

DRAMATURGIE DER MASKERADE

Es gibt wohl kaum eine zweite Oper Verdis nach 1850, in der die Charakterisierung der Figuren so schemenhaft bleibt wie in dieser. Deren Anonymität erweist sich als Konsequenz der „rigorosen Einbindung aller Aktionen in eine Dramaturgie der Maskerade“ (Gerhard, 1992). Anders als bei Scribe und Auber, wo sich die Verkleidung auf dem Ball als Kulminationspunkt der dramaturgischen Anlage beschränkt, wird die Maskierung der Figuren bei Verdi zur durchgängigen Metapher eines sozialen Entfremdungsprozesses, der zugleich hinter der musikalischen Fassade des brillanten *divertissement* die Abgründe erahnen lässt, aus denen die tragischen Verstrickungen hervorgehen.



Schon im ersten Akt verkleidet sich die ganze Hofgesellschaft, um sich inkognito in soziale Niederungen begeben zu können, und Riccardos canzone („Di' tu se fedele“) trägt als Barkarole auch musikalisch das schlichte Fischer-gewand des von der Wahrsagerin noch unerkannten Herrschers. Im zweiten Akt tauschen Riccardo und Renato ihre Kleider, während Amelia sich hinter ihrem Schleier verbirgt und schließlich demaskiert wird. Die Verkleidung des Äußeren ist wiederum nur sichtbares Symbol für die auf Verstellung gründenden Umgangsformen, derer man sich in dieser dekadenten Hofgesellschaft durchgängig bedient.

Eine vergleichbare Ambivalenz prägt auch Verdis musikalischen Stil, der hier zum ersten und wohl auch einzigen Mal in der permanenten Durchdringung von Tragik und Komik als konsequent doppelbödig bezeichnet werden kann (in den beiden italienischen Bearbeitungen desselben Stoffs durch die Komponisten Gabussi und Mercadante waren die komischen Elemente der Vorlage gemäß der Tradition des italienischen *melodramma* dagegen nahezu vollständig eliminiert worden).

Die viel zitierte Leichtigkeit, die die musikalische Sprache in „Un ballo in maschera“ von vorausgegangenen Werken wie „Il trovatore“ oder „La Traviata“ grundsätzlich unterscheidet, verbindet sich dabei gerade mit jenen von Verdi selbst als unerträglich em-

pfundenen konventionellen Zügen des Librettos, die ihn zunächst zögern zu nehmen. Zählt die Tendenz zu einer „Mitur des Komischen und des Furchtbaren (in der Art Shakespeares)“ (Brief Verdis an Salvatore Cammarano vom 24. März 1849) generell zu den wichtigsten Entwicklungslinien des mittleren Verdi, so wird sie hier dadurch potenziert, dass Komik und Entsetzen unauflöslich miteinander verbunden sind. So erweist sich „Un ballo in maschera“ als komplementäres Gegenstück zu „La forza del destino“, denn während in letzterem Werk Komik und Tragik überwiegend alter-

nieren, vollziehen sie sich in „Un ballo in maschera“ vorzugsweise in der Gleichzeitigkeit.

Musikalisch wird diese in der Maskerade versinnbildlichte Ambivalenz in eine tänzerische Feinmotorik übersetzt, die die Figuren wie im Rausch auf das Verhängnis zutreibt. Die mondäne Frivolität des gesellschaftlichen Lebens, die im Schlussstauel des eröffnenden *tableau* bereits mit Stilmitteln auskomponiert ist, die dem zeitgenössischen Pariser Unterhaltungstheater eines Jacques Offenbach zu entstammen scheinen, ist dabei mehr als nur der äußere Rahmen für eine tragisch endende Privataffäre.

DIE MASKE

Doch nein, nur Maske, trügerische Zier
Sind des erlesnen Antlitz lichte Züge;
Sieh her, das wahre Bild von Leid verzerrt,
Das krampfverzogne Antlitz, das die Lüge
So gleisnerisch dem Blick der Welt versperrt.
Du arme Schönheit! Wie mit lichten Wellen
Dein Tränenstrom sich in mein Herz ergießt;
Dein Trug berauscht mich, und die Seele schwellen
Fühl' ich beim Leid, das deinem Aug' entfließt.

Doch warum weint sie? So von Kraft getragen,
So schön, dass, wer sie sieht, in Andacht bebt,
Welch Leid kann ihre Götterbrust zernagen? –
Sie weint, o Tor, sie weint, weil sie gelebt!
Und weil sie noch lebt! Das lässt sie erbeben
Und schaudert fröstelnd durch die Glieder ihr,
Dass morgen sie und übermorgen leben,
Und immer, immer leben muss! – wie wir.

Charles Baudelaire