

# Aspekte des Librettos

Temistocle Solera (1815-1878), der bereits das Libretto zu Verdis Bühnenerstling *Oberto* geschrieben hatte und in der Folge noch die Textbücher zu *I lombardi alla prima crociata*, *Giovanna d'Arco* und *Attila* verfertigen sollte, griff bei der Gestaltung seines *Nabucco*-Librettos auf die bewährte Strategie zurück, in eine aus der Realgeschichte abgeleitete Rahmensituation eine frei erfundene Handlung mit den Triebfedern Liebe und Macht zu setzen. Soleras Kenntnis der historischen Rahmenbedingungen dürfte sich in erster Linie aus der Bibel sowie den *Antiquitates* des jüdischen Geschichtsschreibers Flavius Josephus gespeist haben, die Erkenntnisse der neuzeitlichen Archäologie und Altertumswissenschaft konnte er hingegen noch nicht fruchtbar machen. So mag es zu erklären sein, warum die Babylonier im Libretto als Assyrer bezeichnet werden oder der Gott der Babylonier nicht den Namen Marduk, sondern die Bezeichnung „Bel“ (zu deutsch: Baal) trägt, welche eher auf einen der Hauptgötter der ugaritischen Religion (also der Religion Kanaans) verweist.

In der von Solera ausgestalteten Handlung profilieren sich vor allem drei Hauptpersonen: Nabucco, Abigaille und Zaccaria. Die Titelfigur Nabucco wird als einzige historisch beglaubigte Person den geschichtlichen Tatsachen folgend zunächst als selbstbewusster und unnachgiebiger Krieger charakterisiert. In der fiktionalen Entwicklung dieser Figur zeigt Solera eine Herrschergestalt, die nach einem Moment der Selbstüberhebung durch das Eingreifen göttlicher Mächte in eine tiefe Krise gestürzt wird. Diese Krise äußert sich in einer Umnachtung des Geistes, die mit dem sofortigen Verlust von Macht und Ansehen, aber auch mit dem Verlust von Männlichkeit verbunden ist. Hier setzt der zweite Erzählstrang an, die Schilderung der Auseinandersetzung zwischen den beiden Schwestern Abigaille und Fenena. Die Gegenüberstellung einer durch geistige Umnachtung geschwächten Vaterfigur und zweier um die Macht kämpfenden Schwestern erinnert unwillkürlich an Shakespeares Tragödie *King Lear*, aber auch innerbiblisch bieten sich Assoziationen an, vor allem an die Erzählung von Saul, dem ersten König der Israeliten, der von Gott für seinen Ungehorsam gegenüber dem Propheten Samuel damit gestraft wird, dass von Zeit zu Zeit ein „böser Geist“ über ihn kommt und ihn weitgehend handlungsunfähig macht.

Abigaille erscheint als machthungrige, zum Äußersten entschlossene Person, die über ihren spät entdeckten Status der unedlen Geburt mit aller Gewalt hinweg zu agieren scheint und offenbar keine Schwierigkeiten damit hat, ihre Halbschwester in den Tod zu schicken und ihren eigenen Vater zu entmachten. Fast will es scheinen, dass Abigaille die beschädigte Männlichkeit ihres geistig umnachteten Vaters durch besonders unnachgiebiges Handeln und emotionale Kühle kompensieren will, doch Solera sorgt für eine differenziertere Sicht auf die Figur, indem er auch die Verletzlichkeit Abigailles und die empfindsamen Regungen ihres Herzens zeigt. Dies

gelingt ihm über die Figur des Ismaele. In der fünften Szene des ersten Teils gibt Abigaille zu erkennen, dass sie einst in Ismaele verliebt war, dieser sie aber zurückgewiesen hatte. Dass sie über diese Kränkung nie hinweggekommen ist, wird vor allem im Finale des ersten Teils deutlich, wo Abigaille die Frage „Ma l'amor che mi fa guerra / Forse allor s'estinguerà?“ (Wird die Liebe, die in mir für Aufruhr sorgt, dann vielleicht endlich erlöschen?) stellt. Alle Aggression, die von Abigaille ausgeht, ist demnach als der geradezu verzweifelte Versuch anzusehen, das Gefühl enttäuschter Liebe in ihrem Inneren zu übertönen.

Am schwersten zu fassen erscheint indes die Figur des Hohepriesters Zaccaria. Als geistlichem Führer seines Volkes haftet ihm die Aura des Unnahbaren an. Seine Äußerungen sind stets auf den Zustand des von ihm vertretenen Kultes und dessen Bedrohung durch den babylonischen Kult bezogen, immer scheint er im Dienst zu stehen, nie kommt ein Gefühl von Privatheit auf. Dies verleitet dazu, Zaccaria als religiösen Fanatiker misszuverstehen, vor allem, wenn er im ersten Teil Fenena mit dem Dolch bedroht und als lebenden Schutzschild benutzt oder im dritten Teil, wo seine Reaktion auf den „Gefangenenchor“ (den Verdi nie so genannt hat), in aufrüttelnd deutlichen Worten die Vernichtung der Babylonier im Zeichen ausgleichender Gerechtigkeit beschwört. Doch man tut mit einer solchen oberflächlichen Sicht der Figur durchaus Unrecht. Fenenas Geiselnahme und das Ausholen mit dem Dolch sind einzig und allein als Verzweiflungstat anzusehen, da die babylonische Streitmacht die Heiligkeit und Unantastbarkeit des innersten Tempelbezirkes nicht respektiert, deren Wahrung Zaccarias vornehmlichste Lebensaufgabe ist. Und in der Prophezeiung des dritten Teiles erweist sich Zaccarias Hang zum Visionären, seine Begabung, die verzagten Seelen durch die Beschwörung auf die Zukunft aus ihrer durch die Gegenwart bedingten Verzagttheit zu entheben, als weitaus stärkerer Impuls als die Gewalttätigkeit der Bilder, mit denen seine Rede von der Zukunft veranschaulicht wird. Insofern erweist sich Zaccaria geradezu als Muster einer charismatischen Führungsfigur.

Roger Parker hat darauf hingewiesen, dass „Gefangenenchor“ und Prophezeiung des Zaccaria sowohl in textlicher wie auch in musikalischer Hinsicht als eine Einheit verstanden werden müssen. Entgegen der landläufigen Meinung ist der „Gefangenenchor“ nicht das Lied einer von körperlicher Ausbeutung und Zwangsarbeit gequälten Völkerschaft. Aus mangelndem Wissen über die tatsächliche Lebenssituation der exilierten Judäer im Zweistromland hat Solera im Libretto zwar den Vermerk angebracht, dass man sich die singenden Judäer in Ketten liegend und zur Arbeit gezwungen vorzustellen habe. Doch der Text des Chores besteht nicht aus einer Klage über das tagtäglich erfahrene Leid, sondern in einer Beschwörung vergangener Zeiten und eines verlorenen Lebensraumes. Er ist primär Vergegenwärtigung eines Ureigenen, das durch Fremdeinwirkung in die Ferne gerückt ist und durch die Kraft des Geistes und der Erinne-



rung lebendig gehalten wird. Es ist sehr wichtig, den „Gefangenenchor“ auf die erste Szene der Oper zu beziehen, jenem Moment also, wo die Judäer im Tempel zu Jerusalem das Herannahen der Babylonier kundgeben. Hier fällt der Satz „Ministro dell'ira del Nume sdegnato / Il rege d'Assiria su noi già piombò!“ (Als Vollstrecker des Zorns des empörten Gottes / Überfiel uns nun Assyriens König!). Die babylonische Invasion wird dadurch ganz klar als Zeichen der Bestrafung der Judäer durch ihren eigenen Gott gewertet. Dies wird an keiner Stelle des Librettos näher ausgeführt, muss also durch den biblischen Kontext erschlossen werden. Die Schilderung der Geschichte Israels ist – verkürzt ausgedrückt – zu weiten Teilen eine Schilderung dessen, wie die monotheistische Religion der Kinder Abrahams durch den Kontakt mit benachbarten Völkern und ihren polytheistischen Religionen bedroht und aufgeweicht wird und wie eben jene Kinder Abrahams durch ihren eigenen Gott gestraft werden (zumeist vorbereitet durch die Mahnungen von Propheten, die kaum Gehör finden), wenn sie sich zu weit von ihm entfernen. Man denke etwa an die Erzählung vom Propheten Elias (bekannt geworden durch Mendelssohns gleichnamiges Oratorium) aus dem 1. Buch der Könige. Die Einnahme Babylons ist demnach als Bestrafung für das unverhohlene Sympathisieren der Judäer mit der Vielgötterei der Kanaaniter zu sehen. Solera hat es leider versäumt, diesen Aspekt in seinem Libretto stärker herauszuarbeiten. Es fällt aber nicht allzu schwer, sich vorzustellen, dass die Judäer nach ihrer Verschleppung ins Zweistromland sich auch gerne deswegen in die von Roger Parker so bezeichnete „Nostalgie“ des „Gefangenenchores“ flüchten, weil die ehrliche Reflexion über den gegenwärtigen Zustand ergeben würde, dass dieser Zustand in nicht unerheblichem Maße auf eigenes Verschulden zurückzuführen ist. Es fällt ebenfalls nicht schwer, sich auszumalen, dass Zaccaria als Hüter des monotheistischen Kultes über die wahre Befindlichkeit der ihm anbefohlenen Gläubigen Bescheid weiß. Und dass er darüber ganz bewusst den Mantel des Schweigens breitet. Insofern ist Verdis „Coro e profezia“ nicht nur eine Musik der Nostalgie und der Zukunftsvision, sondern auch ein Stück weit eine Musik der Verdrängung.

*Christoph Gaiser*