

Saison 1988/89

PROGRAMMHEFT

VOM THEATER BASEL

Gaetano Donizetti
Parisina d'Este

Grosse Bühne

PARISINA

Melodramma

DA RAPPRESENTARSI PER LA PRIMA VOLTA

NELL' I. E R. TEATRO DEGLI IMMOBILI

NELLA QUARESIMA DEL 1833

SOTTO LA PROTEZIONE DI S. A. IMP. E R.

LEOPOLDO II

GRAN-DUCA DI TOSCANA EG.



FIRENZE

A SPESE DI ALESSANDRO LANARI

1833

AVVERTIMENTO

Il soggetto è tolto da un Poemetto di lord Byron; nè fondamento storico ha desso, che poche parole del Gibbon. Forse esisterà qualche cronaca della famiglia Estense, in cui sarà parlato più chiaramente e di Parisina, e del Principe sotto il cui regno avvenne la Tragedia. Io non l'ho rinvenuta, e mi son creduto in diritto d'inventare ciò ch'io credeva necessario al mio Dramma, e probabile ai tempi in cui governava Ferrara, non Azzo come lo chiama il Byron, ma il Principe di cui Gibbon favella. Ed ecco l'antifatto della mia favola.

Il Signore di Carrara scacciato da'suoi domini dalla fazion Ghibelina cerca ricovero per la sua figlia Parisina in corte d'Azzo, principe amico, e del partito dei Guelfi. Parisina è quivi cresciuta insieme ad un orfanello raccolto da un vecchio ministro del Duca, e da questi educato fra i suoi paggi, ignaro esser desso un suo figlio naturale avuto da una donna da lui bandita per sospetto d'infedeltà, e miseramente perita.

S'innamora segretamente del paggio, così chiamasi Ugo, ed Ugo di lei. Ma richiesta in isposa da Azzo, il quale si obbliga in ricompensa a recuperare al padre i perduti stati, è costretta ad obbedire all'uno e all'altro, e diviene moglie del Signor di Ferrara. Da quel punto gli amanti sono infelicissimi. Come l'amor loro è scoperto e crudelmente punito, forma l'orditura della mia azione come di quella del Byron, tranne alcuna diversità inevitabile, poichè diverso è il poema che racconta, dal poema che rappresenta. Costretto qual fui da imperiose necessità a comporre un dramma alla spezzata, e in pochi giorni, e senza aver modo di rivederlo e correggerlo, se non mi è lecito invocare indulgenza pe'suoi difetti, mi sia concesso almeno di deplorare la trista circostanza di non poter offrire alla Italiana Athene un lavoro meno indegno di Essa, ed oso dirlo, meno indegno di me medesimo.

FELICE ROMANI.

Bemerkung

Die Handlung ist einem Poem Lord Byrons entnommen. Sie hat jedoch bis auf wenige Worte Gibbons' keinen historischen Bezug. Vielleicht existiert eine Chronik der Familie Estense, in der deutlicher von Parisina oder dem Herrscher, unter dessen Regime die Tragödie geschah, berichtet wird. Ich habe eine solche nicht ausfindig machen können und glaubte mich deshalb im Recht, das für mein Drama notwendige und zu jener Zeit der Herrschaft Ferraras – die nicht Azzo, wie Byron ihn nennt, oblag, sondern laut Gibbons einem anderen Herzog – Passende hinzuzudichten. Und hier die Vorgeschichte.

Der Herzog von Carrara, durch die Ghibellinen aus seinen Gebieten vertrieben, sucht für seine Tochter Parisina bei Azzo, einem befreundeten und ebenfalls der Partei der Guelfen angehörenden Herzog, Zuflucht. Parisina wächst dort zusammen mit einem Waisenknaben auf, welcher von einem alten Minister des Herzogs aufgenommen wurde; der Knabe genießt seine Erziehung unter den Pagen des Herzogs, ohne dass dieser weiss, dass er sein natürlicher Sohn ist, Kind einer früheren Frau, die er aus Verdacht der Treulosigkeit verbannt und somit in den elenden Tod getrieben hatte.

Parisina verliebt sich heimlich in den Pagen namens Ugo und dieser in sie. Doch als Azzo um ihre Hand anhält mit dem Versprechen, dem Vater als Gegenleistung den verlorenen Staat zurückzuerobern, muss Parisina sich dem Willen beider beugen und wird die Gattin des Herrschers von Ferrara. Von diesem Augenblick an sind die Verliebten todunglücklich. Wie ihre Liebe entdeckt und grausam gerächt wird, schildert mein Drama wie das des Byron, ausser einigen kleinen Änderungen, die der Unterschied zwischen dem Erzählten und dem Dargestellten notwendig macht. Dazu gezwungen, in wenigen Tagen ein Drama hinzuschreiben, ohne Zeit, dies nochmals durchzulesen und korrigieren zu können, möchte ich, so es auch nicht legitim ist, für dessen Schwächen um Nachsicht zu bitten, zumindest die Umstände der traurigen Tatsache erwähnen, dass ich der italienischen Athene kein ihrer würdigeres Werk als dieses, und, ich wage es zu sagen, auch meiner würdigeres Werk bieten kann.

Felice Romani

PERSONAGGI

AZZO Signor di Ferrara
Sig. DOMENICO COSSELLI

PARISINA sua moglie
Signora CAROLINA UNGHER
Accademica filarmonica di Roma e Bologna

UGO che poi si scuopre figlio d' Azzo
Sig. LUIGI DUPREZ

ERNESTO ministro d' Azzo
Sig. CARLO OTTOLINI PORTO

IMELDA damigella di Parisina
Signora TERESA ZAPPUCCI

Cori e Comparse

Cortigiani, Cavalieri, Damigelle, Gondolieri e Soldati

*La scena è in Belvedere, isola di delizia sul Po dei Principi Estensi
e parte in Ferrara.
L' Epoca è il XIV secolo.*

La poesia è del Sig. FELICE ROMANI

La Musica è del rinomato Maestro GAETANO DONIZETTI

Primo Violino e Direttore dell' Orchestra
Sig. IGNAZIO PARISINI.
Maestro al Cembalo
Sig. RAFFAELLO CORSI.
Supplemento al primo Violino
Sig. RANIERI MANGANI.
Primo Violino dei Secondi
Sig. LUIGI PECORI.
Primo Violino dei Balli
Sig. LUIGI VIVIANI.
Primo Violoncello
Sig. GUGLIELMO PASQUINI.
Primo Contrabbasso
Sig. FRANCESCO PAINI, *al servizio di S. A. I. e R. il Gran-Duca di Toscana.*
Primo Violoncello dei Balli
Sig. GIO. BATT. BERTEAU.
Primo Contrabbasso dei Balli
Sig. ASCANIO PECCERELLI.
Prime Viole
Sig. TOMMASO TINTI.
Sig. FERDINANDO DEL GRANDE
Primo Oboe
Sig. EGISTO NOSELLI
all' actual servizio di Camera e Cappella di S. A. I. e R. il Gran-Duca di Toscana.
Primo Clarinetto
Sig. ALESSANDRO MONTUCCHIELLI.
Primo Flauto e Ottavino
Sig. CARLO ALESSANDRI.
Primi Fagotti
Sig. PIETRO LUCHINI.
Sig. CARLO CHAPUY.
Primo Corno
Sig. FEDERICO TOTI.
Secondo Corno
Sig. FRANCESCO BERNI.
Trombe
Sig. FRATELLI MATTEOZZI.
Primi Tromboni
Sig. DEMETRIO CHIAVACCINI.
Sig. VINCENZIO TURCHI.
Timpani
Sig. LEOPOLDO LIRONI.
Suggeritore
Sig. CARLO PRUNER.
Copista della Musica
Sig. FRANCESCO MINIATI.
Pittore e Inventore delle Scene
Sig. GIOVANNI GIANNI.
Figurista
Sig. GAETANO PIATTOLI.
Macchinista
Sig. COSIMO CANOVETTI.

*Il Vestiario è di proprietà del Sig. Alessandro Lanari inventato e diretto dal
Sig. Vincenzo Battistini.*

Handlung

Erster Akt

Herzog Azzo fürchtet die Untreue seiner zweiten Gemahlin Parisina, Liebe und leidenschaftliche Eifersucht kämpfen in ihm. Auch der Sieg gegen die Guelfen kann seine Umdüsterung nicht aufhellen. Azzos Vertrauter Ernesto mahnt den Herzog, er werde auch Parisina durch Misstrauen und Eifersucht verlieren ebenso wie er seine erste Frau Matilde wegen eines Treuebruchs in den Tod getrieben habe. Azzos Argwohn richtet sich gegen Ernestos Ziehsohn Ugo, den er deshalb in den Kampf gegen Padua geschickt hat.

Als der Herzog zu den Siegesfeiern eilt, stürzt Ugo herein und Ernesto erkennt an seinen Fragen, dass Ugo Parisina wirklich liebt. Über Ernestos Warnungen wegen der verbotenen Rückkehr und vor der Eifersucht des Herzogs setzt sich Ugo hinweg.

Matt und erschöpft, in ständiger Furcht vor Azzos Leidenschaft, empfängt Parisina einige Ritter, die sie zum bevorstehenden Turnier einladen. Einer bleibt zurück – Ugo. Seine Liebesbeschwörungen werden von Parisina abgewehrt. Als Zeichen ihrer Gegenliebe gibt sie ihm jedoch ihr tränenbenetztes Taschentuch.

Azzo erscheint. Sein Zorn wird durch Parisinas Ausrede, Ugo habe sie gebeten, beim Herzog die Erlaubnis zur Rückkehr zu erbiten, nur scheinbar beschwichtigt. Um die Geliebten auf die Probe zu stellen, erlaubt Azzo Ugo, am Turnier teilzunehmen.

Zweiter Akt

Müde von den Festlichkeiten zieht sich Parisina zurück. Ugo hat beim Turnier gesiegt. Die Hofdamen erzählen, wie Parisina errötete, als sie Ugo den Siegeskranz aufsetzte. Mit bösen Vorahnungen schläft Parisina ein.

Azzo, der sie misstrauisch verfolgt, tritt zu ihr und ist überzeugt, ein so ruhiger Schlaf könne keinen Verrat decken. Da spricht Parisina im Traum Ugos Namen aus. Azzo dringt mit Anschuldigungen auf sie ein, bis Parisina in aufflammendem Zorn gegen ihren Gemahl ihre heimliche Liebe zu Ugo gesteht. Azzo will Ugo töten, Parisina soll zeitlebens bereuen.

Während der Feiern vertraut Ugo Ernesto an, dass Parisina ihn wiederliebt und er jede Gefahr auf sich nehmen wird. Wachen fordern Ugo vor den Herzog.

In Ketten liegt auch Parisina zu Füßen Azzos, der Ugo seine Hinrichtung und die Bestrafung der treulosen Gattin verkündet. Um Ugo zu retten, enthüllt Ernesto das Geheimnis seiner Herkunft. Azzo ist der Vater Ugos. Vor ihrem Tod vertraute Matilde ihren Sohn Ernesto an. Der entsetzte Azzo vermag das Todesurteil nicht auszusprechen und lässt seinen Sohn für immer aus seinen Augen entfernen.

Dritter Akt

Für Parisina gibt es keinen Trost. Imelda übergibt ihr heimlich einen Brief Ugos, in dem er sie zur Flucht zu überreden sucht. Da stürmt Azzo herein, auf seinen Armen den hingerichteten Ugo. Azzo verfluchend, bricht Parisina tot zusammen.



Gaetano Donizetti während seiner Studienzeit in Bologna

George Gordon Lord Byron

Ich wollte, ich wäre ein sorgloses Kind

Ich wollte, ich wäre ein sorgloses Kind
und hauste noch in meiner Hochland-Höhle,
oder streunte durch die schattige Wildnis,
oder hüpfte über die dunkle blaue Welle.
Der lastende Prunk Sächsischen Stolzes
will nicht zu der freigeborenen Seele stimmen,
die doch die schroffe Seite der Berge liebt
und sich nach wogenumrollten Klippen sehnt.

Schicksal! nimm diese bestellten Gefilde zurück,
nimm diesen Namen zurück, der glorreich klingt!
Ich verabscheue die Berührung dienstbarer Hände,
und hasse die Sklaven in ihrer Kriecherei.
Stell mich zwischen die Felsen, die ich liebe,
in denen das wildeste Gebrüll des Ozeans widerhallt;
um dieses einzig bitte ich – wieder umherzustreifen
durch Bilder, die die Freunde meiner Jugend waren.

Nicht reich bin ich an Jahren, doch spüre ich,
dass die Welt niemals für mich ersonnen war:
Ach! warum verhüllen dunkle Schatten
die Stunde, in der der Mensch aufhören muss zu sein?
Einst hatte ich ein wunderbares Traumgesicht,
ein ahnungsvolles Bild des Entzückens:
Wirklichkeit! – weshalb hat dein verhasster Lichtstrahl
mich zu einer Welt wie dieser geweckt?

**Donizetti «Parisina d'Este» –
ein Psychodrama**

1832 komponierte Gaetano Donizetti die tragische Oper «Parisina d'Este». Der grausig-romantische Stoff dieses Leidenschaftsdramas nach einer Romanze von Lord Byron handelt von der masslosen Eifersucht des Herzogs Azzo, der die Liebe seines Bastardsohnes Ugo zu seiner zweiten Gemahlin Parisina entdeckt und vom Leiden der Titelheldin.

Das Sujet der Oper und seine musikalisch-dramatische Gestaltung waren wohl schon für die Zeitgenossen irritierend. Wann gab es in der jüngeren Operngeschichte je eine so sensationslose, eine so illusionslose Oper, die vom ersten Ton an als Finale abläuft? Gleich die ersten Sätze «Ist der Herzog wach? Er ist wach. Schläft er jemals lange? Beim Morgengrauen erhob er sich so finster wie gestern beim zu Bette gehen,» verweisen auf ein sehr modernes Phänomen – Schlaflosigkeit. Azzo ist krankhaft eifersüchtig, er «verzehrt sich in Liebe und Hass zugleich,» ist verfangen in seinem Argwohn, seinen Ängsten. Die Geschichte, die in dieser Oper nicht erzählt sondern ausgestellt wird, ist die zwangsläufige Wiederholung einer schon einmal erlebten tragischen Liebe. Azzos Eifersucht trieb seine erste Frau in den Tod. Jetzt wird die Tragik der eigenen Person tradiert, ausweglos. Azzo kann seine Zerrissenheit wie seine Sehnsucht nach Liebe nicht einbringen in das Verhältnis zu einem anderem Menschen. Er ist unfähig, Entscheidungen, die nur er heraufbeschworen hat, zu fällen. Auf dem Höhepunkt der Katastrophe scheint er am liebsten herausschreien zu wollen: Bitte lasst schnell die Oper enden, damit ich mich nicht mehr greifen kann.

Es gibt keine Möglichkeit einer Lösung, nicht einmal die eines Operschlusses. Der Vater tötet seinen Sohn. Parisina stirbt.

Aber hat sie je gelebt? Als junges Mädchen wurde sie vom kriegführenden Vater an den Hof von Ferrara in Sicherheit gebracht, wuchs dort auf mit Ugo, dem vermeintlichen Sohn von Azzos Vertrautem Ernesto. Die beiden Kinder, allein, abgeschlossen von der Aussenwelt, verlieben sich, unsterblich, unschuldig – und sie können diese Liebe nicht leben. Azzo erwählt Parisina zu seiner zweiten Gemahlin. Sie wird Vexierbild und Opfer des Herrschers. Ugo, aufs Schlachtfeld geschickt, wird sein Leben lang wie ein hysterisches, alt gewordenes Kind seine Vorstellungen von Liebe und Leben in Parisina projizieren. Zuletzt, aus der Verbannung zurückgekehrt gegen den Befehl des Herzogs, nährt er diese Liebe durch sentimentale Erinnerungen an eine unerfüllte Vergangenheit und durch eine ungeheure Gefühlsübersteigerung, die jegliches Handeln, aber auch jegliches wahre Er-Leben unmöglich macht. Er ist nur noch müde, todessehnsüchtig.

«Die Tränen sind meine Natur, vielleicht ein Los, das nur die Himmlischen begreifen, das mich hier unten weinen macht, mich zum Schmerz geboren hat, wie die Taube zum Klagen, wie den Wind zum Seufzen.» Auch Parisinas schmerzermüdete Seele sehnt sich nach dem reinen Himmel. Auf Erden gibt es kein Leben. Glück, Liebe sind in dieser martialischen Männerwelt, in diesen kalten verriegelten Gemäuern, in die nur Kriegslärm oder Siegesfanfaren einbrechen, in denen Geborgenheit verheissende Natur, sanfte Lüfte, schattige Plätze nur künstlicher Schein sind – Glück, Liebe sind hier nicht möglich. Alles ist matt und erschöpft, atmet Trauer und Wehmut. Die Sehnsucht ist zu gross, um einlösbar zu sein.

Die Ereignisse in diesem Raum laufen zwangsläufig ab. Von der äusseren Wirklichkeit wird nur berichtet, die Vergangenheit bestimmt das gegenwärtige düstere Geschehen. Es gibt keine Rede der Personen miteinander, nur lauende misstrauische Gefühlsmaskerade, schmerz erfülltes oder geradezu narzisstisches Ausstellen von Gefühlen. Die Figuren sind füreinander Projektionsflächen eigener Wünsche und Verstrickungen. Ihre Verwundbarkeit ist umso grösser. Fatalistische griechische Mythologie spiegelt sich wider in nervösen, überreizten und gebrochenen Wesen der Neuzeit.

Ein Sohn wird von seinem Vater hingerichtet. Die Gattin bricht tot zusammen. «Er war unglücklich, wenn sie schuldig waren. Wenn sie aber unschuldig waren, wieviel unglücklicher musste er dann sein? Es gibt keine denkbare Situation, von der aus ich diesem letzten Akt der Gerechtigkeit durch einen Vater und Gatten zustimmen könnte.» (Edward Gibbon, Antiquities of the House of Brunswick, 1796, Byrons Quelle).

Die «Parisina» scheint ja keine nachvollziehbare konkrete Geschichte zu sein, an der man teilnehmen kann, und es passiert ja nichts. Von Anfang an läuft alles in einem letalen Zustand ab, beziehungs- und bewusstlos. Nicht umsonst ist dieser Traumzustand gewählt, auch für die Parisina, in dem sie ihre Wünsche äussert und sich dadurch verrät gegenüber ihrem Ehemann. Das ist ja ein halb-bewusster Zustand – träumen.

Und nur in diesem halb-bewussten Zustand ist Leben möglich – das mit der ihm eigenen Zwangsläufigkeit im Tod endet, ohne dass dieser Tod als Erfüllung des Lebens gesehen werden kann. Dem Traum Parisinas steht gegenüber der Alptraum Azzos. Für Azzo ist das ganze Geschehen wie eine selffulfilling prophecy – er fordert eine Erfahrung oder Situation heraus, in der er garnichts anderes erwartet von seinen Mitspielern als die Einlösung seiner eigenen Ängste, Projektionen. Das Ganze ist die Wiederholung einer tragischen Geschichte, die genauso schon einmal abgelaufen ist – diese krankhafte Eifersucht Azzos trieb schon seine erste Frau Matilde in den Tod.

Abgehobene Zustände sind das Motiv der italienischen «romantisch-realistischen» Oper der Donizetti-Zeit und noch danach. Der Traum des Attila in Verdis «Attila» oder der Zustand, in dem die Figuren in «Macbeth» sich bewegen, oder der Prolog in «Simon Boccanegra», der aus einer gegenwärtigen in eine vergangene Erzählebene rückblendet. Oder bei Donizetti diese fast stereotype Form des Durchdrehens in den Wahnsinnszenen, Lucia, Anna Bolena, das ist auch ein abgehobener Zustand. («Needless to say, she goes mad.»)

Der im 19. Jahrhundert zumindest vor allem in der Oper möglich war, weil die Musik eine nicht psychologisierende Abstraktion einführt und doch so sinnfällig bleibt. Das

Parisina.



Robt
Sant.
←

Alberte Barsacq.

Parisina d'Este
Bale 1888
W. Schroeter.



Satin

Velours de Soie.

Alberte Barsacq
Figurine der
Parisina



Faszinierende gerade an Donizettis Musik scheint mir, dass sie nicht einzelne Personen oder Zustände charakterisiert, sondern musikalisch-dramatisch eine eigene Dimension einbringt, – durch den schrillen, exaltierten, düsteren Ton der «Parisina» wird eine Atmosphäre erzeugt, die das extreme Ausstellen von Gefühlen ermöglicht.

In dieser Oper sind die handelnden Personen mehr Emotion als Kontur, so dass man natürlich für eine Inszenierung auf die Idee kommt, sie von vornherein in eine Halbtraumatmosphäre zu stellen, in einer freien Raumkonzeption, in der Sänger, Orchester, Chor auf gleicher Höhe mit dem Publikum agieren. In einem Zustand von wenig Tagesklarheit, so dass diese direkte ungestörte Emotion sich in ihrer Hysterie entfaltet, ohne von des Gedankens Blässe angekränkelt zu sein. Eine konsequente Realisierung eines solchen Konzepts war vor allem aus akustischen Gründen nicht möglich.

Wie definiert sich jetzt dieser Raum, der in der Oper ein von jeglicher Realität abgeschlossener ist, in den äusseres Geschehen nur durch Erzählung einbricht.

Das ist fast eine Wüstenei, eine riesige Bühne, auf der sich wie in einem Vakuum die Emotionen zu behaupten versuchen. Ein Raum mit wenig Verwandlungsmöglichkeiten, durch den die Figuren mit ihren stagnierenden, aber übergrossen Gefühlen laufen.

Die Figuren können aber auch immer wieder aus dem Bühnenraum heraustreten, sich aus dem Spielgeschehen lösen und isolieren, eine «Flucht nach vorn» antreten.

Alberte Barsacq
Figurinen Azzo, Ugo

Durch eine Verlängerung der Bühne in den Zuschauerraum hinein wird sozusagen ein Direktkontakt ermöglicht zwischen den die Emotion Tragenden zu den sie hoffentlich Empfangenden, die im Publikum sitzen. Wie eine Vergrösserung oder Nahaufnahme im Moment der höchsten Emotion.

Wie sieht die Funktion des Orchesters aus?

Was jetzt versucht wird, hat die Form eines untergehenden hinterlastigen Kahns, wo das Orchester in der Spitze im Bug eingesetzt ist auf einem raummässig ziemlich hohen Niveau und so einen grossen Konzentrationspunkt als Motor der musikalischen Entwicklung bietet. Das Orchester kann die Darsteller sehen, und die singenden Darsteller fühlen permanent das Orchester.

Die Oper spielt in Ferrara 1425. Komponiert ist sie 1832 und die Kostüme der Inszenierung stammen aus der Nach-Donizettzeit, der Zeit der italienischen Befreiungskriege.

Warum man das Stück nicht in mittelalterlichen Kostümen spielen kann, das ist völlig klar. Das ist, wie wenn man einen Handschuh überstülpt über etwas völlig verkehrtes. Man kann sich Donizetti doch auch nicht als Minnesänger vorstellen, wenn man Musik hört, die aus der Zeit stammt, in der diese «Parisina d'Este» spielt – das entspricht der Mentalität und Auffassung Donizettis überhaupt nicht, seine Musik hat mit dem Mittelalter als Ausdruck von Gefühl, von Gedanken absolut nichts zu tun. Wobei man wiederum auch nicht so weit gehen muss, Verdi's «Rigoletto» zum Beispiel nach Liverpool auf die Docks 1980 zu verlegen.

Auch das ganze Lebensgefühl der Romantik hat mit dem Hof in Ferrara 1425 nichts zu tun. Historische Kostüme entsprechen eher einer dekorativen oder konventionellen Tra-



Alberte Barsacq, Kostümentwürfe für die Hofdamen

dition, haben aber nicht zuletzt auch entscheidend mit Zensurproblemen zu tun. Die Rückverlegung von Webers «Freischütz» in den Dreissigjährigen Krieg geschah nur aufgrund der Zensur, die aus politischen Gründen nicht zulassen konnte, die Oper in der eigenen Gegenwart zu spielen.

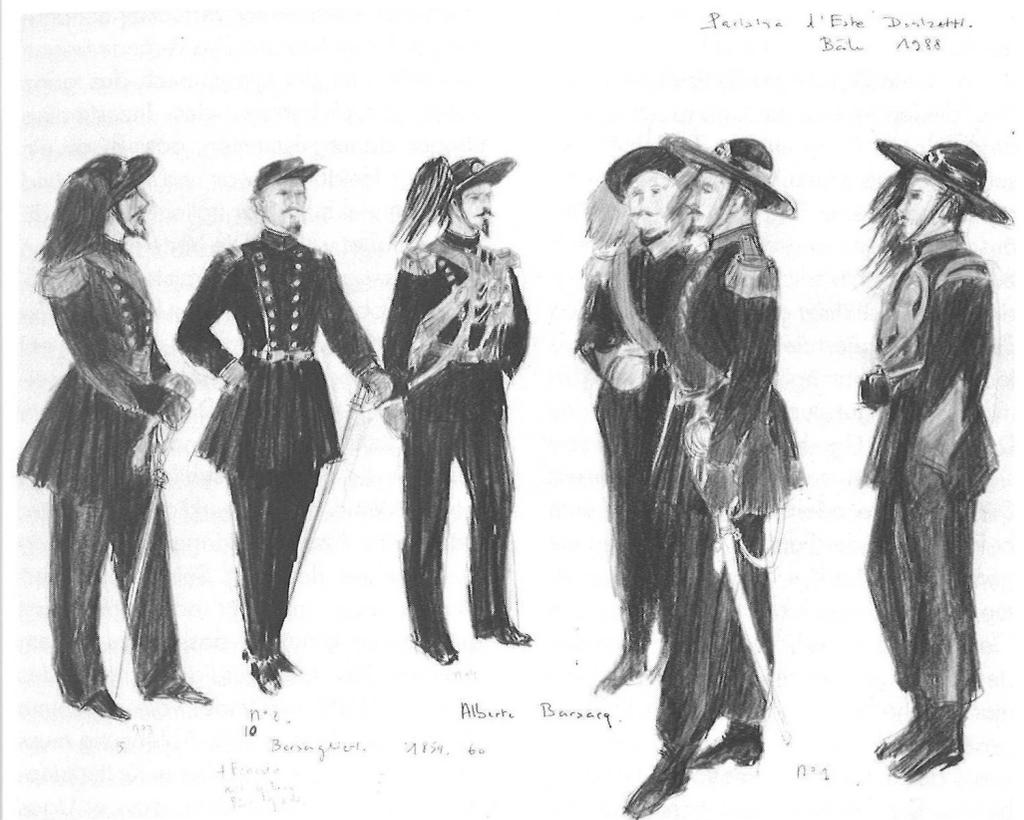
Das war in der Donizetti-Zeit ein enormes Problem mit der Zensur. Opern wurden ja wirklich vor- und nachdatiert einfach aufgrund möglicher Vergleichbarkeiten mit der Gegenwart. Das ging dann bei Verdi weiter – «Les Vêpres Siciliennes», «Rigoletto», «Un Ballo in Maschera».

Gerade auch die «Parisina» musste für eine Aufführung in Rom verändert werden, weil der päpstliche Zensor 1834 Einwendungen machte gegen strafbare Liebe und mordende Väter, zumindest wenn beide auf der Bühne dargestellt würden. Die tote Matilde wurde in Azzos Schwester, Ugo in seinen Neffen und Parisina in seine Verlobte umgewandelt. Das ist natürlich absolut widersinnig und zeigt, dass die Oper einen Nerv der Zeit getroffen hat, eine bestimmte Gesellschaft betroffen hat zumindest in der Radikalität, wie Donizetti sie formuliert hat. Und das was uns heute an dieser Oper, an diesem Stoff nahe ist, uns betroffen machen

kann, gilt es in dieser Hinsicht sinnfällig zu zeigen und auf die Bühne zu stellen, und nicht in pseudo-historische Bahnen zurückzulenken.

Das ist übrigens ein interessantes Phänomen – die mehr oder weniger stark von Maria Callas eingeläutete Renaissance dieser Musik. Renaissance ist natürlich der falsche Ausdruck, denn es gab ja auch in den zwanziger, dreissiger, vierziger Jahren unseres Jahrhunderts immer wieder brave Sängerinnen, die diese Vehikel benutzt haben. Durchschlagenden Erfolg hatten sie aber erst durch die Callas, dann Suther-

land, Caballé. Aber die Frage ist ja, warum erst heute so eine Donizetti-Wiedergeburt stattfindet und zwar allenthalben, also da wo es möglich ist, weil man halt exzellente Sänger braucht. In unserer restaurativen Zeit ist dieses merkwürdige, gedankenlose, emotional übersteuerte Lebensgefühl wieder da. Ich glaube schon, dass die Gefühlsübersteigerung als Ausweg aus allen Problemen, also nicht das Lösen von Problemen, sondern das Problem als solches emotional zum Selbstwert zu erheben, ohne es lösen zu wollen oder auch ohne der vielleicht gewollten Lösung allzuviel Bedeutung zu geben – das hängt sicher auch



Alberte Barsacq, Kostümentwürfe für Höflinge und Soldaten

mit unserer Zeit zusammen, dass das so ist. Ich kann mir nicht vorstellen, dass dieser Boom 1967 oder 1968 losgegangen wäre.

Heute wird ja Wirklichkeit, ein Weltzustand in seiner ganzen Dramatik für den Einzelnen auch immer weniger fassbar, sinnlich unmittelbar wahrnehmbar, begreifbar und veränderbar. Die Realität bleibt oft – wie in der «Parisina» – draussen, ausserhalb des eigenen Innern, gelebt werden individuelle Gefühle, Projektionen, Sehnsüchte. Gerade wenn man sich mit einer Oper wie der «Parisina» beschäftigt, stellt man fest, wie wenig die Klischees des her-

kömmlichen Donizettibildes stimmen. Der entschieden formulierte Wille des Komponisten wird schlichtweg übergangen durch Bearbeitungen und Fassungen nach heutigem Geschmack und das musikalisch-dramatische Ganze aus den Augen verloren. Es ist zudem deutsche Tradition, italienische Opernmusik als stereotyp und oberflächlich abzutun, sie nur als kulinarische Unterhaltung zu schätzen: «Spaghetti-Musik».

Das ist eh so eine Geschichte, mit der ich nichts anfangen kann: etwas ist oberflächlich oder nicht. Die Gedankenwelt von

kreativen Menschen kann ja garnicht oberflächlich sein, ungefällig vielleicht, oder dass die Musik mitunter wiederholende Züge hat, routiniert ist, einfach durch die Geschwindigkeit des Schreibens. Aber die Lebenshaltung und der Ausdruckswunsch dahinter lassen sich nicht als oberflächlich beschreiben. Man sollte nicht vergessen, wie bedeutungsvoll diese Musik für die weitere Musikentwicklung geworden ist. Und man sollte nicht vergessen, dass Gustav Mahler eine Verdi-Renaissance in Wien kurz nach der Jahrhundertwende eingeführt hat. Dem wirklichen Musiker ist die Bedeutung klar, eine der Lieblingsoperen

Richard Wagners war «Norma» von Bellini. Und Nietzsche wurde die Musik seiner eigenen Zeit irgendwann zu dick und zu wolkig und er sehnte sich nach einer feinziselierten Silberzeichnung.

Wie sind in der «Parisina» die inneren Konflikte der Figuren, das Toben der Leidenschaften in Azzo, Ugos Schwärmerei voller Erinnerung, Sentimentalität und Sehnsucht oder auch Parisinas Nichtleben in dieser Männerwelt musikalisch dargestellt?

Sicher ist das eher für Strindbergsänger – für Leute, die diese Emotionen so raus-

schleudern können. Die Tessitura der Partie der Parisina unterscheidet sich nicht von der der anderen Damen in Donizettis Opern, aber die Tenorpartie des Ugo ist sicher eine der höchsten. Diese extreme Lage hilft ihm, seine Gefühle rauszukreiseln. Es ist kein sehr differenzierter Ton, es ist ein Ton an der äussersten Leistungsgrenze, der die Person zu einer ausschliesslich emotionalen Explosion führt. Die Stimme von Duprez, für den diese Partie geschrieben wurde, und ihre technischen Unmöglichkeiten haben zumindest sehr gut gepasst zu dem Bild, das Donizetti von Ugo hatte, einer der eingleisigsten Figuren seiner Opernwirklichkeit. Die unbelebte oder nur durch den Traum belebte Welt der Parisina ist umgeben mit ganz zarter Musik – ausser den Cabaletten, die sind verzweifelte Agitation. Ihre Gestalt wird immerhin sehr weich geschildert, wogegen die männliche Welt durch martialische Musik ganz stark in Kontrast gesetzt wird. Das ist schon sehr schwarzweiss gesetzt, um die Emotionen klarer zu halten. Die Situation stellt sich durch die kraftstrotzende Sturheit der einen Seite dar zusammen mit der halbtoten Sensibilität der anderen. Das ist eine starke Konfrontation.

Felice Romani und Donizetti haben auf eine Romanze von Lord Byron zurückgegriffen, sie aber in entscheidenden Zügen verändert. Bei Byron vollziehen Parisina und Ugo den Liebesakt, erzählt wird ihre Liebes- und Leidensgeschichte als eine in der Gesellschaft nicht mögliche, aber geschehene. Bei Romani, in der Oper, ist diese Liebe von vornherein nicht lebbar durch die psychische Disposition der Figuren und ihren Fatalismus.

Das wird ganz deutlich in dem Duett Ugo – Parisina durch den Konjunktiv. Wie bei Salome: hättest du mich gekannt, hättest du mich geliebt. Alles ist nur noch in konjunktiver Form vorhanden, auch die Gefühle. Das

ist ein sehr intelligenter verrückter Schachzug von Felice Romani. Die Veränderungen des Stoffes in der Oper, auch das ganz starke Zurückdrängen des Inzestmotivs hängen damit zusammen, dass Byron ein extremer Freidenker war und Romani und Donizetti viel mehr der italienischen Tradition verhaftet waren. Die Verteidigung von Inzest war gar nicht in der Vorstellung abrufbar als lebbare Liebe. Das ist bei Byron extrem modern. In der Oper ist die Musik extrem, aber der Gedanke ist nicht auf dieselbe Brutalität getrieben. Deshalb muss ein Konflikt zwischen Vater und Sohn entstehen, der die ganze Geschichte glaubhaft macht. Wenn Ernesto wirklich Ugos Vater wäre, wäre Azzo in seiner ganzen Verwirrung weniger glaubhaft. Seine Gefühlsverwirrung muss instinktiv oder unbewusst auch daher kommen, dass er zu diesem Ugo ein ihm merkwürdig erscheinendes starkes Gefühl empfindet, die berühmte «Stimme der Natur». Die Ablehnung muss umso grösser sein, je stärker er für ihn empfindet, denn er weiss nicht, dass er Ugos Vater ist und tobt umso mehr gegen diese Geschichte. Dennoch ist dieser Gedanke konventioneller als der von Byron, aber was heisst schon konventionell. In der zeitgenössischen italienischen Kultur sind diese extremen Daseinspunkte überhaupt nicht berührt worden, und Byron war auch international eine Ausnahme.

Donizettis Affinität zu Stoffen von Byron, zur «Lucrezia Borgia» von Victor Hugo und Goethes «Torquato Tasso» ist ja bezeichnend für seine Absicht, Opernkonventionen zu überschreiten, zumindest den Rahmen zu erweitern.

Wenn man an «Don Pasquale» denkt – der wird ja oft dargestellt als so eine neckische Geschichte vom alten lustigen Mann, der scharf auf eine junge Frau ist – dabei ist das eine ganz bittere Geschichte über eine

nicht mögliche Liebe und Verrat. Das Donizettibild verschiebt sich auch durch die falsche Interpretation. Wenn die Lucia dargestellt wird mit einer recht leichten Koloratur-sopranistin und das alles ätherisch wirkt und nicht blutig und körperlich, also erotisch, wird die ganze Farbe schon viel zu hell, als dass der Körper die Figuren überhaupt tragen könnte. Die Sängerinnen der Lucia zur Donizetti-Zeit haben später auch Lady Macbeth gesungen, das müssen dramatische Soprane mit grosser Beweglichkeit gewesen sein und einer guten Höhe, aber keine Stimmen wie die Königin der Nacht. Nicht umsonst hat Herbert von Karajan «Lucia di Lammermoor» 1955 mit der Callas gemacht, was ein noch extremerer Triumph wurde als die vorhergehenden Lucien der Callas 1952 und 53. Karajan ist auf die Nocturneatmosphäre eingegangen, das war ein ganz düsterer Ausdruck und im Grunde genommen auch eine Geschichte von Menschen, die nicht mehr leben können. Da kommt es auf dunkle, starke Farben an – dann ändert sich das Bild von der lustigen Kolorateuse, die ein tragisches Schicksal hat, völlig in eine von vornherein überschattete Figur, die ja auch in der Vergangenheit ihren Grund hat. Die «Lucia» ist Traum, Erinnerung, und was gelebt wird, ist eine Katastrophe nach der anderen. Die Schwermut, die in diesen Opern steckt, gekoppelt mit der starken musikalischen Vitalität und Motorik ist eine ganz seltene Variante von musikdramatischem Ausdruck, – von Trauer.

Klaus Heinrich

La Fiamma di Costanti Affetti

Notizen über die italienische Oper

*Nell'anime nostre
non entra terror*

1
Die grosse Wirkung, die die italienische Oper auf uns hat, rührt nicht von einer Sprache unterstützenden oder sie zusätzlich interpretierenden Macht des Gesanges her, sondern von dem im Gesang manifest werdenden Widerspruch zwischen einer rationalen Ordnung der Verhältnisse, die zugleich als eine Menschen zurichtende Ordnung erscheint, und den Ansprüchen des davon nicht beirraren Triebwesens Mensch; daher also, dass in ihr die Personen, was immer sie rational vorbringen oder mitteilen mögen, als Triebsubjekte (und das bis hin zur Auslöschung der Subjektivität selbst) singen. Noch einmal: was immer sie mitzuteilen haben, unabhängig von Grund und Folge, ungerührt auch von der Plausibilität eines Zeit und Raum organisierenden Handlungsverlaufs: als Triebsubjekte singen sie.

2
Wie die *moderne* italienische Malerei (und dann, ihr folgend, die europäische) von der Wiederauferstehung des Fleisches lebt (vornehmstes Beispiel: das zentrale Mysterienbild gleichen Namens in Signorellis Antisavonarola-Freskenzyklus vom Jüngsten Gericht, der zugleich den Artisten an Christus-Stelle als auferstehungsmächtig präsentiert), so die italienische Oper insgesamt von der Wiederauferstehung des Triebwesens. In diesem Vorgang wird auf ältere Kultrealität zurückgegriffen, die noch andere Verbindungen zu uns unterhält als die humanistisch-literarisierende Wiederanknüpfung an die dionysische Tragödie im



Florenz der Renaissance, und dementsprechend macht das Triebgeschrei nach Rache (Kennzeichen einer richtigen italienischen Oper: dass in ihr das grosse *Vendetta*-Geschrei angestimmt wird) nicht nur vor der Heftigkeit des Triebwesens erzittern, sondern auch politischen Effekt. Oper wird zu einer Volksbewegung im italienischen 19. Jahrhundert, Italiens Throne zittern vor diesem Ausbruch, der ältere Gesellschaftsformen auf seiner Seite hat und neue, natürlichere verheisst. Folgerichtig steuert das alles aufs Ende zu, als das einigende Königreich (*Vittorio Emanuele Re d'Italia* bekanntlich die Befreiungslesart des Namens VERDI) sich als die bürokratische und profit-süchtige Fortsetzung, wenn auch mit bonapartistischem Zentralismus, der halbkolonialen Kleinstaaterei erweist und die Oper damit ihre politische Schubkraft verliert. Puccini z.B. spürt das, wenn er, von der *Manon* bis zur *Turandot*, die Verfassung der aus Geschlechterspannung lebenden und sich zerstörenden Existenz expressis verbis zu dem diese Schubkraft auf sich leitenden Thema einer feministischen Gattungsutopie macht. Auch unsere Frage nach der Fortsetzung der italienischen Oper heute hat so zu lauten: im Namen welcher Gattungsutopie verbünden sich politische Schubkraft und Trieb?

3
Gleich ist anzumerken, dass die italienische Oper (wie vielleicht alle Kunstgattungen, wenn wir sie auf den Grund ihrer gattungs-

Donizetti in einer Miniatur, die ihm 1844 von M. Albansi mit den Worten gewidmet wurde «Im Zeichen der grössten Bewunderung und Achtung vor ihnen». Darunter Donizettis Kommentar «Ah! es ist nicht wahr, sie lügen – So jung bin ich nicht – Vergangen sind die Tage des Jubels – Für mein armes Herz – Nur ein Grab öffnet sich – Ich sehe in die Zukunft».

spezifischen Faszination zurückführen wollten) nur ein einziges Thema hat. Vereinigung (die der Geschlechter, darum auch politisch mit erotischem Affekt) ist dieses Thema. Die Hindernisse auf dem Weg zu ihr mögen stärker sein als die von Schicksal und Schicksalsattrappen aller Art erfolgreich umstellten Akteure – in der Musik, der Macht des Gesanges, der die widerstreitenden Stimmen in triumphierenden Duetten und Ensembles vereinigt, behält sie ihr dreifaches Recht: das der archaischen Triebbefriedigung als Rachemacht; das der aktuell präsenten Macht des Begehrens, das die Triebsubjekte dennoch zueinander führt und sie alle Mechanismen der Verdrängung von Wunsch und Begehren durchschlagen lässt; das der aus diesem Stoff gebildeten Zivilisationsutopie.

4
Um mit dieser zu beginnen: *la fiamma di costanti affetti* (dem Herzog des *Rigoletto* beschwörerisch in den Mund gelegt) brennt so noch nicht, auch wenn menschliches Erinnerungsvermögen sich ihr verdankt, Stellvertretung sinnlicher Präsenz – die ihrerseits Sublimierung, damit Zivilisation erst möglich macht – nicht einmal denkbar wäre ohne sie. Wir müssen wohl bis in die jägerische Vergangenheit zurück, um den Grund der Nötigung zu finden, die die kurzen zukenden in längerwährende Affekte verwandelt hat – negative Nötigung zunächst der die Jäger in ihren Träumen verfolgenden Tiere, deren sie sich erst durch Auftrag gebende und rechtfertigende Götter zu erwehren wussten, selbst nun ein Mittleres zwischen Gott und Tier und von da an gefährdet, in diese beiden Anteile auseinanderzufallen. Davor genau bewahrt die kollektive Leistung der Interjektion, jener die Sprachverfassung erstmals in Kraft setzende Brunft- und Schmerzschrei, dessen lautliche Prägnanz grössere Stabilität besitzt als alle späteren Eroberungen der

Sprache und daher tauglich ist zur Ritualisierung auch des sprachlosmachenden Schreckens. Aber positive Nötigung wirkt gleichfalls mit: Entfernungen zu überbrücken und in das Lagerfeuer der jagenden Horde die Phantome der Abwesenden hineinzumalen, sie präsent zu machen für den Austausch der Erinnerungen, ohne die die arbeitsteilige Verfolgung eines Ziels, geschweige Heimkehr, nicht möglich ist. Treue halten und Rache nehmen, sich ausmalen auch, wie alles werden wird – das Thema der Jägervölker und ihrer Helden gesänge.

5

Will sagen, nicht die Platitüde, dass Liebe Jagd und damit Jägermetaphorik Liebesmetaphorik sei, stiftet die Verbindung von dem ein erstes Mal Entzünden jener Flamme bis hin zur Oper, die sie am Brennen hält, sondern die Vergegenwärtigungsmacht jener Flamme selbst. Diese eben reicht so weit und, solange wir noch durch kollektive Verdrängungsunternehmungen uns Lebensenergien zu erhalten suchen, utopisch weiter – von der kollektiven Leistung der Interjektion bis zu der nicht minder kollektiven des vergegenwärtigenden, anders als Sprache Rationalisierungen nicht dulden den Gesangs und durch ihn zu jener Vereinigungstypie, die aus Wahnsinnsarien, Liebestoden, verlorenen Schicksalsprozessen allesamt, Triumphe macht, die es so noch nicht oder doch in ihm erst gibt. Ob die Schurken zusammen mit den Opfern in Donizettis *Lucia di Lammermoor*, ob diese selbst als die in den Stand der Wahrheit, der so erst habbaren, verrückte Mörderin und der ihr im Selbstmord folgende Edgardo in seinem letzten, stockenden, den Blutpuls imitierenden Gesang (alles, übrigens, im Rahmen einer Jagdgeschichte, in der die Gesellschaft anfangs heiter zum Jagen bläst und am Ende das Wild, dem das in Wahrheit galt, rundum zur Strecke ge-

bracht ist; alles übrigens auch Vorbilder, Urbilder, möchte man sagen, für den Donizetti hier mehr als jedem anderen, Bellini eingeschlossen, verdankenden Verdi) – sie singen triumphierend die Vereinigung herbei, durch die widerstreitenden Affekte hindurch, und machen so mit der unerwarteten, ja deplazierten Harmonie zugleich vor dem archaischen Aufstand des Triebs, der ihr vorhergehen muss, ohne den sie offensichtlich nicht zu haben ist, erschauern.

6

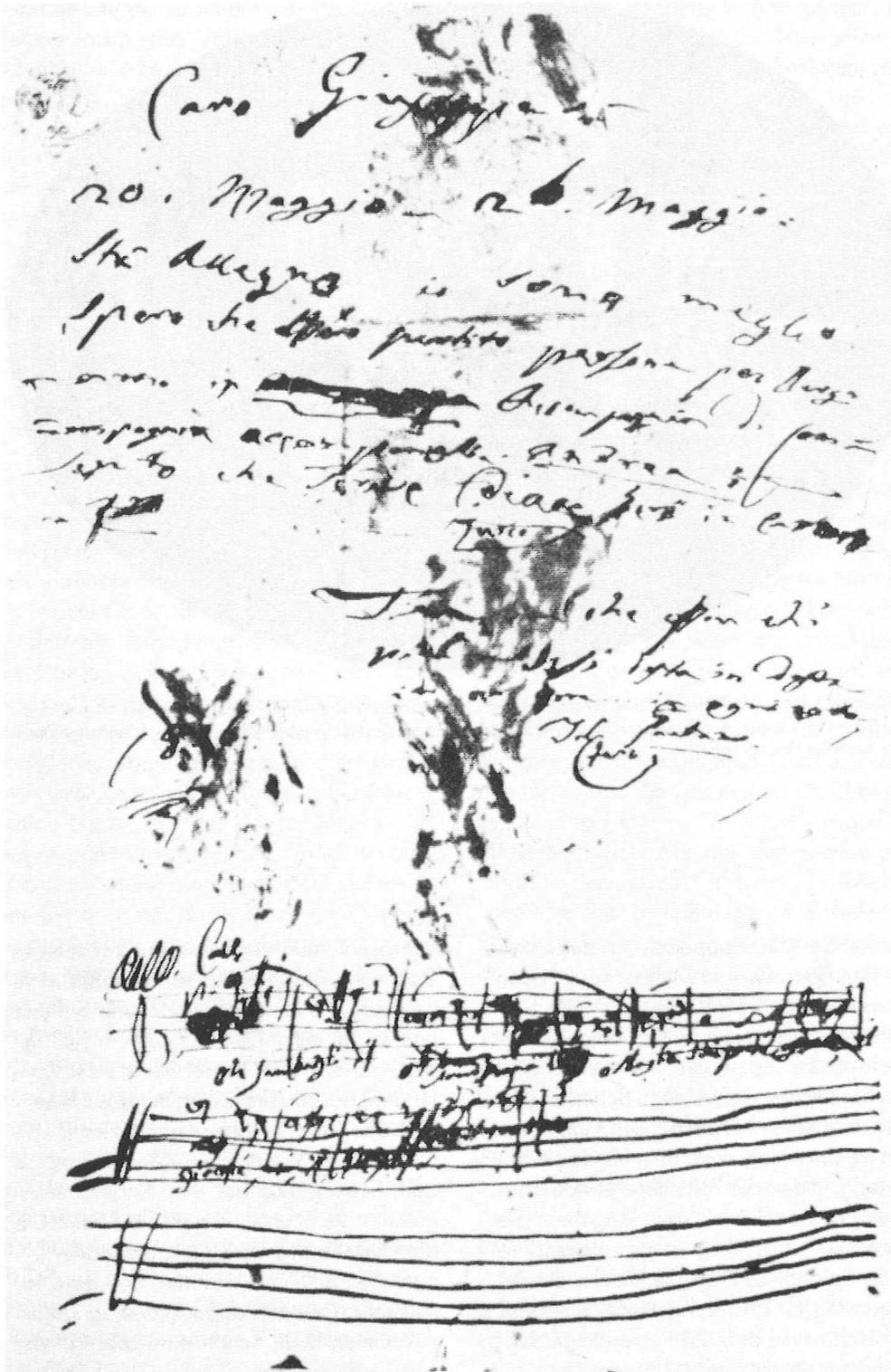
Wir fragen natürlich: mit wem im Bündnis gelingt ein solcher Triumph? So viel ist klar: das ästhetische Subjekt entpuppt sich, durch seine Bedeutungen als empfindendes und leidendes, liebendes und artistisches Subjekt hindurch, als der Statthalter der in ihren Rechten geschmälerten Natur; deren gerechtere Verfassung nämlich, nicht das Andere zu ihr, wäre der den Menschentieren angemessene Gesellschaftszustand. Naturrecht, das lernen wir daraus, ist nur ein anderer Name für Widerstandsrecht. Endlos gegen den uns ereilenden dehnt sich der gesungene als Liebestod. Wo die Oper ihre Widerstehensqualität verliert, sich z.B. auf den Gattungsmarsch der eben dadurch klassischfortschrittlichen Symphonie mit ihren hohlen Erfüllungszuständen, ihren beängstigenden Rammschlägen am Ende, oder aber zurück in den Widerstand nicht dulden den, Untergang verklärenden, die Geschlechterspannung rauschhaft eliminierenden unterweltlichen Schoss begibt, verrät sie das Recht der empirischen, unser nämlich als Triebsubjekte. Diese freilich sind so wenig einig wie allein: die Macht, von der sie, jedes für sich, in der Durchsetzung ihrer Interessen zehren, lässt sie zugleich in ein gemeinsames Bündnis treten – mit dem Triebgrund der Wirklichkeit. Dieser, den das monotheistische Geistrauschen der grossen Symphonien ebenso beschwört wie der



Donizetti und sein Neffe Andrea in Paris, zwischen dem 6. Juni und 3. August 1847. Auf der Rückseite des Daguerrotyps steht folgende Notiz: «Der gentilissima Signora Rosa Basoni widmet Andrea Donizetti diese traurige Erinnerung als ein Zeichen seiner Hochachtung».

dröhnende Herzdoppelschlag des intrauterinen Beat, Grosse-Mutter-Musik in den Grosse-Mutter-Höhlen unserer Städte, hatte in der italienischen Oper seine unverwechselbare Epiphanie. Nirgends wird dies deutlicher als in dem Schindangerduett im zweiten Akt des *Ballo in Maschera*, dort im Umschlag nach dem wechselnden Gesang, in dem die Zeit stillstellenden Innehalten, dessen Subjekt nicht länger nur die Singenden sind. Was ist das Besondere dieser Epiphanie? Dass die Macht, die die Singenden in Zerstörung treibt, nicht nur identisch ist mit der, die sie vereinigt, sondern dass sie alles, was ihr widerstrebt, zu

Repräsentanten der Vereinigung macht. In Spannung auseinandertretend, aber nicht zerrissen, sondern die Spannung haltend und so sie balancierend, auch in sich mit sich – dies ist die Utopie. Sie ist es sowohl für den, der zu Zerreißen nur das Gegenbild des Verschlungenwerdens kennt, wie für den, der spannungslose Indifferenz als den Ausweg aus der ihm eingeramten Identität sucht und (vorgeblich) findet. Ob die Hysterie des Variierens, die jedem Ton nicht nur sein Recht, sondern den ganzen, nun freilich bündnislos punktierenden Affekt zukommen lässt, schon eine Lösung war, muss offenbleiben. Nicht Geschlechter-



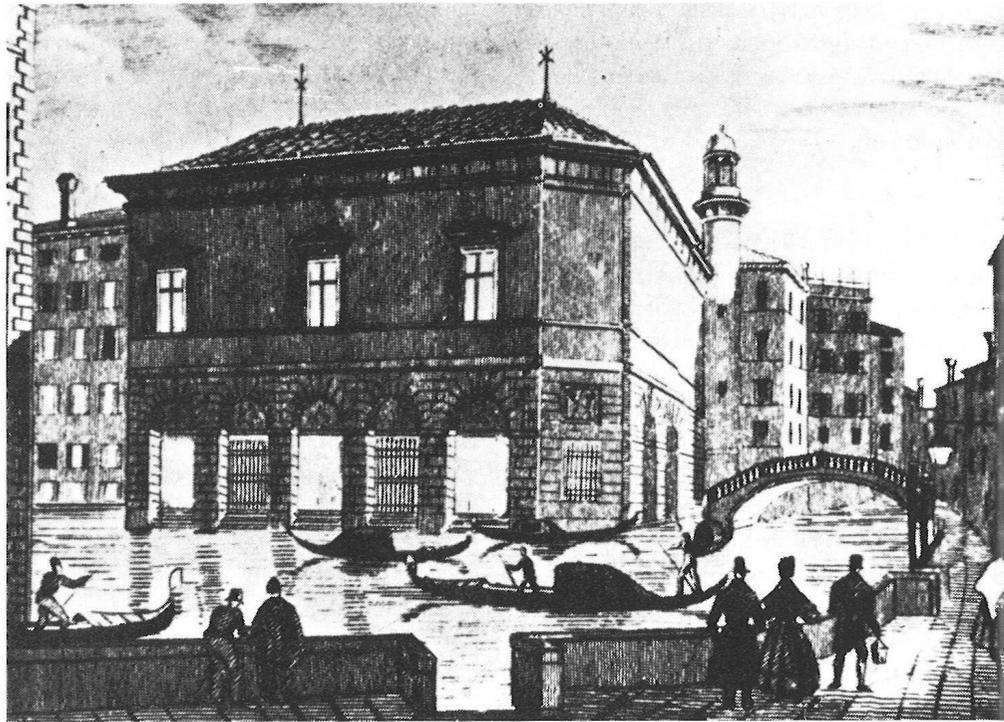
spannung jedenfalls markiert einen solchen, durchaus in Wagnernachfolge angesiedelten Lösungsversuch: sie war nur der Transporteur, sich ihrer selbst zu entledigen, vom *Tristan* an.

7
Hier stoßen wir auf ein bedenkliches nationales Syndrom: die Geringschätzung der italienischen Oper in der gebildeten Welt (den einen Heinrich Mann, der in Fiesole vom Tram sprang, einmal ausgenommen) unter Beziehung auf ihn und seines Stofflich-Gleichen. Wagners Mysterienspiel in drei initiatorischen Reisen – der übers Meer, der durch die Nacht, der durch den Wahn – verwirft um des Phönix Künstlerlebens willen, das am Ende des dritten winkt, das Heldenleben des ersten, das Liebesleben des zweiten Akts. Den Trank hat Tristan, nicht die mangels Wahnbereitschaft nunmehr ohnmächtige Hexe Isolde gebraut, der Artist – mit dem Wort Benns – wird zum «Selbsterreger». Folgerichtig betrügt Tristan Isolde um den vereinigenden, den Liebestod – sie hat ihm nachzusterben und damit den entscheidenden Beitrag zu leisten zur Eliminierung der Geschlechterspannung aus der Künstleroper mit von nun an bündnisloser Natur und, den Ausnahmemenschen in Ausnahmesituationen zum Trotz, durchaus massenwirksamer, zu realeren Opferprozessen animierender Entleerung. Dies die Lösung, die nun nicht mehr wegzu-denken ist aus unserer nationalen Opfer-symbolik, die schon Rilkes *Cornet* (den im Tornister), die noch Heideggers hohles Selbstsein charakterisieren wird: der reale Schoss muss untergehen, damit der Untergang selbst Schosscharakter annehmen kann; zentrale Formel einer einverständigen Opferlogik. Zugleich: kein deutlicherer Ge-

Kritzelei von Donizetti vom 20. (?) Mai 1846 in der Irrenanstalt Ivry, anscheinend an seinen Bruder adressiert, mit der Mitteilung, dass es ihm besser gehe.

genentwurf denkbar zur italienischen Oper mit *ihrer* Liebestoden, *ihrer* Wahn, an deren Ende (*vissi d'arte, vissi d'amore*) das artistische als Liebessubjekt bestätigt wird und so die Macht des Widerstehens gewinnt. Im triumphierenden *Ecco un artista!* der Floria Tosca in die Salve des Pelotons hinein entpuppt sich der arrangierte, der Bühnentod (*come la Tosca in teatro* sollte er fallen, die Salve Schein, die Rettung nahe sein – Versprechungen an die Adresse einer Kunst, die sich prostituiert) als die nackte Exekution, von nun an eine aktuelle Formel für das gegen Opfer stellvertretende Artistenopfer, und *arte pura* als die engagierte, weil mit dem Leben zahlende Kunst.

8
Tatsächlich ist das noch einmal eine Formel der Oper: ihr Singen ist nicht gesteigerter Handlungsschein, sondern die gesteigerte Präsenz der unentwegt den Aufstand probenden Triebsubjekte. Dieser Aufstand, anders als die Erhebung des Ausnahmemenschen in Schicksalshysterie, die zu einer Rechtfertigung der Masse wird und zu Verrat an jedem einzelnen in ihr, überstimmt den Tod – so in Verdis *Aida*, wo die Oberwelt der Opferpriester, deren Stimmen der Stein bricht, zur Tombe wird und die Tombe selbst zu einem neuen Himmel und einer neuen Erde. Aber der Gesang sprengt nicht nur Opfer- und Schuldzusammenhang, von denen er spricht – er versucht zugleich, eine alte Schuld zu begleichen. Wenn Syrinx, von Pan verfolgt, zu Schilf, das Schilf zur Flöte wird und diese alsdann, in der Wahnsinnsarie der Lucia, zum Vorbild der Koloratur, die ihr jetzt ihrerseits zu antworten beginnt, so ist damit die Klage selber zu Triumph geworden. Die grosse Wirkung, die die italienische Oper auf uns hat, verrät nicht nur, wie weit entfernt von diesem Ziel wir sind, sondern auch, wie sehr wir eines Mediums bedürfen, das uns furchtlos dahin begleitet.



Teatro La Fenice, Venedig.

Heinrich Heine

Florentinische Nächte

Aber wie schön sind erst diese Italienerinnen, wenn die Musik ihre Gesichter beleuchtet. Ich sage beleuchtet, denn die Wirkung der Musik, die ich, in der Oper, auf den Gesichtern der schönen Frauen bemerke, gleicht ganz jenen Licht- und Schatteneffekten, die uns in Erstaunen setzen, wenn wir Statuen in der Nacht bei Fackelschein betrachten. Diese Marmorbilder offenbaren uns dann, mit erschreckender Wahrheit, ihren innewohnenden Geist und ihre schauerlichen stummen Geheimnisse. In derselben Weise gibt sich uns auch das ganze Leben der schönen Italienerinnen kund, wenn wir sie in der Oper sehen; die

wechselnden Melodien wecken alsdann in ihrer Seele eine Reihe von Gefühlen, Erinnerungen, Wünschen und Ärgernissen, die sich alle augenblicklich in den Bewegungen ihrer Züge, in ihrem Erröten, in ihrem Erbleichen, und gar in ihren Augen aussprechen. Wer zu lesen versteht, kann alsdann auf ihren schönen Gesichtern sehr viel süsse und interessante Dinge lesen, Geschichten die so merkwürdig wie die Novellen des Boccaccio, Gefühle die so zart wie die Sonette des Petrarca, Launen die so abenteuerlich wie die Ottaverime des Ariosto, manchmal auch furchtbare Verräterei und erhabene Bosheit, die so poetisch wie die Hölle des grossen Dante. Da ist es der Mühe wert, hinaufzuschauen nach den Logen. Wenn nur die Männer unterdessen ihre Begeisterung nicht mit so fürchterlichem

Lärm aussprechen! Dieses allzutolle Geräusch in einem italienischen Theater wird mir manchmal lästig. Aber die Musik ist die Seele dieser Menschen, ihr Leben, ihre Nationalsache. In anderen Ländern gibt es gewiss Musiker, die den grössten italienischen Renommeen gleichstehen, aber es gibt dort kein musikalisches Volk. Die Musik wird hier in Italien nicht durch Individuen repräsentiert, sondern sie offenbart sich in der ganzen Bevölkerung, die Musik ist Volk geworden. Bei uns im Norden ist es ganz anders; da ist die Musik nur Mensch geworden und heisst Mozart oder Meyerbeer; und oben-drein wenn man das Beste was solche nordische Musiker uns bieten genau untersucht, so findet sich darin italienischer Sonnenschein und Orangenduft, und viel eher als unserem Deutschland gehören sie dem schönen Italien, der Heimat der Musik. Ja, Italien wird immer die Heimat der Musik sein, wenn auch seine grossen Maestri frühe ins Grab steigen oder verstummen, wenn auch Bellini stirbt und Rossini schweigt.

Honoré de Balzac

Ein ständiges lustvolles Spiel

Die Eröffnung einer Saison ist in Venedig ein grosses Ereignis, ebenso wie in allen anderen Hauptstädten Italiens: daher war auch das Fenice an diesem Abend überfüllt. Den fünf späten Stunden, die man im Theater verbringt, ist im italienischen Leben eine derartige Rolle vorbehalten, dass es nicht überflüssig ist, die Gewohnheiten zu erklären, die solchem Zeitvertreib entspringen.

In Italien unterscheiden sich die Logen von denen in anderen Ländern insofern, als überall sonst die Frauen gesehen sein wollen, während den Italienerinnen wenig daran liegt, sich fremden Blicken auszustellen.

Ihre Logen bilden ein längliches Viereck, das sowohl ins Theater wie auch nach dem Korridor blickt. Zur rechten und zur linken Seite sind zwei Kanapees, und an deren Ende zwei Fauteuils, einer für die Inhaberin der Loge, der andere für ihre Begleiterin, falls sie eine mitbringt. Dieser Fall tritt recht selten ein. Jede Frau ist viel zu sehr mit sich selbst beschäftigt, um Besuche zu machen oder gern welche zu empfangen: ausserdem liebt keine sich eine Rivalin hochzuzüchten. Drum herrscht eine Italienerin fast ohne Teilung in ihrer Loge: dort sind die Mütter nie die Sklavinnen ihrer Töchter, und die Töchter fühlen sich nicht durch ihre Mütter behindert. Kurz, die Frauen haben hier weder Kinder noch Verwandte, die sie kritisieren, ausspionieren, langweilen oder ihre Konversation stören. Auf der Vorderseite sind alle Logen mit Seide in gleicher Farbe und Form bespannt. Von dieser Draperie hängen einheitlich Vorhänge hinab, die bei einem Trauerfall in der Familie des Logenhabers geschlossen bleiben. Mit wenigen Ausnahmen, und zwar eigentlich nur in Mailand, sind die Logen innen nicht zu erleuchten: sie beziehen ihr Licht von der Bühne oder von einem gedämpften Kronleuchter, den trotz lebhafter Proteste einige Stadtmagistrate im Saal anbefohlen haben. Aber Dank den Vorhängen sind die Logen noch immer dunkel genug, und infolge der Raumverteilung ist der Hintergrund so schwarz, dass es unmöglich ist, zu sehen, was darin vorgeht. Diese Logen, die ungefähr acht bis zehn Personen fassen, sind in reichen Seidenstoffen gehalten, die Decken sind liebenswürdig bemalt, sehen freundlich aus; ihre Holztäfelungen sind vergoldet. Man schlürft hier Eis und kühlen Sorbet, man knabbert Süsses – nur Leute der Mittelklasse verzehren dort etwa Mahlzeiten. Jede Loge ist Grundeigentum von hohem Wert: es gibt manche, die ihre dreissigtausend Franken bedeuten. In Mailand besitzt die Familie Litta sogar drei Logen ne-



Teatro alla Scala, Mailand.

beneinander. Solche Tatsachen sprechen für die grosse Bedeutung, die man diesem wichtigen Ausschnitt des gesellschaftlichen Lebens beimisst. Die Konversation herrscht unbeschränkt in diesem Raum: einer der begabtesten Schriftsteller der Zeit, einer der Italiener am besten kannte, Stendhal, hat die Loge einen kleinen Salon genannt, dessen Fenster auf das Parkett münden. In der Tat sind Musik und Entzückung der Szene nur Zutaten: das Hauptinteresse liegt in den hier geführten Gesprächen, in den grossen und kleinen Herzens-Affären, in den Stelldicheins, die man sich gibt, in den Beobachtungen, die man austauscht. Das Theater ist eine Art zweckhafter Mittelpunkt für diese Gesellschaft, für eine ganze Gesellschaft, die heimlich examiniert, indem sie sich amüsiert. Die Herren, die in der Loge

zugelassen werden, setzen sich nebeneinander, in der Reihenfolge ihrer Ankunft, auf das eine oder andere Sofa. Der zuerst Gekommene hat natürlich den Vorzug, neben der Herrin der Loge sitzen zu dürfen; sind aber beide Sofas besetzt und kommt ein neuer Besucher, so bricht der am frühesten Gekommene die Konversation ab, erhebt sich und geht. Jeder rückt dann um einen Platz weiter und kommt so schliesslich neben die Hauptperson zu sitzen. Diese leichten Konversationen, diese ernstesten Gespräche, dieses elegante Geplauder des italienischen Lebens wäre nicht möglich ohne ein allgemeines Sichgehenlassen. Es steht den Frauen sogar frei, geschmückt oder ganz einfach zu erscheinen: sie sind so sehr bei sich zu Hause, das ein Fremder, der in ihre Loge zugelassen wurde, am nächsten Tage

im Haus einen Besuch abstatten könnte. Solches Dasein geistreicher Musse, solches dolce far niente, verschönert durch die Musik, scheint dem Fremden zunächst unverständlich. Erst ein längerer Aufenthalt und eine geschickte Beobachtungsgabe vermögen dem Reisenden den tiefen Sinn des italienischen Lebens zu enthüllen, das dem klaren Himmel des Landes gleicht und da der Fremde keine Wolke über sich sieht. Der Edelmann kümmert sich wenig um die Verwaltung seines Vermögens: er überlässt die Verwaltung seiner Güter den «ragionati» – seinen Intendanten – die ihn bestehlen und ruinieren: er hat weder Veranlagung noch Gelegenheit zur Politik, die ihn auch bald langweilen würde: er lebt daher einzig und allein seinen Passionen und füllt mit ihnen seine Stunden aus. Hier entspringt das Bedürfnis für Freund und Freundin, stets beisammen zu sein; man muss sich aneinander erfreuen oder sich gegenseitig bewachen – denn das Geheimnis dieses Lebens ist der Geliebte, der fünf Stunden hindurch unter den Blicken einer Frau steht, die ihn den ganzen Morgen in Anspruch nahm. Der Kern der italienischen Sitten ist also ein ständiges lustvolles Spiel; es gehört ein Studium der richtigen Mittel dazu, ein solches Geniessen aufrecht zu erhalten – ein Studium, dass sich aber nach aussen den Schein der Sorglosigkeit gibt. Es ist ein schönes Leben, aber ein sehr kostspieliges, denn in keinem andern Lande trifft man so viel verbrauchte Männer.

Uwe Schweikert

Unger und Duprez

Ein Blatt über Donizettis Sänger

«Donizetti liebte von seinen früheren tragischen Opern *Parisina* am meisten, und der dauerhafte Erfolg des Stücks, das erst nach 1870 von den Bühnen verschwand, gab ihm darin mindestens teilweise Recht» (Norbert Miller). Diesen Erfolg hatte «Parisina», und mit ihr Donizetti, in erster Linie den Sängern zu verdanken. Über die Besetzung der Uraufführung am 17. März 1833 im Teatro alla Pergola, Florenz, bestanden widersprüchliche Angaben. Fest steht, dass Gilbert-Louis Duprez den Ugo, Carlo Porto den Ernesto und höchstwahrscheinlich Domenico Cosselli den Azzo gesungen hat. Karoline Unger (oder Carolina Ungher, wie sie sich in Italien nannte) war die *Parisina* der Premiere. Sie hat die zwischen Leidenschaft und Entsagung schwankende Herzogin später auch in Neapel, Rom, Genua, 1839 in Dresden und 1840 in Wien gesungen, sodass sie als *die Parisina* und Donizettis Wunschbesetzung gelten darf.

Über Carlo Porto ist nichts weiter bekannt, als dass er in den 30er-Jahren als Basso profondo zur Truppe des Impresarios Alessandro Lanari gehörte und u.a. auch in der Uraufführung von Donizettis «*Lucia di Lammermoor*» mitwirkte. Domenico Cosselli (1801–1855) war einer der führenden Baritone seiner Zeit, Donizetti-erprobt seit «*Olivio e Pasquale*» (1827). Auch Cosselli, den Donizetti vor allem als Darsteller schätzte, gehörte zum Uraufführungsteam der «*Lucia*». Das Interesse der Nachwelt an den an der Premiere der «*Parisina*» beteiligten Sängerinnen und Sängern konzentriert sich zu Recht auf Duprez und die Unger – nicht nur, weil sie in dieser Oper das verhinderte Liebespaar darstellten, sondern weil sie auch in der Gesangsgeschichte einen Na-

men besitzen. Dabei beruht der Nachruhm des französischen Tenors einzig auf seiner Leistung als Sänger, der der deutsch-ungarischen Primadonna mehr auf ihren Kaprizen ausserhalb der Bühne.

Karoline Unger (1803–1877) war zwar kein Stern erster, aber ein erster Stern zweiter Ordnung. Ihre Ausbildung erhielt sie u.a. bei dem Wiener Tenor und Schubert-Freund Joseph Vogl sowie bei Aloysia Weber-Lange, jener Sopranistin, für deren Gesangkünste Mozart einst mehr als nur musikalisch geschwärmt hatte. Ihre ersten Erfolge feierte die Unger am Wiener Kärntnertortheater, das damals eine Dependence der italienischen Oper war.

Als Mezzosopranistin war sie am 7. Mai 1824 auch an der denkwürdigen ersten Aufführung von Beethovens 9. Sinfonie beteiligt, und dem Bericht Anton Schindlers zufolge soll sie es gewesen sein, die den tauben Komponisten nach dem Ende des Konzerts zum Publikum umdrehte, damit er «die Beifallsrufe des Hüte und Tücher schwenkenden Auditoriums» (Schindler) wenigstens sehen, wenn schon nicht hören konnte. Später hat sie sich erinnert, dass sie während der Proben einmal Beethoven gegenüber geäußert habe, er wisse nicht für Stimmen zu schreiben, weil in ihrer Partie der Sinfonie eine Note zu hoch für ihre Stimme sei. Beethoven habe geantwortet: Lernen Sie weiter und die Note wird bald kommen!

1825 ging Karoline Unger nach Italien, wo sie schnell Erfolg hatte und eine so vielbeschäftigte wie gefeierte Primadonna wurde. Als sie 1834 in Neapel engagiert war, erhielt sie zwar nur knapp die Hälfte der Gage der Malibran, die damals die höchstbezahlte Sängerin war, aber viermal so viel als Duprez. Mit Donizetti traf sie erstmals 1827 anlässlich der Premiere der opera

buffa «Il Borgomastro di Saardam» zusammen, eines Stoffs, der deutschen Opernsuchern aus Lortzings «Zar und Zimmermann» wohlbekannt ist. 1836 wirkte sie an der Uraufführung von Donizettis «Belisario», 1838 an der der «Maria di Rudenz» mit. Fétis, der französische Hanslick, lobte den attraktiven, grossen, schönen Ton ihrer Stimme, der nur im obersten Register hart und forciert geklungen habe – ein Eindruck, der mit der Beschreibung Bellinis übereinstimmt, die Spitzentöne der Unger seien wie «Messerstiche». Und der Sängerrinnen und Sängern gegenüber so hyperkritische wie sarkastische Rossini liess sich zu dem Lob hinreissen, die Unger besitze «das Feuer des Südens, die Energie des Nordens, riesigen Atem, eine silberne Stimme und ein goldenes Talent».

Die Parisina scheint eine ihrer Glanzrollen gewesen zu sein, nicht nur des Gesangs, sondern auch des intensiven Spiels wegen, das jeder, der sie sah, an ihr rühmte. Als die Oper im März 1838 im Teatro La Fenice in Venedig gegeben wurde, waren auch Franz Liszt und seine Geliebte, die Gräfin Marie d'Agoult, unter den Zuschauern. Der Gräfin missfiel, wie sie ihrem Tagebuch anvertraute, die «ebenso amüsante wie schlechte Musik». Aber sie bewunderte Karoline Unger in der Titelrolle: «eine bewundernswerte Sängerin, rührend, voll Intelligenz», der es gelinge, ihre Zuhörer «in den dümmsten Rollen und mit der fadeften Musik» zu erschüttern. Wahrscheinlich war dies auch das Urteil Liszts, der später in einem seiner virtuosen Klavierstücke, im dritten seiner «Trois Caprices-Valses» (1852), auf ein Motiv aus «Parisina» zurückgriff.

Gedenkblatt mit den Sängern und Komponisten der überaus erfolgreichen Saison 1830/31 im Mailänder Teatro Carcano, in der u.a. Donizettis «Anna Bolena» und Bellinis «La Sonnambula» uraufgeführt wurden.





Donizettis Schädelbeisetzung vom 26. Juli 1951. 1875 entdeckte man bei der Exhumierung Donizettis (bei der Überführung seiner sterblichen Reste in die Basilika Santa Maria Maggiore), dass dessen Schädel fehlte. – Ein Arzt namens Dr. G. Carchen hatte ihn entwendet, um ihn für wissenschaftliche Untersuchungen zu verwenden. Einem Erben des Arztes diente dieser Schädel als «Zierde» auf seinem Balkon. Es entstand eine Kontroverse darüber, ob der gestohlene Schädel nun auch in der Basilika beigesetzt werden sollte oder nicht. Man bewahrte ihn schliesslich im Museo Donizettiano auf, bis man ihn endlich 1951 vor dem Vela-Denkmal in der Santa Maria Maggiore in einer feierlichen Zeremonie beigesetzte.

Ende der 30er-Jahre kehrte Karoline Unger wieder nach Deutschland zurück und trat hauptsächlich in Wien und in Dresden auf. Als sie im September 1841 in Dresden neben der Lucia di Lammermoor die Antonina in «Belisario» sang, war auch Giacomo Meyerbeer unter den Zuhörern. Meyerbeer hatte sie bereits 1834 in Florenz als Parisina gesehen und seiner Frau geschrieben: «Die Ungher ist eine sehr grosse Künstlerin, voll der höchsten dramatischen Intentionen, und würde nicht leider schon ihre Stimme scharf und kastratenmässig, so würde ich lieber für sie als für die extravagante Malibran komponieren.»

Karoline Unger nahm 1843 in Dresden ihren Abschied von der Bühne. Zu diesem Zeitpunkt hatte sie sich bereits in die Frau des fünfzehn Jahre jüngeren französischen Schriftstellers François Sabatier (1818–1893) verwandelt, der u. a. auch Goethes «Faust» ins Französische übertrug. Die hektischen Jahre lagen hinter ihr, in denen sie auf der Bühne wie im Salon die Sinne der Männer bezaubert und beherrscht hatte und die ihr den Ruf eintrugen, unter den nicht eben wenigen leichtlebigen Primadonnen jenes Jahrzehnts zwischen 1830 und 1840 diejenige mit den lockersten Sitten gewesen zu sein. Die Wirkung der italienischen Oper des frühen 19. Jahrhun-

derts lag ja nicht zuletzt darin, dass sie dem Abgrund, der sich im Alltag den Bürgern geschlossen hatte, ein probates und zugleich genussfähiges Ventil bot. In der Kunst liess der Bürger den Dampf ab, der sich im Alltag bei ihm gestaut hatte.

Einen Reflex dieser Wirkung stellt zweifellos auch die erotische Faszination dar, die Karoline Unger auf den österreichischen Lyriker Nikolaus Lenau ausübte. Im Leben der Sängerin war diese Begegnung sicher nur eine Episode, im Leben des zerrissenen Weltschmerzlers machte sie Epoche, beschleunigte sie die rasende Fahrt zum Ende. Lenau lernte die Primadonna am 24. Juni 1839 bei einem Essen kennen. Sie sang Schuberts «Wanderer» und «Gretchen am Spinnrad». Lenau war von dem «singenden Gewitter von Leidenschaft», das da auf sein Herz losbrach, erschüttert und der Sängerin sofort in Liebe verfallen. Haarklein lässt er seine lebenslange mütterliche Freundin und Geliebte Sophie von Löwenthal an seiner Beziehung zu dem «wunderbaren Weib» teilnehmen. Lenau verlobte sich mit ihr und wollte sie heiraten, löste aber bereits im folgenden Jahr die Verlobung, als er erfuhr, dass Karoline Unger einen seiner Briefe in Dresden im Kreise Tiecks vorgelesen hatte. Wahrscheinlich ist, dass er vor der Anziehungskraft und Gewalt, die die Sängerin auf ihn ausübte, schliesslich doch zurückschreckte. «Sie besitzt den Höllenschlüssel», notierte Max von Löwenthal, Sophies sonntagsdichtender Ehemann und Dritter im Bunde, in sein Tagebuch. Und er hielt auch die schäbige Reimrede des ernüchterten Lenau fest, der sich nach dem Bruch nicht entblödete, die vor kurzem noch Angebotete, ihres unmoralischen Lebenswandels wegen, «eine Sau» zu nennen.

So wildbewegt, die Höhen wie Tiefen streifend, ist es im Sängerbewusstsein Duprez', des Ugo der «Parisina»-Premiere nicht zuge-

gangen. Gilbert-Louis Duprez (1806–1896) war der erste «moderne» Tenor. Er war bereits als Komponist hervorgetreten, ehe er 1829 in Italien seine Karriere als Sänger begann. Nach dem frühen Tod seines Konkurrenten Adolphe Nourrit (1802–1839) war er von 1837 bis 1849 unangefochten der führende Tenor der Pariser Opéra. Sein Name ist mit dem Donizettis vielfach verbunden – als Interpret, aber auch als Freund und musikalischer Ratgeber. Der Percy in «Anna Bolena» war eine seiner Glanzpartien. Er sang, nach der «Parisina», noch in den Premieren von «Rosmonda d'Inghilterra» (1834) und «Lucia di Lammermoor» (1835). Später war er massgeblich an der Verpflichtung Donizettis nach Paris beteiligt und Protagonist der für die Opéra komponierten Opern «Les Martyrs» (1840), «La Favorite» (1840) und «Dom Sébastian» (1843).

In seinen Erinnerungen, die 1880 unter dem Titel «Souvenirs d'un chanteur» erschienen, schreibt Duprez über «Parisina»: «Sie war speziell für mich geschrieben worden und verband die Zartheit und Eleganz des leichteren Genres, in dem ich zu Beginn meiner Laufbahn auftrat, mit den hohen Qualitäten der opera seria... und... schien eine perfekte Vereinigung beider Gattungen zu sein.» Donizetti hat die Partie des Ugo in der Tat mit hohen C's und D's gespielt, die allerdings noch im Falsett auszuführen waren. Auf die alte, vornaturalistische Gesangstechnik deuten auch die zahlreichen Verzierungen, die eine bewegliche Stimme und einen eleganten, elegisch umflorten Ton erforderten. Duprez ist nicht zuletzt darum zu einem Wendepunkt der Gesangsgeschichte geworden, weil er seine ursprünglich leichte Stimme eines Tenore di grazia – und grazia meint hier nicht nur Anmut, sondern mehr noch die Kunst der Verzierungstechnik! – durch eine Abdunklung des Tons bei gleichzeitiger Steigerung der Schall-

kraft allmählich in die eines Tenore di forzà umwandelte. Mit dieser neuen Stimme trat er erstmals am 17. April 1837, dem Abend seines Debüts an der Pariser Opéra, als Arnold in Rossinis «Guillaume Tell» an die Öffentlichkeit. Bei dieser Gelegenheit soll er auch erstmals das do di petto, das mit der Brust- und nicht mit der Falsettstimme ausgeführte hohe C vorgeführt haben. Mit diesen Stentor-Tönen, die wir uns allerdings doch weniger brutal exekutiert vorstellen dürfen als bei den heutigen Sängern der Nach-Puccini-Generation, hat Duprez die Gesangskunst revolutioniert. Nun zählte nicht mehr ausschliesslich Eleganz, sondern Kraft, nicht mehr Kunst, sondern der naturalistische Affekt und Effekt. Jetzt erst war das Zeitalter der Kastraten-Kunst zuende. Wie neuartig diese Kraftmeierei im Vergleich zur raffinierten Registermischung und zum verschleierte Ausdruck der Kopfstimme eines Rubini gewirkt haben muss, wie sie die Zeitgenossen zugleich erregte und schockierte, beweist der kolportierte Ausspruch Rossinis, der Ton erinnere ihn an den Schrei eines Kapuans, dem man den Kopf abhacke. (Was Rossini zu den muskulären Kraftprotzereien heutiger sogenannter Heldenentöne sagen würde, kann man sich danach lebhaft ausmalen...)

Duprez' Stimme scheint frühzeitig nachgelassen zu haben. Die Zeitgenossen haben diesen Verfall mit seiner Technik in Zusammenhang gebracht. So berichten etwa Heinrich Heine und Richard Wagner in ihren Pariser Korrespondenzberichten einhellig, wenn Duprez so weiterschreie, werde er nicht mehr lange leben. Heine spricht 1844 von der «zerbrochenen Glasstimme» des Tenors, die «so misstönend geworden» sei, «dass es kein Mensch... aushalten kann, dergleichen anzuhören.» Und Wagner, der damals noch Bellini und dessen bevorzugten Tenor Giovanni Battista Rubini bewunderte, schrieb 1841 in seinen «Pariser Amüse-

ments», dass Duprez «viel zu stark und viel zuviel» schreie. Mit ihrer Kritik standen die beiden Deutschen nicht allein. Selbst Donizetti konstatierte schon 1840, dass Duprez' stimmliche Kraft geschwunden sei. Und Berlioz schrieb 1841 in einem Brief, dass er «überhaupt keine Stimme mehr habe, weder hoch noch tief». Im übrigen beruht Berlioz' Erzählung vom Aufstieg und Fall eines berühmten Tenors, wie er sie in seinen «Soirées de l'orchestre» erzählt, fast ganz auf der Karriere und Person Duprez'.

Doch das liegt alles noch weit in der Zukunft an jenem 17. März 1833, an dem Duprez erstmals den Ugo in der «Parisina» sang. Donizetti scheint ihn unter allen seinen Tenören am meisten geschätzt zu haben. Was er ihm und seiner Stimme zutrauen durfte und wollte, zeigt nicht zuletzt die Tessitura und elegant-elegische Ausdruckskunst des Edgardo in «Lucia di Lammermoor», einer Rolle, für die er am Stimmumfang und der damaligen Technik Duprez' Mass nahm.

In seinen Erinnerungen hat Duprez auch eine Anekdote über Karoline Unger während einer Vorstellung der «Parisina» berichtet: «Ich bat sie, in meiner Rolle als Liebhaber, um eine Erinnerung an die zärtlichen Augenblicke, die wir soeben zusammen genossen hatten. Sie hielt mir ihr Taschentuch hin, das sie eben erst an ihre geliebten Lippen gedrückt hatte. Ich bedeckte es mit leidenschaftlichen Küssen. Da erst entdeckte ich mit Schrecken: sie hatte hineingespuckt! Ich konnte einen Ausruf der Überraschung nicht unterdrücken: «Oh! la malpropre!», oder etwas noch Schlimmeres. Die Unger biss ihre Lippen zusammen und fuhr mit ihrer Caballetta fort.»

Donizettis Grabmal in der Basilika Santa Maria Maggiore in Bergamo. Vincenzo Vela war der Bildhauer dieses Monuments, das Donizettis Brüder Francesco und Giuseppe errichten liessen.



Felice Romani

Parisina d'Este

Melodramma in drei Akten

Musik von Gaetano Donizetti

In deutsche Prosa übertragen von
Bettina Kienlechner

Personen

Azzo Herr von Ferrara
Parisina seine Gemahlin
Ugo der sich später als Sohn von
Azzo herausstellen wird
Ernesto Minister Azzos
Imelda Hofdame der Parisina

Höflinge, Ritter, Hofdamen, Ruderer und
Soldaten

Die Handlung findet statt im Belvedere, In-
sel der Freuden der estensischen Herzöge
im Po und teilweise in Ferrara.

Die Epoche ist das 15. Jahrhundert.

Uraufführung 17. März 1833
Teatro alla Pergola, Florenz

ERSTER AKT

Erste Szene

*Unterer Saal im Belvedere. Pagen, Schild-
knappen, Hofleute und Ernesto.*

ERNESTO *(eintretend)*

Ist der Herzog wach?

CHOR

Schläft er jemals lange? Beim Morgen-
grauen erhob er sich so finster, wie gestern
beim zu Bette gehen. Doch du Ernesto, bist
zeitig von Ferrara los! Führt dich vielleicht
eine Einladung des Herzogs zum Belve-
dere?

ERNESTO

Unerwartet kam ich her, doch hoffentlich
gleichwohl willkommen.

CHOR

Willkommen, so dein Besuch uns Erfreuli-
ches verkündet. Wir haben es nötig: Hier
strahlt alles Betrübnis und Trauer aus. Mehr
den je gequält und finster ist Azzos Herz.

ERNESTO

Gequält!

CHOR

Du kennst sehr wohl seine Eifersucht.

ERNESTO

Ich weiss... Misstraut er immer noch der
Herzogin?

CHOR

Schwach und müde ist sie, flieht den Gatten
und die anderen. Nie erscheint ein Lächeln
auf den abgezehrten Wangen, oder er-
stirbt sogleich, als matter Glanz.

ERNESTO

Und der Herzog?

CHOR

Verzehrt sich in Liebe und Hass zugleich.
Bald sucht er sie, bald entflieht er ihr, bald
schmeichelt und bald tobt er. Tag und
Nacht scheint er ängstlich umherzuspähen,
als argwöhne er einen verborgenen Rivalen
in den Mauern des Palasts.

ERNESTO

Welch schlimmer Zustand.

CHOR

Ja... Doch still.

ALLE

Er kommt.

Zweite Szene

*Azzo und die Vorigen. Alle treten vor Azzo
beiseite, er blickt sich um und entdeckt
Ernesto.*

AZZO

Was bringst du mir?

ERNESTO

Gutes.

AZZO

Mir Gutes?

ERNESTO

So hoffe ich.

AZZO

Und was?

ERNESTO

Nach langen gefährlichen Proben ist Pado-
va deinen Rivalen entrissen. Und durch Fer-
raras Waffengewalt konnte der glückliche
Carrara, nachdem die Welfen geschlagen,
den Thron einnehmen.

AZZO

Er gab mir Parisina: Nur geringe Belohnung
ist ein Thron für ihn. *(zu den Umstehenden)*
Überbringt der Herzogin die erfreuliche
Nachricht. *(zu Ernesto)* Auf ihrem schönen
Antlitz den Glanz eines Lächelns zu sehen,
gäbe ich ihr nicht nur Italien, doch auch den
Himmel und die Erde. Der Sonne würd ich
ihr zum Glanz die Strahlen rauben. Weder
die ganze Welt noch du kannst wissen,
welche heisse Liebe in mir lodert.

ERNESTO

So heftig wie dein Sehnen wird dieses gros-
se Ereignis sie erfreuen.

AZZO

Des bin ich guter Hoffnung. *(laut)* Freude

und Festlichkeit herrschen in diesem Ge-
mäuer. *(für sich)* Vom Po bis hin zum Meer
weht meine Flagge. Adrias stolzer Löwe
neigt vor meinem Mut das Haupt. Nur ein
Herz beugt sich dem meinem nicht. Ver-
schmähung und Liebe zu gleichen Teilen
quälen es... Die Krone und mein Leben
würd ich geben, könnt ich es gewinnen!
(laut) Mit Spielen und Turnieren feiere man
in Ferrara das erfreuliche Ereignis. Hunderte
und aberhunderte von Schiffen sollen um
die Wette an beiden Ufern des stolzen Flus-
ses fahren; und dem Siege mögen Fluten
und Erde gleichermassen Beifall spenden.
Geht... *(Hofleute ab)*.

Dritte Szene

Ernesto und Azzo

ERNESTO

Erfreulich ist mir dein Sieg, lieber Herzog,
nicht nur weil er deinen Namen ehrt, auch
weil er dir Freude bringt, die aus deinem
Herzen wie verbannt schien.

AZZO

Freude! ... die ist schon lange entschwun-
den: Bei mir kann sie nicht weilen.

ERNESTO

Als Herr über so viele reiche Provinzen,
glorreich, mit Siegespalmen und neuem
Ruhm geehrt, was fehlt dir noch?

AZZO

Das höchste Gut – die Liebe. Es ist mein
Schicksal, Ernesto, schreckliches Schicksal,
dass ich immer den Zorn der Liebe und nie
ihre Süsse erfahre. Einst... du weisst es,
ward ich betrogen von der untreuen Matilde
und jetzt erneut von Parisina.

ERNESTO

Dein Argwohn nahm dir Matilde und nun
wird dieser Argwohn dir auch Parisina
nehmen.

AZZO

Ah! Matilde verdammte mich zu bitteren

Tagen. Ist dies ihre Rache, mein ewiger Kampf, meine Ängste... Soll ich es dir sagen, Ernesto? ... Selbst den jungen Ugo wähn ich als Rivalen, ihn, den du als Waisen aufnahmst und der hier unter meinen Pagen aufwuchs, als wäre er ein Sohn von dir.

ERNESTO (*für sich*)

Himmel!

AZZO

Und ich habe ihn von meinem Hof verbannt ... und vorgegeben, Carrara habe ihn zum Feld gerufen... ein guter Einfall, glaubte ich, ihn an die Waffen zu gewöhnen.

ERNESTO

Jetzt ruhen die Waffen; er wird zurückkehren.

AZZO

Hast du Nachricht von ihm?

ERNESTO

Keine Nachricht.

AZZO

Der Verwegene. Er wird doch nicht ohne ein Zeichen von mir Ferrara wiedersehen wollen. Nun geh: Und sollte er unbedacht zurückgekehrt sein, so sage ihm in meinem Namen, er solle es nicht wagen, einen Fuss in dieses Gemäuer zu setzen, eh ich ihn nicht selber zu mir rufe.

ERNESTO

Dein Zeichen ist mir Befehl (*ab*).

Vierte Szene

Ernesto und Ugo

ERNESTO

Oh! Wen sehe ich? Er ist es.

UGO

Ja, ich bin es, umarme mich, Ernesto.

ERNESTO

Ugo! (*für sich*) Himmel!

UGO

Was blickst du um dich?

ERNESTO

Schweig, du Unvernünftiger, weshalb kehrst du so schnell vom Feld zurück? Komm mit mir, du Unglückseliger, dein Herr darf dich nicht sehen.

UGO

Was fürchtest du? Bist du meinetwegen so verstört? Was habe ich getan?

ERNESTO

Das Schlimmste.

UGO

Oh Gott, erkläre dich.

ERNESTO

Die Rückkehr ist dir untersagt.

UGO

Mit welchem Recht? Wer untersagt sie mir?

ERNESTO

Er, der alles kann – der gekränkte Herzog.

UGO

Weiss die Herzogin davon? ... Sag, Vater, weiss sie davon?

ERNESTO

Was soll dieses Verhör! Welch Gedanke an sie schlummert in dir und in ihr an dich? Du zitterst? ... sag ... kann es wahr sein? ...

UGO

Ah! Erbarmen. Du hast's erkannt. (*wirft sich Ernesto in die Arme*) Ich liebe sie seit jener Stunde, als sie, ein Mädchen, zu uns kam. Und liebte sie weiter und immerdar, auch als ein anderer Mann sie zur Braut bekam. Weder Furcht noch Ferne, weder Schmerz noch Verzweiflung vermochten diese Liebe aus meinem Herzen zu löschen.

ERNESTO

Was höre ich? Schweig, Verrückter... Zu solch kühnen Gedanken erhobst du dich? Schluss... dies traurige Geheimnis erfahre kein Lebender. Mir selbst, ich Unglückseliger, hätte es verborgen bleiben müssen... Du hättest diesen Schmerz meinem Herz erspart. Worauf wartest du?... Ein schlimmer Verdacht ist bereits im Herzog erwacht.

UGO

Mein Leben ist unter diesem Dach... ich bleibe, ich bleibe.

ERNESTO

Wahnsinniger! Willst du Parisinas Ruin? Kennst du die gnadenlose Strenge des liebenden Herzogs nicht?

UGO

Ich werde fortgehen, doch zuvor muss ich sie einen Augenblick nur sehen. Um der Mühe und der Sorgen willen, die dies Waisenkind dich kostet, gewähre mir das bisschen Glück. Mein Leben ist bei ihr; ein Blick, nur ein Blick von ihr wird das Feuer mildern, das in mir brennt. Von ihr bekomme ich den Mut, zu gehen und nicht zu sterben.

ERNESTO

Du hoffst vergebens, dass ich einen solchen Fehler dulde. Ein jeder hier ist Spion der Schritte und Gedanken... Mauern, Steine und Winde haben hier Ohren und Stimmen. Nicht einmal die tiefste Erde könnte dich vor ihm verbergen. (*Zerrt ihn hastig mit sich fort.*)

Fünfte Szene

Park des Herzogspalastes; im Hintergrund der Fluss Po.

Parisina, Imelda und Hofdamen

PARISINA

Hier... hier bleiben wir, zumindest schattig ist der Platz.

HOFDAMEN

Ein sanftes Lüftchen weht im Schatten dieser Buchen und bringt dir den Duft von Gras und Blumen.

IMELDA

Heute musst du fröhlicher sein.

HOFDAMEN

Heute ist ein Tag der Freude für die geliebte Tochter, den Glanz der Familie.

PARISINA

Ja, heute kehrt der Vater in seinen Staat zurück. Ach möge der gnädige Himmel ihm die wiedergewonnene Krone weniger als mir zur Last machen... Ach, glücklicher als

ich ist jede Hirtenmagd, die höchstens eine Krone von Blumen trägt.

IMELDA

Fällst du schon wieder in deinen Kummer zurück, ins Seufzen?

HOFDAMEN

Sag, sprich, woher rührt der ganze Schmerz in dir?

PARISINA

Die Tränen sind meine Natur, vielleicht ein Los, das nur die Himmlische begreifen, das mich hier unten weinen macht, mich zum Schmerz geboren hat, wie die Taube zum Klagen, wie den Wind zum Seufzen. Mir scheint bisweilen, dass die schmerzensmüde Seele sich nach dem klarsten Himmel sehne, zu unbekanntem Glück hin strebe, wie der Funke zum Äther, wie der Bach zum Meer.

HOFDAMEN

Unglückselige! Willst du dich fortan so weiterquälen?

PARISINA

Ich kann nicht anders.

HOFDAMEN

Verspürt du nie Hoffnung?

PARISINA

Nie.

(*Fanfarenklänge*)

ALLE

Was für Klänge! Eine Kriegerschar nähert sich dir festlich.

PARISINA (*für sich*)

Oh du, den ich vergebens rufe, nur du kommst nicht zu mir. (*Hofdamen ab*)

Sechste Szene

Ritter mit verschiedenen Waffen, einige mit herabgelassenem Visier; Knappen mit Lanzen und Schildern. Parisina und Imelda.

RITTER

Auf zu Spielen und Turnieren, die frohlockend Ferrara bereitet. In deiner Gegen-

wart wird jeder kühn den Siegespreis begehren, süß wird das Lob von deinen Lippen, strahlend der Kranz aus deinen Händen sein.

PARISINA

Ritter, schickte euch der Herzog her?

RITTER

Wer hätte es gewagt, wenn's nicht so wär? Auf sein Zeichen hin, edle Herzogin bitten wir dich untergebenst.

PARISINA

Mein Herz verabscheut Feste, er weiss es, keine Freude herrscht in mir. *(für sich)* Es gab eine Zeit, als die unschuldige Seele die Zukunft noch rosig sah. Auf meinen lächelnden Lippen noch nicht der Liebe Seufzer ertönten. Doch ich sah dich unseligen Jüngling, sah dich und die Freude war dahin. Trauerverhangen erscheint mir jedes Ding und grabesdunkel des Tages Licht.

RITTER

Edle Herzogin, die Qualen haben Grenzen: Nähret Euren Kummer nicht weiter mehr.

PARISINA

Verzeiht, ihr Tapferen, einem kranken Herzen seine Abweisung. Geht, und Glück sei mit Euch bei den festlichen Spielen so wie mein Segen. *(Die Ritter ziehen fort, nur einer bleibt; Parisina wird seiner gewahr als sie sich anschickt, ebenfalls zu gehen)* Du gehst nicht, Krieger? Wer bist du? Was willst du?

RITTER *(unterwürfig)*

Einen Augenblick nur, Edle, erhöre mich heimlich.

PARISINA *(für sich)*

Oh Himmel! Diese Stimme! *(zu Imelda)* Entferne dich kurz und sei bereit, auf meinen Wink zu kommen.

(Imelda ab)

Siebte Szene

Ugo nimmt sein Visier ab; Parisina erkennt ihn.

UGO

Ich bin's, Ugo.

PARISINA

Himmel, du in Ferrara! Heimlich? Verstohlen? Und zitternd?

UGO

Oh, Parisina! Der Herzog verbannte mich.

PARISINA

Und du wagtest es, die Befehle des Herzogs zu missachten?

UGO

Er weiss von meiner Rückkehr nicht. Könnte ich denn in die Verbannung gehen, ohne dich ein letztes Mal zu sehen? Ohne zu meinem eignen Troste nur zu hören, dass dieses ungerechte Exil dich, Erbarmungsvolle, schmerzt, und dich die Tränen dieses auf Erden Verdammten, des treuen Freundes deiner ersten Jahre, einen Seufzer kosten mögen?

PARISINA

Ach, wenn es mich schmerzte . . . und ich es dir in Tränen sagte, was nützt es dir? Welche Hoffnung kannst du nähren? Um meines und meines Friedens Willen gehört selbst die Erinnerung an verronnene Zeiten gelöscht.

UGO

Nein, meines müden Lebens ist sie Stütze. Ist das Jetzt Trauer und die Zukunft finster, so bleiben mir zumindest die Strahlen der Vergangenheit . . . Damals war es dir nicht untersagt, diesen unglückseligen Waisen brüderlich zu lieben.

PARISINA

Und ist es mir auch heute nicht. Nun geh . . . Und glaube nicht, dass du der einzige vom Schmerz geplagte bist. Es gibt einen Menschen, der noch stärker klagt, der sich heftiger als du peinigt und das Gewicht der Ketten spürt, die er hier unten nach sich zieht. Geh, geh, ich bitte dich.

UGO

Ach, Parisina! Nur einen Augenblick noch, einen Augenblick. Ach, wenn auch du als Waise auf dieser Erde lebtest, oder mit weniger edlem Blut zur Welt gekommen wärst, so würdest du mich vielleicht mehr als einen Bruder lieben . . .

PARISINA

Was sagst du bloss? . . . Wo denkst du hin?

UGO

Ja, du hättest mich geliebt, so wie ich dich liebte und dich fortan masslos liebe, mein himmlischer, heiliger Engel . . .

PARISINA

Schweig . . .

UGO

Ach! Sag es . . .

PARISINA

Schweig!

(für sich)

Ach, welche Worte! Welcher Zauber!

UGO

Sag es, gib es mir zum Lohn für meinen Kampf, sag es und mach mich ein einziges Mal auf dieser Erde glücklich. Deiner Worte Klang wird mir für immer folgen, im Wind und in den Wellen werde ich ihn vernehmen.

PARISINA

Ach, du Grausamer verlangst ein traurig und unselig Wort. Keiner, keiner als der Tod soll es mir entreissen. Unserer Kindheit Tage, meine Unschuld bring mir wieder, dann werde ich sagen: Ich liebe dich.

UGO

Also ist's wahr, ist's wahr . . . sag es mir nicht . . . noch unglücklicher würde ich sein.

PARISINA

Lebwohl; mutig stellen wir uns beide der Härte unsres Schicksals.

UGO

Lebwohl . . . Doch warte! Ein Andenken nur schenke mir.

PARISINA

Ein Andenken! . . . Nimm, meine Tränen geb ich dir.

(reicht ihm ihr Taschentuch)

(beide)

PARISINA

Sollte deine Lebenslast am schwersten wiegen, du dich am Gipfel deiner Schmerzen wähen, dann denke an die Tränen, die dieses Tuch durchtränkten, und wisse, dass des Himmels Strafe nicht dir alleine gilt.

UGO

Sollte meine Lebenslast am schwersten wiegen, ich mich am Gipfel meiner Schmerzen wähen, dann denke ich an die Tränen, die dieses Tuch durchtränkten, und weiss, dass des Himmels Strafe nicht mir alleine gilt.

Achte Szene

Imelda und Hofdamen. Später Azzo, Ernesto und Gefolge

IMELDA und HOFDAMEN *(hastig)*

Der Herzog kommt.

UGO

Der Herzog!

PARISINA

Fliehe! Unglückseliger!

UGO

Umsonst.

AZZO

Wen sehe ich?

ERNESTO *(für sich)*

Er ist verloren. Ich zittere, ich friere.

AZZO *(zu Ernesto)*

So werden also meine Befehle ausgeführt! *(kurzes Schweigen; zu Ugo)*

Sprich, warum kehrtest du zurück, warum verliessest du das Feld? Wie kommt es, dass du dich so verstohlen im Belvedere herumtreibst?

UGO

Der Kondottiere gestattete mir zurückzukehren . . . Ich wagte es, und mein erster Weg sollte zu Euch führen, bis vorhin mir erst Euer Verbot zu Ohren kam.

AZZO

Und du bist nicht fort?

PARISINA (*für sich*)

Oh schrecklicher Augenblick!

ERNESTO (*für sich*)

Ich erstarre.

AZZO

Und bei der Herzogin, wie wagtest du es, sprich?

UGO (*für sich*)

Oh Himmel.

AZZO

Welcher Grund führt dich zu ihr?

PARISINA

Herr, gepeinigt und erschüttert von deinem harten, strengen Bann, unwissend welches Vergehen dich zu deiner Strenge führte, bat er mich untergebenst, ihm deine Gnade zu verschaffen.

AZZO

Er... und du?...

PARISINA

Ich versprach es ihm.

AZZO

Übertrieben war dein Mitleid.

PARISINA

Ach du weisst, ich bin mit ihm an deinem Hofe gross geworden. So kann ich dich doch darum bitten, ihn zumindest anzuhören. Eines Vergehens halte ich ihn nicht für schuldig, was sich dir erweisen wird. Die Gnade, um welche ich dich bitte, ist Gerechtigkeit und keine Nachsicht.

UGO

Ich hoffte, ihre Worte könnten dich zu Milde stimmen. Dass es falsch war, sie zu bitten, kam mir gar nicht in den Sinn. Ist es so, dann sei nur ich deiner Härte Ziel, wahrlich zu grausam wäre ihre Verschmähung.

AZZO (*für sich*)

Mit Leidenschaft und Eifer nimmt er sie in Schutz: Deiner Liebe, die sich kundtut, dient das Mitleid kaum als Schleier. Den Beweis für ihre Schandtät werd ich bald in Händen halten. Doch erst werd ich mich verstellen, möchte sehen, bis wohin das schuldige Paar gelangt.

ERNESTO (*für sich*)

Ich Unglückseliger! Konnte dieses Übel nicht vermeiden. Sich verstellen nützt nun nichts mehr, der Unachtsame ist verloren. Es schweigt der Herzog, doch im Innern brütet er den Zorn... Ach, seine Stille ist nur Vorboten des Sturms.

Neunte Szene

CHOR DER RUDERER (*von ferne*)

Schlagt die Ruder, schlagt die Ruder! Zu einem stillen See bändigt der Po seine strömenden Fluten, als wolle er Ferraras festliche Ufer noch länger umspülen.

CHOR DER KRIEGER

Eilt: von den Ufern ertönen die Stimmen des feiernden Volkes. Schon nahen die schnellen Schiffe mit den Kriegern zum feierlichen Kampf.

Die Bühne füllt sich mit Soldaten und Volk, im Hintergrund geschmückte Barken

ERNESTO

Ach, an einem Tage, wo alles feiert, wo kein betrübtes Herz zu sehen ist, flehe ich dich dennoch an, mein Herr, so deinem ältesten Diener zu flehen gestattet ist.

AZZO

So bleibe Ugo!... all diesen Glanz und diese Freude möchte ich nicht trüben.

UGO und PARISINA (*für sich*)

Oh, Glücklicher!

CHÖRE

lasst uns losziehen, lasst uns eilen!

RUDERER

Nach Ferrara!

AZZO (*zu Parisina*)

Und du alleine bleibst zurück? Während ich nachgebe, willst du dich weder Wunsch noch Bitte beugen?

PARISINA

Ich folge Euch... Ach, könnt ich nur wie ich's ersehne einen solch schönen Tag mit

Euch gemeinsam feiern.

ALLE

Komm! komm! Mit heiterem Antlitz wirst du die Göttin des Festes sein. Ein leuchtender Blick von dir wird diesen Himmel erstrahlen lassen.

PARISINA

Ja, kurz atmet dieses Herz auf, öffnet sich nie verspürter Freude. Beim Fest, zu dem der Ruhm Euch führt, werd still ich hoffen, Trost zu finden.

PARISINA, ERNESTO, UGO

Doch unaufhaltsame Furcht verzehrt mein banges Herz.

AZZO

Doch unaufhaltsamer Zorn verzehrt mein banges Herz.

RUDERER

Schlagt die Ruder, schlagt die Ruder! Zu einem stillen See bändigt der Po seine strömenden Fluten, als wolle er Ferraras festliche Ufer noch länger umspülen.

KRIEGER

Eilt, lasst uns die Wünsche des feiernden Volkes erfüllen.

ZWEITER AKT

Erste Szene

Parisinas Gemächer im Herzogspalast in Ferrara, vor den Alkoven sind seidene Vorhänge gezogen; es ist Nacht, der Raum ist durch viele Kandelaber beleuchtet. Imelda und Hofdamen

IMELDA

War sie fröhlich? Sehr?

HOFDAMEN

Mehr als du zu glauben vermagst, dem siegreichen Krieger schenkte sie ein lächeln und setzte ihm den Kranz auf's Haupt.

IMELDA

Und der Herzog?

HOFDAMEN

An ihrer Seite fand er nur Blicke und Gehör für sie, den Gegenstand seiner Freude, und zeigte seine Heiterkeit.

IMELDA

Und beim Tanz zu Hofe, war sie da auch zugegen?

HOFDAMEN

Ohne dass der Gatte darum bat, sagte sie zu... Aber, sag, Frage über Frage, was erstaunt dich so?...

IMELDA

Nicht Staunen, grosse Freude ist's.

HOFDAMEN

Von allen purpurnen Gewändern, von allen diamantenen Kränzen seien ihr die schönsten zur Wahl gegeben, so dass wie ein göttlicher Stern sie erstrahle in vollem Glanz und mit Hoffnung, Freude und Liebe eines jeden Herz erfülle.

IMELDA (*für sich*)

Bleibe meine Sorge verborgen und meine Furcht geheim.

HOFDAMEN

Sie kommt.

Zweite Szene

Parisina und die Vorigen

PARISINA

Ein Stuhl, Imelda... Ich bin erschöpft von meiner Fröhlichkeit.

IMELDA

An solch rauschende Feste bist du nicht gewohnt, jetzt bedarfst du der Ruhe.

PARISINA

Die Luft meiner frühen Jahre glaubte ich heute zu atmen, die eines unbeschwerten Tages am väterlichen Hof. Bei den Festen und Spielen meiner Brüder wähnte ich mich und... gleich brüderlicher Ehre erschien mir Ugos Sieg... Ach, wie fröhlich lief ich mit dem jungen Kämpfer über den Platz! Und stolz überreichte ich ihm den Siegespreis!

IMELDA (*für sich*)

Himmel, möge mein Verdacht sich nicht bestätigen.

PARISINA

Doch nur ein flüchtiger Blitz wird meine Freude sein, schon morgen wird die Sonne vielleicht wieder trüb aufgehen... Müde sind meine Glieder und noch müder, schon fühl ich's, ist mein Gemüt... Ach, alles fern!... Nimm die Juwelen und das festliche Gewand.

IMELDA

Willst du nicht zum nächtlichen Feste gehen?

PARISINA

Nein, ich kann nicht. Der Schlaf wird mir mehr Erquickung sein.

IMELDA

Ach! Ja, das hoffe ich, unschuldige Erquickung ist's.

PARISINA

Bisweilen träume ich, ich liefe durch ein Zauberhaus; fliege durch der Winde Macht über die Wolken hinaus, gleite durch den Himmelsraum gleich einem Schwan im Bach. Süß wie die Äolsharfe ruft mich sodann eine Stimme: – Komm, vergiss die Welt und sei hier oben glücklich... einem kranken Gemüt bietet nur der Himmel Zuflucht – Oh freundliche Träume, der Seele willkommene Täuschung!

IMELDA und CHOR

Schöpfe aus ihnen die Ahnung von einem ruhigeren Leben. Geh hin, und erwache noch schöner zum neuen Tag, so wie auch nach nächtlichem Frost die Blume noch schöner ist.

PARISINA

Lebt wohl, euren Glückwunsch nehm ich gerne und erhoffe mir Frieden vom Schlaf... (*für sich*) einem kranken Gemüt bietet nur der Himmel Zuflucht.

Sie verabschieden sich. Imelda und die Zofen gehen. Parisina zieht sich in den Alkoven zurück. Die Bühne bleibt kurz leer.

Dritte Szene

Azzo und Parisina

AZZO

Ja, die Hofdamen haben nicht gelogen... sie schläft... könnte sie schlafen, wenn sie schuldig wäre? Hast du keine Reue, keine Stimmen, hast du Nacht weder Angst noch Schreckensbilder mehr für eine schuldige Seele? Nein, sie ist nicht schuldig, wenn sie in Frieden schläft. (*schweigt*) Und dennoch... mit welcher Sehnsucht sie Ugo folgte!... wie sie sich hinter den Reiter stürzen wollte, der ihn auf dem Feld ergriff! Wie sie auf's Mal errötete und erblasste... Oh, hätte ich nur wie ein Luchs so viele Augen wie die Eifersucht, um ihr nur einen Augenblick ins Herz zu sehen! Hätte ich nur die Zauberkraft, es ihrem blossen Antlitz anzusehen, von ihren Lippen zu hören!...

PARISINA

Oh Gott!

AZZO

Was höre ich? Sie spricht... Oder trüg ich mich? (*hält sein Ohr hin*)

PARISINA

Oh, süßer Augenblick, entfliehe nicht so schnell...

AZZO (*flüsternd*)

Sie träumt...

PARISINA

Ich bin bei dir, bleiben wir beieinander.

AZZO

Beieinander? Wer?

PARISINA

Folge mir, reiner Saphir ist der Himmel, fliegen wir zusammen wie Zugvögel zu einem besseren Nest... Folge mir, sanfter Ugo...

AZZO (*laut*)

Ugo!!

PARISINA

Welch Schrei! (*tritt bloss und zitternd aus dem Alkoven*) Ah! Wen sehe ich? Du, mein Herr?

AZZO

Ja, wen solltest du sonst erwarten?

PARISINA

Ich... keinen anderen!

AZZO (*für sich*)

Oh, mein Zorn! (*laut*) Mich! Nur mich!

PARISINA

Was willst du mir sagen?

AZZO (*für sich*)

Ach, könnte ich einen Augenblick nur an ihrem Vergehen zweifeln!

PARISINA (*für sich*)

Oh, welch Zorn in diesem Antlitz, ich wag es nicht, den Blick zu heben.

AZZO

Blick mir in die Augen, hast du in ihnen noch nichts gelesen?

PARISINA

Was hast du? Bist verstört, ich lasse dich alleine.

AZZO

Nein, bleib! (*für sich*) Ach, so wurde ich betrogen, immer, immer, in jeder Liebe.

PARISINA (*für sich*)

Ach, ich kann ihm nicht entkommen, mein Schrecken hält mich fest.

AZZO (*wütend*)

Ruchloses Weib!

PARISINA

Oh Himmel!

AZZO

Komm her, du kannst mir nicht entfliehen.

(*Packt sie bei einem Arm*)

PARISINA

Herzog! Ah, Herzog!

AZZO

Treulose!

PARISINA

Lass ab. Welch Raserei!

AZZO

Die wildeste, die schlimmste! Erkannt ist's schliesslich, gefallen ist der Schleier, alles ist bekannt, alles weiss ich.

PARISINA

Was, sprich! (*für sich*) Ich zittere, ich bebel! (*zu Azzo*) Was weisst du? (*für sich*) Mir fehlt

der Mut.

AZZO

Du sprachst im Schlaf gar manches, dein Vergehen ist bekannt.

PARISINA

Ich Unglückselige!

AZZO

Du riefst den Mann, den ich verachte, den ich hasse. Über deine Lippen... Verruchte, kam immer wieder Ugos Name.

PARISINA

Ugos Name... (*für sich*) Der Schlaf, auch der Schlaf verriet mich!

AZZO

Nun sprich: Wie entstand, wie wuchs dein schuldigtes Liebesfeuer, wohin gelangte es? Von was, von welcher Hoffnung nährte es sich?

PARISINA

Ach, von Schrecken nur und Leiden...

AZZO

Du liebst ihn also, liebst ihn?

PARISINA (*verzweifelt*)

Ja.

(*Azzo greift zum Dolch, hält dann aber inne*)

PARISINA

Tu es... verletze mich, stoss zu, sei gnädig, lösche dies Feuer in mir, nur der Tod kann es beruhigen. Nur ein Wahn ist meine Liebe, ohne Hoffnung, ohne Wunsch; ist die Fackel eines Schreckengrabes, die erlischt.

AZZO

Ich dich töten... und deinen Qualen durch eine Wunde ein Ende machen? Lange soll das Opfer sein, nicht durch Tod, sondern durch Leben. Lebe zum Klagen, lebe zur Trauer, meinen Zorn wirst du überall sehen. Seien deine künftigen Tage ein einziger Tag des Schreckens.

(*Azzo stösst sie von sich und geht, sie folgt ihm zitternd*)

Fünfte Szene

Galerie im Herzogspalast, Türen öffnen sich zu verschiedenen hellerleuchteten Sälen, in denen das Fest stattfindet. Festmusik, Damen und Ritter durchqueren die Galerie von einem Saal zum anderen.

CHOR

Süss ist's die Trompeten mit Sistren zu tauschen, den Kundgebern der Freude und Boten des Tanzes. Süss ist's in den von Blumen duftenden Hallen den Lorbeer mit der Liebesmyrte zu tauschen. An fröhlichen Tafeln, in rauschenden Tänzen lasse uns die Nacht und finde uns der Tag, verfliegt ihr Gedanken, ihr Stimmen der Ehre, die Stimmen der Liebe erquicken das Herz.

Sechste Szene

Ugo, später Ernesto; weiterhin ist die Musik aus den Sälen zu hören.

UGO

Noch kommt sie nicht? Den Tanz zu beginnen, die Harmonie zu erfüllen... Vergebens suchte ich nach ihr unter der fröhlichen Schar: Der Klang ist dumpf, blind scheint mir jedes Licht und jeder Glanz. Der höchste Stern ist noch nicht da, komm meiner Seele Stern: In deinem Strahl verwelkt und verblasst jede Schönheit von Ferrara.

ERNESTO (*tritt aus einem Saal*)

Wo treibst du dich herum?

UGO

Wo immer ich ihre Spur zu finden glaube, wo ich einen Hauch ihres Atems wähne.

ERNESTO

In ihre Gemächer zog sie sich zurück, und du irrst hier herum, du Tor? Folge mir... Ein Gemurmel der Hofleute hörte ich: Azzo sei verstört, ich sah ihn umhergehen, wie ein Löwe auf der Fährte seiner Beute.

UGO

Und mit dieser Gefahr willst du mir drohen? Schweig, trübe meine Freude nicht, heute war sie gross, dass kaum der Tod sie hätte tilgen können. Geh: Deine Furcht ist übertrieben.

ERNESTO

Übertrieben ist dein Vertrauen.

UGO

Sie liebt mich... Gewissheit ist meine Hoffnung. Ich fühlte ihre Hand zittern, als sie den Kranz mir auf's Haupt setzte. Sie lächelte und die ganze Seele glitzerte in jenem Lächeln. Ein Atem, ein geheimes Gefühl einer Liebe, noch stärker als Liebe, drang von Herz zu Herz und erfüllte es mit Freude.

ERNESTO

Du Tor... unter deinen Augen, an ihrer Seite war der Herzog.

UGO

Ich sah ihn nicht, meine Blicke und Sinne waren nur bei ihr. Ach, nie werde ich die Süsse dieses Augenblicks in Worte fassen können.

ERNESTO

Schweig, schweig... Musik und Lärmen verstummten.

UGO

Was ist?

Siebte Szene

Hofdamen, Ritter und Vorige

HOFDAMEN und CHOR

Unverhofft empfahl der erzürnte Herzog sich, Blumen und Fackeln sind entfernt und erloschen; überall sind Fenster und Tore des Palastes und des Hofes bereits verriegelt und von Kriegern, die er zu sich rief, bewacht.

(Schildknappen treten ein)

KNAPPEN

Ugo!

UGO und ERNESTO

Oh Himmel!

KNAPPEN

Folgt uns.

UGO

Wohin?

KNAPPEN

Zum Herzog.

UGO

Zu ihm! Ich komme.

ERNESTO

Ich folge dir.

KNAPPEN

Nein, das ist nicht gestattet.

UGO

lass dich umarmen.

HOFDAMEN und RITTER

Welch Geheimnis.

ERNESTO

Mein Sohn, mein Sohn... Ich Unglückseliger, ich ahnte es.

UGO

Oh Vater, s'ist wahr.

KNAPPEN

Beeilt Euch, die Zeit drängt, Azzo weiss nicht zu warten.

HOFDAMEN und RITTER

Mehr als Ugo noch quält sich Ernesto, wie bestürzt er ist!

UGO (*beiseite zu Ernesto*)

Diese Liebe sollte auf Erden nur den Lohn des Todes haben, in den heiligsten Gefilden soll sie den Lohn des Lebens erlangen. So wie ich nach langem Kampfe heiter der letzten Stunde ins Auge seh, wird der Seufzer dieses Herzens mit mir zu Grabe gehn.

ERNESTO

Ah, mit dir, mit dir wird auch Ernesto zu Grabe gehen.

KNAPPEN

Beeilt Euch.

HOFDAMEN und RITTER

Mehr als Ugo noch quält sich Ernesto, wie bestürzt er ist!

Ugo geht mit den Knappen ab, Ernesto mit den Hofdamen und Rittern.

Achte Szene

Azzo und Wachen

AZZO

Geht und führt sie alle beide eiligst zu mir. Zusammen möcht ich sie befragen, sie zusammen hören und erst einmal erkunden, wer von ihnen mehr Schuld trägt. Was sage ich? Gleich schuldig sind sie, und die gleiche Strafe sollen sie erhalten. Oh! erzürnter Schatten Matildens, freue dich: Keine Liebe vermag ich in ein Herz zu legen, das sich nicht als treulos erweist, mit meinen eigenen Händen muss ich es brechen.

Neunte Szene

Ugo und Parisina treten von verschiedenen Seiten von Wachen geführt ein.

PARISINA

Ugo, oh Himmel!

UGO

Parisina, auch sie in Ketten!

AZZO

Hier seid ihr nun schliesslich vereint, nicht wie ihr es hofftet, doch wie der verratene Gebieter euch vereinen muss: Dies ist der Tempel eurer schuldhaften Liebe und das Schafott wird euer Altar sein.

UGO

Nur meiner, so du gerecht sein willst. Die Himmel kennen kein reineres Wesen als sie, die du hier verletzt.

AZZO

Sie ist schuldig, sehr wohl schuldig, und du verteidigst sie.

PARISINA

Alle sind wir schuldig... doch wir nur des Wunsches und du der Taten. Ach, wäre der Tag nicht gewesen, an dem du mich vor den Altar trotz meiner Tränen zerrtest.

UGO

Oh, Parisina...

PARISINA

Es ist sinnlos. Ihm ist die alte Liebe kein Geheimnis mehr... Ich selbst hab sie im Schlaf verraten, und als ich wach war eingestanden.

UGO

Wenn du sie gestanden hast, so wäre ich ihrer nicht würdig, würde ich schweigen. Höre, Herzog, ... mehr als mein eigenes Leben lieb ich sie von Kindheit an.

(Währenddessen blieb Azzo nachdenklich und schweigend)

AZZO

Wachen, führt sie in den Kerker. Bis zum neuen Tag seien die Tore meines Palasts für jeden geschlossen.

PARISINA

Dieser Befehl bedeutet Tod.

Zehnte Szene

Ernesto und Vorige

ERNESTO *(aufschreiend)*

Tod!!

AZZO

Warum kommst du? Hast du das Recht, dich ungerufen hier zu zeigen?

ERNESTO

Ein heiliges Recht habe ich dazu, um dich, oh Herzog, vor einem schlimmen Verbrechen zu bewahren.

AZZO

Ich, ein Verbrechen!!

UGO und PARISINA

Was höre ich?

ERNESTO

Ja, ein gewaltiges, schreckliches Verbrechen! Bei meinem weissen Haupte, bei meinem Schrecken, glaube mir... Weh dir, so du nach Ugos Leben trachtest, dreifach Weh dir!

UGO und PARISINA

Wie spricht er!

AZZO

Und welche Angst willst du mir einjagen?

(zu den Wachen) Gehorcht!

ERNESTO

Oh, nein!

AZZO

Verschwinde. Deine Kühnheit wird zu dreist.

UGO

Schweig, Freund und tröste dich... riskiere nicht für mich dein Leben.

ERNESTO

Herzog, Herzog...

AZZO

Los, entfernt diesen Tor.

ERNESTO

Dann vergiess dein eignes Blut, du bist Ugos Vater.

PARISINA

Sollte es wahr sein?

UGO

Sein Sohn!

AZZO

Er, mein Sohn. *(für sich)* Kalt wird mir ums Herz.

ERNESTO

Ja, die gepeinigte Matilde, aus deinem Ehebett verjagt, übergab ihn mir als Kind, ehe sie vor Schmerzen starb! Umarmt euch!

AZZO und ERNESTO

Welch Schlag!

PARISINA

Oh, welch Augenblick!

UGO

Vater!

AZZO und UGO *(für sich)*

Oh, Schrecken.

(gehen aufeinander zu, um sich zu umarmen, doch halten sie inne)

ERNESTO

Was sehe ich? Du weichst vor dem Sohn – du vor dem Vater zurück?

UGO und PARISINA *(für sich)*

Oh, Verhängnis, unser Schicksal ist besiegelt.

AZZO *(für sich)*

Zwischen uns erhebt sich, widersetzt sich die Mutter.

ERNESTO *(für sich)*

Ah! Taub und stumm ist die Natur in dieser Brust!

AZZO, UGO und PARISINA

Unter der Erde begraben, für immer und immer, wär's doch geblieben, dies Geheimnis, das ich erfuhr. Wär's doch nur ein Wahn meiner kranken Sinne, ein Schatten, den das Tageslicht verscheucht. Doch, ich Elende/Elender! Es ist wahr, ich spüre es, ich fühl's am Schrecken in meinem Herzen.

ERNESTO *(für sich)*

Ach, eitle Hoffnung, zwanzig Jahre gehegt, ach, wie du dich auf der Stelle im Winde verdrehst. Wenn beim Namen des Vaters, beim Namen des Sohnes das Auge so trocken bleibt; unselige Leidenschaft, schuldhaftige Liebe, kein Heiliger vermag nun mehr, die Herzensregungen zu lindern.

AZZO *(zu Ernesto)*

Beschützer einer schuldigen Mutter, schuldig ist auch ihr Sohn, den du aufnahmst.

UGO

Und schuldig auch der Vater, von dem er geboren...

ERNESTO

Wahnsinniger!

UGO

Ja, das bin ich... und mein Herz ist voller Bitterkeit und Leid... Die Mutter entriss er mir... und verdammte mich zu traurigem Leben... Meine Liebe nur blieb mir, die in mir begrabene Liebe... Und jetzt, vor Gott und der Welt, macht er diese meine Liebe zum Verbrechen.

(verharrt in Schweigen)

PARISINA

Ugo!... Ah, schweig...

UGO

Wo ist das Beil?... Möge es meine Qualen töten.

PARISINA *(zu Azzo)*

Hör ihn nicht an. Vergib ihm seines Unglücks bittere Worte. Mich, Grund aller Pein, mich, mich allein unterdrücke und töte... Doch deinen Sohn!... Ah! Nein... Er sterbe

nicht... Verschone ihn um der Gnade Willen.

AZZO *(nach kurzem Schweigen zu Ernesto)*

Nimm ihn mit dir. Er lebe.

ERNESTO und PARISINA *(für sich)*

Oh! Glück.

UGO

Ich, leben!...

ERNESTO und PARISINA

Beeil dich... geh.

AZZO *(für sich)*

Ach, warum bloss muss ich wider meinen Willen weinen!

UGO

Nicht Leben ist's, langer Tod, ewige Pein, die du mir schenkst. Meine Wut, du weisst es nicht, wird dich noch erschauern lassen.

(für sich) Ach, liesse mich das grausame Los doch unschuldiger sterben.

PARISINA

Geh: entflieh diesem grausamen Geschehen.

ERNESTO

Komm: entflieh diesem grausamen Geschehen. Bleibe er Italien erhalten. Um der Gnade Willen, lass mich nicht unter weiten Schrecken zittern. *(für sich)* Wer je könnte sterben an Pein, wenn ich jetzt noch weiter lebe!

(Ernesto zerrt Ugo mit sich hinaus. Azzo gibt den Wachen das Zeichen, Parisina abzuführen)

Elfte Szene

Azzo und Wachen

AZZO

Gehe er... ja, gehe er. Vor mir braucht Ferrara nicht zu erschauern. Er bleibt... und das genügt. Ach, welche Verwirrung der Gefühle herrscht in mir, und alle schrecklich, alle wild und verzweifelt. *(Geht unruhig auf und ab, dann zu den Wachen)* Man führe Parisina wieder in die herzoglichen Gemä-

cher, und wie zuvor sei sie befolgt und geehrt. Ich bleibe hart... meine Ränke sind geschmiedet.

(Azzo ab, der Vorhang fällt)

DRITTER AKT

Erste Szene

Galerie im Erdgeschoss des Palastes; auf der einen Seite die Kapelle der Dienstboten, im Hintergrund geschlossene, gotische Fenstertüren.

Parisinas Hofdamen und Ritter treten langsam aus der Kapelle.

CHOR

Stumm und reglos strömen nur Tränen aus den geschwollenen Augen, kniet die Zerschmetterte am Fuss des Altars. Lassen wir sie beten, stören wir sie nicht mehr, beruhigen können wir diese Seele nicht, für sie gibt's hier unten keinen Frieden mehr.

(ziehen sich zurück)

Zweite Szene

PARISINA

Nein, mein Beten kann nicht mehr zum Himmel steigen... obgleich sich nie ein gequälteres Herz als meines zu ihm wandte. Imelda!...

IMELDA

Ich bin bei dir, als Botin einer Hoffnung. Fest scheint der Herzog in seiner Vergebung, verabschiedete in Ruhe den gütigen Ernesto, dem es gestattet ist, Ugo mit sich zu nehmen.

PARISINA

Ugo!... er ist also fort?

IMELDA

Sprich leise... einen Zettel von ihm bring ich dir.

PARISINA

Einen Zettel von ihm!... Wer gab ihn dir?

IMELDA

Vorhin heimlich ein junger Knappe, im Vorraum, der zu diesen Zimmern führt.

PARISINA

Unvorsichtiger! Was für Hoffnungen hegt er noch. *(liest den Zettel)* Traue Azzo nicht: Ein Ungeheuer kann nicht ruhig und gnädig sein. Wenn die Glocke vom nahen Kloster die erste Stunde schlägt, wird dich der Bote, dem unsere Gefahr zu Herzen ging und der uns zu retten hofft, auf geheimem Wege... *(hält inne)* Oh, Himmel!

IMELDA

Fahr fort, was ist?

PARISINA

Der Unglückselige wagt zu hoffen, dass ich mit ihm fliehe.

IMELDA

Und möge er nicht vergebens hoffen... Auch ich, ich sage dir, mehr als Azzos Zorn noch fürchte ich seine Ruhe, ich kannte Matilde...

PARISINA *(blickt auf den Zettel)*

In des Vaters Arme will er mich bringen... und wenn ich mich weigere, so schwört er, bringt er sich auf diesem Boden um.

IMELDA

Er ist dazu imstande.

(Aus der Ferne schlägt die Glocke die erste Stunde)

PARISINA

Ach, ich zittere! Das ist die Stunde!

IMELDA

Sie ist's... was tust du?

PARISINA

Ich weiss es nicht... eine innere Stimme sagt mir... es sei die letzte Stunde meines Lebens.

IMELDA

Beruhige dich... Vertreibe deine Furcht...

PARISINA

Hörst du nicht ein schwaches Wimmern... unheilvoller Vögel, ein Kreischen, hörst du's nicht!... siehst du nicht dort einen Schatten irren!...

IMELDA

Der Schmerz trügt dich, glaube mir.

PARISINA

Himmel, du schreckst mich in diesem Augenblick, erfüllst mein Herz mit Schaudern, dem Vorboten des Todes. Vergebens fleh ich zu dir, strecke dir die Arme entgegen, doch Gebet und Seufzer ersterben auf meinen Lippen. *(klagende Klänge sind zu hören)* Von weitem erklingt es.

IMELDA

Wahrlich... es stimmt.

PARISINA

Was ist's?

(Ferner Gesang)

CHOR

Bei dir, oh Herr, sei er nicht verdammt wie hier; er steige erlöst zu den Füßen deines Thrones auf.

PARISINA

Das ist die Totenklage. Ade, eine unsichtbare Kraft fesselt und bedrückt mich.

Dritte Szene

Hofdamen und Vorige

HOFDAMEN

Unheilvolle Stunde! Hüte dich vor dem Herzog, er kommt.

IMELDA *(zerrt Parisina mit sich)*

Fliehen wir.

Letzte Szene

Azzo mit Gefolge und Vorige

AZZO

Bleibt stehen.

PARISINA

Aus diesen Augen, diesem Gesicht kann ich die Rache lesen.

AZZO

Du liest richtig. Und in diesem Augenblick ist sie erfüllt und ausgeführt.

PARISINA

Sprich... Oh, Himmel! Was tatest du ihm an? Ugo... wo ist er?

AZZO

Du erwartest ihn, verruchtes Weib. Nun, mein Zorn zeigt ihn dir.

(Die Türen im Hintergrund öffnen sich, und man sieht Ugos Leichnam im Hof)

PARISINA

Ugo!... Ich sterbe.

(sinkt den Hofdamen in die Arme)

CHOR

Ah! Nein, dies Schauspiel des Schreckens verberge ihr.

PARISINA

Ugo!... Tot *(ausser sich)* Mir gebe man seinen kalten, blutlosen Leichnam!... Dass meine Seele ich auf ihm aushauche, meine von Schmerz zerrissene Seele. Über dich, Schändlicher, stürze sein Blut, solange du lebst, und raube dir Sonne und Himmel und bedecke dich mit Finsternis. *(sinkt nieder)*

CHOR

Ihre Kräfte verlassen sie.

AZZO

Der Himmel kommt ihren Qualen zuvor...

IMELDA und CHOR

Ah, sie stirbt, sie stirbt.

(Der Vorhang fällt).

Parisina d'Este

Melodramma von Felice Romani
Musik von Gaetano Donizetti
In italienischer Sprache

Musikalische Leitung
Inszenierung
Bühnenbild und Kostüme
Chor
Studienleitung
Dramaturgie
Licht

Baldo Podic
Werner Schroeter
Alberte Barsacq
Werner Nitzer
Rainer Altorfer
Ute Becker
Hermann Münzer

Parisina
Ugo
Azzo
Ernesto
Imelda
Kind

Maria Diaconu/Jolanda Omilian*
Dalmacio Gonzales
Paolo Gavanelli
Roberto Nalerio-Fracchia
Martina Bovet
Sarah Borrey/Sabrina Tonelli/
Moëlle Zimmerli*

Chor des Theaters Basel
Basler Sinfonieorchester

* Doppelbesetzungen in alphabetischer Reihenfolge.

Regieassistenz und Abendspielleitung: Anette Berg, Ute Seiderer.
Korrepitition: Jürg Henneberger, Anton Tremmel.
Bühnenbild- und Kostümassistenz: Anja Kathmann.
Inspeizienz: Frantisek Halmazna. Souffleuse: Magda Hans.

Technische Leitung: Reinhold Jentzen. Leitung der Beleuchtung: Hermann Münzer.
Dekoration und Kostüme wurden in den Werkstätten des Theater Basel hergestellt.
Leiter der Werkstätten: Walter Ganz. Leiterin der Gewandabteilung: Ruth Ratschnik.

Aufführungsrechte: Kaye Artists Management Ltd. London
Spieldauer: 2 3/4 Stunden
Pause nach dem Ersten Akt
Premiere 6. November 1988

Texte

Das Gespräch zwischen Werner Schroeter und Ute Becker, der Aufsatz von Uwe Schweikert sowie die Übersetzung des Librettos von Bettina Kienlechner sind Originalbeiträge für dieses Programmheft.
Honoré de Balzac, Die Menschliche Komödie. Erzählungen, Massimila Doni. Deutsch von Heinrich E. Jacob, Zürich 1977.
Lord Byron. Ein Selbstbildnis aus Briefen, Tagebüchern und Gedichten. Herausgegeben von Cedric Hentschel. Übersetzt von Angela Uthe-Spencker. München 1979.
Heinrich Heine. Florentinische Nächte. Sämtliche Schriften, Erster Band. Herausgegeben von Klaus Briegleb. München 1969.
Klaus Heinrich. La fiamma di costanti affetti. Notizbuch 5/6, Musik. Herausgegeben von Reinhard Kapp. Berlin/Wien 1982.

Abbildungen

Alberte Barsacq, Figurinen und Kostümentwürfe zur Basler Inszenierung der «Parisina d'Este».
Gaetano Donizetti. Direttore della ricerca e coordinatore: Giampiero Tintori. Milano 1983.
Herbert Weinstock, Donizetti und die Welt der Oper in Italien, Paris und Wien in der ersten Hälfte des Neunzehnten Jahrhunderts. Übersetzt von Kurt Michaelis. Adliswil 1983.
Die Abbildungen auf den Seiten 1, 2, 4 und 5 wurden reproduziert von einem Libretto der Uraufführung 1833, das uns Reto Müller freundlicherweise zur Verfügung stellte.

Inhalt

George Gordon Lord Byron <i>Ich wollte, ich wäre ein sorgloses Kind</i>	9
Werner Schroeter. Ute Becker <i>Donizetti «Parisina d'Este» – ein Psychodrama</i>	10
Klaus Heinrich <i>La Fiamma di Costanti Affetti</i> . Notizen über die italienische Oper	21
Heinrich Heine <i>Florentinische Nächte</i>	28
Honoré de Balzac <i>Ein ständiges lustvolles Spiel</i>	29
Uwe Schweikert <i>Unger und Duprez</i> . Ein Blatt über Donizettis Sänger	31
Felice Romani. <i>Libretto der «Parisina d'Este»</i>	38

Dank

Der Bank für Internationalen Zahlungsausgleich möchte ich sehr danken, dass sie unserer Auf-
führung «Parisina d'Este» einen finanziellen Beitrag gewidmet hat.

Frank Baumbauer

November 1988

Herausgeber: Theater Basel, Postfach, 4010 Basel. Direktion: Frank Baumbauer. Redaktion:
Ute Becker. Gestaltung: Stalder & Suter. Inserate: Gabrielle Grether. Herstellung: Birkhäuser
AG.

HAIR to dress?

Hairdresser for ladies and gents:

BERND GOECKLER

Aeschenvorstadt 24, 4051 Basel, Telefon 061 - 22 24 11

THEATER

CIRQUE

BALLET

OPERA

Gabaret

Symphonie

SCHAUSPIEL

KONZERT

JaZZ

Gute

Unterhaltung

**BASLER
KANTONALBANK** 

Parisina d'Este

Melodramma von Felice Romani

Musik von Gaetano Donizetti

In italienischer Sprache

Musikalische Leitung
Inszenierung
Bühnenbild und Kostüme
Chor
Studienleitung
Dramaturgie
Licht

Baldo Podic
Werner Schroeter
Alberte Barsacq
Werner Nitzer
Rainer Altorfer
Ute Becker
Hermann Münzer

Parisina
Azzo
Ugo
Ernesto
Imelda
Kind

Maria Diaconu/Jolanda Omilian*
Paolo Gavanelli
Dalmacio Gonzales
Roberto Nalerio-Fraccia
Martina Bovet
Sarah Borrey/Sabrina Tonelli/
Joëlle Zimmerli*

Chor des Theaters Basel
Basler Sinfonieorchester

* Doppelbesetzungen in alphabetischer Reihenfolge.

Regieassistenz und Abendspielleitung: Anette Berg, Ute Seiderer.

Korrepetition: Jürg Henneberger, Anton Tremmel.

Bühnenbild- und Kostümassistenz: Anja Kathmann.

Inspizienz: Frantisek Halmazna. Souffleuse: Magda Hans.

Technische Leitung: Reinhold Jentzen. Leitung der Beleuchtung: Hermann Münzer.

Assistent der technischen Leitung: Maarten Ekhard Greve. Maschinen- und Bühneninspektion: Ernst Steiger. Bühnenbetrieb: Ernst Etter. Bühnenmeister: Fridolin Fischer, Roland Himmelrich, Hugo Stauder, Otto Stumpp. Beleuchtungsmeister: Ernst Kopf, Markus Küry. Beleuchtungsinspizienz: Claudia Christ. Ton: Elisabeth Thomann, Rolf Adler.

Dekoration und Kostüme wurden in den Werkstätten des Theater Basel hergestellt.

Leiter der Werkstätten: Walter Ganz. Leiterin der Kostümabteilung: Ruth Ratschnik.

Kostüm-Koordination: Heinz Berner. Kostüme: Elfriede Meyer, Iris Caspar, Günter Pfeleiderer. Ankleidedienst: Jeanne Simkovic, Werner Derendinger. Maske: Axel Orli, Gertraud Bodenstein. Leiter des Malersaals: Michael Hein. Schreinerei: Karl Dreher. Schlosserei: Ernst Hettesheimer. Möbel/Tapezierer: Otto Schöni. Requisiten: Markus Thüning.

Aufführungsrechte: Kaye Artists Management Ltd. London

Spieldauer: 2 3/4 Stunden

Pause nach dem Ersten Akt

Premiere 6. November 1988

Die Grosse Bühne verfügt über eine Infrarot-Schwerhörigenanlage. Möglichkeit der Benutzung eigener IR-Kopfhörer. Gebührenpflichtige Ausleihe an den ausgeschilderten Garderoben.

Aufnahmen auf Bild- oder Tonträger während der Vorstellung sind nicht erlaubt.

Die polnische Sopranistin **Jolanda Omilian** debütierte in Warschau als Violetta in «La Traviata» und hatte in der gleichen Rolle bei ihrem ersten Auftreten in Italien am Teatro La Fenice einen triumphalen Erfolg. Seitdem singt Jolanda Omilian, die seit Jahren in Italien lebt, neben ihrem Mozart- und Verdi-Repertoire die grossen Belcantopartien wie Anna Bolena, Maria Stuarda, Beatrice di Tenda, La Sonnambula, La Straniera vor allem in den USA und Südamerika, zuletzt 1988 in Rio de Janeiro die Norma. Mit der Parisina gibt Jolanda Omilian ihr Debut in der Schweiz.

Maria Diaconu stammt aus Rumänien und studierte in Bukarest Violine und Gesang. In ihrem ersten Engagement an der Staatsoper Bukarest sang sie u.a. Fiordiligi, Mimi und die Gräfin in «Le Nozze di Figaro». Seit 1985 ist Maria Diaconu am Stadttheater Bern verpflichtet und war 1987 viermalige Preisträgerin beim renommierten Belvedere-Wettbewerb in Wien.

Seit seinem Bühnendebüt 1978 gilt der spanische Tenor **Dalmacio Gonzales** als einer der führenden Sänger seines Fachs. Seine Karriere begann am Mailänder Teatro alla Scala («L'Italiana in Algeri», «Ariodante» von Händel) und an der Metropolitan Opera New York («Don Pasquale», «Il Barbiere di Siviglia», «Falstaff»). Weitere Gastengagements führten ihn in die Carnegie Hall, nach San Francisco, an die Staatsoper Wien, Covent Garden London und zum Rossini Festival nach Pesaro. Zu seinen wichtigsten Rollen gehören die Tenorpartien von Rossini («Tancredi», «Semiramide», «La Donna del Lago», «Stabat Mater») und Donizetti («Il Duca d'Alba», «Lucrezia Borgia», «L'Elisir d'Amore»).

Der junge italienische Bariton **Paolo Gavanelli** sang nach seinem Studium in Verona bei Maestro Danilo Cestari an den Opernhäusern in Barcelona, Madrid, Venedig, Hamburg, Wien u.a. die grossen Baritonpartien des italienischen und französischen Repertoires, darunter in Massenets «Le Cid» (mit Plácido Domingo), «La Bohème», «Margarethe», «Falstaff». Seine nächsten Engagements führen ihn nach Wien («La Favorita» mit Baltza und Kraus), Stuttgart («Andrea Chenier»), Modena («Simon Boccanegra») und Bern («Un Ballo in Maschera»).

Roberto Nalerio-Fraccia stammt aus Uruguay und studierte Gesang in Montevideo, Turin und Siena. Mehrfacher Preisträger internationaler Gesangswettbewerbe, debütierte er 1977 in Siena als Gouverneur in «Le Comte Ory» und Mosé. Verpflichtungen führten ihn seither u.a. an die Deutsche Oper am Rhein Düsseldorf, die Deutsche Oper Berlin, die Komische Oper Berlin, nach Hannover, Köln, an italienische und spanische Opernhäuser. Er arbeitete mit Dirigenten wie Gianandrea Gavazzeni, Gabriele Ferro, Giuseppe Patané, Hiroshi Wakasugi, den Regisseuren Harry Kupfer, Jean Pierre Ponnelle, Werner Düggelin u.a. Seit 1984 ist Roberto Nalerio-Fraccia Ensemblemitglied des Stadttheaters Aachen.

Die Sopranistin **Martina Bovet**, geboren in Zürich, besuchte dort das Lehrerseminar, studierte Musik am Zürcher Konservatorium und legte das Lehrendiplom für Gesang ab. Zur gesanglichen Weiterbildung studierte sie in London bei Vera Rozsa an der Guildhall School for Music and Drama. Aus dem Opernstudio Basel wurde sie 1986 an das Theater Basel engagiert.