

Francesca da Rimini

Riccardo Zandonai



DEUTSCHE OPER BERLIN

Francesca da Rimini

Riccardo Zandonai [1883–1944]

Tragedia in vier Akten und fünf Bildern

Libretto von Tito Ricordi

nach Gabriele D'Annunzios gleichnamiger Verstragödie

Uraufführung am 19. Februar 1914 im Teatro Regio in Turin

Premiere am 14. März 2021 an der Deutschen Oper Berlin

 **DEUTSCHE OPER BERLIN**

Handlung

Christof Loy

In Norditalien herrscht ein jahrzehntelanger Bürgerkrieg. Die Guelfen stehen den Ghibellinen gegenüber, und so manche Adelsfamilie hat ein enormes Vermögen während der andauernden Kämpfe verloren. So auch die in Ravenna ansässige Dynastie der Polenta. Nur eine Verbindung mit einer soliden und gut situierten aristokratischen Familie kann einen drohenden Niedergang aufhalten.

Deswegen plant man, die schöne, aber auch stolze Francesca mit Giovanni, genannt Gianciotto, einem Sohn der einflussreichen Familie Malatesta aus Rimini zu verheiraten. Ostasio, der ehrgeizige Bruder Francescas, hat mithilfe seines Notars bereits alle Modalitäten einer Ehe ausgehandelt.

Das Problem ist jedoch die Eigensinnigkeit Francescas. Nie würde sie einen Ehemann wie Gianciotto akzeptieren, der von Natur aus missgestaltet ist. Deswegen will man als Brautwerber seinen jüngeren Bruder, den „schönen“ Paolo vorschicken. Und Francesca soll glauben, dass es sich bei dem eleganten jungen Mann um ihren Bräutigam handelt.

Erster Akt

In Ravenna, Frühsommer.

Der Tag ist gekommen, an dem Francesca ihrem zukünftigen Ehemann begegnen soll. Sie nimmt Abschied von ihrer kränklichen kleinen Schwester Samaritana. Beide sind voller Vorahnungen und Francesca in einer eigentümlichen Anspannung. Ihre Gesellschafterinnen künden schließlich die Ankunft des Bräutigams, auch sie halten den schönen Paolo für den Bräutigam. Als Paolo Francesca gegenübertritt, ist sie überwältigt und als man ihr den Ehevertrag zur Unterzeichnung vorlegt, hat sie nur Augen für den vermeintlichen zukünftigen Ehemann.

Zweiter Akt

In Rimini, einige Monate später.

Francesca hat schnell begreifen müssen, dass man sie betrogen hat und dass sie die Frau des „lahmbeinigen“ Gianciotto geworden ist. Sie hat sich geschworen, Rache an den Brüdern Malatesta zu nehmen. Furchtlos betritt sie an einem Tag, an dem der Bürgerkrieg in der Stadt besonders schrecklich wütet, den Befestigungsturm der Malatesta. Sie trifft zum ersten Mal seit dem verhängnisvollen Hochzeitstag auf Paolo und fordert Sühne für den Betrug, den er an ihr begangen hat.

Doch Paolo beteuert, dass er nichts von der Intrige wusste. Er bekannte, dass er sich bei der ersten Begegnung in Francesca verliebt hat und sie nicht vergessen kann. Zynisch fordert sie ihn auf, in den bevorstehenden Kämpfen seine Schuld mit dem Leben zu bezahlen. Doch auch sie merkt, dass sie sich nicht länger ihrer Gefühle für Paolo erwehren kann. Die Schlacht begreift sie als Gottesgericht: Sollte Paolo unversehrt bleiben, würde seine Schuld getilgt und mehr noch, ihm mit Liebe vergeben sein. Paolo tötet den Anführer der Gegner und ist wie vom Blitz getroffen von dem, was auch er als Gottesurteil begreift. Sein Verlangen nach Francesca kann er nicht mehr beherrschen. Doch er muss begreifen, dass Francesca die Frau seines älteren Bruders ist und dies nicht mehr rückgängig gemacht werden kann. Als man den ersten Sieg der Schlacht feiert, teilt sie ihr Weinglas mit ihrem Ehemann und Paolo, und schließlich auch mit dem dritten Bruder, Malatestino, der in der Schlacht ein Auge verloren hat. Alle drei Brüder sind spätestens von diesem Tag an Francesca verfallen.

Dritter Akt

Rimini, wiederum einige Monate später, im März.

Paolo war, um nicht vor Eifersucht zu zergehen, nach seinem Sieg in der Schlacht sofort nach Florenz aufgebrochen, wo er ein politisches Amt übernommen hatte. Nun aber ist er nach Rimini zurückgekehrt und Francesca kann es kaum erwarten, ihn wiederzusehen. Ihre Vertraute Smaragdi arrangiert ein Treffen der beiden. Francesca und Paolo erkennen die Schicksalhaftigkeit ihrer Liebe und geben alle Widerstände auf.

Vierter Akt, 1. Teil

Rimini, einige Monate später, an einem Sommerabend.

Der einäugige Malatestino ahnt, dass Francesca ein Verhältnis mit Paolo hat, und Francesca versucht, auch mit ihm zu spielen und ihn zu kontrollieren. Doch sie riskiert zu viel, und Malatestino verrät seinem Bruder Gianciotto, dass er betrogen wird. Noch heute Nacht könne er Francesca in ihrem Schlafzimmer

mit Paolo überraschen. Gianciotto, der bis dahin geglaubt hatte, dass Francesca ihn liebt und dass auch sein Lieblingsbruder Paolo ihm nie etwas zuleide tun könne, schwört Rache.

Vierter Akt, 2. Teil

Einige Stunden später, in der Nacht.

Die Gesellschafterinnen haben Angst um Francesca, deutlich spüren sie, dass sie immer weniger bei sich ist. Doch Francesca besteht darauf, alleine zu sein. Nur ihrer jüngsten Freundin Biancofiore, die sie an ihre mittlerweile verstorbene Schwester Samaritana erinnert, vertraut sie an, dass sie Todesahnungen hat. Wider alle Vernunft lässt sie Paolo tief in der Nacht zu sich. Nun erfüllt sich das Schicksal und Gianciotto ersticht in rasender Eifersucht seine Frau und seinen Bruder Paolo.



Auguste Rodin *Paolo und Francesca*, 1885

Zwischen TRISTAN und „Verismo“

Jugendstil, Decadentismo und die Ästhetik der Gewalt in Zandonais Dante-Oper

Anselm Gerhard

Paolo und Francesca sind noch heute fast jeder Italienerin und jedem Italiener vertraut. Die Episode aus dem fünften Gesang von Dante Alighieris „Comedia“ ist Pflichtlektüre in der Mittelschule. In diesem Klassiker der Weltliteratur wird erzählt, wie die beiden in der Hölle schmoren. Und das kam so: Paolo Malatesta las in einer ruhigen Stunde mit seiner Schwägerin Francesca da Polenta ein Buch. Als dort, im Roman Galeottos aus dem Umkreis der Artus-Sage, von einem leidenschaftlichen Kuss die Rede ist, küsst Paolo die Ehefrau seines Bruders. Francesca erinnert sich bei der Begegnung mit Dante im Inferno: „Quel giorno più non vi leggemmo avante“ („An jenem Tag lasen wir nicht weiter“).

In Italien gehörte und gehört diese archetypische Erzählung von leidenschaftlicher Liebe also zum kollektiven Gedächtnis – so wie in anderen Ländern die ebenfalls aus Italien stammende, aber erst von William Shakespeare in die endgültige Form gebrachte Geschichte von Romeo und Julia. Wer diese Geschichte auf die Bühne brachte, wusste also, dass er seinem Publikum nicht erst die Zusammenhänge zu erklären hatte. Er konnte Literatur über Literatur schreiben.

Gewaltfantasien und ihre Realisierung

Genau dies unternahm Gabriele D'Annunzio im zweiten Jahr des 20. Jahrhunderts. Am 9. Dezember 1901 brachte er in Rom sein Versdrama „Francesca da Rimini“ zur Uraufführung. Der 1863 im südostitalienischen Pescara geborene Autor war weit mehr als nur Schriftsteller. Als Romancier und als Poet zählt er – im europäischen Maßstab – zu den herausragenden Vertretern des Decadentismo. Der Sohn eines reichen Landbesitzers war nach damaligen Standards ein Parvenu, sein Familienname eigentlich Rapagnetta. Doch hatte sich sein Vater – gegen Geld – von einem Onkel mit dem Namen D'Annunzio adoptieren lassen, was nach Adel klang. Und als Aristokrat des Geistes, der über allen Regeln steht, sah sich der begierige Nietzsche-Leser. D'Annunzio inszenierte sich als „Üermensch“ – nicht nur zum höheren Ruhm seines Genies, auch zu jenem seines Vaterlands.

Im Ersten Weltkrieg machte er Furore mit einer halsbrecherischen Mutprobe: Am 9. August 1918 befehligte er ein Geschwader von acht Flugzeugen, das

in der Nähe von Padua startete und – mit ihm als Passagier in einem zum Zweisitzer umgebauten Flugzeug – Kurs auf Wien nahm. Dort wurden Tausende Flugblätter abgeworfen. Nach fast sieben Stunden Flug und über 800 Kilometer im österreichisch kontrollierten Luftraum kamen D'Annunzio und seine Piloten unverletzt zurück; die Demütigung der österreichischen Luftabwehr fand ein internationales Echo.

Nach dem Ende des Kriegs gehörte D'Annunzio zu den radikalsten Verfechtern einer Politik, die sich nicht mit der Annexion vormals österreichisch regierter, doch rein oder überwiegend italienischsprachiger Territorien (wie Trient und Triest) zufriedengab. D'Annunzio wollte – wie viele andere – die italienische Ostgrenze weit ins spätere Jugoslawien hinein verschieben. Im Handstreich besetzte er im September 1919 Rijeka (italienisch Fiume) und schuf damit die Voraussetzungen dafür, dass die nach 1945 kroatische Hafenstadt dem Königreich Italien zugeschlagen wurde, obwohl dort nur eine (wenn auch gewichtige) Minderheit der Bevölkerung Italienisch sprach.

Der Machtergreifung Mussolinis im Oktober 1922 begegnete der Condottiere mit einiger Sympathie, doch war das Verhältnis der beiden von Anfang an gespannt. Der Dichter hatte sich bereits 1921 in sein eigenes Reich zurückgezogen, als er die in Folge des Kriegs enteignete Villa eines deutschen Kunsthistorikers (und Ehemanns einer Tochter Cosima Wagners) mietete und dann erwarb. Aus diesem Anwesen in atemberaubender Lage über dem Westufer des Gardasees machte er den „Vittoriale degli Italiani“, das „Siegesdenkmal der Italiener“. Der „Duce“ unterstützte ihn bald finanziell, sah er doch die Chance, den umtriebigen Dichter in diesem goldenen Käfig kaltzustellen. Dort residierte D'Annunzio die letzten 17 Jahre seines Lebens und gestaltete die Gärten zu einem Park um. Das Morden der Jahre 1915 bis 1918 (über 600.000 italienische Soldaten waren „im Feld geblieben“, die Verluste der Zivilbevölkerung wohl ähnlich hoch) erscheint hier als gleißender Triumph von (italienischem) Willen und (italienischer) Technik: mit einem Flugzeug, einem 88 Meter langen Torpedoboot und einem Motorboot zur U-Boot-Bekämpfung als Reliquien in der theatralischen Landschaftsarchitektur. Keine Beschreibung kann einen anschaulichen Begriff von dieser stummen Inszenierung geben. Wer sie mit eigenen Augen gesehen hat, begreift, wie eng Ästhetizismus, Futurismus, Sozialdarwinismus und Faschismus im Italien der Jahre vor und nach Mussolinis Machtergreifung zusammenhingen.

„Unersättliche Begierden“ und „Selbstvergötterung“

Eine ähnliche Mixtur aus selbstverliebter Anmaßung und sinnlichem Gespür für die Ästhetik überwältigender Inszenierungen zeichnet D'Annunzios Drama „Francesca da Rimini“ aus. Die Uraufführung wurde zum Skandal, freilich in der Art, wie sie dem umstrittenen Schöpfer nur nutzen konnte. Wie 1861 bei der Pariser Premiere von Richard Wagners TANNHÄUSER oder 1913 bei Strawinskys LE SACRE DU PRINTEMPS war D'Annunzio endgültig in aller Munde.

Für seinen englischen Übersetzer Arthur Symons hatte der Dichter aus Pescara „einiges von Wagner gelernt, und vielleicht nicht das Beste, was Wagner zu lehren



Auguste Rodin *L'invocation*, 1911

hatte, in seiner überbordenden Ausbreitung des Details, in seinem Insistieren auf so viele Dingen neben den wesentlichen, in seinen Wiederholungen, in denen er beinahe das Wagnersche Leitmotiv eingeführt hat.“ Die reine Spieldauer des Fünfakters erreicht fast vier Stunden. Mit den nach jedem Akt üblichen Pausen war der Teil des Publikums, der bis zum Ende blieb, also fast sechs Stunden dem Klangzauber von D'Annunzios Versen und den Schauspielkünsten seiner Geliebten Eleonora Duse ausgesetzt.

Wie sein Idol Wagner zielte D'Annunzio auf einen Zyklus, zwei weitere Monsterrätsel-Dramen, von denen mit „Parisina“ nur eines realisiert wurde, sollten „Francesca da Rimini“ zur Trilogie „I Malatesti“ erweitern. Ebenso wenig kam es zu einer deutschen Übersetzung, die sich kein Geringerer als Stefan George vorgenommen hatte. Doch schon vier Monate nach der Uraufführung stellte eine italienische Theatertruppe mit Eleonora Duse das Stück in Wien vor. Der Kritiker Armin Friedmann urteilte lizide, mit für 1902 nachgerade prophetischen Worten: „Wenig nützt dem Dramatiker D'Annunzio seine ungewöhnliche Gabe des Wortes; sie behindert ihn, weil sie den raschen Flug der Handlung hemmt. Die vorstürmende Gewalt seiner Rhetorik lehrt er [...] den meisten von seinen Gestalten. [...] Jeder Gedanke trägt goldene Rüstung [...], die ungezähmten Herrschergelüste dieses starken Renaissance-Menschen überschreiten alle Ufer, reißen alle Dämme ein; unersättliche Begierden nach Schönheit, Macht, Ruhm und Genuss erfüllen und berauschen ihn, spornen ihn ins Maßlose. Wir hören immer nur seine Stimme und seine Stimmungen, seine zarten Neigungen und wilden Wünsche [...] – das Echo einer beharrlichen Selbstvergötterung.“ Und der Dramatiker Luigi Pirandello schrieb nach der Uraufführung: „Ich glaube, nie so sehr im Theater gelitten zu haben. [...] Die Handlung der Tragödie ist behindert, erdrückt und zersplittet vom unmäßigen Strom der Rhetorik D'Annunzios.“

„Der Stil der Zeit“

Doch selbst die schärfsten Kritiker waren von der Sorgfalt der historisierenden Ausschmückung in Wortwahl und Dekor begeistert: „Wundervoll ist der Stil der Zeit getroffen“ – so nochmals Friedmann –, die „die rohesten Folterknechte, die blutrünstigsten Winkeltyrannen und die süßesten Sänger und Musiker geboren“ hat. Kaum zur Sprache kam dagegen im Presse-Echo eine andere hervorstechende Qualität von D'Annunzios Drama – zu sehr stand sie wohl im Widerspruch zu Grundüberzeugungen der damaligen Zeit: Bei allem Machismo zeichnet der Poet in seiner Titelheldin eine starke, eine sehr starke Frau. Francesca ist bei ihm schuldig am Ehebruch – ein Detail, das sich so bei Dante nicht findet. Sie lebt voller Überzeugung für die Verwirklichung ihrer Begierden und sprengt so die Geschlechterbilder einer Epoche, in denen Frauen sogar das Wahlrecht verwehrt war. Sie hadert zwar mit ihrer Schuld, doch am Ende fühlt sie sich befreit, auch wenn das ‚Verdienst‘ an dieser Befreiung – ‚natürlich‘ dem Mann, ihrem Geliebten Paolo gebührt: „Risvegliata m'hai, liberata da ogni angoscia.“ („Erweckt hast Du mich, befreit von jeder Furcht.“).

D'Annunzio strapaziert hier nicht zuletzt die Kunst der Ellipse, jener rhetorischen Figur der „Auslassung“, für die schon Dante mit seiner Andeutung, „an jenem

Tag“ hätten die beiden „nicht weiter gelesen“, ein so überwältigendes Beispiel gegeben hatte. Doch im Übermaß eingesetzt, lässt diese Stilfigur die Figuren ungreifbar werden. Gleichzeitig schafft sie eine Leerstelle, die fast darauf wartet, gefüllt zu werden. Zum Beispiel mit Musik.

Eine Frage der Zeit

Insofern war es nur eine Frage der Zeit, wann D'Annunzios – übrigens im Opernhaus uraufgeführte – Tragödie zur Oper umgearbeitet wurde. Nur wie? Das gesungene Wort erfordert im Vergleich zum gesprochenen mindestens das Doppelte, meist mehr als das Dreifache an Zeit. Um den Text auf musiktheatertaugliche Dimensionen zu stutzen, mussten also etwa drei Viertel von D'Annunzios Text gestrichen werden. Tito Ricordi, der Eigentümer des wichtigsten italienischen Musikverlags, wagte sich an die fast unlösbare Aufgabe. Von etwa 4.000 Versen blieben nur knapp 1.000, wobei dem Bearbeiter übrigens FALSTAFF, die ebenfalls von ihm verlegte letzte Oper Giuseppe Verdis, vor Augen stand. Als dem selbstbewussten Dichter 1912 in Paris in Anwesenheit eines von Ricordi ausgesuchten jungen Komponisten diese Schrumpffassung vorgelesen wurde, fürchtete man seinen Zorn. Doch habe, so erinnerte sich der Komponist 26 Jahre später, D'Annunzio die Hand Ricordis geschüttelt und „wörtlich“ gesagt: „Bravo, Tito; Du bist wirklich ein Mann des Theaters; Deine Kurzfassung ist vollkommen und ich wünsche, dass im Librettodruck Dein Name neben meinem erscheinen möge“.

Dieser Bericht scheint fast zu harmonisch, um Glaubwürdigkeit beanspruchen zu können. Doch ging es um Geld, um viel Geld. Die Verwertung von Literatur auf der Opernbühne hatte damals ein finanzielles Potential, wie wir es heute aus der Filmindustrie kennen. Und D'Annunzio brauchte immer Geld. Im Zusammenhang mit den späteren Verhandlungen über die Rechte für einen Stummfilm sollte Ricordi einem Vertrauten in Paris klagen: „D'Annunzio benötigt derart dringend Geld, dass er mir das Messer an die Gurgel gesetzt hat (ich finde keinen anderen Ausdruck).“ Da Zandonai die Oper unbedingt komponieren wollte, bekam der Dichter die verlangten 25 000 Franken, eine für damalige Verhältnisse exorbitante Summe, während der Komponist auf den üblichen Vorschuss verzichtete. Dass D'Annunzio die erhofften Tantiemen wichtiger waren als sein künstlerischer Stolz, erklärt übrigens auch, warum er sich immer wieder positiv über Zandonais Oper geäußert hat, doch nicht ein einziges Mal die Mühe auf sich nahm, eine Aufführung zu besuchen.

Zudem war eine radikale Kürzung sicher ein kleineres Übel als eine Neudichtung. Ricordis Libretto ist ein flagantes Beispiel für die damals noch neue Entwicklung, die viel später mit dem Schlagwort „Literaturopfer“ bezeichnet werden sollte: die Einrichtung eines Operntextes ausschließlich mit Worten der Vorlage. So gehört FRANCESCA DA RIMINI zu den ersten erfolgreichen Exemplaren von Opern, in der „nur“ der Umfang, nicht aber der Wortlaut eines literarischen Textes angetastet wurde. Nach ersten Experimenten in Russland und in Mascagnis GUGLIELMO RATCLIFF (1890) sind die frühesten prominenten Beispiele Debussys PELLÉAS ET MÉLISANDE (1902) und Richard Strauss' SALOME (1905). Dabei sollte man

freilich nicht glauben, Striche seien keine Umarbeitung – selbst wenn diese nur selten so einschneidend ausfielen wie bei dieser Oper oder ein knappes Vierteljahrhundert später bei Alban Bergs LULU.

Zandonai und die Gestaltung der Zeit

Tito Ricordi war aber nicht nur als Advokat der Kürze „ein Mann des Theaters“. Auch die Personalpolitik des Verlags war vom Gespür für die Komponisten geprägt, die über das gewisse Etwas verfügten, das für den Erfolg auf der Bühne entscheidend ist: den Sinn für „pacing“, für das souveräne Spiel mit der Gestaltung der Zeit in Szenen, die mal vorwärtsdrängend, mal retardierend anmuten. Im Jahre 1884 hatte Titos Vater Giulio Ricordi einen Komponisten an seinen Verlag gebunden, der diese Kunst beherrschte wie kein anderer: den damals noch völlig unbekannten Giacomo Puccini. Im Vergleich zur musikalischen Dramaturgie des 25 Jahre älteren Kollegen scheint diejenige Zandonais zunächst weniger nervös. Doch trotz der gleichsam epischen Deklamation der erhabenen Verse kommt in FRANCESCA DA RIMINI nie das Gefühl zerdehnter Zeit auf. Wie bei Puccini entsteht dramatische Hochspannung durch den überlegten Einsatz weniger Ruhepunkte in einer Folge dicht gedrängter, manchmal völlig unerwartet hereinbrechender Wendungen der Handlung. Ricordi hatte also intuitiv das Potential dieses eher verschlossenen Charakters erkannt. Und um nochmals zu Puccini zurückzukehren: Man wünschte, der Verleger hätte nach Puccinis Tod im Jahre 1924 auch dessen Sohn von Zandonais Potential überzeugen können. Denn mit Sicherheit hätte der zunächst für die Ergänzung der Finalszene in TURANDOT ins Auge gefasste Komponist eine überzeugendere Ergänzung des Fragments vorgelegt als der schließlich mit dieser Aufgabe betraute Franco Alfano. Schließlich hatte der 1883 geborene Zandonai allen seinen Kollegen (außer Puccini) etwas voraus: In der produktiven Auseinandersetzung mit Partituren von Claude Debussy und Richard Strauss verfügte er über eine Souveränität der Orchesterbehandlung, wie man sie bei Umberto Giordano, seinem Lehrer Pietro Mascagni oder eben Alfano nirgends findet.

Dieses Gespür für Klang, dieser sinnliche Umgang mit allen Finessen moderner Instrumentation und auch mit einem weit über die spätromantische Harmonik hinausgehenden Einsatz von Dissonanzen zeigt sich in FRANCESCA DA RIMINI schon in den allerersten Takten. Zandonai breitet zunächst im Pianissimo einen flimmernden Klangteppich aus: Querflöten, Pikkolo und zweite Violinen pendeln synkopisch versetzt zwischen den benachbarten und deshalb im Zusammenklang dissonanten Tönen g und a. Die ersten Violinen spielen dazu einen Triller *g-fis*, so dass in hoher Lage eine Art Mini-Cluster *fis-g-a* entsteht. „Geerdet“ wird dieser ätherische Klang erst im zehnten Takt durch einen Paukenwirbel auf dem tiefen *g*. Aus dem Bühnenhintergrund ist das Instrument des Spielmanns zu hören, eine Viola hebt in breiten Arpeggien in der altertümlichen Tonart *g-Moll* an. Wenig später öffnet sich dann der Vorhang und die Fokussierung auf *g* zerstiebt von Neuem.

Die Arpeggien der Viola kehren wieder, wenn wenig später der Spielmann ein Lied anstimmen will, in dem es um „die große Liebe des guten Tristan und der

blühenden Isolde“ geht und darum, „wie Isolde mit Tristan den Trank trinkt“, einen „so vollkommenen Trank, dass er die Liebenden in einen Tod führt“. Doch auch von Lancelot ist die Rede und vor allem davon, wie Parsifal „das Blut unseres Herren Jesus gekostet“ habe. In einer atemberaubenden Montage wird also ein imaginäres Mittelalter mit offensichtlichen Bezügen einerseits zu Dantes beiläufigen Hinweisen auf die Lektüre Paolos und Francescas, vor allem aber zu Richard Wagners Musikdramen herbeizitiert.

Doch im Gegensatz zu Wagner kennt Zandonai bereits die historisch-philologischen Bemühungen um die Musik der Minnesänger und Troubadore. Stand zunächst die moderne Viola für diesen fernen Klang vergangener Zeiten, setzt er im irisierenden Orchesternachspiel am Ende des ersten Aktes tatsächlich ein ‚historisches‘ Instrument ein, die Viola pomposa, die in diesem „Largo dolcissimo“ zu den Arabesken des Symphonieorchesters in wogendem D-Dur ihre Melodie anstimmt – „alter Duft aus Märchenzeit“, um es mit Worten aus dem genau zur selben Zeit von Arnold Schönberg in Berlin komponierten „Pierrot lunaire“ zu formulieren.

Das hat offensichtlich mit ‚authentischer‘ Alter Musik nichts zu tun. Doch zeigt Zandonai, wie wichtig ihm D’Annunzios Bemühungen um die Vergegenwärtigung mittelalterlichen Kolorits sind, eines Kolorits, das sich hier weit sinnlicher präsentiert als das immer etwas blutarm wirkende Neo-Rokoko, mit dem viele Opernkomponisten schon im 19. Jahrhundert experimentiert hatten und das dann nach dem Weltkrieg den sogenannten „Neoklassizismus“ eines Strawinsky prägen wird. Doch auch von der zeitgenössischen italienischen Oper, die gerne mit dem Etikett „Verismo“ versehen wird, bleibt Zandonai denkbar weit entfernt. Im Gegensatz zu Puccini und dem Realismus anderer Zeitgenossen ist sein Dialog nicht der Alltagssprache verpflichtet, sondern immer erhaben – D’Annunzios Verse ließen ihm gar keine andere Wahl. Gleichwohl finden sich bei aller von Pathos getränkten Gestik nur wenige, souverän gesetzte Ruhepunkte in der Art von Wagners bisweilen kontemplativer Dramaturgie – wie im Klangzauber des erwähnten Finales des ersten Aktes: Dort ist das Kolorit eines imaginierten Mittelalters in eine Textur verwoben, in der das „Waldweben“ aus Wagners SIEGFRIED und der „Karfreitagszauber“ aus dessen PARISFAL nachklingen.

Zwischen TRISTAN und „Verismo“

An Wagner führte an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert auch in Italien kein Weg vorbei. Dies galt schon für D’Annunzios Tragödie. Noch deutlicher als im Text des Fünfakters wird die Symbolik von Tag und Nacht in Zandonais Oper, in überdeutlicher Anlehnung an den zweiten Aufzug von Wagners Oper um einen ebenfalls literarisch überhöhten Ehebruch. Zandonai nahm im Frühjahr 1913 seinen ganzen Mut zusammen, reiste eigens nach Arcachon in der Nähe von Bordeaux, wo D’Annunzio residierte, um ‚seinen‘ Dichter um neue Verse zu bitten. „Mein Verlangen, das einem rein musikalischen Bedürfnis verpflichtet war, mochte gewagt erscheinen,“ – so erinnerte sich Zandonai – „ging es doch darum, ein neues Element für die Tragödie zu schaffen. D’Annunzio verstand

mich sofort, [...] drei Stunden später hatte er die wundervollen Verse gedichtet und aufgezeichnet [...], die im dritten Akt des Librettos erscheinen.“

Aus dramaturgischer Perspektive ist dieser nachträglich gedichtete Monolog Paolos („Nemica ebbi la luce, amica ebbi la notte“ – „Feindlich ward mir das Licht, freundlich ward mir die Nacht“) mit seinen siebzehn Versen bei aller poetischen Eleganz... reinstes Opernkonvention. So sehr D'Annunzios Sprache mit Motiven aus Wagners TRISTAN UND ISOLDE spielt, so sehr ist Zandonais Orchesterbehandlung dem großen Vorbild verpflichtet: An keiner anderen Stelle der Oper nähert sich die „vocalità“ Zandonais so offensichtlich der italienischen Tradition: Noch im melodischen Detail von Paolos Einsatz auf dem hohen e und der Akzentuierung des hohen g ist das Vorbild, Canios Monolog „Vesti la giubba“ mit dem Refrain „Ridi Pagliaccio“ aus Leoncavallos PAGLIACCI aus dem Jahre 1892, zu erkennen. Doch gelingt Zandonai das schier Unglaubliche: Diese Nähe zum sogenannten „Verismo“ an einer Schlüsselstelle seiner Oper wirkt nicht als Stilbruch. Mit souveräner Meisterschaft ist dieses Echo aus der Tradition in die avantgardistische Klangwelt der Partitur eingebunden. Genauso gelingt es Zandonai, in der von D'Annunzio vorgegebenen Folterszene mit ihren offensichtlichen Anklängen an Victorien Sardous und Puccinis TOSCA und in der knappen, dramaturgisch an das blutige Finale von Verdis OTELLO gemahnenden Schlussszene seinen eigenen Ton zu setzen.

Der Nerv der Zeit

Bleiben Fragen zur auch in Italien kaum bekannten Person Zandonais: Wie ist es möglich, dass diesem Komponisten mit FRANCESCA DA RIMINI ein großer, auch internationaler Erfolg gelang, sich aber nach 1913 keine weitere Oper aus seiner Feder durchsetzen konnte – weder GIULIETTA E ROMEO (Rom 1922) noch I CAVALIERI DI EKEBÙ nach Selma Lagerlöf (Mailand 1925) noch vier weitere Werke? Eine Antwort ist nicht einfach, sei aber gleichwohl versucht. Kein Libretto dieser Opern bot vergleichbare Reibungspunkte wie D'Annunzios eigenwillige Tragödie. Vermutlich tat sich Zandonai schwer, herausragende Textbücher zu finden, denn er lebte zurückgezogen in der Kleinstadt Pesaro, fuhr nur selten in die Metropole Mailand, dem wichtigsten Umschlagplatz im Musikgeschäft. Auch war er eine zurückhaltende Persönlichkeit, die sich ungern in den Vordergrund drängte. Als begeisterter Bergwanderer war er geprägt von den heimatlichen Alpen – geboren 1883 als österreichischer Staatsbürger, im südlichsten, italienischsprachigen Zipfel Tirols in der Nähe der Kleinstadt Rovereto. Doch dürften auch die Folgen des Ersten Weltkriegs eine Rolle gespielt haben. Nach dem Zusammenbruch des alten Europas sehnte sich das Publikum offensichtlich nach weniger verkünstelter Kost, wie sie etwa Giordano bot. Zandonais einmalige Mischung aus Jugendstil, Avantgarde, Dekadenz und (blutiger) Moderne hatte 1914 den Nerv der Zeit getroffen, doch war eine Wiederholung dieses Erfolgs mit einem anderen Sujet nach 1918 offenbar nicht mehr möglich.



Gian Lorenzo Bernini *Raub der Proserpina*, 1621 – 1622

Von Liebe und Gewalt

Regisseur Christof Loy im Gespräch über FRANCESCA DA RIMINI

Dorothea Hartmann

Nach Erich Wolfgang Korngolds DAS WUNDER DER HELIANE haben Sie FRANCESCA DA RIMINI für eine nächste Arbeit an der Deutschen Oper Berlin vorgeschlagen. Warum?

Christof Loy

Ich werde oft gefragt, ob ich in Zyklen inszenieren möchte, etwa mehrere Donizettis oder Bellinis hintereinander. Aber das interessiert mich als Konzept wenig. Ich suche eine mehr inhaltliche Ausrichtung. Korngolds HELIANE habe ich immer schon mit anderen Opern zusammengedacht, Zandonais FRANCESCA gehörte auf jeden Fall dazu. Zentral ist in diesen Stücken das Frauenbild, das Anfang des 20. Jahrhunderts im Musiktheater regelrecht „untersucht“ wurde: Man findet in den Stoffen natürlich die gängigen Begriffe wie die Femme fatale des Fin de Siècle, aber auch eine andere Form der Selbstbestimmtheit, die sich nicht nur über die Sexualität definiert. So gesehen war für mich FRANCESCA DA RIMINI nach HELIANE eine ideale nächste Oper, der mit Franz Schrekers DER SCHATZGRÄBER auch noch eine weitere folgen wird. Ähnlich wie Heliane erscheint Francesca zunächst als Opfer. Im ersten Akt lässt Francesca fast passiv über sich ergehen, was die Männer der eigenen Familie und der Familie, in die sie einheiratet, geplant haben. Dann aber findet sie eine sehr eigene und aktive Form, damit umzugehen. Heliane isträtselhaft in ihrem Verhalten und ihrer unkonventionellen Vorstellung von Liebe und Moral – rätselhaft nicht nur für die Figuren im Stück, sondern auch für uns heute. Francesca wirft ähnlich viele Fragen auf.

Dorothea Hartmann

Beide – Heliane und Francesca – sind Ehebrecherinnen. Die Frage, warum und in welcher Form sie das tun und vor allem, wie sie selbst und wie die Gesellschaft damit umgehen, macht das Potential ihrer Geschichten aus. Welche Bedeutung haben gesellschaftliche Normen für Francesca?

Christof Loy

Francesca interessiert sich nicht dafür, was andere über sie denken. Dabei ist sie sehr konsequent. Das Doppel Leben einer „klassischen“ Ehebrecherin ist

bei ihr noch gesteigert, da sie ja in eine Familie mit gleich drei Brüdern eingehiratet hat und mit diesen nicht nur zusammenlebt, sondern mit allen dreien ganz unterschiedliche Formen von Liebesverhältnissen hat. Diese Beziehungen überlagern sich durchaus. Es ist auch eine Rache für den Betrug der Männer an ihr im ersten Akt. Francescas „Lulu-Dasein“ sehe ich dennoch nicht als Widerspruch zu der sehr exzessiven Liebe, die sie für Paolo empfindet. Das ist für mich das Besondere und Rätselhafte an dieser Figur. Und die Frage, wie man reagiert, wenn jemand die moralischen Muster nicht erfüllt, mit denen wir uns ein Sicherheitsnetz im Leben bauen, stellt sich uns heute ja immer noch.

Dorothea Hartmann

Sie sprechen von einem Racheakt: Wird Francesca durch das erlittene Unrecht, die Täuschung im ersten Akt, vom Opfer zu einer Täterin?

Christof Loy

Francesca ist von Anfang an nicht vollkommen unwissend, ich sehe sie auch schon im ersten Akt nicht nur als naives Opfer. Sie geht mit großem Bewusstsein in diese von außen arrangierte Heirat und befürchtet das Schlimmste: eine Ehe ohne Liebe und Glück. Sie sieht ihre Zukunft schicksalhaft und hat sogar Todesvorahnungen. Und dann wird sie aus der Bahn geworfen: Denn der, der ihr als zukünftiger Ehemann präsentiert wird, erscheint ihr als Idealvorstellung ihres Geliebten. Sie hatte den Bräutigam wie einen Todesboten vor Augen – und dann kommt diese Lichtgestalt. Doch nur wenige Momente später steht sie am Abgrund, denn ausgerechnet dieser ideale Geliebte täuscht und belügt sie. Man kann die Struktur des Stükkes so beschreiben, dass man Francesca im ersten Akt kennenlernt und nur ahnt, dass sehr viel in ihr verborgen ist. Man sieht ein Gefäß, dessen Deckel sie selbst verschlossen hält. Dann folgt der zweite Akt, in dem ihre innere Situation gespiegelt wird durch die Bürgerkriegssituation in Rimini. Das ist fast wie eine Explosion: als würden die verschiedenen Partikel ihrer Seele durch die Luft fliegen. Francesca entwickelt Feindschaft und Hass gegenüber dem Mann, den sie für eine Sekunde als idealen Geliebten gesehen hat. Und im dritten Akt wehrt sie sich nicht mehr dagegen, dass sich ihre Liebe zu Paolo geistig wie physisch nicht mehr kontrollieren lässt. Diese große und unbedingte Leidenschaftlichkeit ist bei ihr gepaart mit einem scharfen Verstand, vor allem im intellektuellen Ping-Pong mancher Dialoge. Und dann gibt es die Momente der Vorahnungen und Erleuchtungen, da erscheint sie geradezu prophetisch. Das ist ein kompliziertes Gebilde: wenn man gleichermaßen emotional und körperlich zum Extrem neigt und zusätzlich auch intellektuell enorme Fähigkeiten hat. Und dazu kommt eine Verbindung nach oben, zur Spiritualität. Das ist ein Kondensat von Komponenten, die einen Menschen eigentlich zerreißen.

Dorothea Hartmann

D'Annunzios Text ist gespickt mit Verweisen auf Kunst und Literatur. Welche Rolle spielt die Kunst in FRANCESCA DA RIMINI?

Christof Loy

Kunst heißt ja meist Sublimation: Man lebt in der Beschäftigung mit der Kunst Dinge aus, die man nicht mehr oder noch nie ausgelebt hat. So auch zunächst in

der Lese-Szene im dritten Akt. In der Geschichte vom Liebespaar Guinevere und Lancelot finden Francesca und Paolo ihre eigene Sehnsucht widergespiegelt. Und da legen sich für einen Augenblick Kunst und Leben übereinander. Die Lektüre wird Wirklichkeit, der imaginierte Kuss zur eigenen Realität. Im vierten Akt folgt Francescas endgültiger Entschluss, die Liebe zu Paolo aktiv zu leben. Und das lässt Francesca hemmungsloser werden, auch im Spiel mit den anderen Brüdern, die in sie verliebt sind.

Dorothea Hartmann

Was passiert da? Wir sehen im vierten Akt drei Brüder, verliebt in eine Frau. Ist das eine Folge des Tranks, den Francesca ihnen im zweiten Akt reicht – vergleichbar dem Liebestrank der Brangäne aus TRISTAN UND ISOLDE?

Christof Loy

Ich denke, dass sie alle aus dem gleichen Glas trinken, ist ein Zeichen, ein Symbol für etwas, das sowieso in den drei Brüdern schlummert. Und ich interpretiere es so, dass Francesca die heftige Leidenschaft, die sie bei den Brüdern spürt, weiter anstachelt und schürt. D'Annunzio wurde beim Schreiben des Textes ja von seiner Geliebten, der Schauspielerin Eleonora Duse, inspiriert. Deren gleichzeitig leidenschaftliches und kompliziertes Liebesverhältnis, eine Form von gegenseitiger seelischer Folter, findet ihren Niederschlag auch in der Figur der Francesca.

Dorothea Hartmann

Was in den Brüdern angelegt ist, zeigt sich nach und nach und kommt in der Begegnung mit Francesca zum Ausbruch. Nach der großen Täuschung, die die drei Brüder an ihr begangen haben, gelingt es Francesca, ihre Seelen zu öffnen. Sie zeigen sich ihr ganz unverstellt.

Christof Loy

Ja, das ist eine große Fähigkeit. Und die Brüder zeigen ihr wahres Ich nicht nur, sie leben es im jeweiligen Moment auch mit Francesca aus. Gianciotto mit seiner gewissen körperlichen Deformation hat einen robusten bis vulgären Schutzpanzer um sich – gepaart mit einem ganz weichen Herzen, wenn er auf seine Ehefrau trifft. Paolo leidet genau entgegengesetzt darunter, dass man ihn nur äußerlich wahrnimmt als „il Bello“ [der Schöne]. Man hält ihn für hübsch, aber oberflächlich und charakterlos. Tatsächlich zeigt er jedoch eine Neigung zu emotionalen Abstürzen und eine große seelische Tiefe. Dieses Dilemma offenbart er nur, wenn er mit Francesca zusammen ist. Und dann bricht es ganz ungefiltert heraus. Eigentlich ist er das Opfer, die unschuldige Figur, die zermalmt wird. Denn Paolo leuchtet und blüht in der Liebe zu Francesca. Eigentlich ein Hoffnungsträger, der aber keinen Platz findet. Den dritten Bruder, Malatestino, lernt man erstmals kennen, wenn er in der Schlacht sein Auge verliert. Gleichzeitig spricht er von Mordgelüsten. Da deutet sich schon seine perverse Neigung an, körperliche Lust zu empfinden, wenn jemand Schmerz erleidet. Ganz im Verborgenen trifft er hier auch einen Wesenszug von Francesca. Generell haben wir es hier mit Familien zu tun, in denen der Umgang mit Folter und Mord zum Lebensumfeld und Bewusstsein gehört. Das ist auch Francescas Sozialisation.

Dorothea Hartmann

Malatestinos Sadismus und das brutale Kampfgeschehen des zweiten Aktes erscheinen in D'Annunzios Text auch als Anzeichen präfaschistischer Gewaltfaszination. Inwieweit spielt für Sie die Zeit der Entstehung und der Uraufführung der Oper eine Rolle – kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs?

Christof Loy

Zandonai richtet den Blick einerseits weit zurück, in eine archaische Vergangenheit, die mit Elementen aus Mittelalter und Renaissance spielt und sich nicht konkretisieren lässt. Hier steht als Zeichen für Schönheit das Madrigal. Das kontrastiert er mit exzessiven und schroffen Passagen, die damalige Hörgewohnheiten irritierten und mit Schönlklang nichts mehr zu tun haben. Die ferne Zeit der Renaissance war von Zandonai auch gedacht als eine Spiegelung der kurz vor dem Ersten Weltkrieg stehenden dekadenten Oberschicht. Diese bestimmt, innerhalb ihres abgehobenen Standes, über das Schicksal anderer Menschen, über ein Volk. Das wird vor allem in den wenigen Szenen mit Chor erfahrbar. Wir wurden nun für diese Produktion durch die äußeren Umstände gezwungen, den Chor nicht szenisch einzusetzen und so noch stärker auf das Kammerspiel zu fokussieren. Dadurch wird der Aspekt einer fast krankhaft inzestuösen Verbindung von Menschen verstärkt, die ein gesundes Verhältnis zur Humanität verloren haben. Francesca selbst betrifft das auch: Sie ist ein merkwürdiges Gezücht, in alle Richtungen brechen sich die Energien Bahn. Und am Schluss endet alles in Hass, Verrat und einem Doppelmord. Man erlebt eigentlich eine Versammlung von Verdammten. Luchino Visconti war nah dran an solchen Gestalten.

Dorothea Hartmann

Zandonai formulierte in einem Brief die Idee, einen „italienischen Tristan“ zu schreiben. Wir finden tatsächlich viele inhaltliche Verweise auf Wagners TRISTAN UND ISOLDE: neben der stellvertretenden Brautwerbung, dem betrogenen Ehemann, einem merkwürdigen Trank auch das Bild von einer feindlichen „Tagwelt“ und die Verherrlichung der „Nacht“ in Paolos Arie „Nemica ebbi la luce“. Inwieweit sind Francesca und Paolo Seelenverwandte von Tristan und Isolde?

Christof Loy

Tristan hasst die Tagwelt und sucht die Nacht, die für ihn gleichbedeutend ist mit dem Weg in den Tod. Auch Paolo ist ein solcher Grenzgänger, der sich mit dem Nachtreich eher identifiziert als mit dem Leben am Tag. Denn am Tag darf er nicht ehrlich sein, er muss sich verstecken. Die Figuren Isolde und Francesca sind einander weniger ähnlich. Isolde steht für das Leben. Sie kämpft gegen den Tod und versucht, Tristan ins Leben zurückzuholen. Und dieser Lebenswille treibt sie an bis zum Ende, das ja – trotz „Liebestod“ – nicht wirklich Isoldes Tod erzählt. Sie ist schlussendlich eine Überlebende, die mit der Erinnerung umgehen muss. Francesca ist anders und widersprüchlicher: Sie bewegt sich in einer gewalttätigen Welt, die auch bei ihr Spuren hinterlassen hat. Francescas Hasspotential, ihre Lust an Macht und Herrschaft sind gepaart mit einer großen Liebesleidenschaft und der Sehnsucht, mit einem Menschen in tiefster Seele verbunden zu sein.

Um in das Tal der Liebe einzutreten, muss man ganz in Feuer tauchen, ja man muss selber Feuer sein, denn sonst könnte man da nicht leben. Der Liebende muss dem Feuer gleich sein, entflammten Angesichts, brennend und ungestüm wie das Feuer. Um zu lieben, darf man keinen Hintergedanken haben; man muss bereit sein, hundert Welten ins Feuer zu werfen; man muss weder Glauben noch Unglauben kennen, weder Zweifel noch Zuversicht hegen.

Die Liebe ist das Feuer und sein Rauch ist die Vernunft. Wenn die Liebe kommt, entflieht die Vernunft in Eile. Die Vernunft kann mit der Raserei der Liebe nicht zusammenwohnen; die Liebe hat nichts zu schaffen mit der Vernunft des Menschen. Gewännest du einen rechten Blick der unsichtbaren Welt, dann erst vermöchtest du zu erkennen die Quelle der geheimnisreichen Liebe, die ich dir verkündige. Das Dasein der Liebe wird Blatt für Blatt völlig zerstört von der Trunkenheit der Liebe selbst.

**Weil wir Menschen sind und
in der düsteren Perspektive
des Todes leben, kennen wir
die zwingenden Gewalt des
Erotischen.**

Georges Bataille, *Die Tränen des Eros*



Camille Claudel *Sakountala*, 1886

Im Spannungsfeld des Tritonus

Gedanken zur Partitur von Carlo Rizzi

Als ich begann, mich mit FRANCESCA DA RIMINI zu beschäftigen, dachte ich zunächst an eine weitere Verismo-Oper. Die Entstehungszeit stimmt zumindest. Aber sonst ist vieles ganz anders. Das hängt zunächst einmal vor allem mit dem Libretto zusammen: FRANCESCA ist eine Literaturoper, wie es sie in der italienischen Operntradition bis dahin kaum gab. D'Annunzios Drama wurde natürlich gekürzt, aber sonst nicht angetastet, also sprachlich und dramaturgisch nicht an die Formen der italienischen Operntradition angepasst. Und das hat gravierende Auswirkungen: In FRANCESCA DA RIMINI finden wir weder Arien noch Duette im klassischen Sinn – und wenn, dann sind sie äußerst kurz. Der musikalische Dialog hingegen ist ein zentrales Element. Das operntypische gleichzeitige Singen passiert als höchste Steigerung und musikalische Vereinigung von Paolo und Francesca erst auf den letzten Seiten der Partitur.

Das heißt, Zandonai entfernt sich sehr weit von der italienischen Oper seiner Zeit. Überlieferte Formen und Konventionen scheinen ihn wenig interessiert zu haben. Er orientiert sich international, man hört in der Partitur Debussy oder Strauss, Wagner steht im Hintergrund – und nicht zuletzt natürlich auch Zandonais Lehrer Mascagni. Im Verbund mit sehr geschickten Kürzungen von D'Annunzios Drama entsteht ein kompaktes und wirkungsvolles Musiktheater. Die komplexe und innovative Textur der Orchesterpartitur reicht von intimen kammermusikalischen Szenen bis zum großen voluminösen Klang. Immer ist dabei alles auf theatrale Wirkung, auf Unmittelbarkeit, auf das jeweilige Wort und die Emotion konzentriert. Hinzu kommen charakterisierende Motive und Farben im Orchester, die das Profil der einzelnen Figuren schärfen, etwa die unregelmäßigen Rhythmen, die harsch, spröde und fast „hinkend“ den äußerlich ungehobelt und vulgär erscheinenden Gianciotto begleiten. Oder Malatestino: Begleitet vom peitschenden, insistierenden col legno der Streicher, bei dem mit der Bogenstange auf die Saiten geschlagen wird, verweist sein erster Auftritt in der Schlacht schon auf sein Potential an Aggressivität und Sadismus, das im vierten Akt vollends ausrichtet.

Reiner Schönlklang und ‚Wohlfühl-Erlebnis‘ interessierten Zandonai nicht, ihm ging es durchaus um beunruhigende und aufwühlende Erfahrungen. Die Harmonik

ist neu und innovativ, für das damalige Publikum waren die schroffen Wechsel und nicht aufgelösten Dissonanzen eine große Herausforderung. Eine besondere Stellung hat dabei der Tritonus. Die übermäßige Quarte (bzw. verminderde Quinte) ist das Intervall, das in dem tonalen Rahmen, den Zandonai immer wieder überschreitet, die wohl größtmögliche Spannung ausübt. Man fühlt sich zuhause in einer Tonart – und dann weiß man plötzlich nicht mehr, wohin das jetzt führt. So wird vieles instabil, und das ist hier natürlich auch inhaltlich gemeint. Verfolgt man die Entwicklung der Beziehung von Francesca und Paolo, steht der Tritonus immer an ganz entscheidenden Punkten.

Ähnlich wie die äußere und innere Handlung und Beziehung der beiden nicht geradlinig parallel verläuft, sondern teilweise überkreuz und spannungsgeladen, mit ganz unterschiedlichen Temperaturen und nicht immer übereinstimmenden Haltungen zueinander. Doch in jedem Akt gibt es einen Fortschritt, jeder Akt geht einen Schritt weiter in der psychologischen Entwicklung der beiden. Eine starke Setzung ist dabei natürlich ihre erste Begegnung: Die beiden großen, ikonographischen Liebenden verlieben sich stumm, sie singen kein einziges Wort, keinen Ton. Alle Emotionen sind ins Orchester gelegt. Von hier springen wir gleich in den zweiten Akt: in den Kampf. Francescas Zuneigung hat sich in Wut und Hass verwandelt, Paolo ist ebenfalls nicht glücklich, er hadert mit sich und der Situation. Das wird in der Musik alles ganz genau und auf den Punkt erzählt: mal ironisch, wenn Francesca Paolo als ihren „lieben Schwager“ begrüßt, mal wütend, mal beleidigend oder schnippisch. Jede psychologische Regung treibt musikalisch neue Strukturen hervor. Paolo und Francesca versuchen, sich zu finden, im Kampf, im Streit und hier steht zentral immer wieder der Tritonus: „Paolo!“. Schon im ersten Wortgefecht taucht die übermäßige Quarte auf, wie ein unterdrückter Aufschrei Francescas, nervös, schmerzvoll und gleichzeitig nach einer Auflösung strebend. Dieser an den Tritonus gekoppelte „Paolo!“-Ausruf manifestiert noch etliche Male ihre Verzweiflung und Sehnsucht. Auch im dritten Akt, der ähnlich mit einem Spiel von Distanz und Nähe beginnt und in Francescas kleiner „Arie“ ihren Höhepunkt findet: „Paolo, datemi pace“. Musikalisch passiert hier fast nichts, keine große Melodie, ein paar Akkorde im Orchester, harmonisch alles schwebend über einem Liegeton im Violoncello. Darüber ganz zart, wieder in der Spannung des Tritonus: „Paolo, gebt mir Frieden.“ Hier blickt man ganz tief in Francescas Seele, dorthin, wo der innere Frieden als die größte Sehnsucht aufscheint. Den Frieden schließt Francesca tatsächlich – mit sich und mit ihrem Schicksal. In einer musikalischen Kreisbewegung kehrt der letzte Akt noch einmal an den Ausgangspunkt zurück: Im Orchester scheinen Motive aus dem ersten Akt wieder auf, in langsamem Tempo, als „Allegretto triste“. Erinnerungen an Francescas Mädchenzeit in Ravenna werden wach, an ihre Schwester Samaritana, an die Todesahnungen, die Francesca schon vor der Ehe überfielen. Nun trifft sie ganz bewusst die finale Entscheidung, dieses Schicksal anzunehmen: „E così vada s'è pur mio destino! / So soll es gehen, wenn es denn mein Schicksal ist!“ Francescas Schicksal ist die todbringende Begegnung mit Paolo, die in der letzten Szene im Unisono, im völligen Verschmelzen der beiden Stimmen ihren Höhepunkt findet „Dammi la bocca! Ancora! / Gib mir deinen Mund! Noch einmal!“. Sie erreichen ein Plateau, das nicht mehr gesteigert werden kann. Der tödliche Schluss ist äußerst knapp. Und das letzte Wort hat Francesca – mit einem Tritonus: „Paolo!“

**Francesca schimmert in den Farben des Wassers,
in einem tiefen Blau. Ich durfte mal mit einem
U-Boot im Pazifik auf den Meeresboden tauchen
und fühlte mich, als wäre ich nicht in dieser Welt,
das Wasser war kraftvoll und schwer, die Land-
schaft des Meeresbodens weit und wunderschön.
Für mich hat Francesca diese Aura des Meeres.
Sie wünscht sich „Frieden in diesem Meer / Das
gestern so wild war / Und heute wie eine glatte
Perle ist“ – Frieden: Das ist für mich der Kern von
Francescas Botschaft.**

Sara Jakubiak

































**Küss mir die Augen, küss mir
die Schläfen und die Wangen
und den Hals... Da, und die
Handgelenke und die Finger...
So... Nimm meine Seele und
gieß sie aus.**

Francesca in Riccardo Zandonai FRANCESCA DA RIMINI

„Als wir lasen ...“

Die Göttliche Komödie, Inferno – 5. Gesang [Wollust/ Episode von Francesca und Paolo]

Dante Alighieri

[...]

Als ich gehört hatte, wie mein gelehrter Führer die Damen und die Ritter alter Zeiten nannte, ergriff mich Mitleid, ich war wie von Sinnen.

Mühsam sagte ich: „Dichter, gerne würde ich mit den beiden sprechen, die dort hinten gemeinsam kommen und im Wind gar so leicht erscheinen.“

Darauf er zu mir: „Du sollst sie sehen, wenn sie erst näher bei uns sind; dann kannst du sie heranbidden, bei jener Liebe, die sie umtreibt, und sie werden kommen.“

Sobald der Wind sie zu uns her geblasen hatte, erhob ich die Stimme: „Ihr schwer gequälten Seelen, kommt und sprecht mit uns, wenn das denn nicht verboten ist!“

Gleich wie die Tauben, vom Begehr gerufen, mit unbeweglich breiten Flügeln sich durch die Luft zum weichen Nest hin schweben lassen, getragen vom Verlangen,

so lösten diese sich ab von der Schar um Dido und kamen auf uns zu durch den üblen Dunst; so stark war mein liebevoller Anruf.

„Belebtes Wesen, du, anmutig und wohlgesonnen, du suchst uns auf hier in der finsternen Luft, uns, die wir doch die Welt mit Blut getränkt haben.

Wäre der Herr der Welt uns freund, wir würden bei ihm um Frieden für dich flehen, denn du empfindest Mitleid mit unserem rasenden Leid.

Wovon ihr hören und sprechen möchtet, davon wollen wir zu euch sprechen und von euch hören, solange der Wind hier schweigt, wie eben jetzt.

Der Ort, an dem ich geboren wurde, liegt an der Küste, dort, wo der Po hinab fließt, um Ruhe zu finden, samt seinen Begleitern.

Liebe, wie sie in edlen Herzen ach so schnell verfängt, hatte den dort ergriffen, Liebe zu der schönen Gestalt, die mir hernach entrissen wurde. Noch immer komme ich darüber nicht hinweg.

Liebe, die ja keinen Geliebten mit Lieben verschont, sie ergriff auch mich, und ich fand so starkes Gefallen an ihm, dass es mich – du kannst es sehen – noch immer nicht verlässt.

Liebe brachte uns beiden gemeinsamen Tod. KAINSORT erwartet aber den, der uns aus dem Leben gelöscht hat.“ Dies waren die Worte, die die beiden an uns richteten.

Als ich diese gequälten Seelen zu Ende gehört hatte, verhielt ich mit gesenktem Haupt, so lange, bis der Dichter mich ansprach: „Was denkst du?“

Als ich wieder sprechen konnte, antwortete ich ihm: „O je! Wie viele innige Gedanken, wie viel süßes Verlangen führten diese doch zu einem Ende voller Pein!“

Dann aber wandte ich mich zu ihnen und sprach zu ihnen und sagte zu ihnen: „Francesca, deine Qualen stimmen mich traurig und rühren mich zu Tränen.

Aber sag mir: zur Zeit der süßen Seufzer, woran und wie ließ Amor euch euer zögerndes Sehnen erkennen?“

Und sie zu mir: „Nichts schmerzt doch mehr, als an die Zeit des Glücks zu denken, wenn man im Elend ist; das weiß auch dein gelehrter Führer.

Aber da dir so sehr daran liegt, zu hören, wo die erste Wurzel unserer Liebe war, will ich es dir erzählen, nur wird erzählen und weinen dabei eins sein:

Wir lasen eines Tages zum Vergnügen von Lancelot, wie den die Liebe packte; wir waren allein und wir ahnten noch nichts.

Ein paar Male ließ dies Lesen uns schon gegenseitig in die Augen blicken, und wir waren blass dabei geworden. An einer Stelle aber war es um uns geschehen:

Als wir lasen, wie der lächelnde, begehrte Mund von einem solchen Liebhaber geküsst wurde, da hat auch er, der nun nie mehr von mir getrennt ist,

mich heftig bebend auf den Mund geküsst. Den Mittler dabei spielte für uns das Buch und der's geschrieben hat. Weiterlesen konnten wir an diesem Tage nicht mehr.“

Während die eine Schattenseele dies erzählte, weinte die andere; so sehr, dass mir vor Mitleid die Sinne schwanden, als müsste ich sterben.

Und ich fiel zu Boden, wie ein toter Körper fällt.



Auguste Rodin *L'Absolution*, 1885–1917

8. Juni 1894 Eleonora Duse an Arrigo Boito

Die Zeit der Liebesbeziehung mit der Schauspielerin Eleonora Duse, die – mit Unterbrechungen – die zehn Jahre zwischen 1894 und 1904 umfasst, wird zu einer der produktivsten Phasen in D'Annunzios Leben. Die Diva begegnet dem fünf Jahre jüngeren D'Annunzio erstmals bereits 1882. Im Mai 1894 hatte sie ihren langjährigen Liebhaber Boito gebeten, ihr doch den Triumph des Todes, den neuen Roman des „jungen Zauberers, dieses heiligen Teufels“ D'Annunzio, der „auch so einen schönen Namen hat“, zu schicken. Nach der Lektüre schreibt sie Boito wenige Wochen später in einem Postskriptum Folgendes.

Ich mache – (ich lag falsch) den Brief noch einmal auf, um Ihnen etwas zu sagen, für das Sie mich... „höchst verachten“ werden. Sie werden sich über mich *lustig machen*, sonst nichts, aber neulich Abend ging ich mir *Falstaff* anhören.

Gott möge – Arrigo – es mir verzeihen... aber er schien mir so ein... *melancholisches Ding* zu sein, dieser *Falstaff*.

Und... noch eine Sache! – Jener *höllisch-göttliche d'Annunzio?* Jenes Buch – ich habe es ausgelesen – Aul Aul Aul!!! –

Jede von uns... armen Frauen – glaubt, es sei sie, die die Worte gefunden hat – Jener *höllische d'Annunzio* weiß sie auch alle!

Aber das, wofür Sie mich höchst verachten werden, ist dies: dass Sie sagen – (aul) – er sei „vollkommen“ – Nein! – – Ich will nicht, dass Sie darin eine Seele erkennen. – Lieber sterbe ich in einer Ecke, als eine solche Seele zu lieben. Die ganze große Mutprobe, die ganze Tugend und Kraft, die darin liegt, *das Leben zu ertragen...*

das ganze qualvolle Opfer, das zu leben bedeutet, wird von jenem Buch zerstört.

Nein! nein! nein! *Verachten Sie*, aber weder *Falstaff* – noch *d'Annunzio* – Das heißt – nein – *d'Annunzio verabscheue ich*, aber ich bete ihn an.

1.6.1901 Gabriele D'Annunzio an Corrado Ricci

Der Ravenneser Archäologe und Kunsthistoriker Ricci, der u. a. die Restaurierung der Kirche San Vitale aus dem 6. Jahrhundert beaufsichtigte, unterstützte den „Vate“ (dt.: Barde) bei seinen Recherchen zum mittelalterlichen Kontext von Francesca da Rimini.

Mein lieber Corrado, fiebrig komme ich aus Ravenna zurück. Ich habe mir eines Abends ein Fieber geholt, in der Ebene, wo das Heu reift. Der ganze Zauber der fatalen Stadt ist somit in mich eingedrungen. Wie oft habe ich dich, in den Kirchen, genannt, dir gedankt, dich gesegnet! Ich habe lange Stunden in deinem San Vitale verbracht, den gänzlich zu entblößen dir sicher gelingen wird, damit die gesamte Harmonie seiner wunderbaren Glieder uns offenbart werde. Ich hatte deine Bücher, deinen Geist bei mir.

Jetzt sitze ich also hier. Das Chinin befreit mich vom Fieber und ich stehe kurz davor, die Arbeit wiederaufzunehmen. Deine Sammlung zu den Polenta bewahre ich sehr gewissenhaft. Ich wage es, dich nochmal um ein Paar Ravenna-Geschichtsbücher zu bitten. Hast du irgendeine Monografie zum Zeitalter der Polenta? Hast du eine Allgemeine Geschichte des mittelalterlichen Ravenna?

Kannst du mir einen Hinweis zu Samaritana, der Schwester von Francesca, liefern?

In deinem schönen Text, der die Restaurierungen veranschaulicht, finde ich diesen Satz „*femmes fatales* wie Francesca und Samaritana.“ Sprichst du von der Schwester Francescas oder von der anderen (1353), der Tochter von Ostasio?

Klär mich auf, ich bitte dich. Und versorge mich mit allen Dokumenten, die du gesammelt hast. Diese ganze Epoche ist dunkel: und deine Weisheit kann mir viele Recherchemühen ersparen.

Anfang Dezember 1901 Eleonora Duse an Gabriele D'Annunzio

Während der Probenphase der Uraufführung von *Francesca da Rimini* schreibt die Hauptdarstellerin ihrem Geliebten, den sie auch liebevoll „Boboli“ nennt.

Boboli =

mir geht's besser. Ich will nach Hause davonlaufen – und Arbeiten – Arbeiten
Arbeiten!

SAGEN für mich, für mich, für mich, um mich in mir drin daran zu erfreuen, MEINE Francesca.
Ich möchte alle Olivenbäume unserer Häuser umarmen – Ich möchte mit meinen Rosenbüschchen
sprechen... ach – wie oft habe ich es im Geheimen getan... – und hier –
vermocht man's nicht! –

Gabri –

Gabri.

ein gutes Wort – das du bei deiner Rückkehr vorfinden wirst.

Ich hoffe, dass die Musik das schwere Leid des Tages verhüllt hat.

bis morgen! – und liege es weniger schwer auf dem Herzen!.

Ich denke an dich –

jede Liebe.

Melancholie, ich auch! –

Um mein Leid zu verlagern – wiederhole ich heute noch im Kopf einige Worte der Musik – zu
denen hin – das versprochene Werk – Tröster – uns in wenigen Tagen führt.

„Während die eine Schattenseele dies erzählte,“

weinte die andere; so sehr,

„dass mir vor Mitleid die Sinne schwanden,

so –

als ob ich“

Ich fühle, wie dieses Wort sich auf dein Herz ergießt... .

Möge es Kraft geben! –

Sohn! Eleonora

März 1901 Scipio Sighele in der Nuova Antologia

D'Annunzios neuestes Drama zieht weite Kreise. Die Presse berichtet ausgiebig über die langerwartete, polarisierende Premiere, während zahlreiche Kleriker das Stück verdammten und Katholiken davon abraten, es zu sehen. Die Dichtung von „Blut und Unzucht“, wie D'Annunzio sie selbst nennt, inspiriert auch den bedeutenden Kriminologen und Begründer der Massenpsychologie, Scipio Sighele, zu einem Aufsatz.

Es muss gleichwohl einen Grund dafür geben, dass Gabriele D'Annunzio – dessen Pfeil immer sein Ziel zu treffen weiß – die Schöpfung der Typen der „zwei Verschwägerten“ nicht so gelungen ist, wie die der anderen. Und der Grund – das sagt mit großer Bescheidenheit ein höchst bescheidener Psychologe – scheint mir der zu sein: Gabriele D'Annunzios künstlerische Veranlagung erreicht ihre höchsten Gipfel in der Darstellung von außergewöhnlichen Individuen oder pathologischen Geisteszuständen, aber bleibt unter ihrem Niveau, wenn sie uns moralisch gesunde Menschen und normale Geisteszustände ausmalt [...]

Menschen mit perversen und grausamen Trieben, Leidenschaften die zu Verbrechen und Wahnsinn verfallen, Zeitalter von Schwertern und Blut – das ist, was D'Annunzios Genie zupasskommt. Das ist das Material, mit dem dieser Benvenuto Cellini der Sprache arbeitet [...] Die drei Männer, der eine Sohn von Guido da Polenta dem Jüngeren, die anderen Söhne von Malatesta da Verucchio, repräsentieren wahrhaft und würdig die Familien, von denen sie abstammen, das Umfeld, in dem sie leben, die moralische Dynamik ihrer Lebzeit. Drei Gewalttäter,



Camille Claudel *L'Homme penché*, 1886

die ihr Ideal darauf festlegen, ihren Herrschaftsbereich zu erweitern, ihre Justiz mit der Klinge ihrer Schwerter üben und deren Psychologie ganz der Anmaßung verhaftet ist. Drei Typen, die wir als Verbrecher einstufen würden, und die damals nichts Anderes waren, als das Symbol der Gutsbesitzer und Feldherren, die Italien befielen.

8.5.1912 Riccardo Zandonai an Nicola D'Atri

Nur wenige Monate nach dem Initialentschluss droht Zandonais FRANCESCA-Projekt an D'Annunzios hohen Forderungen zu scheitern, die nicht zuletzt dessen ständiger Geldnot geschuldet sind. Zandonai klagt hier sein Leid in einem Brief an den Journalisten Nicola D'Atri [1866-1955], Mitbegründer des Giornale d'Italia, dessen Musikparte er 15 Jahre lang betreute und sich in dieser Zeit stark für junge italienische Komponisten einsetzte.

Pesaro 8. Mai 1912.

Lieber Hr. d'Atri, – Ihr edler Brief verdient eine lange Antwort; und die Antwort werden Sie in wenigen Tagen erhalten. Heute muss ich Ihnen in aller Eile – und mit großem Gefühl des Bedauerns – mitteilen, dass das FRANCESCA-Libretto in Gefahr ist... Während Sie mir Ihr Urteil zu der Tragödie schrieben, ein in höchstem Maße positives Urteil, wurden in Mailand die Verhandlungen mit d'Annunzio ausgesetzt. Die von Giulio Ricordi persönlich veranlasste Unterbrechung ist den Forderungen des Dichters geschuldet, die der *Firma* gewaltig und inakzeptabel erschienen (passen Sie gut auf:) um bei der Firma nicht einen gefährlichen Präzedenzfall für zukünftige Librettisten zu schaffen... So: als würden die d'Annunzios dutzendweise auftauchen und als seien die Librettisten der Zukunft solche Dummköpfe, dass sie die Höhen nicht ermessen können, die d'Annunzio im Bereich der Literatur erreicht hat. Kurz gesagt heißt das, unseren größten Dichter zu verwechseln mit der Menge mehr oder weniger kompetenter Fabrikanten von Bühnenszenarien.

Es scheint, dass die Firma – auf Basis dessen, was ich Ihnen geschrieben und vom guten Pizzini erzählen lassen habe – daran denkt, die ausgesetzten Verhandlungen wiederaufzunehmen. In jedem Fall bin ich entschlossen, die Idee der Tragödie nicht aufzugeben und, auf Kosten Anderer oder auf eigene Kosten, die Rechte an der Komposition zu erwerben. Ich halte Sie darüber informiert, lieber d'Atri, wie die Dinge sich entwickeln, wo Sie doch mir gegenüber Interesse zeigten, dass an eine tiefe Güte Ihrerseits grenzt. Später schreibe ich Ihnen meine Ideen, oder besser: meine Auffassungen über meine Art, die Tragödie zu empfinden und ihre musikalische Gestalt zu errichten.

14.5.1912 Riccardo Zandonai an Nicola D'Atri

Mailand 14/5 1912.

Lieber Freund – FRANCESCA ist gesichert. Ich freue mich äußerst darüber! Ich schreibe Ihnen bald aus Paris oder London, wo ich in ein paar Tagen sein werde. Herzliche Grüße vom Akademikerfreund und einen Händedruck von

Ihrem ergebensten Zandonai

26.7.1912 Tancredi Pizzini an Nicola D'Atri

Einen Monat später „prokrastiniert“ Zandonai in seinen geliebten Bergen, ehe er für sich den musikalischen Charakter des Werks ausgestaltet, wie sein guter Freund Tancredi Pizzini D'Atri berichtet.

Mailand 26-7-12

Verehrter Herr,

ich kann Ihnen nichts konkretes über FRANCESCA sagen. Bisher hat sich Riccardo noch nicht ans Werk gemacht. Jetzt hält er sich in seinen Bergen im Trentino auf und für gewöhnlich verbringt er dort achtlose und ziemlich faule Tage. Soweit er mir gesagt hat, muss er, ehe die Libretto-Bearbeitungen festgelegt werden, die besondere Sorte von Musik finden, die dem Thema angemessen ist. Das ist für ihn der schwierigste Teil, danach geht ihm die Arbeit so leicht von der Hand, dass er mir versprochen hätte, mich den fertiggestellten ersten Akt noch vor den MELENIS-Proben hören zu lassen. Bisher wurde das Libretto von Tito Ricordi ausgearbeitet, der ausgedehnte und großzügige Streichungen vorgenommen hat und sich Abschnitt für Abschnitt neue ersetzt. Zandonai überlässt ihm gerne diese Aufgabe und behält sich dabei vor, das Libretto danach anzupassen oder zu bearbeiten, wie er die Situation und vor allem den musikalischen Augenblick fühlt. Er muss in der zweiten Augusthälfte für eine Woche nach Mailand kommen, dann fährt er womöglich nach Sacco zurück, um ernsthaft zu arbeiten (besser wäre es, er führe nach Pesaro), und bleibt dort den ganzen September, weil die MELENIS-Uraufführung leider in den letzten Oktobertagen sein wird.

[...]

14.10.1912 Riccardo Zandonai an Lino Leonardi

Seinem Jugendfreund Lino Leonardi schreibt Zandonai im Herbst mitten in der Arbeitsphase. Gleichzeitig wird in Treviso seine 1911 uraufgeführte Oper CONCHITA geprobt, während in Mailand seine Oper MELENIS kurz vor der Uraufführung steht.

Pesaro, 14. Okt. 1912.

Mein Lieber,

ich habe dir nicht eher geschrieben, weil Francesca mich weiterhin ans Klavier fesselt. Dieser Tage habe ich die erste Szene vertont, aus der meiner Ansicht nach ein kleines Juwel geworden ist, was Farben, Frische und Klarheit angeht. In zwei oder drei Tagen wird der erste Akt fertig sein. Nächsten Freitag werde ich aus Pesaro abreisen und ehe ich mich für die MELENIS-Proben in Mailand nieder lasse, mache ich noch einen kurzen Abstecher nach Venedig, denn ich habe die Gelegenheit, nächsten Samstag für die zweite Vorstellung von CONCHITA in Treviso zu sein [...]

Ich lebe wie ein Eremit und bin jetzt ziemlich gelassen, weil ich fast jeden Tag Briefe von Du-weißt-schon-wem bekomme. Und wer davon profitiert, das ist Francesca! In Mailand habe ich mit meiner Musik wirklich gewaltigen Eindruck hinterlassen. Ich habe Tito Ricordi noch nie so begeistert gesehen! Hoffen wir, dass die folgenden Akte dem ersten ebenbürtig werden. Wer weiß, ob hier nicht ein italienischer TRISTAN UND ISOLDE geboren wird?

Leb wohl, mein Lieber. Ich hoffe, dass ich Anfang kommenden Monats von Mailand aus einen Tagesausflug ins Trentino unternehme (indem ich meine Eisenbahn-Dauerkarte gebrauche). Alles Gute an deine Familie. Es umarmt dich dein
Riccardo

24.5.1913 Riccardo Zandonai an Nicola D'Atri

Im Frühjahr 1913 trifft Zandonai endlich auf D'Annuzio, der regen Anteil an der Bearbeitung des Librettos nimmt. Dreimal treffen der Komponist und der Dichter insgesamt aufeinander – nach den 12 Monaten, in denen FRANCESCA „erdacht wurde, gereift ist und geschrieben wurde“ endet ihre Beziehung, wie Zandonai 1938 rückblickend reflektierte.

Paris 24. Mai 1913

Lieber Freund – seit acht Tagen bin ich in Paris und warte auf den Divo; und der Divo ist gestern endlich eingetroffen und hat das musikalische Gewand von FRANCESCA sehr bewundert, obgleich er zu diesem Zeitpunkt auf keinen anderen als Ildebrando da Parma [der Komponist Ildebrando Pizzetti (1880-1968)] schwor... Vor allem fand er die Kürzung der Akte und das Ausmaß derselben vollkommen. Die Figuren könnten ihm zufolge musikalisch nicht besser geformt sein; am Ende war er schließlich begeistert von dem Werk. Heute muss er an dem berühmten lyrischen Schwung im dritten Akt arbeiten, auf den ich mich festgelegt habe. Er hat versprochen für morgen alles fertig zu machen. Vertrauen wir auf Gott!

13.6.1913 Tancredi Pizzini an Nicola D'Atri

Im Sommer 1913 arbeitet Zandonai am Lganersee in der Tessiner Villa Pizzinis, die zu Ehren einer von Zandonais Opern den Namen „Conchita“ erhielt.

Mailand 13/6-1913

Verehrter und lieber Herr,

ich habe bis jetzt nicht auf Ihren freundlichen Brief geantwortet, weil ich sehr beschäftigt war. Ich würde sagen, dass ich ein Hundeleben führte, wenn das bewegte Leben mir nicht körperlich wohltäte und Riccardos Gesellschaft meiner Stimmung nicht große Genugtuung verschaffte –

Jeden Tag komme ich für meine beruflichen Verpflichtungen aus Figino nach Mailand und lasse vier Stunden Weg über mich ergehen –

Riccardo hält sich in Figino in meiner Villa auf, die ihm sehr gut gefällt und deren Stille ihm die Arbeit leicht und angenehm macht. Ich verkünde Ihnen mit großer Freude, dass er gestern Abend den dritten Akt fertiggestellt hat, um bis Juli den vierten zu vollenden – Das, was er geschrieben hat, erschien mir und Tito Ricordi ausnehmend schön – Wunderschön ist das neue Stück, das D'Annunzio hinzugefügt hat, und prächtig der Schluss mit der Wiederkehr des Rosenmotivs aus dem ersten Akt, das mit leidenschaftlicher Akzentuierung verwandelt erscheint und sich vereint mit einem Chor hinter den Kulissen, der die Anrufung des Frühlings wiederholt –

Riccardo hat Ihren Brief erhalten, über den er sich sehr gefreut hat; er hat einige kleine Modifikationen am zweiten Teil des zweiten Akts vorgenommen, aber er schien mir nicht überzeugt davon, große Änderungen zu machen; er sagt, dass mithilfe des Bühnengeschehens und der Orchestrierung alles klar sein muss –

[...]

30.10.1913 Brief von Tancredi Pizzini an Nicola D'Atri

Während Zandonais Oper immer mehr Form annimmt, singt Zandonais spätere Ehefrau, die Sopranistin Tarquinia Tarquini, in Genua die Hauptrolle in CONCHITA.

[...] Riccardo hat mich die endgültige Version des finalen Liebesduetts hören lassen – Er hat auch das *zitterst du usw....* komponiert und daraus ein Ding voller Liebreiz und Mysterium gemacht. Die Worte *ich nehme dich mit mir usw.* hat er mit einer Bearbeitung der Melodie der Viola pomposa aus dem ersten Akt unterlegt und den Herausgeber zufriedengestellt. Er selbst ist damit auch sehr glücklich, aber obwohl ich zugeben muss, dass das Stück wundervoll und

leidenschaftlich ist, hätte ich die erste Version vorgezogen, um eine Wiederholung zu vermeiden, die fälschlicherweise als Mangel neuen Materials ausgelegt werden könnte – Aber jetzt ist die Sache entschieden – Riccardo ist ein wenig niedergeschlagen. nicht so sehr wegen der Artikel aus Turin, sondern wegen der Neuigkeiten, die er von der Tarquini erhält, die sich in Genua aufhält – Dieses selige Mädchen hat Beschwerden, von denen ich glaube, dass sie der Imagination geschuldet sind, aber sie beunruhigt sich ungeheuer darüber, weint und droht an, hinzuschmeißen – Tränen sind das beste Mittel um Zandonai zu bezwingen und ich habe im Gefühl, dass er am Ende mindestens bis Dienstag, wo die erste Vorstellung sein soll, nach Genua fährt – Aber er ist beseelt von der festen Absicht zu arbeiten und lässt es sich zehn Stunden Arbeit am Tag kosten, weil er die Instrumentation der zweiten Hälfte vom ersten Akt und vom vierten Akt fertigstellen will. – Zum Glück hat er auf das Intermezzo im vierten Akt verzichtet. Ich glaube also, dass wir uns was das angeht keine Sorgen machen müssen.

Eigentlich sollte die Tarquini auch in der Uraufführung von FRANCESCA DA RIMINI die Titelpartie übernehmen, ihre Krise spitzt sich in deren Endprobenphase jedoch so zu, dass schließlich nur wenige Wochen vor der Premiere mit Linda Cannetti ein Ersatz gefunden werden muss.

31.10.1913 Brief von Nicola D'Atri an Tancredi Pizzini

Seinen engen Freunden hat Zandonai bis zum Herbst 1913 schon mehrfach aus der FRANCESCA vorgespielt, obwohl er sich für gewöhnlich wenig um sein Publikum kümmert, was seiner Musik oft den Vorwurf eines gewissen Elitismus einbrachte. Über die Wirkungsweise, Intimität und Innerlichkeit von Zandonais Stil macht sich auch sein Freund D'Atri Gedanken.

[Rom] 31 Okt. 1913

Lieber Herr Doktor,
einem Telegramm von Clausetti, das gestern Abend im *Giornale d'Italia* abgedruckt wurde, habe ich erfahren, dass CONCHITA in Turin hervorragend gelaufen ist – Als Vorbereitung des Publikums auf die FRANCESCA in derselben Stadt ist die Sache wichtig. Jetzt ist es umso wichtiger, dass die Folgeaufführungen gut besucht sind. Das ist der wirkliche Indikator. Sie sind nach Turin gefahren? Berichten Sie mir bitte wahrheitsgemäß den Erfolg. Sie wissen, dass ich Ihrer Objektivität volles Vertrauen entgegenbringe.
Ich denke, in Genova ist das Publikum weniger... entwickelt.

Ich musste Ihnen schon seit einigen Tagen schreiben, als Antwort auf Ihren letzten Brief und zu den jüngsten Änderungen an FRANCESCA. Aber ich hatte und habe nicht die Zeit dazu. Ich will Ihnen nur sagen, dass ich meine Eindrücke lange überdacht habe und daraus schließe, dass ich mir jene Eindrücke bei einem erneuten Vorspielen reproduzieren lassen müsste, das weniger bang, weniger intensiv und nicht so kontinuierlich wie damals in Sacco wäre. Dazu, das hoffe ich, wird noch Gelegenheit sein –

Eine kritische Überlegung hat sich nach langem Denken in meinem Geist festgesetzt, nämlich die, dass, wo die Musik von FRANCESCA – wie die von anderen Werken Zandonais –, obwohl sie uns sehr gefällt, uns doch keine Unmittelbarkeit des Effekts und der Wirkung zu besitzen scheint auf die Gemeinschaft im Theater (und damit meine ich nicht jenes breite Publikum, dass die Künstler*innen und auch wir verachten) in diesen Punkten, ich sage, die Musik, wenngleich wunderschön, hat eine intime Art, hat eine Eindringlichkeit von lyrischem oder dramatisch tiefgründigem Gewicht wie es z.B. ein Schumann-Lied besitzen mag, eins der typischen Lieder, jene also, die nicht auf das Zusammen der Stimmen, nicht auf die melodische Linie oder Gestalt fußen, sondern auf den dramatischen Kommentar der Worte, des Verses. Diese typischen Schumann-Lieder üben einen innigen Reiz der Schönheit, der Emotion aus, aber am Klavier, in der Einkehr, die den heimischen, schützenden Engel inspiriert, der um den Herd herum die Stirnen sich neigen lässt, während die Gedanken des Dichters wiederklingen zwischen suggestiven Harmonien und Rhythmen und sanftem Melodienfluss.

Dieses Begehr zu taumeln, das jeden Menschen im Innersten umtreibt, unterscheidet sich nichtsdestoweniger vom Begehr zu sterben, weil es zweideutig ist: Sicher ist es das Begehr zu sterben, aber es ist zugleich das Begehr, an den Grenzen des Möglichen und des Unmöglichen mit immer größerer Intensität zu leben. Es ist das Begehr zu leben, indem man aufhört zu leben, oder zu sterben, ohne aufzuhören zu leben; das Verlangen nach einem extremen Zustand, den vielleicht nur die heilige Teresa deutlich genug bezeichnete, als sie sagte: „Ich sterbe, weil ich nicht sterbe“.

Georges Bataille, *Die Erotik*



Gian Lorenzo Bernini *Die Verzückung der heiligen Theresa*, 1645–1652

Synopsis

In northern Italy, civil war has raged for decades between the Guelphs and the Ghibellines. In the incessant fighting, many a noble family has lost a huge fortune – among them the Polenta dynasty of Ravenna. The dynasty's demise can only be staved off by an alliance with a strong and financially secure aristocratic family. Plans have therefore been laid to marry the beautiful but proud daughter Francesca to Giovanni, known as Gianciotto, a son of the influential Malatesta family of Rimini. Ostasio, Francesca's ambitious brother, has already made all the necessary arrangements with his lawyer. A stumbling block is Francesca's headstrong nature. She would never accept a husband such as Gianciotto, who is deformed. Therefore his younger brother, Paolo the Handsome, will be sent as a marriage envoy. Francesca is meant to think the elegant young man is her bridegroom.

Act One

In Ravenna. Early summer.

The day has come when Francesca is to meet her future husband. She takes leave of her sickly younger sister Samaritana. Both are full of apprehension and Francesca is extremely tense. Their companions finally announce the arrival of the bridegroom. They, too, believe that handsome Paolo is the man she will marry. When Paolo appears before her, she is overwhelmed and when she is given the marriage contract to sign, she only has eyes for her supposed husband-to-be.

Act Two

In Rimini. Some months later.

Francesca is quick to discover she has been the victim of deception and is now the wife of the "lame-legged" Gianciotto. She has sworn to take revenge on the Malatesta brothers. On a day of particularly fierce fighting in the city, she fearlessly goes to the defensive tower of the Malatestas. There she meets Paolo for the first time since the fateful wedding day, and demands expiation for the wrong he has done her.

But Paolo asserts he knew nothing about the plan to trick her. He confesses that he fell in love with her at their first encounter and has not been able to forget her. She cynically demands he pay with his life in the approaching battle. But she realizes that she can't conquer her feelings for Paolo any more. She sees the battle as a trial by ordeal: should Paolo survive unscathed, he would be freed of guilt and granted forgiveness through love. Paolo kills the enemy leader and is himself struck down by what he too imagines to be the judgement of God. He can no longer master his desire for Francesca. However he is well aware that Francesca is his older brother's wife, and their actions cannot be undone. When an initial victory in battle is celebrated, she offers her wine glass to her husband, then to Paolo, and then to the third brother, Malatestino, who has lost an eye in the fighting. From this moment on, if not earlier, all three brothers are under Francesca's spell.

Act Three

Rimini, some months later, in March.

Directly after his triumph in battle, Paolo left to take up a political post in Florence, so as not to be consumed by jealousy. Now he has returned to Rimini and Francesca can barely wait to see him again. Her confidante Smaragdi arranges a meeting between them. Francesca and Paolo become aware that their love is fated, and give up resisting it.

Act four, part 1

Rimini, some months later, a summer evening.

The one-eyed Malatestino suspects that Francesca is intimately involved with Paolo. By playing with him, Francesca tries to exert control over him, too. But she overplays her hand, and Malatestino informs his brother Gianciotto that he is being cheated on. Malatestino tells Gianciotto that he can surprise Francesca in her bedroom with Paolo that night. Gianciotto, who until then believed that Francesca loved him and that his favourite brother Paolo would never do anything to harm him, vows revenge.

Act four, part 2

Some hours later, at night.

Francesca's companions are worried about her, feeling that she is increasingly distracted and distant. Francesca nonetheless insists on being left alone. With her youngest friend Biancofiore, who reminds her of her recently deceased sister Samaritana, she confides that she has presentiments of death. In defiance of reason, she lets Paolo into her room late at night. Destiny is now fulfilled as Gianciotto, in a jealous rage, stabs his wife and his brother Paolo to death.

Impressum

Copyright Stiftung Oper in Berlin
Deutsche Oper Berlin, Bismarckstraße 35, 10627 Berlin
www.deutschesoperberlin.de

Intendant: Dietmar Schwarz; Geschäftsführender Direktor: Thomas Fehrle, Spielzeit 2020/2021;

Redaktion: Dorothea Hartmann, Mitarbeit: Madeleine Onwuzulike;

Gestaltung: Lilian Stathogiannopoulou; Druck: trigger.medien.gmbh, Berlin

Textnachweise

Der Text von Anselm Gerhard und das Interview mit Christof Loy und Carlo Rizzi sind Originalbeiträge für dieses Heft.

Auszug „Die Göttliche Komödie“ aus: Dante Alighieri, La Commedia. Die Göttliche Komödie. I – Inferno. Hölle, in Prosa übersetzt und kommentiert von Hartmut Köhler, Stuttgart 2010.

Zitat „Die Konferenz der Vögel“ aus: Fariduddin Attar, Heiligenbiographie, Überlieferungen und Äußerungen, übersetzt von Gisela Wendt, Amsterdam 1984.

Zitat Georges Bataille aus: ders., Die Erotik, übersetzt von Gerd Bergfleth, Berlin 2020.

Zitat Catherine Millet aus: dies., Das sexuelle Leben der Catherine M., übersetzt von Gaby Wurster, München: 2003.

Übersetzung und Einrichtung der Briefe S. 45–52: Madeleine Onwuzulike.

Die Rechtschreibung folgt den originalen Texten.

Bildnachweise

S.5 Roland zh | Wikicommons; S.8 Historic Collection | Alamy Stock Foto; S.14 Alvesgaspar | Wikicommons; S.21 bpk | RMN – Grand Palais | Patrice Schmidt; S.44 Nicolas Franciscus | privat
Monika Rittershaus fotografierte die Hauptprobe am 10. März 2021.

Riccardo Zandonai

FRANCESCA DA RIMINI

Tragédia in vier Akten und fünf Bildern Libretto von Tito Ricordi nach Gabriele D'Annunzios gleichnamiger Vertragödie

Uraufführung am 19. Februar 1914 im Teatro Regio in Turin

Premiere am 14. März 2021 an der Deutschen Oper Berlin

Musikalische Leitung: Carlo Rizzi; Inszenierung: Christof Loy; Bühne: Johannes Leiacker; Kostüme: Klaus Bruns; Licht: Olaf Winter; Chöre: Jeremy Bines; Dramaturgie: Dorothea Hartmann

Francesca: Sara Jakubiak; Samaritana: Alexandra Hutton; Ostasio: Samuel Dale Johnson; Giovanni lo Sciancato, der „Lahme“: Ivan Inverardi; Paolo il Bello, der „Schöne“: Jonathan Tetelman; Malatestino dall'Occchio, der „Einäugige“: Charles Workman; Biancofiore: Meehot Marrero; Garsenda: Mané Galoyan; Altichiara: Arianna Manganelli; Adonella: Karis Tucker; Smaragdi, die Sklavin: Amira Elmada; Ser Toldo Berardengo: Andrew Dickinson; Il Giullare, der Spielmann: Dean Murphy; Il Balestriere, der Armbrustschütze: Patrick Cook; Il Torrigiano, der Türmer: Thomas Lehman; Il Prigioniero Patrick Cook;
Schauspieler: Jan Gerrit Brüggemann, Farouk El-Khalili, Hanno Jusek, Marcus Mundus, Andrea Spartà, Koray Tuna, Benjamin Werth, Nicolas Franciscus, Franz Gnauck, Kay Bretschneider, Paul Krügner, Lukas Lehner, Maximilian Reisinger, Pablo Nina Toculescu
Chor der Deutschen Oper Berlin, Orchester der Deutschen Oper Berlin

