistigkeit und Melancholie. Vincenzo *Bellini* und die „unendliche Melodie“. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 256 vom Samstag/Sonntag, 03./04.11.2001, 84.
63. GERHARD ANSELM: *Giuseppe Verdi*. (Becksche Reihe, 2754.) München 2012.
64. GERHARTZ LEO KARL: *Melodiebildung* und Orchestration. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch¹, 218-233.
65. GERHARTZ LEO KARL: *Luisa Miller*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch¹, 373-380.
66. GERHARTZ LEO KARL: Vom kollektiven Pathos zu individueller *Empfindsamkeit*. Anmerkungen zu einer Oper auf der Schwelle zur Meisterschaft. In: Begleitheft zu Giuseppe Verdi: Luisa Miller. Katia Ricciarelli (Sopran), Plácido Domingo (Tenor), Renato Bruson (Bariton), Gwynne Howell (Bass), Elena Obraztsova (Mezzosopran), Wladimiro Ganzarolli (Bass), Audrey Michael (Mezzosopran), Luigi de Corato (Tenor), Chor und Orchester des Königlichen Opernhauses Covent Garden, Lorin Maazel. Deutsche Grammophon Gesellschaft 2740 224 (3 LP), 2-4.

67. GERHARTZ LEO KARL: *Melodiebildung* und Orchestration. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch¹, 218-233.
68. GERHARTZ LEO KARL: *Luisa Miller*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch¹, 373-380.
69. GIER ALBERT: Der Grossschriststeller. Eine neue Biographie Victor Hugos. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 201 vom Samstag/Sonntag, 31.08./01.09.2002, 59.
70. GISI PETER: *Verdis Welten*. Neuinterpretation der Werke im Spiegel der Tonarten. Bern 2013.
71. GISI PETER: Im Licht der Tonarten. Ein neuer Blick auf Giuseppe *Verdis Opern*. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 225 vom Samstag, 28.09.2013, 58.
72. GOSEWINKEL DIETER/MASING JOHANNES (Hgg.): Die Verfassungen in Europa 1789-1949. München 2006.
73. GOSSETT PHILIP: Art. *Rossini*. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2^d edition by STANLEY SADIE. London 2001, Bd. XXI, 734-768.
74. GRAF NORBERT: Quartetto in Mi minore. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch¹, 520-522
75. GRÄVE KARL DIETRICH: Der Sonderfall und die Regel: Überlegungen zur Stellung des ‚Aroldo‘ im Schaffen Verdis. In: Begleitheft zu Verdi: Aroldo. Montserrat Caballe (Sopran), Gianfranco Cecchele (Tenor), Louis Lebherz (Bass), Juan Pons (Bariton), Vincenzo Manno (Tenor), Paul Rogers (Tenor), Marianna Busching (Mezzosopran), Oratorial Society of New York, Westchester Choral Society, Opera Orchestra of New York, Eve Queler. CBS Masterworks 79328 (3 LP), 5.
76. GREMLER MARTINA: Italien zwischen Restauration, *Risorgimento* und nationaler Einheit. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch¹, 26-37.
77. GREMLER MARTINA: Die Rolle der *Politik*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch¹, 84-95.
78. GREMLER MARTINA: Zwischen *Kirche* und Staat. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch¹, 96-104.
79. GREMLER MARTINA: La battaglia di *Legnano*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch¹, 367-373.
80. GRIESEMER MARTIN: Verdis Konzept des *Trovatore*. In: Programmheft des Stadttheaters Bern zu Giuseppe Verdi Il *Trovatore*. Spielzeit 1989/1990, 3-7.
81. HÄFLIGER MARKUS: Aus dem Schweizer Jura in den Königspalast. Wie eine Flüchtlingstochter aus La Chaux-de-Fonds den portugiesischen König Ferdinand II. verführt hat. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 118 vom Dienstag, 26.05.2015, 11.
82. HAGMANN PETER: Monteverdi, Mozart, Verdi – die drei Säulenheiligen der *Oper*. Ein Gespräch mit dem Dirigenten Nikolaus Harnoncourt. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 50 vom Samstag/Sonntag, 01./02.03.1997, 65f.
83. HAGMANN PETER: Italiens *Luft* einatmen – und dann Verdi dirigieren. Ein Gespräch mit Nello Santi. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 22 vom Samstag/Sonntag, 27./28.01.2001, 83.
84. HANSLICK EDUARD: Verdi. In: EDUARD HANSLICK: Die moderne Oper. *Kritiken und Studien*. Bd. I, Berlin 1875, 217-255, abrufbar unter <https://archive.org/stream/diemoderneoperk00hansgoog#page/n270/mode/2up>.
85. EDUARD HANSLICK: *Die moderne Oper*. Kritiken und Studien. Bd. I, Wien 1877 = abrufbar unter <https://archive.org/details/diemoderneoperk00hansgoog>, Kapitel 10 S. 276f.
86. HASLER AUGUST BERNHARD: Wie der Papst unfehlbar wurde. Macht und Ohnmacht eines Dogmas. (Ullstein Sachbuch, 34053.) Frankfurt/Berlin/Wien 1981.
87. HELBLING HANNO: Die Macht des Schicksals. Verdi liest *Shakespeare*. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 22 vom Samstag/Sonntag, 27./28.01.2001, 82.
88. HELBLING HANNO: Schöpfer des Neuen Italien. Eine *Cavour*-Biographie. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 121 vom Montag, 28.05.2001, 30.
89. HENZE-DÖHRING SABINE: Les *Vêpres Siciliennes*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch¹, 411-418; Verdi Handbuch², 462-470.
90. HOLLAND DIETMAR: *Otello*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch¹, 474-486.
91. HOLLAND DIETMAR: Undogmatische Ansichten von *Tod* und Jüngstem Gericht. Zu Verdis musikalischer Vergegenwärtigung des Requiem-Textes. Begleitheft zu Verdi Requiem. Katia Ricciarelli (Sopran), Shirley Verrett (Alt), Plácido Domingo (Tenor), Nicolai Ghiaurov (Bass), Coro e Orchestra del Teatro alla Scala (Maestro del Coro: Romano Gandolfi), Claudio Abbado. Deutsche Grammophon Gesellschaft DGG 2707 120 (2 LP), 2-4.

92. HOLLAND DIETMAR: *Einleitung*. In: Giuseppe Verdi: Don Carlos. Oper in fünf Akten nach Schillers gleichnamigem Drama von Joseph Méry und Camille du Locle in der letzten Fassung von 1886. Mit Varianten der ersten, vollständigen Probenfassung von 1866. Übersetzung von Götz Friedrich und Karl Dietrich Gräwe. (Reclam, 8696.) Stuttgart 1982, 3-13.
93. HOLTBERND BENEDIKT: Verdis ‚Otello‘ – der Kampf des Antichristen. In: Stadttheater Bern: Otello. Programmheft 115. Saison 1998/1999, 8f.
94. JAKOBSHAGEN ARNOLD: Un giorno di *regno*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch¹, 304-308.
95. JAKOBSHAGEN ARNOLD: Un ballo in *maschera*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch¹, 430-437.
96. JOERG GUIDO JOHANNES: Glossar. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch¹, 630-650.
97. JUNGSMANN JOSEF ANDREAS: Art. Absolution. In: JOSEF HÖFER/KARL RAHNER (Hgg.): Lexikon für Theologie und Kirche (LThK). Bd. I. Freiburg im Br. ²1957, Spp. 74f.
98. KAPP VOLKER: Auf der Suche nach einer italienischen Nationalliteratur. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch¹, 38-44.
99. KELLER EDITH/FISCHER CHRISTINE: Bibliographie. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch¹, 682-727.
100. KERTZER DAVID I.: Die Entführung des Edgardo Mortara. Ein Kind in der Gewalt des Vatikans. München/Wien 1998.
101. KIENLECHNER SABINA: Briefe. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch¹, 522-528.
102. KREUZER GUNDULA: I *masnadieri*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch¹, 358-364.
103. KREUZER GUNDULA: La forza del *destino*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch¹, 437-448.
104. KÜHNER HANS: Giuseppe Verdi in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. (Rowohlt Monographien, 64.) Reinbek bei Hamburg 1961.
105. KUNZ LUCAS: Art. *Dies irae*. In: JOSEF HÖFER/KARL RAHNER (Hgg.): Lexikon für Theologie und Kirche (LThK). Bd. III. Freiburg im Br. ²1959, Spp. 380f.
106. KUNZ LUCAS: Art. *Requiem*. In: JOSEF HÖFER/KARL RAHNER (Hgg.): Lexikon für Theologie und Kirche (LThK). Bd. VIII. Freiburg im Br. ²1963, Spp. 1246f.
107. KUNZE STEFAN: Verdis Requiem. In: Konzertprogramm des Oratorienchors der Stadt Bern vom Samstag/Sonntag, 16./17.03.1996 im Berner Münster, 3-5.
108. KUSSEROW MOURAD: „Gott will es“. 900 Jahre Kreuzzugsideologie und kein Ende? In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 275 vom Samstag/Sonntag, 25./26.11.1995, 66.
109. LANG JOSEF: Ultramontanismus und Antisemitismus in der Urschweiz – oder: Der Kampf gegen die Säkularisierung von Staat und Gesellschaft (1858-1878). In: OLAF BLASCHKE/ARAM MATTIOLI (Hgg.): Katholischer Antisemitismus im 19. Jahrhundert. Ursachen und Traditionen im internationalen Vergleich. Zürich 2000, 337-372.
110. LANGER ARNE: Die optische Dimension. Szenentypen, Bühnenräume, Kostüme, Dekorationen, Bewegung, Tanz. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch¹, 249-274.
111. LEHNER ULRICH L.: Mönche und Nonnen im Klosterkerker. Ein verdrängtes Kapitel Kirchengeschichte. (Topos Taschenbücher, 1004.) Kevelaer 2015.
112. LESSONA MICHELE: Parma: Giuseppe Verdi. In: LESSONA MICHELE: Volere è potere. Florenz 1869, 287-307.
113. LICHTENHAHN ERNST: Rigoletto. Klappentext zu Giuseppe Verdi: Rigoletto. Oper in 3 Akten. Licinio Montefuso (Bariton), Michele Molese (Tenor), Anna Maccianti (Sopran), Federico Davia (Bass), Nedda Casei (Alt), Susanne Steffan (Mezzosopran), Karl Neugebauer (Bass), Friedrich Strack (Bass), Karl Setzer (Tenor), Nikolaus Simkovsky (Bass), Anna Vajda (Mezzosopran), Chor und Orchester der Wiener Staatsoper, Gianfanco Rivoli. M 2371 (2 LP).
114. LÜTTEKEN LAURENZ: Brahms – eine bürgerliche Biographie? In: WOLFGANG SANDBERGER (Hg.) Brahms Handbuch. Stuttgart/Weimar 2009, 24-43.
115. MAEHDER JÜRGEN: Oper als archäologischer Traum von Ferne. Zur musikalischen Realisierung altägyptischen Lokalkolorits in Verdis ‚Aida‘. In: Begleitheft zu Giuseppe Verdi: Aida. Katia Ricciarelli (Sopran), Plácido Domingo (Tenor), Elena Obraztsova (Mezzosopran), Leo Nucci (Bariton), Nicolai Ghiaurov (Bass), Ruggero Raimondi (Bass), Lucia Valentini Terrani (Sopran), Coro e Orchestra del Teatro alla Scala, Claudio Abbado. Deutsche Grammophon Gesellschaft DGG 410 092-2 (3 CD), 3-12.

116. MAISON JEAN-JACQUES: La direction spirituelle d'Alexandre Vinet au miroir de sa correspondance. 2 volumes. Thèse de doctorat. Lausanne 1989.
117. MALISCH KURT: *Stimmtypen* und Rollencharaktere. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch¹, 168-181.
118. MALISCH KURT: I *Lombardi* alla prima crociata/Jérusalem. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch¹, 315-323.
119. MALISCH KURT: *Attila*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch¹, 342-347.
120. MALISCH KURT: *Sänger* und Dirigenten. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch¹, 542-549.
121. MALISCH KURT: Verdis *Spätwerk* in Meisterhänden. Messa da Requiem und 'Falstaff' unter Abbado. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 18 vom Mittwoch, 23.01.2002, 59.
122. MALISCH KURT: Herr und Sklave der *Partitur*. Riccardo Mutis Verdi-Aufnahmen bei EMI. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 73 vom Mittwoch, 28.03.2001, 63.
123. MALISCH KURT: Der ganze *Verdi*. Sämtliche Opern auf 55 Compact Discs. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 25 vom Mittwoch, 31.01.2001, 63.
124. MALKIEL MARINA: Wie Verdi Alvaro das Leben schenkte ... Zu den zwei Fassungen der ‚Macht des Schicksals‘. In: Begleitheft zu Verdi: *La forza del destino*. Erstfassung St. Petersburg 1862. Askar Abdrazakov (Bass), Galina Gochakova (Sopran), Nikolai Putlin (Tenor), Gegam Grigorian (Bariton), Olga Borodina (Mezzosopran), Mikhail Kit (Bass), Georgy Zastavny (Bariton), Lia Shevtzova (Mezzosopran), Gennady Bezzubenko (Bass), Nikolai Gassiev (Tenor), Yuri Laptev (Bass), Chor und Orchester der Kirov-Oper St. Petersburg, Valery Gergiev. Philips 446 951-2 (3 CD), 37-41.
125. MANION MARK: Werkeinführung. Begleitheft zu: Verdi Requiem. Martina Arroyo (Sopran), Carol Smith (Mezzosopran), Alexander Young (Tenor), Martti Talvela (Bass), N. O. S. Chorus, Residentie Orkest The Hague, Willem van Otterloo, Claves CD 50-9911, unpaginiert 8-10.
126. MANN GOLO: Politische Entwicklung Europas und Amerikas 1815-1871. In: GOLO MANN/AUGUST NITSCHKE (Hgg.): *Propyläen Weltgeschichte. Eine Universalgeschichte*. Bd. VIII: Das neunzehnte Jahrhundert. Frankfurt am Main/Berlin 1960-1964, 367-582.
127. MANZONI ALESSANDRO: *I promessi sposi*. Storia milanese del secolo XVII, scoperta e rifatta da A. M. Deutsch: *Die Brautleute*. Roman. Übersetzt von Burkhard Kroeber. (dtv-Taschenbuch, 13038.) München ³2003.
128. MARCHESI GUSTAVO: *Le liriche da camera* di Giuseppe Verdi. In: Begleitheft zu Verdi: *Complete songs*. Renata Scottò (Sopran), Paolo Washington (Bass), Vincenzo Scalera (Piano). Nuova Era Records (Italien) 7285 (1 CD), 4-10.
129. MARVIN ROBERTA MONTEMORRA: *Verdi's Unwritten Operas*. In: PATRICK F. DEVINE/HARRY WHITE (Hgg.): *The Maynooth International Musicological Conference 1995: Selected Proceedings*. (Irish Musical Studies, 5.) Dublin 1996, Bd. II, 191-204.
130. MATTIOLI ARAM: *Das letzte Ghetto Alteuropas. Die Segregationspolitik der Papstkönige in der ‚heiligen Stadt‘ bis 1870*. In: OLAF BLASCHKE/ARAM MATTIOLI (Hgg.): *Katholischer Antisemitismus im 19. Jahrhundert. Ursachen und Traditionen im internationalen Vergleich*. Zürich 2000, 111-143.
131. MEIER BARBARA: *Giuseppe Verdi*. (rororo-Monographie rm, 50593.) Reinbek bei Hamburg ⁴2013.
132. MIRBT CARL: *Quellen zur Geschichte des Papsttums und des römischen Katholizismus*. Tübingen ³1911.
133. MOOS CARLO: Art. Giuseppe *Mazzini*. In: *Historisches Lexikon der Schweiz HLS*. Bd. VIII. Basel 2009, 401 = <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D24168.php>.
134. MÜLLER-BÜCHI EMIL: *Die alte ‚Schwyzer Zeitung‘ 1848-1866. Ein Beitrag zur Geschichte des politischen Katholizismus und der konservativen Presse im Bundesstaat von 1848*. (Segesser-Studien, 1.) Freiburg im Uechtland 1962.
135. NELIS JOHANNES: Art. *Daniel*. In: HERBERT HAAG (Hg.): *Bibel-Lexikon*. Einsiedeln/Zürich/Köln 1968, 308f.
136. OBOUSSIER ROBERT: *Der Sänger*. In: FRED HAMEL/MARTIN HÜRLIMANN (Hgg.): *Das Atlantisbuch der Musik*. Zürich/Freiburg im Breisgau ⁹1959, 655-664.

137. OSBORNE CHARLES: Einführung in Verdis ‚Don Carlos‘. In: Begleitheft zu Giuseppe Verdi: Don Carlos. Oper in vier Akten. Nicolai Ghiaurov (Bass), José Carreras (Tenor), Piero Cappuccilli (Bariton), Ruggero Raimondi (Bass), José van Dam (Bass), Mirella Freni (Sopran), Agnes Baltsa (Mezzosopran), Edita Gruberova (Sopran), Horst Nitsche (Tenor), Carlo Meletti (Bariton), Barbara Hendricks (Sopran), Chor der Deutschen Oper Berlin, Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan. EMI/Electrola 1C 157-03 450/53 S (4 LP), unpaginiert 6-9.
138. OTT KARIN und EUGEN: Singen und Rezitieren. Verdi und der Gesang. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 22 vom Samstag/Sonntag, 27./28.01.2001, 83.
139. OTTOMANO VINCENZINA: Nicht realisierte Opernpläne. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch², 592-596.
140. PANNAIN GUIDO: Der Troubadour von Giuseppe Verdi. In: Begleitheft zu Verdi: Il Trovatore. Ettore Bastianini (Bariton), Antonietta Stella (Sopran), Fiorenza Cossotto (Mezzosopran), Carlo Bergonzi (Tenor), Ivo Vinco (Bass), Armanda Bonato (Sopran), Franco Ricciardi (Tenor), Giuseppe Morresi (Bass), Angelo Mercuriali (Tenor), Coro e Orchestra del Teatro alla Scala, Tullio Serafin. Deutsche Grammophon Gesellschaft DGG 453 118-2 (2 CD), 12f.
141. PARKER ROGER: ‚*Va pensiero*‘ and the Insidious Mastery of Song. In: PARKER ROGER: Leonora’s Last Act: Essays in Verdian Discourse. (Princeton Studies in Opera.) Princeton 1997, 20-41.
142. PARKER ROGER: Revision der Revisionen. ‚Die Macht des Schicksals‘. In: Begleitheft zu Verdi: La forza del destino. Erstfassung St. Petersburg 1862. Askar Abdrazakov (Bass), Galina Gochakova (Sopran), Nikolai Putlin (Tenor), Gegam Grigorian (Bariton), Olga Borodina (Mezzosopran), Mikhail Kit (Bass), Georgy Zastavny (Bariton), Lia Shevtzova (Mezzosopran), Gennady Bezzubenko (Bass), Nikolai Gassiev (Tenor), Yuri Laptev (Bass), Chor und Orchester der Kirov-Oper St. Petersburg, Valery Gergiev. Philips 446 951-2 (3 CD), 29-36.
143. PAULS BIRGIT: Giuseppe Verdi und das Risorgimento: Ein politischer Mythos im Prozess der Nationenbildung. (Publikationen der Historischen Kommission zu Berlin, 4.) Berlin/Frankfurt am Main 1996.
144. P. R.: Klappentext zu Giuseppe Verdi: Missa da Requiem. Joan Sutherland (Sopran), Marilyn Horne (Mezzosopran), Luciano Pavarotti (Tenor), Martti Talvela (Bass), Wiener Staatsopernchor (Leitung: Wilhelm Pitz), Wiener Philharmoniker, Georg Solti. Ex Libris EL 16615 (2 LP), 2.
145. PLANK CHRISTIANE: Verdi und der Tod. In: Programmheft zu Giuseppe Verdi Il trovatore. Stadttheater Bern Spielzeit 2000/2001, 23-29.
146. PORTER ANDREW: I Lombardi alla prima crociata. Einführung. Begleitheft zu Giuseppe Verdi: I Lombardi alla prima crociata. Oper in vier Akten. Libretto: Temistocle Solera. Cristina Deutekom (Sopran), Plácido Domingo (Tenor), Ruggero Raimondi (Bass), Jerome Lo Monaco (Tenor), Desdemona Malvisi (Sopran), Stafford Dean (Bass), Clifford Grant (Bass), Montserrat Aparici (Sopran), Keith Erwen (Tenor), The Ambrosian Singers, Royal Philharmonic Orchestra, Lamberto Gardelli. Philips 6703 032 (3 LP), 8-10.
147. POUGIN ARTHUR: *Giuseppe Verdi. Vita aneddotica con note ed aggiunte di Folchetto (Giacomo Calpone)*. Mailand 1881.
148. PRINZ ULRICH: Zur Messa per Rossini. Begleitheft zu Giuseppe Verdi u.a.: Messa per Rossini. Gabriela Beňačková-Cap (Sopran), Florence Quivar (Alt), James Wagner (Tenor), Alexandru Agache (Bariton), Aage Haugland (Bass), Gächinger Kantorei Stuttgart, Prager Philharmonischer Chor, Radio-Sinfonieorchester Stuttgart, Helmuth Rilling. Hänssler LC 6047 (2 CD, 98.949), 8-10.
149. PUENTE JUAN MANUEL: Verdis Galeerenjahre und Giovanna d’Arco. Die Uraufführung der Giovanna d’Arco. Begleitheft zu Verdi: Giovanna d’Arco. Lyrisches Drama in einem Prolog und drei Akten. Plácido Domingo (Tenor), Sherill Milnes (Bariton), Montserrat Caballé (Sopran), Keith Erwen (Tenor), Robert Lloyd (Bass), The Ambrosian Opera Chorus, London Symphony Orchestra, James Levine. EMI Electrola C 195-02378/80 (3 LP), 1f.
150. REICH FRANZ: Giuseppe Verdi. Annäherungen und Erlebnisse. Norderstedt 2012.
151. RENTSCH IVANA: Das Schicksal einer ‚Unglücksoper‘. Giuseppe Verdis ‚La forza del destino‘ in der Urfassung. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 77 vom Samstag/Sonntag, 01./02.04.2006, 73.
152. RIZZO DINO: Verdis geistliche Musik: Vom Handwerk zur *Dichtung*. In: Begleitheft zu: Verdi: Messa solenne. Libera me. Sacred works. Orchestra sinfonica e coro di Milano Giuseppe Verdi, Riccardo Chailly. Decca 467 280-2, 15-17.

153. RIZZO DINO: Verdis *Orchestermusik*. In: Begleitheft zu Verdi: Verdi Discoveries. Four world premieres. Jean-Yves Thibaudet (Klavier), Orchestra sinfonica di Milano Giuseppe Verdi, Riccardo Chailly. Decca 473 767-2, 20-24.
154. ROSENTHAL HAROLD: Biblische Oper und Nabucco. Booklet zu Giuseppe Verdi: Nabucco. Matteo Manuguerra (Bariton), Veriano Lucchetti (Tenor), Nicolai Ghiaurov (Bass), Renata Scottò (Sopran), Elena Obraztsova (Mezzosopran), Robert Lloyd (Bass), Kenneth Collins (Tenor), Anne Edwards (Sopran), Ambrosian Opera Chorus, Philharmonia Orchestra, Riccardo Muti. EMI 0777 7 47488 8 9 (2 CD), 14-18.
155. ROSS PETER: Verdi in seiner *Zeit*. Eine Biographie und eine Werkmonographie. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 123 vom Samstag/Sonntag, 30./31.05.1987, 69f.
156. ROSS PETER: Die Oper als *Kaleidoskop*. Bemerkungen zu einem bizarren Werk. Begleitheft zu Giuseppe Verdi: *Il trovatore*. Rosalind Plowright (Sopran), Brigitte Fassbaender (Mezzosopran), Plácido Domingo (Tenor), Giorgio Zancanaro (Bariton), Evgeny Nesterenko (Bass), Anna di Stasio (Sopran), Walter Gullino (Tenor), Alfredo Giacomotti (Bass), Aldo Verrecchia (Tenor), Coro e Orchestra dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia, Carlo Maria Giulini. Deutsche Grammophon Gesellschaft DGG 413 355-1 (3 LP), 2-4.
157. ROSSELLI JOHN: Der Komponist und das *Geld*. Verdi als Geschäftsmann. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 22 vom Samstag/Sonntag, 27./28.01.2001, 81f.
158. ROSSELLI JOHN: Giuseppe Verdi: *Genie der Oper*. Eine Biographie. München 2013.
159. RUPPEL KARL HEINZ: ‚Rigoletto‘: Tragisches *Charakterbild* und erste Stufe zu Verdis Weltruhm. In: Begleitheft zu Giuseppe Verdi: Rigoletto. Opera in tre atti. Dietrich Fischer-Dieskau (Bariton), Carlo Bergonzi (Tenor), Renata Scottò (Sopran), Ivo Vinco (Bass), Fiorenza Cossotto (Alt), Mirella Fiorentini (Mezzosopran), Lorenzo Testi (Bass), Virgilio Carbonari (Bass), Piero di Palma (Tenor), Alfredo Giacomotti (Bass), Catarina Alda (Mezzosopran), Giuseppe Morresi (Tenor), Coro e orchestra del Teatro alla Scala Milano, Rafael Kubelik. Ex libris XL 172 726/28 /3 LP), 2f.
160. RUPPEL KARL HEINZ: Entstehung und Charakter der „Messa da *Requiem*“. Begleitheft zu Giuseppe Verdi: *Messa da Requiem* für 4 Solostimmen, Chor und Orchester. Mirella Freni (Sopran), Christa Ludwig (Alt), Carlo Cossutta (Tenor), Nicolai Ghiaurov (Bass), Wiener Singverein (Einstudierung: Helmuth Froschauer), Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan. Ex Libris XL 171 838/39 (2 LP), 2.
161. SAWALL MICHAEL: Giuseppe Verdi und das *Risorgimento*. Ein Bild zwischen Mythos und Wirklichkeit. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 22 vom Samstag/Sonntag, 27./28.01.2001, 81.
162. SAWALL MICHAEL: „*Maestro della rivoluzione italiana*“. Verdi, Bellini und das *Risorgimento*. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 256 vom Samstag/Sonntag, 03./04.11.2001, 84.
163. SCHACHER THOMAS: Der geistliche Verdi. Eine neu entdeckte Messe zum Jubeljahr. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 283 vom Mittwoch, 05.12.2001, 67.
164. SCHIMPF SIGURD: Don Carlos – Literarische Oper. In: Begleitheft zu Verdi: Don Carlos. Oper in fünf Akten. Gesamtaufnahme in italienischer Sprache. Text von François Joseph Méry und Camille du Locle. Übersetzung ins Italienische von A. de Lauzières und A. Zenardini nach Friedrich von Schillers Drama ‚Don Carlos‘. Ruggero Raimondi (Bass), Plácido Domingo (Tenor), Sherill Milnes (Bariton), Giovanni Foiani (Bass), Simon Estes (Bass), Montserrat Caballé (Sopran), Sherley Verrett (Alt), Ryland Davies (Tenor), Delia Wallis (Sopran), John Noble (Tenor), Maria Rosa del Campo (Sopran), Ambrosian Opera Chorus, Orchestra of the Royal Opera House Covent Garden, Carlo Maria Giulini. Ex libris HMV 578002 (4 LP), 3-5.
165. SCHOOP ALBERT: Johann Konrad Kern. Jurist, Politiker, Staatsmann. Frauenfeld/Stuttgart 1968.
166. SCHREIBER ULRICH: *Ernani*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch¹, 323-328.
167. SCHWANDT CHRISTOPH: *Goldene Harfe der weisen Propheten*. Giuseppe Verdi und seine Oper ‚Nabucco‘. In: Stadttheater Bern. Nabucco. Programmheft 184. Bern 2003/2004, 15-23.
168. SCHWEIKERT UWE: *Macbeth*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch¹, 347-358.
169. SCHWEIKERT UWE: Simon *Boccanegra*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch¹, 418-430.
170. SCHWEIKERT UWE: *Aida*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch¹, 461-474.
171. SCHWEIKERT UWE: *Messa da Requiem*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch¹, 496-504.

172. SCHWEIKERT UWE: *Quattro pezzi sacri*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): *Verdi Handbuch*¹, 504-508.
173. SEAY ALBERT: Art. Requiem. In: FRIEDRICH BLUME (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG). Kassel/Basel/Paris/London/New York 1949-1982. Bd. XI, Spp. 297-302.
174. SEIBT GUSTAV: *Rom oder Tod. Der Kampf um die italienische Hauptstadt*. Berlin 2001.
175. SOKOL MARTIN: *Verdis erste Opera buffa*. In: *Begleitheft zu Verdi: Un giorno di regno*. Fiorenza Cossotto (Sopran), Jessye Norman (Sopran), José Carreras (Tenor), Ingvar Wixell (Bariton), Vincenzo Sardinero (Bariton), Wladimiro Ganzarolli (Bariton), William Elvin (Bariton), Ricardo Cassinelli (Tenor), The Ambrosian Singers, Royal Philharmonic Orchestra, Lamberto Gardelli. Philips 6703 055 (3 LP), 4.
176. SOPRANO FRANCO: *Un ballo in maschera*. In: *Begleitheft zu Verdi: Un ballo in maschera*. Jan Peerce (Tenor), Robert Merrill (Bariton), Herva Nelli (Sopran), Claramae Turner (Mezzosopran), Virginia Haskins (Sopran), George Cehanovsky (Bariton), Nicola Moscona (Bass), Norman Scott (Bass), John Carmen Rossi (Tenor), The Robert Shaw Chorale, The NBC Symphony Orchestra, Arturo Toscanini. (Toscanini Edition, 5.) RCA AT 300 (3)(3 LP), 2.
177. STEINER MICHEL: *Paul Céréssole (1832-1905)*. In: URS ALTERMATT (Hg.): *Die Schweizer Bundesräte. Ein biographisches Lexikon*. Zürich/München 1991, 188-192.
178. STEMPEL UTE: *Dichter im Dienst des Menschen*. Victor Hugos Leben und Werk. In: *Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 45 vom Samstag/Sonntag, 23./24.02.2002*, 78.
179. STIERLE KARLHEINZ: *Leitern ins Imaginäre. Der 200. Geburtstag Victor Hugos am 26. Februar*. In: *Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 45 vom Samstag/Sonntag, 23./24.02.2002*, 77.
180. STÖCKLI RITA: Art. *Savoyerhandel*. In: *Historisches Lexikon der Schweiz HLS*. Bd. X. Basel 2011, 828 = <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D8924.php>.
181. STREICHER JOHANNES: *Aufführung und Aufführungspraxis*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): *Verdi Handbuch*¹, 275-286.
182. STROHM REINHARD: *'Rigoletto' – ein Meisterwerk der Proportion*. In: *Begleitheft zu Giuseppe Verdi: Rigoletto*. Piero Cappucilli (Bariton), Plácido Domingo (Tenor), Ileana Cotrubas (Sopran), Nicolai Ghiaurov (Bass), Elena Obraztsova (Alt), Hanna Schwarz (Mezzosopran), Murt Moll (Bass), Luigi de Corato (Bass), Walter Gullino (Tenor), Dirk Sagemüller (Bass), Olive Fredricks (Mezzosopran), Anton Scharinger (Tenor), Audrey Michael (Mezzosopran), Wiener Staatsoperchor, Wiener Philharmoniker, Carlo Maria Giulini. Deutsche Grammophon Gesellschaft DGG 2740 225 (3 LP), 2-4.
183. STUCKENSCHMITDT HANS HEINZ: *Gelöstes Inszenierungsproblem. Verdis ‚Nabucco‘ in Westberlin*. In: *Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 42 vom Dienstag, 20.02.1979*, 33.
184. TASSART MAURICE: *Le trouvère*. Klappentext zu Giuseppe Verdi: *Le trouvère*. Opéra en 4 actes. Virginia Gordoni (Sopran), Nedda Casei (Mezzosopran), Michele Molese (Tenor), Lino Puglisi (Bariton), Lydia Maria (Sopran), Tugomir Franc (Bass), Adolfo Dallapozza (Tenor), Rudolf Zimmer (Bass), Chor und Orchester der Wiener Staatsoper, Nello Santi. SMS 2416, 2 LP.
185. UHL ALOIS: *Papstkinder. Lebensbilder aus der Zeit der Renaissance*. Düsseldorf/Zürich 2003.
186. VON FISCHER KURT: *Zur Frage des Dramatischen in der geistlichen Musik. Eine Begriffs- und Stilwandlung durch die Jahrhunderte*. In: *Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 237 vom Samstag/Sonntag, 09./10.10.1976*, 63.
187. VOSS EGON: *Rigoletto*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): *Verdi Handbuch*¹, 386-395.
188. VOSS EGON: *Falstaff*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): *Verdi Handbuch*¹, 486-496.
189. WAGNER HANS-JOACHIM: *Il trovatore*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): *Verdi Handbuch*¹, 395-404.
190. WAGNER HANS-JOACHIM: *La traviata*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): *Verdi Handbuch*¹, 404-411.
191. WAGNER HANS-JOACHIM: *Paradigmen der Verdi-Rezeption*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): *Verdi Handbuch*¹, 530-541.
192. WALTER MICHAEL: *Die italienische Oper als Wirtschaftsunternehmen*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): *Verdi Handbuch*¹, 45-62.
193. WALTER MICHAEL: *Oberto, conte di San Bonifacio*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): *Verdi Handbuch*¹, 300-304.
194. WALTER MICHAEL: *Nabucodonosor*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): *Verdi Handbuch*¹, 308-315.

195. WEAVER WILLIAM: Alphonsine, Marie, Marguerite, Violetta und Giuseppe Verdi. In: Begleitheft zu Verdi: *La Traviata*. Joan Sutherland (Sopran), Luciano Pavarotti (Tenor), Matteo Manuguerra (Bariton), Della Jones (Mezzosopran), Marjon Lambriks (Sopran), Alexander Oliver (Tenor), Jonathan Summers (Bariton), John Tomlinson (Bass), Giorgio Tadeo (Bass), Ubaldo Gardini (Tenor), William Elvin (Bass), David Wilson-Johnson (Bass), London Opera Chorus, National Philharmonic Orchestra, Richard Bonyngue. Decca 430 491-4 (2 MC), 18-22.
196. WERFEL FRANZ: Verdi. Roman der Oper. Berlin/Wien/Leipzig 1930.
197. WERR SEBASTIAN: Oper fürs Volk oder für die *Elite*? In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch¹, 63-76.
198. WERR SEBASTIAN: *Medien* der Popularisierung. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch¹, 77-83.
199. WERR SEBASTIAN: I *Lombardi* alla prima crociata. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch², 354-358.
200. WERR SEBASTIAN: *Jérusalem*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch², 404-407.
201. WERR SEBASTIAN: Il *corsaro*. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch¹, 364-367; Verdi Handbuch², 407-411.
202. WERR SEBASTIAN: *Stiffelio*/Aroldo. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch¹, 380-385; Verdi Handbuch², 482-486.
203. WIDMANN JOSEF VIKTOR: Erinnerungen an Johannes *Brahms*. Mit einer Einleitung von SAMUEL GEISER. Zürich/Stuttgart³1980.
204. WILASCHEK WOLFGANG: ‚Regietheater‘ und Film. Zur Wirkungsgeschichte von Verdis Opern. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch¹, 550-570.
205. WILI HANS-URS: Werkeinführung vom 2. Januar 2003 zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen: WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791): *Litaniae Lauretanae de Beata Maria Virgine* B-dur für vierstimmigen Chor, Streicher und 3 Posaunen (KV 109 [74e]), entstanden in Salzburg 1771; *Requiem d-moll* für Soli, vierstimmigen Chor, Soloposaune, Orgel und Orchester (KV 626), entstanden in Wien 1791, fertig gestellt von MAXIMILIAN STADLER, JOSEF LEOPOLD EYBLER und FRANZ XAVER SÜSSMAYR.
206. WILI HANS-URS: Werkeinführung zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen vom 12./13. März 2005: JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750): *Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Evangelistam Johannem (Johannes-Passion)* für Sopran, Alt, Tenor, Bariton, Bass, Chor, Orchester und Continuo (1724), BWV 245.
207. WILI HANS-URS: Werkeinführung vom 23. Oktober 2005 zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen bei der Orgeleinweihung vom 23. April 2006 in der Kirche in Wohlen: 1. ZOLTÁN KODÁLY (16.12.1882-06.03.1967): „*Laudes organi*“. *Fantasia on a XIIth century Sequence for Mixed Chorus and Organ*. Commissioned by the Atlanta Chapter for the 1966 National Convention of the American Guild of Organists, held in Atlanta, Georgia; 2. FRANZ SCHUBERT (31.01.1797-19.11.1828): „*Gott ist mein Hirte, mir wird nichts mangeln*“. *Psalms 23 As-Dur* op. 132 D 706 (entstanden 1820); 3. HANS LAVATER-KELLER (24.02.1885-27.04.1969): *Osterlied* op. 5 für gemischten Chor (SATB), einstimmigen Knabenchor und Orgel „*Christus lag in Todesbanden*“ (entstanden 1911).
208. WILI HANS-URS: Werkeinführung vom 9. Mai 2009 zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen vom 24./25. Oktober 2009: FRANZ JOSEPH HAYDN (1732-1809): 1. *Stabat Mater* für Soli, Chor, Orgel und Orchester Hob. XX^{bis} (Oratorium; [Grabmusik]. Fassungen 1767 und 1803); 2. *Symphonie* Nr. 49 in f-moll *La passione* Hob. I:49 = <http://www.singkreis-wohlen.ch/downloads/haydnstabatmater1.pdf>.
209. WILI HANS-URS: Werkeinführung vom 17. Juni 2009 zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen vom 10./11. Januar 2009: JOHANN SEBASTIAN BACH (Text: CHRISTIAN FRIEDRICH HENRICI [PICANDER]): *Weihnachtsoratorium* (uraufgeführt Weihnachten bis Epiphanie 1735) BWV 248 = <http://www.singkreis-wohlen.ch/downloads/bachweihnachtsoratorium2009.pdf>.
210. WILI HANS-URS: Werkeinführung vom 23. April 2011 zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen vom 21./22. Mai 2011: GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (Text: CHARLES JENNENS [1701-1773] nach 1 Sam 18-20; 28; 31; 2 Sam 1): *Saul*. Oratorium HWV 53 (uraufgeführt am 16. Januar 1739 im King's Theatre in London) = <http://www.singkreis-wohlen.ch/downloads/saulhaendelkonzertdokumentation.pdf>.

211. WILI HANS-URS: Werkeinführung vom 20. Januar 2013 zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen vom 15. Juni 2013 in der Französischen Kirche Bern: 1. WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791): Veni Sancte Spiritus. Offertorium KV 47 (1768); 2. FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY (1809-1847): Konzert für Violine und Orchester in e-moll op. 64 MWV O 14 (1844); 3. WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791): Grosse Messe in c-moll KV 427 (1782); 4. WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791): Ave verum corpus. Fronleichnamsmotette in D-Dur KV 618 (1791) = <http://www.singkreis-wohlen.ch/downloads/mozartmendelssohn.pdf>.
212. WILI HANS-URS: Konzerteinführung vom 17. Juni 2015 zum Konzert des Kirchlichen Singkreises Wohlen vom 14./15. November 2015: HEINRICH SCHÜTZ (1585-1672): *Schwanengesang* (SWV 482-494). Doppelchörige Geistliche Konzerte (1668-1672). Königs und Propheten Davids Hundert und Neunzehender Psalm in Eilf Stücken Nebenst dem Anhang des 100. Psalms: Jauchzet dem Herrn! und Eines deutschen Magnificats: Meine Seele erhoebt den Herrn. - Schwanengesang. (119. Psalm [SWV 482-492, 1669-1671] mit Anhang des 100. Psalms [SWV 493, 1662/1665] und eines deutschen Magnificats [SWV 494, nach 1670]) = <http://www.singkreis-wohlen.ch/downloads/schuetzschwanengesang2015a.pdf>.
213. WILI HANS-URS: Konzerteinführung vom 31. Dezember 2015 zum Konzert des Singkreises Wohlen vom 29. Mai 2016 im Kulturcasino Bern: GIUSEPPE VERDI (1813-1901): *Messa da Requiem* (1868-1874) = <http://www.singkreis-wohlen.ch/downloads/verdirequiem2016z.pdf>.
214. WINTERHOFF HANS-JÜRGEN: Giuseppe Verdi Die Macht des Schicksals. In: Begleitheft zu Verdi: La forza del destino. Antonio Zerbini (Bass), Martina Arroyo (Sopran), Piero Cappuccilli (Bariton), Carlo Bergonzi (Tenor), Bianca Maria Casoni (Mezzosopran), Ruggero Raimondi (Bass), Geraint Evans (Bariton), Mila Cova (Mezzosopran), Virgilio Carbonari (Bass), Florindo Andreolli (Tenor), Derek Hammond-Stroud (Bass), The Ambrosian Opera Chorus, The Royal Philharmonic Orchestra, Lamberto Gardelli. EMI Electrola 1C 153-02 022/25 (4 LP), 2.
215. WOLF HUBERT: *Index*. Der Vatikan und die verbotenen Bücher. München 2006.
216. WOLF HUBERT: *Krypta*. Unterdrückte Traditionen in der Kirchengeschichte. München 2015.
217. ZELGER-VOGT MARIANNE: Die Sehnsucht nach dem, was sein sollte. Warum der Regisseur Peter *Konwitschny* Verdis Opern liebt. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 22 vom Samstag/Sonntag, 27./28.01.2001, 84.
218. ZELGER-VOGT MARIANNE: Durch das Höllentor aufs Meer hinaus. Giuseppe Verdis ‚Simon Boccanegra‘ mit Leo Nucci im Zürcher Opernhaus. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 9 vom Dienstag, 13.01.2009, 37.
219. ZITZMANN MARC: Vom Sterbebett zum Pantheon. Ein Spaziergang durch Paris auf den Spuren von Victor Hugo. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 45 vom Samstag/Sonntag, 23./24.02.2002, 79.
220. ZOPPELLI LUCA: *Stilwandel* und Vollendung. Verdi zwischen ‚Oberto‘ und ‚Falstaff‘. In: Neue Zürcher Zeitung NZZ Nr. 22 vom Samstag/Sonntag, 27./28.01.2001, 80.
221. ZOPPELLI LUCA: Die Genese der Opern (I). *Komponist* und Librettist. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch¹, 125-140.
222. ZOPPELLI LUCA: Die Genese der Opern (II). *Kompositionsprozess* und Editions-geschichte. In: GERHARD/SCHWEIKERT (Hgg.): Verdi Handbuch¹, 234-248.

Internet-Quellen

- www.giuseppeverdi.it
- www.operamuseo.parma.it
- www.museogiuseppeverdi.it
- www.villaverdi.org
- www.museocasabarezzi.it
- www.casaverdi.org
- <http://www.studiverdiani.it/>
- http://www.villanovapc.altervista.org/ospedale_giuseppe_verdi.html
- <https://archive.org/details/icopialettere00verd>
- <http://www.opera-guide.ch/opera.php?uilang=de&id=405#libretto>
- <http://storia.camera.it/deputato/giuseppe-verdi-18131010>
- <http://notes9.senato.it/web/senregno.nsf/9a29a2e73f195df7c125785d0059b96c/2c743f6d45e8b3f74125646f005e8d3f?OpenDocument>
- <http://notes9.senato.it/web/senregno.nsf/c574f79267a972f1c125785e0055549b/16e3660548dcf3454125646f0061674e?OpenDocument>

Hans-Urs Wili, Aarberg

Stoff	Schöpfung/Adam+Eva	Sündenfall	Kain+Abel	Sintflut/Noah	Abraham+Isaak	Rachel+Jakob	Joseph in Aegypten	Mose+Aaron	Jephta+Ajelet	Debora+Jael+Sisera	Gideon	Naphtali +Ammoniter	Samson+Dalliah	Saul+David+Jonathan + Goliath	Ruth	Salomo+Saba-Königin	Hohelied Salomos	Judith/Holofernes	Nebukadnezzar/Babel	Daniel/Belshazar	Esther	Hiob	Maccabäer	Geburtsgeschichte	Kindsmassenmord	Salome+Herodias	Der verlorene Sohn	Lazarus	Maria Magdalena	Saulus/Paulus	
CLAUDE DEBUSSY																										X					
RUTLAND BOUGHTON																								X							
ILDEBRAND O PIZZETTI					X																										
RUDI STEPHAN	X																														
ILDEBRAND O PIZZETTI									X																						
EMIL NIKOLAUS VON REZNICEK																	X														
ARTHUR HONEGGER																	X														
JUAN BAUTISTA MASSA																												X			
FRANCO MARGOLA			X																												
LUIGI DALLA-PICCOLA																							X								
DARIUS MILHAUD														X																	
ALFRED BRUNEAU																												X			

Stoff	Schöpfung/Adam+Eva	Sündenfall	Kain+Abel	Sintflut/Noah	Abraham+Isaak	Rachel+Jakob	Joseph in Aegypten	Mose+Aaron	Jephta+Ajelet	Deborra+Jael+Sisera	Gideon	Naphtali +Ammoniter	Samson+Dalilah	Saul+David+Jonathan + Goliath	Ruth	Salomo+Saba-Königin	Hohelied Salomos	Judith/Holofernes	Nebukadnezar/Babel	Daniel/Beishazar	Esther	Hiob	Maccabäer	Geburtsgeschichte	Kindsmassenmord	Salome+Herodias	Der verlorene Sohn	Lazarus	Maria Magdalena	Saulus/Paulus	
Komponist																															
LENNOX BERKELEY															X																
ARNOLD SCHÖNBERG								X																							
GIAN FRANCESCO MALIPIERO																														X	
BENJAMIN BRITTEN				X																											
RANDALL THOMPSON																								X							
IGOR STRAVINSKY	X																														
BENJAMIN BRITTEN																											X				
AUGUSTYN HIPOLIT BLOCH									X																						
PAUL BURKHARD																								X							
SÁNDOR SZOKOLAY													X																		
ÉRIC SALZMAN																											X				

Stoff	Schöpfung/Adam+Eva	Sündenfall	Kain+Abel	Sintflut/Noah	Abraham+Isaak	Rachel+Jakob	Joseph in Aegypten	Mose+Aaron	Jephta+Ajelet	Debora+Jael+Sisera	Gideon	Naphtali +Ammoniter	Samson+Dalilah	Saul+David+Jonathan + Goliath	Ruth	Salomo+Saba-Königin	Hoheled Salomos	Judith/Holofernes	Nebukadnezar/Babel	Daniel/Belshazar	Esther	Hiob	Maccabäer	Geburtsgeschichte	Kindsmassenmord	Salome+Herodias	Der verlorene Sohn	Lazarus	Maria Magdalena	Saulus/Paulus
Komponist																														
KRZYSZTOF PENDERECKI		X																												
WINFRIED HILLER																						X								
GOTTFRIED VON EINEM MAURICIO KAGEL	X																												X	
SIEGFRIED MATTHUS																		X												
PIERRE ANCELIN																								X		<	^	>	v	
VOLKER DAVID KIRCHNER																				X										
JAN MÜLLER-WIELAND			X																											
DETLEV HEUSINGER																			X											
SIDNEY CORBETT				X																										
THOMAS JENNEFELT																														X
Summe	7	1	4	6	9	2	1	5	3	4	1	1	12	5	1	5	1	6	6	2	2	2	1	4	1	2	4	2	3	2