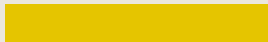


Anna Bolena

Gaetano Donizetti



DEUTSCHE OPER BERLIN

Anna Bolena

Gaetano Donizetti [1797 – 1848]

Tragedia lirica in zwei Akten

Libretto von Felice Romani nach „Henri VIII.“ (1791)
von Marie-Joseph de Chénier
und „Anna Bolena“ (1788) von Alessandro Pèpoli

Uraufführung am 26. Dezember 1830
im Teatro Carcano in Mailand

Premiere am Opernhaus Zürich am 5. Dezember 2021
Premiere an der Deutschen Oper Berlin am 15. Dezember 2023

Handlung

Erster Akt

Auf Schloss Windsor wartet alles auf die Rückkehr des Königs Enrico. Sowohl Giovanna, Hofdame der Königin und heimliche neue Geliebte Enricos, als auch Anna sind unruhig. Um die Stimmung aufzuhellen, befiehlt Anna dem Pagen Smeton, ein Lied zu singen, das sie jedoch nur noch mehr verstört. Nachdem Anna sich zurückgezogen hat, werden Giovannas Gewissensbisse offenbar: Sie konfrontiert den heimkehrenden König damit, dass sie ihr Verhältnis beenden werde, wenn er sie nicht zur Königin mache. Enrico verspricht Giovanna, seine Ehe mit Anna zu lösen.

Percy, die Jugendliebe Annas, ist von Enrico aus der Verbannung zurückgerufen worden. Obwohl ihn Annas Bruder Rochefort warnt, will er sie noch einmal sehen. Als Anna in Begleitung Enricos hinzukommt, merkt dieser, dass seine Gemahlin und Percy noch etwas füreinander empfinden. Er erteilt den Auftrag, Anna zu überwachen.

Auch Smeton ist in Anna verliebt. Heimlich hat er ein Medaillon mit ihrem Porträt gestohlen. Als er es in das Zimmer der Königin zurückbringen will, muss er sich verstecken und hört, wie Anna Percy gesteht, dass sie ihn noch immer liebe, aber nicht zu ihm zurückkehren könne. Als Percy in seiner Verzweiflung versucht, sich zu erstechen, stürzt Smeton aus seinem Versteck, um Anna zu beschützen. Alle werden von Enrico überrascht, der das Medaillon zum Beweis für Annas Untreue mit Smeton erklärt. Er überantwortet Anna, Percy, Rochefort und Smeton den Richtern.

Zweiter Akt

Auch die Hofdamen Annas werden vorgeladen, um gegen die Königin auszusagen. Giovanna rät Anna, sich schuldig zu bekennen, um ihr Leben zu retten. Als Anna sich weigert, bekennt Giovanna, dass sie Enricos neue Geliebte ist. Anna verzeiht Giovanna.

Mit dem Versprechen, Annas Leben zu retten, hat Enrico von Smeton ein falsches Geständnis erpresst. Vor den Richtern erklären Anna und Percy, einander Treue geschworen zu haben. Vergebens bittet Giovanna den König, Anna zu verschonen: Die Richter verkünden das Todesurteil für alle Angeklagten.

Im Kerker lehnen Rochefort und Percy ihre Begnadigung ab und sind bereit, mit Anna zu sterben. Während die Hofdamen Annas Schicksal betrauern, ist diese zutiefst verstört und wird von Schuldgefühlen und Ängsten, aber auch von Erinnerungen an ihre glückliche Jugend heimgesucht. Während sich die Verurteilten auf ihre Hinrichtung vorbereiten und bereits der Hochzeitszug von Enrico und Giovanna vorbeizieht, vergibt Anna allen, die ihr Unrecht getan haben.

Es ist pures Drama

David Alden im Gespräch

Michael Küster

David, in ANNA BOLENA befinden wir uns in der Welt der Tudors, die bis heute eine große Faszination auf das Publikum ausübt. Seien es Filme oder literarische Werke zu diesem Thema – jede neue Publikation kann mit einem ungebrochenen Publikumsinteresse rechnen. Warum bekommen wir nie genug von diesen alten Geschichten?

David Alden

Das liegt sicher an dieser unwiderstehlichen Mischung aus Sex, Crime und Royalty. Gerade so eine blutige Periode in der Geschichte der Tudors, wie sie in ANNA BOLENA beschrieben wird, ist natürlich besonders attraktiv und jagt uns immer wieder angenehme Schauer über den Rücken. Anne Boleyn wurde am 19. Mai 1536 enthauptet. Obwohl diese Ereignisse gut 500 Jahre zurückliegen, ist die Geschichte um dieses Königspaar immer noch von großer Brisanz. Ich finde, dass man die Verbindung von Anne Boleyn und Henry VIII. durchaus mit jener von Meghan Markle und Prinz Harry vergleichen kann. Meghan hat ganz offensichtlich viel mit Harry vor und scheint ihn ähnlich zu dominieren wie Anna Bolena König Heinrich. Anne Boleyn war eine sehr kluge und geistreiche Frau, die eigene ehrgeizige Ziele mit Henry verfolgte. Schon allein die Tatsache, dass er sie überhaupt geheiratet hat! Sie hat das sehr geschickt eingefädelt und sich Henry erst in dem Moment wirklich hingegeben, als er sie zur Frau nahm. Das erinnert mich ein wenig an Prinzessin Scheherazade aus Tausendundeiner Nacht, die den König mit ihren spannenden Geschichten so lange hinhielt, dass er sie am Leben ließ und sie am Ende sogar heiratete. Das Blatt wendete sich dann für Anne Boleyn allerdings sehr bald, nachdem sie Henry keinen Thronfolger schenken konnte. Von dieser Idee war er geradezu besessen. Da die Sicherung der Erbfolge mit Anne nicht zu erreichen war, musste er sie loswerden. Alles, was sie sich bis dahin so mühsam erarbeitet hatte, fiel in sich zusammen. Politisch war sie sehr aktiv gewesen, nachdem Henry mit dem Papst und der katholischen Kirche gebrochen hatte und die anglikanische Kirche gegründet wurde. Zuvor hatte sie bereits viel Energie darauf verwendet, Henrys erste Frau, Katharina von Aragon, loszuwerden. Aber das alles war schließlich umsonst.

Michael Küster

ANNA BOLENA ist die erste der drei Opern, in denen Donizetti die Geschichte der englischen Königsfamilie der Tudors vertont. Gibt es von hier einen roten Faden, der zu den beiden anderen Opern MARIA STUARDA und ROBERTO DEVEREUX führt?

David Alden

Der rote Faden, der alle drei Opern miteinander verbindet, ist die Figur Königin Elizabeths I. In ANNA BOLENA ist sie noch ein kleines, zweijähriges Kind. In MARIA STUARDA erleben wir sie auf dem Höhepunkt ihrer Macht, und in ROBERTO DEVEREUX tritt uns die gealterte Königin entgegen. In unserer Inszenierung haben wir uns jetzt für ein etwas älteres Mädchen entschieden, auch um deutlich zu machen, wie schrecklich es ist, was dieses Kind an Traumatischem alles erleben musste, vor allem die Ächtung und Hinrichtung der Mutter. Das erklärt vieles, was später den Charakter Elizabeths I. ausmachen sollte, besonders ihre gefährliche, brutale Seite. Zeit ihres Lebens blieb sie trotz des Drucks, der auf ihr lastete, unverheiratet. Es gab wohl junge Männer in ihrem Leben, aber niemand wusste Genaueres über ihr Privatleben. Sie behielt die Fäden der Macht immer in ihren Händen und blieb eine rätselhafte Figur.

Michael Küster

In deiner Inszenierung ist die junge Elizabeth etwas älter. Wie sehr muss man sich als Regisseur in so einer Oper an die historischen Fakten halten?

David Alden

Opern müssen ja nicht wirklich Historie korrekt widerspiegeln, sie lassen sich vielmehr von der Geschichte inspirieren. Historisch gesehen, ist in der Geschichte der Tudors bis heute vieles unklar. Da fehlen Dokumente, und es klaffen zu viele dunkle Löcher, um ein verlässliches Bild gewinnen zu können. Auch die besten Historiker auf diesem Gebiet landen immer an dem Punkt, wo vieles nur noch Spekulation bleibt. Eine italienische, romantische Oper aus der Mitte des 19. Jahrhunderts musste aber in erster Linie von Liebe und Intrige handeln. Es gibt z. B. viele wichtige historische Tatsachen, die überhaupt nicht Eingang in die Oper gefunden haben. Das entscheidende Problem zwischen Anne Boleyn und Henry VIII. – eben, dass sie ihm keinen Sohn schenken konnte – kommt in Donizettis Oper überhaupt nicht vor. Auch die ganze Geschichte mit der Reformation der Kirche – das ist nichts für eine romantische Oper. Aber gewalttätige Aspekte sind für sie interessant. Es gibt dieses berühmte Zitat von Donizetti, der zu einem Librettisten gesagt haben soll: „Gib mir Liebe! Gib mir viel Liebe! Gib mir Gewalt! Mach es leidenschaftlich, gefährlich, aber gib mir Liebe!“ Genau darum geht es in diesem Stück.

Michael Küster

Was macht die Oper für dich als Regisseur interessant?

David Alden

Auch wenn die Oper ANNA BOLENA heißt, beschränkt Donizetti sein Interesse nicht auf die Titelfigur. Alle sind spannende Charaktere in dieser Oper. Ich bin immer wieder fasziniert, was für ein fantastischer Theaterkomponist Donizetti ist. Bei ihm kann ich mich als Regisseur immer mit ganzer Kraft in die Szenen hineinwerfen. Man spürt jederzeit dieses Bemühen um starke, bühnenwirksame Worte. Es ist pures Drama. Donizetti ist innerhalb des Dreigestirns mit Bellini und

Rossini sicher der größte Dramatiker, wenn nicht der bedeutendste Komponist. Rossini war als Architekt von Musik, Theater und Oper ein absolutes Genie. Aber vom dramatischen und theatralischen Standpunkt aus gesehen, bin ich mir da nicht sicher.

Michael Küster

An welchem Punkt ihres Lebensweges begegnen wir Anna Bolena in der Oper?

David Alden

Donizettis Librettist Felice Romani konzentriert sich in seinem Libretto zu ANNA BOLENA ganz auf die letzten Tage der Königin. Anne Boleyns Aufstieg zum Thron und das Schicksal ihrer Vorgängerin Katharina von Aragon liegen zu Beginn der Oper bereits Jahre zurück. Die Handlung setzt zu einem Zeitpunkt ein, zu dem sich Henry VIII. schon von Anne abgewandt hat und um deren Hofdame Jane Seymour wirbt. Die Vorgeschichte lässt sich aus Dialogen und einigen Passagen des Chores entnehmen und wird, wie die eigentliche Handlung auch, jeder politischen Dimension beraubt. Romani gestaltet auf Grundlage der historischen Fakten ein überaus stringentes, im privaten Konflikt zwischen Anne und Henry angesiedeltes Drama, das Dichtung und Wahrheit geschickt verbindet. Anna Bolena wird als Frau gezeigt, die ihre Jugendliebe durch die Heirat mit Henry gegen den Thron eintauscht und nun ein tristes Leben am Hofe führt. Im Zentrum der Oper steht für mich allerdings Henry VIII., die absolute Verkörperung eines rücksichtslosen Despoten.

Michael Küster

In welchem Verhältnis stehen bei Henry Staatsräson und sein persönliches Glück als Herrscher?

David Alden

Wie er beides unter einen Hut bringt, ist eine spannende Frage. Man kann, denke ich, nicht sagen, dass er das eine kalkulieren muss und etwas Anderes fühlt, sondern es ist im Grunde das Gleiche für ihn. Von Anfang an gibt es diese dunkle, unheimliche Seite in ihm. Er ist zunächst noch hin- und hergerissen zwischen den beiden Frauen. Er fühlt sich Anna noch in gewisser Weise verpflichtet, hat aber in Jane Seymour – in der Oper Giovanna – eine neue Frau gefunden, die ihm möglicherweise einen neuen Thronfolger schenkt. Er verliert sich mehr und mehr in dieser Obsession und wird schließlich zum Mörder. Henry macht im Laufe der Oper eine große Veränderung durch. Indem er sich entscheidet, Anna Bolena loszuwerden, wird er zum Monster. Das war er aber am Anfang seines Lebens noch nicht. Der Zufall spielt Enrico, wie er in der Oper heißt, zwei Trümpfe in die Hand, die er gegen Anna verwenden kann. Er überrascht die Königin in einer zweideutigen Situation mit ihrer Jugendliebe Lord Percy und dem Musiker Smeton und lässt sie zusammen mit Annas Bruder Rochefort inhaftieren. Wie der historische Musiker Anne Boleyns gesteht Smeton fälschlicherweise, Ehebruch mit der Königin begangen zu haben, und liefert Heinrich damit einen ersten Anklagepunkt. Der zweite kommt aus Percys Mund, der dem König im Terzett des zweiten Aktes ins Gesicht schleudert, er sei Anna vor ihrer Heirat mit Enrico angetraut worden. Damit ist Annas Schicksal besiegelt, und trotz Giovanna Seymours Fürsprache wird sie zusammen mit Percy, Smeton und Rochefort zum Tode verurteilt.

Michael Küster

Warum verlieben sich Anne und Jane ausgerechnet in einen Mann wie Henry?

David Alden

Es geht um Macht. Auf die Frage Enricos, was Giovanna von ihm möchte, sagt sie ganz offen: „Onore e fama!“ – Ehre und Ruhm! Sie ist da sehr ehrlich. Es geht nicht um Liebe. In der legendären Aufführung an der Mailänder Scala mit Maria Callas hat man den Text in „Amore e fama“ geändert, aber das ist natürlich falsch. Als König Henry Anne Boleyn zum ersten Mal traf, war sie noch mit Henry Percy verlobt. Henry VIII. war zu diesem Zeitpunkt bereits fast zwanzig Jahre mit Katharina von Aragon verheiratet, doch die Ehe bröckelte. Anne wurde für Henry zu seinem neuen Ziel, seinem neuen Fokus. Percy wurde nach Frankreich ins Exil geschickt, es muss schrecklich für Anne gewesen sein. War es dann doch die Macht, die sie lockte? Gerade für Frauen war so eine Verbindung mit einem Mitglied der königlichen Familie ja oft die einzige Möglichkeit, politischen Einfluss zu erlangen. Und man muss betonen, dass Henry als junger Mann durchaus attraktiv war. Er war leidenschaftlich, sehr athletisch gebaut, offenbar ein Bild von einem Mann! Frauen war es auch nicht erlaubt, sich dem König einfach zu verweigern und sich seinen Avancen zu entziehen! Als Anne jünger war und in Frankreich lebte, hatte Henry VIII. übrigens auch eine Liaison mit ihrer Schwester, und auch mit ihrer Mutter wird ihm eine Affäre nachgesagt. Anne Boleyn spielte das Spiel perfekt mit. Sie bekam, was sie wollte – doch zu welchem Preis! Bei Donizetti singt sie: „Ich wollte eine Krone und bekam eine Dornenkrone.“ Jane Seymour schenkte Henry endlich den ersehnten Thronfolger, starb aber kurz nach der Niederkunft, und auch Edward VI. wurde nur 15 Jahre alt.

Michael Küster

Wie sehr gehst du als Regisseur auf das Potenzial deiner Sängerinnen und Sänger ein?

David Alden

Ich würde sagen zu 95 Prozent. Man kann zu Hause alles planen, die Musik lernen, verschiedene Aufnahmen mit der Callas oder Leyla Gencer anhören, Geschichtsbücher studieren und eine bestimmte Vision des Stücks haben – doch wenn man dann auf die Probe kommt und die Sängerinnen und Sänger vor sich sieht, ist die Situation eine ganz andere, und es kommt etwas Neues hinzu. Das, was ich mir zuvor angeeignet habe, ist vielleicht noch in meinem Unterbewussten vorhanden. Gemeinsam kommen wir dann aber vielleicht zu ganz aufregenden Ergebnissen, mit denen ich zuvor nie gerechnet hätte.

Michael Küster

Aufstieg und Fall von Anna und Giovanna sind bei Donizetti exakt spiegelbildlich konstruiert. Es gibt viele Gemeinsamkeiten zwischen den beiden, aber noch mehr Unterschiede. Wodurch unterscheiden sich die beiden Frauen?

David Alden

Für Giovanna ist alles, was passiert, äußerst schmerzhaft. Im Grunde schämt sie sich, die Königin zu hintergehen, denn als Hofdame hat sie ja eine persönliche Beziehung zu Anna und fühlt sich schuldig. Im Duett des ersten Aktes gibt sie Enrico zu verstehen, dass sie sich ihm nur als Ehefrau und Königin hinzugeben bereit ist, zum anderen bangt sie um das Schicksal ihrer Herrin, der gegenüber sie sich trotz der persönlichen Rivalität loyal zeigt. Mit Schrecken erkennt sie zu spät, welche Folgen ihr Handeln in dieser politischen Arena hat. Gleichwohl ist Anna natürlich die viel aufregendere Figur. Sie ist eine Vollblutpolitikerin, eine Titanin. Anne Boleyn war einer der hellsten Köpfe ihrer Zeit.

Michael Küster

Anhand von Enricos Reaktionen sieht man ja sehr deutlich, wie verschieden die beiden Frauen sind. Es gibt mehrere Situationen, in denen Enrico beinahe vor Anna zu fliehen scheint...

David Alden

Anna überfordert Enrico wahrscheinlich mit ihrer Intelligenz und ihrer Macht, die sie sich inzwischen am Hof erarbeitet hat. Dass er sich ihr nicht gewachsen fühlt, zeigt sich besonders deutlich, wenn er sie als Hure beschimpft und sie beschuldigt, mit vielen Männern am Hof Kontakt zu haben. Historisch ist die Faktenlage da völlig ungesichert. In der Oper allerdings ist es sehr klar, dass Anna unschuldig ist und keine Chance im Prozess haben wird.

Michael Küster

Nicht nur Anna, sondern auch die drei männlichen Nebenrollen Percy, Smeton und Annas Bruder, Lord Rochefort, müssen mit ihrem Leben für ihre Beziehungen zu Anna bezahlen. Was kann man über diese Charaktere sagen?

David Alden

Das sind drei sehr interessante Figuren, und es sind auch nicht wirklich Nebenrollen, sondern große anspruchsvolle Partien. Was Percy betrifft, so lässt ihn Enrico ungefähr zehn Jahre nach seinem Verweis aus England zurückkommen, mit dem Ziel, Anna zu kompromittieren. Enrico behauptet, Anna habe eine Affäre mit Percy, um sie so anklagen und loswerden zu können. Percy ist kein typischer Tenor der italienischen Romantik. Wenn wir ihn kennenlernen, ist er bereits ein gebrochener, verbitterter Mann – und gefährlich. Nach seiner Rückkehr aus Frankreich wirkt er fast wie eine tickende Zeitbombe. Irgendetwas wird passieren, das ist klar. Eine interessante, dunkle Figur, die viel Spannung in dieses Stück bringt. Am Ende, wenn er – zu Unrecht – hingerichtet wird, ist sein Tod geradezu eine Erlösung für ihn. Von Marc Smeaton, dem Hofmusiker, gibt es historische Dokumente, in denen er bezeugt, eine Affäre mit Anne Boleyn gehabt zu haben. Darin gesteht er, wie oft er mit ihr Sex hatte, wann und wo. Es gibt Stimmen, die behaupteten, dass er dies unter Folter ausgesagt habe. Als Musiker hatte er natürlich Zugang zu Annes privaten Gemächern, um sie und ihre Hofdamen zu unterhalten. Ein wunderbarer junger Mann, der zur falschen Zeit am falschen Ort war. Lord Rochefort schließlich, der dem Drama einen weiteren wichtigen Stempel aufdrückt, war sehr eng mit seiner Schwester Anne verbunden. Das Gerücht einer inzestuösen Beziehung steht immer wieder im Raum. Wer weiß, ob das stimmt! Annes Familie stand natürlich geschlossen hinter ihr und hatte durchaus ein eigenes Interesse daran, dass sie Königin wird. Ihr Vater und Lord Rochefort haben Anne Boleyn gleichsam wie eine Spielfigur behandelt.

Michael Küster

Vielleicht noch ein paar Worte zur Rolle des Chores. Während der erste Akt von den Männern dominiert wird, spielt der Damenchor im zweiten Akt eine entscheidende Rolle. Sie gehören zwar dem Gefolge Enricos an, doch scheinen sie ihm oft zu widersprechen. Sind sie eine Art innere Stimme Donizettis?

David Alden

Der Chor zeigt tatsächlich sehr oft offen sein Entsetzen über Enricos Verhalten. Die Höflinge beobachten, kommentieren ständig, und immer auf eine negative Art. Wenn Anna verurteilt wird, verlangt der Chor von Enrico Gnade für

sie. Es sei das Größte, was ein König zeigen könne. Der Chor konfrontiert ihn mit seiner eigenen Moral und seiner Seelengröße, aber Enrico entgegnet sofort, dass nicht Gnade, sondern Gerechtigkeit das Größte sei, was ein König besitze.

Michael Küster

Für Bühnenbild und Kostüme zeichnet Gideon Davey verantwortlich. In welchem Ambiente wird eure ANNA BOLENA-Inszenierung spielen?

David Alden

Die Basis unseres Bühnenbildes ist ein großer weißer Raum. In diesem Raum entwickelt sich die Welt Enricos. Es ist eine dunkle, gefängnishafte und weniger prachtvolle Welt im Vergleich zur Welt Elizabeths I., die für ein fortschrittliches England stand, auch wenn es bei ihr immer noch eine sehr gefährliche Welt voller Intrigen war. Was die Kostüme angeht, so haben wir uns gegen historische Kostüme im engeren Sinne entschieden, denn die Dinge im britischen Königshaus ändern sich nicht wirklich, die Geschichte hätte auch in den 1940er-/1950er Jahre passieren können. Die Kostüme sind eine fantasievolle Collage aus verschiedenen Epochen der britischen Königsfamilie. Natürlich gibt es Referenzen an die Historie, aber wir gehen damit sehr frei um.

Michael Küster

Deinen Stil hast du mal als eine eigenartige Mischung von realistischen Vorgängen, Unterbewusstsein, Ironie, Sarkasmus und schwarzem Humor beschrieben. Bewährt sich dieses Rezept auch bei ANNA BOLENA?

David Alden

Bis zu einem gewissen Punkt, ja. Allerdings funktioniert hier der Aspekt des Humors nicht immer. Ich muss mich da selbst kontrollieren und sehr vorsichtig sein. Wenn man zu ironisch wird, klingt die Musik plötzlich lächerlich und könnte zu einer Parodie von Offenbach oder Gilbert & Sullivan werden. Das darf nicht passieren. Man muss das tragische und spannungsgeladene Element dieser Oper unbedingt herausarbeiten.



Heinrichs VIII. Gemälde von Hans Holbein dem Jüngern.

Zeittafel

Heinrich VIII. & Anne Boleyn

10 11

1491

Geburt von Prinz Heinrich, Sohn Heinrichs VII., erster König aus dem Hause Tudor.

1501

Geburt von Anne Boleyn. Ihr Vater war als Diplomat am Hof Heinrichs VII. tätig und ermöglichte seiner Tochter den Eintritt in Adelskreise.

1509

Tod König Heinrichs VII.

Prinz Heinrich wird zum König Heinrich VIII. gekrönt und heiratet Katharina von Aragon, die streng katholische Tochter des spanischen Königs.

1513

Anne verlässt England und dient in den Folgejahren an verschiedenen Höfen, so auch am französischen Hof bei Maria Tudor, der Schwester Heinrich VIII.

1516

Geburt der Prinzessin Maria, Tochter Heinrichs VIII. und Katharinas.

1520

Heinrich VIII. besuchte den französischen König und traf zum ersten Mal auf Anne Boleyn.

1522

Anne kehrt nach England zurück und wird Hofdame von Katharina von Aragon.

1523

Die Romanze zwischen Anne und Henry Percy wird durch den König unterbunden.

1526

Der König schenkt Anne zunehmend mehr Aufmerksamkeit, die sich in insgesamt 17 Liebesbriefen an sie widerspiegelt. Anne ist 20 Jahre jünger als Katharina und eröffnet dem König die Hoffnung auf einen männlichen Erben.

1527

Heinrich VIII. bittet den Papst um die Auflösung seiner Ehe mit Katharina, um eine Ehe mit Anne zu ermöglichen.

1529

Politische Umstände in Rom erschweren den Scheidungsprozess und der Papst spielt auf Zeit. Katharinas Veröffentlichung ihrer Verzweiflung rückt vor allem Anne Boleyn in schlechtes Licht.

1531

Als Ausweg aus der Krise ernennt sich Heinrich VIII. zum Oberhaupt der Kirche von England und versucht, unter Zustimmung des englischen Parlaments seine Scheidung selbst zu genehmigen.

1533

Hochzeit von Anne Boleyn und Heinrich VIII. Die Ehe wurde zunächst geheim gehalten, da Heinrichs Scheidungsprozess noch immer nicht abgeschlossen war. Der Erzbischof von Canterbury erklärt die Ehe Heinrichs VIII. mit Katharina für ungültig, woraufhin Heinrich VIII. mit dem Vatikan bricht. Anne Boleyn wird zur Königin gekrönt und Prinzessin Elisabeth, Tochter von Heinrich VIII. und Anne Boleyn, wird geboren.

1534

Papst Clemens VII. erklärt die Ehe Heinrichs VIII. mit Katharina von Aragon für rechtmäßig. Das englische Parlament verabschiedet umgehend die Suprematsakte, die die päpstliche Autorität in England abschafft. Ein Nachfolgesetz erklärt die Ehe mit Königin Anne für gültig und alle Kinder aus dieser Ehe zu Erben des Königs. Heinrichs VIII. endgültiges Abwenden von der römisch-katholischen Kirche wird zum Wegbereiter der englischen Reformation. Eine weitere Schwangerschaft Annes endet mit einer Totgeburt.

1535

Anne erleidet eine zweite Totgeburt

1536

Tod Katharinas von Aragon.
Eine weitere Fehlgeburt eines Sohnes und das Ausbleiben eines männlichen Thronfolgers bringen Anne in Ungnade beim König.

2. Mai

Anne wird verhaftet und im Tower von London eingesperrt.

12. Mai

Henry Norris, Francis Weston, William Bereton und Mark Smeaton werden wegen Ehebruchs mit Anne zu Tode verurteilt.

15. Mai

Anne und ihr Bruder Lord Rochford werden im gemeinsamen Gerichtsprozess wegen Inzest und Ehebruch zu Tode verurteilt.

17. Mai

Die verurteilten Männer werden hingerichtet. Annes Ehe mit Heinrich VIII. wird aufgelöst.

19. Mai

Anne Boleyn wird enthauptet.

21. Mai

Heinrich VIII. heiratet Jane Seymour.

1537

Geburt des Prinzen Eduard, Sohn von Heinrich VIII. und Jane. Königin Jane stirbt bei der Geburt.

1540

Heirat Heinrichs VIII. mit Anna von Kleve.

Die Ehe wird annulliert, da England bei dem bevorstehenden Angriff Kaiser Karls V. auf Kleve gegen den Kaiser kämpfen müsste.

Heinrich VIII. heiratet seine fünfte Ehefrau Catharine Howard.

1542

Catharine Howard wird wegen Unsittlichkeit angeklagt und hingerichtet.

1543

Heirat Heinrichs VIII. mit Catharine Parr

1547

Tod Heinrichs VIII.

Eduard VI. besteigt als einziger legitimer Sohn Heinrichs VIII. den Thron.

1553

Eduard VI. stirbt. Sein Tod beendet die Reformation der anglikanischen Kirche zum protestantischen Bekenntnis.

Mary I., Tochter von Heinrich VIII. und Katharina von Aragon, wird als Königin von England ausgerufen.

1558

Tod Mary I.

Sie bekannte sich zum katholischen Glauben und ließ hunderte Protestanten hängen.

1559

Elizabeth I., Tochter Heinrichs VIII. und Anne Boleyns, besteigt den Thron.



Anne Boleyn. Zeichnung von Hans Holbein dem Jüngern.

Brief Anne Boleyns aus dem Tower an Heinrich VIII.

6. Mai 1536

14 15

[...] Lasst mich verhören, guter König, aber gebt mir ein gerechtes Gerichtsverfahren, und lasst nicht meine geschworenen Feinde als meine Ankläger und Richter über mich zu Gericht sitzen. Ja, gebt mir ein öffentliches Gerichtsverfahren, denn meine Wahrheit wird keine öffentliche Schande zu fürchten haben. Dann werdet Ihr entweder meine Unschuld gereinigt, Euren Argwohn und Euer Gewissen zufriedengestellt, die Bosheit und Verleumdung der Welt zum Schweigen gebracht oder meine Schuld öffentlich erklärt sehen, so dass, was auch immer Gott und Ihr über mich beschließen mögen, Euer Gnaden von einer öffentlichen Kritik befreit sein werden, und wenn meine Schuld dann gesetzlich erwiesen ist, wird es Euer Gnaden sowohl vor Gott wie vor den Menschen freistehen, nicht allein gesetzliche Strafe an mir als einer ungetreuen Gattin zu vollziehen, sondern auch Eurer Neigung, die bereits feststeht, zu folgen, um derentwillen ich da bin, wo ich jetzt bin, und deren Namen ich schon vor langer Zeit genannt haben könnte, wie Euer Gnaden meinen Argwohn hierin ja wohl kannten.

Wenn Ihr aber schon über mich entschieden habt und wenn nicht allein mein Tod, sondern eine infame Verleumdung Euch den Genuss Eures ersehnten Glückes bringen soll, dann wünsche ich, dass Gott Euch die große Sünde, die Ihr so begehen werdet, vergeben möge, ebenso wie meinen Feinden, die die Werkzeuge hierzu sind, und dass er Euch nicht für Euer unfürstliches und grausames Verhalten gegen mich zu einer strengen Rechenschaft vor seinen Richterstuhl ziehen möge, vor dem Ihr wie ich binnen kurzem erscheinen müssen und in dessen Urteil, wie ich nicht zweifle, was immer auch die Welt von mir denken mag, meine Unschuld öffentlich bekannt und gegenseitig erwiesen werden wird.

Meine letzte und einzige Bitte sei, dass ich allein das Gewicht von Euer Gnaden Missfallen zu tragen habe und dass es nicht die unschuldigen Seelen dieser armen Edelleute treffen möge, die, wie ich höre, ebenfalls in strengem Gewahrsam sind um meinetwillen. Wenn ich jemals Gnade vor Euren Augen gefunden habe, wenn jemals der Name Anna Boleyns angenehm in Euren Ohren geklungen hat, so gewährt mir diese Bitte, und ich will dann Euer Gnaden nicht weiter belästigen. Mit meinen aufrichtigsten Gebeten an die Heilige Dreifaltigkeit, dass sie Euer Gnaden in guter Hut halten und Euch bei all Euren Handlungen leiten möge, aus meinem kummervollen Gefängnis im Tower an diesem 6. Mai 1536, Eure allergetreueste und stets ergebene Gattin.

Anne Boleyn

Seine Majestät ist neunundzwanzig Jahre alt und außerordentlich schön. Die Natur hätte nicht mehr für ihn tun können. Er ist weitaus schöner als irgendein anderer Herrscher der Christenheit, weit mehr als der König von Frankreich. Er hat eine sehr helle Hautfarbe und ist von wunderbar wohlproportioniertem Wuchs. Nachdem er gehört hat, dass Franz I. einen Bart trägt, hat er den seinen wachsen lassen, und da er rötlich ist, hat er nun einen Bart, der wie Gold aussieht. Er besitzt viele Talente, ist ein guter Musiker, komponiert sehr artig, ist ein hervorragender Reiter, ein geschickter Fechter, spricht gut Französisch, Latein und Spanisch, ist sehr religiös, hört drei Messen am Tage, wenn er zur Jagd geht, und manchmal fünf an den anderen Tagen. Jeden Tag wohnt er im Zimmer der Königin der Vesper und dem Complet bei. Er liebt sehr die Jagd und übt diese niemals aus, ohne nicht acht oder zehn Pferde zu strapazieren, die er auf dem Wege, den er nehmen will, für sich bereithalten lässt; wenn das eine ermüdet ist, besteigt er ein anderes, und bevor er zurückkehrt, sind alle erschöpft. Er liebt sehr das Tennis, und es ist die schönste Sache der Welt, ihn dabei zu sehen, wenn seine weiße Haut unter einem Hemd von feinstem Gewebe schimmert.

































Wer hat nicht in dem musikalischen Ausdruck von Henry VIII. die strenge tyrannische und gekünstelte Sprache fühlen können, die an dieser Stelle von der Handlung erfordert wird? Und wenn Lablache* bei diesen Worten losdonnert:

Salirà d'Inghilterra sul trono

Altra donna più degna d'affetto

Es wird auf den Thron von England
eine andere Frau kommen,
die mehr Zuneigung verdient

Wer hat da nicht das Gefühl, dass man in Gedanken zurückschreckt, wer hat da nicht den ganzen Despotismus dieses Augenblicks begriffen. Wer hat nicht all den Verrat dieses Hofes gesehen, dem man anmerkt, dass Anne Boleyn sterben wird? Und Anne ist außerdem das auserwählte Opfer, im Libretto und – in der Geschichte; ihr Lied ist der Schwanengesang, der den Tod voraussieht, der Gesang eines müden Menschen, der unter dem Einfluss süßer Gedanken an vergangene Liebe steht.

Giuseppe Mazzini

* Sänger des Henry bei der Uraufführung

Im Fernduell mit Bellini: ein Meilenstein in Donizettis Karriere

Anselm Gerhard

Opern mit nur einem Akt waren angesagt an der vorletzten Jahrhundertwende. 1830 hatten in allen Künsten Europas romantische Tendenzen Hochkonjunktur: in Caspar David Friedrichs Malerei wie in Victor Hugos Theater, in Lord Byrons Dichtung wie in der Ruinen-Architektur eines Karl Friedrich Schinkel. Das gilt auch für die Musik, wenngleich die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts gemeinhin noch der Klassik zugerechnet werden. Schubert war zwei Jahre zuvor gestorben, Chopin, Schumann und Liszt arbeiteten an ihren ersten entscheidenden Werken, am 5. Dezember 1830 ließ Hector Berlioz seine „Symphonie fantastique“ aufführen.

Romantische Ideen prägten auch die italienische Oper jener Zeit. Gleichwohl lagen die Dinge dort ein wenig komplizierter. Noch bis in die 1840er Jahre hinein versuchten vor allem die Librettisten, solche Tendenzen mit den überkommenen Regeln einer klassizistischen Poetik zu zähmen. Ein besonders flagrantes Beispiel für diese Widersprüche in einer historischen Umbruchsituation ist Donizettis Oper ANNA BOLENA, die am 26. Dezember 1830 in Mailand zur Uraufführung kam.

Donizetti in Mailand

Die Auftraggeber hatten als Librettisten Felice Romani ausgewählt, den Star unter den damals aktiven Theaterdichtern. Nach einem Studium der Klassischen Philologie war der 1788 geborene Autor 1813 mit einem ersten Libretto an die Öffentlichkeit getreten, für Donizettis Kompositionslehrer Giovanni Simone Mayr. Donizetti selbst hatte erst zweimal Texte Romanis komponiert: 1822 CHIARA E SERAFINA für sein Debüt an der Mailänder Scala, dann 1828 ALINA, REGINA DI GOLCONDA für Romanis Heimatstadt Genua. Romanis Prestige gründete freilich weniger auf solchen Beiträgen zur „opera semiseria“, einer Zwischengattung mit tragischen und komischen Elementen. Seine Reputation verdankte er vielmehr GIULETTA E ROMEO für Vaccaj (1825) und vor allem den ersten beiden (seiner insgesamt sieben) Libretti für Bellini, mit denen dieser an der Scala Furore gemacht hatte.

Auch Donizetti war 1830 längst kein Unbekannter mehr. Im Alter von 32 Jahren hatte er nicht weniger als 28 Opern zur Aufführung gebracht. Doch waren dem

Mayr-Schüler aus dem norditalienischen Bergamo durchschlagende Erfolge bisher nur in Neapel gelungen. Dagegen galt der vier Jahre jüngere Sizilianer Bellini mit *IL PIRATA* (1827) und *LA STRANIERA* (1829) auf Texte Romanis als neuer Star am italienischen Opernhimmel, was auch an den Gagen abgelesen werden konnte; dazu noch später.

Der erste Auftrag für eine tragische Oper aus Mailand bedeutete für Donizetti also Chance und Herausforderung zugleich. Saverio Mercadante, ein dritter Komponist in der Rossini-Nachfolge, berichtete einem Freund: „Man sagt, dass Dozinetti die Eröffnungsooper für das Teatro Carcano schreiben (nicht komponieren) wird“. Die Buchstaben N und Z in Donizettis Namen vertauschte Mercadante sicher mit böser Absicht: Dozzina ist das italienische Wort für Dutzend. Mit dem Wunsch, für den „Dutzendschreiber“ möge sich das Fiasko seiner Genueser Premiere (*ALINA*, *REGINA DI GOLCONDA*) nicht wiederholen, vielmehr solle „Gott mit ihm sein“, legte Mercadante noch ein wenig Håme nach. Doch ging sein frommer Wunsch gleichwohl in Erfüllung. *ANNA BOLENA* erwies sich nach eher verhaltenen Reaktionen am Uraufführungsabend bei den späteren Aufführungen ganz und gar nicht als Fiasko. Donizetti hatte den richtigen, in manchem Detail Bellini verpflichteten Ton getroffen, als er sich den vermuteten Erwartungen des Mailänder Publikums anzupassen suchte.

Eine Tudor-Trilogie?

Doch wie kam Donizetti zu diesem Auftrag aus der Stadt, in der seit 1815 ein Vizekönig im Namen des Wiener Kaisers residierte? Während das Teatro alla Scala (und auch das weniger renommierte Teatro della Canobbiana) von der habsburgischen Regierung üppig subventioniert wurden, hatte im Frühjahr 1830 ein „Triumvirat“ die Leitung des Teatro Carcano übernommen: der einflussreiche Herzog Litta, ein vermögender Seidenfabrikant und ein nicht weniger finanzkräftiger Bankier. Alle drei standen der österreichischen Herrschaft in der Lombardei skeptisch gegenüber. Erklärtermaßen ging es ihnen um Konkurrenz zur Scala. Dafür war das Beste gerade gut genug. Als Bühnenbildner wurde der klassizistisch orientierte Alessandro Sanquirico engagiert, als Primadonna Giuditta Pasta, als erster Tenor Giovanni Battista Rubini.

Das für die Eröffnungsooper *ANNA BOLENA* gewählte Sujet mag man als „regimekritischen“ Hinweis darauf verstehen, dass eine unkontrollierte monarchische Herrschaft in willkürlichen Terror ausarten kann. Donizetti sollte diese erste der beiden neuen Opern komponieren, Bellini die zweite: Zunächst plante Bellini einen (nie abgeschlossenen) *ERNANI*, doch am Ende entschied man sich mit *LA SONNAMBULA* für eine „opera semiseria“. Die beiden Novitäten sind bis heute im Repertoire geblieben. Umso mehr verblüffen die frenetischen Produktionsrhythmen. Romani hatte etwa einen Monat zur Verfügung, um das Libretto für Donizetti zu verfassen, der Komponist dann einen weiteren Monat für die Komposition der Partitur – nach der Überlieferung als Gast Giuditta Pastas in deren Villa am Comersee.

Bei der Verfertigung seines Librettos über Ereignisse aus dem Leben des englischen Königs Heinrich VIII. orientierte Romani sich nicht nur an den historischen Fakten, sondern vor allem an einer italienischen Verstragödie des Grafen

Alessandro Pepoli, die 1788 in Venedig erschienen war. Der Shakespeare-Kenner hatte dort den jähzornigen König mit Charakterzügen ausgestattet, die wir von Othello kennen. Die Schwärmerei des jungen Smeton für die Königin ist wiederum aus historischen Quellen bezeugt, in anderen Einzelheiten folgt Romani auch anderen literarischen Bearbeitungen.

Spätestens seit dem Erfolg der historischen Romane des schottischen Schriftstellers Walter Scott galten die britischen Inseln als romantischer Ort par excellence. Eine Geschichte um Heinrich VIII. und zwei seiner sechs Ehefrauen garantierte überdies den Nervenkitzel, um das Publikum – so Bellini wenige Jahre später – „durch den Gesang zum Weinen, Schaudern, Sterben“ zu „bringen“. Neuerdings werden drei Opern Donizettis mit blutigen Sujets aus der Regierungszeit von Heinrich VIII. und Elisabeth I. – neben ANNA BOLENA auch MARIA STUARDA (1835) und Roberto DEVEREUX (1837) – gerne als „Tudor-Trilogie“ etikettiert, wobei IL CASTELLO DI KENILWORTH (1829) übergangen wird, obwohl dort Elisabeth I., also Anne Boleyns Tochter auftritt. Angesichts der völlig unterschiedlichen Kontexte dieser Partituren ist das fast so widersinnig, als ob man aus Puccinis LA BOHÈME (1896), LA RONDINE (1917) und IL TABARRO (1918) eine Paris-Trilogie zusammenschustern wollte.

Wie dem auch sei: Den romantischen Nervenkitzel hat Romani in ANNA BOLENA wiederum klassizistisch gezähmt: Die beiden Akte spielen in Windsor und im Londoner Tower und zwar ausschließlich in Innenräumen. Erst in Salvatore Cammaranos Libretto zu LUCIA DI LAMMERMOOR (nach einem Roman von Walter Scott) sollten dann Klischees von britischer Landschaft bedient werden: Der zweite Akt der 1835 für Neapel komponierten Oper beginnt in einer nächtlichen Ruinen-Architektur.

Giuditta Pasta als Superstar

Die (Titel-)Rolle der vom König verstoßenen und dem Henker ausgelieferten Anna Bolena war Giuditta Pasta zugeordnet, einer der bedeutendsten Sopranistinnen ihrer Zeit. Die aus der Nähe Mailands stammende Tochter eines Apothekers hatte schon im ersten Jahr ihrer Karriere – kurz nach dem 18. Geburtstag – in Paris und London gesungen, später trat sie auch in Wien auf. Zu ihren Paraderollen gehörten Desdemona in Rossinis OTELLO und die Titelrolle in Mayrs MEDEA IN CORINTO. Anna Bolena, wenig später Amina in LA SONNAMBULA und Norma sollten dann die ersten eigens für sie komponierten Partien in heute noch bekannten Opern sein.

Soweit sich das rekonstruieren lässt, verdankte Pasta ihren Erfolg mehr noch ihrer szenischen Präsenz und ihren darstellerischen Fähigkeiten als einer Stimme, die zwar sehr beweglich, in der Intonation aber nicht immer makellos gewesen sein dürfte – insofern ähnlich der nicht minder legendären Maria Callas, die mit ihrer Interpretation der Titelrolle von ANNA BOLENA 1957 endgültig die Donizetti-Renaissance einleiten sollte. (Und damit dem bis heute verbreiteten Irrtum Auftrieb gab, diese Oper aus dem Jahre 1830 sei die erste bedeutende in Donizettis Schaffen. Dabei hatte dieser schon vorher in Neapel neue Bahnen beschritten, sich dort zum Teil sogar experimentierfreudiger gezeigt als 1830 in Mailand.)

Giovanni Battista Rubini stammte ebenfalls aus der Lombardei. 1824 war der Tenor, der mit leichter Stimme auch in den höchsten Lagen brillierte, erstmals in Wien aufgetreten. Dort war er sogar Beethoven begegnet, dessen Klavierlied ADELAIDE wurde zu einem festen Bestandteil seines Repertoires. Auftritte in Paris folgten seit 1825. In den späten 1820er Jahren war er dagegen vor allem in Neapel tätig, wiederholt auch in Donizetti-Uraufführungen. 1827 sang er die Titelrolle von Bellinis IL PIRATA bei der Uraufführung an der Mailänder Scala.

Formen und Rollenhierarchie

Trotz des romantischen Sujets zeichnet sich ANNA BOLENA durch klar ziselierte Formen aus. Das ist nicht nur Romanis Libretto, mehr noch den wenig flexiblen Konventionen des damaligen Operngeschäfts geschuldet. In der hierarchischen Anordnung der Partien gebührt der Primadonna, hier also der Titelheldin zwingend eine mehrteilige Auftrittsarie, außerdem die ebenfalls mehrteilige „Aria finale“ am Ende der Oper. Dem „prim'uomo“, hier dem Tenor Rubini in der Rolle des Lord Percy, sind ebenfalls zwei mehrteilige Arien zugewiesen, allerdings an weniger prominenter Stelle, nämlich am Ende des ersten und in der Mitte des zweiten Aktes.

Für die weiteren Figuren erlaubte dieser Schematismus flexiblere Lösungen. So hat Annas Rivalin Giovanna Seymour als „seconda donna“ nur eine große zweiteilige Arie – übrigens mit der Tonart E-Dur für beide Sätze tonal in größtmöglicher Entfernung von Es-Dur, der bevorzugten Tonart Annas. Giovannas Arie ist gleichsam in Bellinischer Manier von schmerzlichen Vorhalten und Spitzentönen über dissonanten Akkorden (wie Sept-Nonen- oder verminderten Sept-Akkorden) geprägt. Im ersten Akt wird Enricos Geliebte gleich nach dem Eröffnungsschor mit einem als „Sortita“ bezeichneten kurzen Arioso eingeführt. Smeton hat im Anschluss an diesen „Auftritt“ ein Solo, auf das gleich noch einzugehen ist. Außerdem singt er eine einsätzliche Cavatina gegen Ende des ersten Aktes. Im Arioso vor dem eigentlichen Solo fällt dort die chromatische Wendung zu den Worten „un bacio, un bacio ancora“ ins Ohr; sie mag als literarisches Echo einem markanten Ausruf in Shakespeares OTHELLO verpflichtet sein.

Auch an anderen Stellen wird deutlich, wie Donizetti mit solchen Ariosi systematisch die klare Trennung von Arie und Rezitativ aufbricht. Gleichzeitig zeigen Korrekturen in Donizettis handschriftlicher Partitur, dass er Verse Romanis gestrichen hat, um seiner Oper eine ruhelose, voranpeitschende Spannungskurve einzuschreiben. Auch wenn wir vom Libretto nur die endgültige Druckfassung kennen, ist es also wahrscheinlich, dass Donizetti auch einige rezitativische Passagen kürzer gefasst hat.

Ein König als Nebenrolle

Kein einziges Solo ist dagegen der Figur zugestanden, die allein für die mörderische Dynamik der Intrige verantwortlich ist. Zwar tritt Enrico als König mehrmals in ausgedehnten Ensembles auf, so im ersten Akt im Duett mit Giovanna Seymour, im zweiten Akt im Terzett mit Anna und Percy, doch nie in einem Monolog. Das hat seine dramaturgische Logik, weil Enrico als despotischer Charakter gezeichnet

wird, dem nichts ferner liegen könnte als das Nachdenken über eigene Gefühle und seine Entscheidungsmöglichkeiten.

Donizetti unterstreicht diese gewalttätigen Züge mit tonalen und rhythmischen Elementen. Als Tonart weist er dem König von Anfang an bevorzugt das majestätische, traditionell mit Pauken und Trompeten verbundene D-Dur zu. Dies fällt umso mehr auf, weil die Oper nach der Ouvertüre in D-Dur mit einem scharfen Schnitt in Es-Dur (und es-Moll) begonnen hatte, einer Tonart, die Donizetti vor allem für Anna einsetzt. Im D-Dur-Duett des Königs mit seiner Geliebten im ersten Akt herrscht ein trommelnder Rhythmus aus zwei oder drei kurzen Auftaktnoten und einer längeren Note vor, zunächst nur in den Violinen, dann verstärkt von den Hörnern, schließlich mit Trompeten und Pauken deutlich als Versatzstücke von Militärmusik kenntlich gemacht. In der Stretta des Terzetts im zweiten Akt unterlegt Donizetti dem Zorn des Königs über Annas vermeintliche Untreue („Abborrito, infamato, rejeito | Il tuo nome, il tuo sangue sarà“) grobschlächtige Ketten von Sextakkorden.

Eifersucht und Barmherzigkeit

Nicht weniger differenziert zeichnet Donizetti die Titelfigur. Der ersten Arie der Primadonna ist – auch dies der Konvention geschuldet – zunächst ein Chor, dann Giovanna Seymours erwähnte „Sortita“ und drittens ein Solo einer Nebenfigur vorgeschaltet. Eine solche spannungssteigernde Teleskop-Dramaturgie ist für die Oper der Zeit – wie auch noch im Film des 20. Jahrhunderts – charakteristisch. Doch wie Donizetti den langsamen Satz der Arie Annas einführt, ist unerhört. Smeton singt ein mehrstrophiges Lied, das von chromatischen Durchgangsnoten in Tonleiterausschnitten geprägt ist. Die strophische Anlage überrascht, war sie doch damals nur in der französischen Oper gebräuchlich. Erst später, etwa in Donizettis LUCREZIA BORGIA (1833) oder Verdis UN BALLO IN MASCHERA (1859) sollte sie sich auch in Italien durchsetzen. Doch als Smeton mit den Worten „Quel primo amor che...“ zu einer dritten Strophe ansetzt, unterbricht ihn Anna mitten im ersten Vers. Hier hat der Komponist dem Librettisten einen Strich durch dessen klassizistische Rechnung gemacht: Der vermeintliche Beginn einer neuen Strophe fehlt im gedruckten Libretto. Donizetti geht es – ganz „romantisch“ – um einen schrillen Kontrast. Zu Annas Einwurf, Smeton möge aufhören, zwingt der Komponist die Streicherbegleitung von Es-Dur nach es-(oder dis-)Moll, bevor mit einer Modulation über h-Moll und g-Moll dann G-Dur, die Tonart von Annas langsamem Satz erreicht wird.

Auch in der Finalarie der Primadonna bricht Donizetti die formalen Konventionen auf. Seit Rossini (und noch bis in die 1880er Jahre) umfasste in der italienischen Oper eine große Arie stereotyp einen langsamen Satz und eine abschließende Cabaletta in schnellerem Tempo. Donizetti komponiert für Anna aber gleich zwei langsame Sätze, ihre Arie ist also dreisätzig. Die beiden „Cantabili“ ähneln sich durch den identischen 2/4-Takt. Doch machen das Versmaß und der Gestus der Melodien den Unterschied. Im ersten Satz in F-Dur („Al dolce guidami“), von Romani als Cantabile vorgesehen, träumt Anna in fünfsilbigen Versen mit abwärtsgerichteten Melodien von einer Rückkehr ins traute Heim der Kindheit. Das zweite „Cantabile“ in G-Dur hat Donizetti dagegen aus rezitativischen siebensilbigen Versen Romanis geschöpft. In aufwärtsgerichteten Melodien deutet sich bereits an, dass die dem Wahnsinn verfallene Anna wenig später zur Vernunft zurückfinden

wird. In der Cabaletta hat sie dann „ihre“ Tonart Es-Dur erreicht und fügt sich in ihren Tod: Nicht „vendetta“ (Rache), sondern „perdono“ (Verzeihen) schreibt sie sich auf ihre Lippen.

Dieser Kontrast von Rachedurst und christlicher Barmherzigkeit ist bereits im großen Duett Giovannas und Annas am Beginn des zweiten Aktes angelegt. Wie eine Furie ruft Anna dort Gott an, dessen „strafender Arm“ möge das „Haupt“ der Rivalin niederschmettern („Sul suo capo aggravi un Dio“). Schnelle Wortwechsel prägen das eröffnende Maestoso, ein gemeinsames Singen wäre unvorstellbar. Doch im langsamen Satz („Dal mio cor punita io sono“) macht Giovanna ihre Naivität geltend, ihr Flehen um Verzeihung beginnt Anna zu erweichen. In der Cabaletta („Va, infelice, e teco reca“) proklamiert die Königin „il perdono di Bolena“, auch wenn die Chromatisierung der Melodie und die Moll-Tonart durchaus Zweifel aufkommen lassen können, wie sehr dieses Verzeihen von Annas Herzen kommt. Jedenfalls finden – nach einer Modulation von a-Moll nach C-Dur – die Stimmen in wohlklingenden Terzen zusammen.

Ein Fernduell in klingender Münze

Carlo Ritorni, ein opernbegeisterter Aristokrat aus Reggio Emilia im Herzogtum Parma sollte 1834 in seiner Kritik von ANNA BOLENA Donizetti „den eifrigsten und vielleicht den beflissensten der Rossini-Nachahmer“ nennen: „Librettist, Sänger und Zuhörer verlangten von ihm Bellinische Musik, und auf unerwartete Weise gab er sie“. Zum ersten Mal war Donizetti auch in Mailand in aller Munde, nun konnte er in derselben Liga wie Bellini spielen. Dabei hatten die 1830 ausgehandelten Gagen noch den höheren Marktwert Bellinis gespiegelt: Donizetti erhielt für seinen Kompositionsauftrag insgesamt etwas mehr als 4 300 österreichische Lire, Bellini für LA SONNAMBULA mit 12 000 Lire fast das Dreifache – dieselbe Summe, die übrigens auch dem Bühnenbildner Sanquirico gezahlt wurde, allerdings für die gesamte Spielzeit. In Beziehung setzen muss man solche Beträge nicht nur zu den exorbitanten Sänger-Gagen (fast 46 000 Lire für Pasta, etwas mehr als 40 000 Lire für Rubini), sondern auch zu den damals gezahlten Löhnen. Das Jahreseinkommen eines Direktors einer Grundschule (oder eines Gymnasiallehrers) belief sich in Mailand am Anfang der 1830er Jahre auf etwa 2 300 Lire.

Auch wenn diese Spielzeit in die Operngeschichte eingehen sollte, endete das wagemutige Unternehmen ökonomisch in einem Fiasko. Am Ende musste das Triumvirat 240 000 österreichische Lire, fast die Hälfte der gesamten Kosten aus eigenen Mitteln zuschießen, also genauso viel wie die Subvention der Regierung für die beiden anderen Opernhäuser alla Scala und della Canobbiana, wo 1832 Donizettis komische Oper L'ELISIR D'AMORE aus der Taufe gehoben werden sollte.

Von der weiteren Verwertung der neuen Opern profitierte das Triumvirat dann genauso wenig wie die Komponisten. Pasta und Rubini gingen mit ANNA BOLENA und LA SONNAMBULA auf Tournee. Wie ein halbes Jahrhundert später Verdis MESSA DA REQUIEM vermarkteten sie die neuen Werke mit (einem Teil) der Uraufführungsbesetzung in der Art eines internationalen Wanderzirkus. Am 8. Juli 1831, gerade ein halbes Jahr nach der Uraufführung wurde ANNA BOLENA am King's Theatre in London gegeben, am 28. Juli folgte LA SONNAMBULA.

Am 1. September 1831 gab es am Théâtre-Italien die Pariser Erstaufführung von Donizettis Oper, am 28. Oktober diejenige Bellinis. Mit anderen Sängern konkurrierten 1833 in Wien gleich zwei Produktionen von ANNA BOLENA, am Königsstädtischen Theater in Berlin wurde die Oper am 26. August 1833 erstmals gespielt. Als erste Bühne außerhalb Europas wird 1834 Havanna auf Kuba genannt.

Doch nicht nur der Blick auf die Aufführungsliste dieser Oper veranschaulicht den historischen Rang dieser Partitur. Auch kompositionsgeschichtlich war ANNA BOLENA über Donizettis Werk hinaus von nachhaltiger Bedeutung. Als in der Spielzeit 1831/32 Giuditta Pasta an der Scala engagiert wurde, sang sie in der Eröffnungspremiere am 26. Dezember 1831 die Titelpartie in Bellinis NORMA, am 25. Februar 1832 folgte dann auch am Kaiserlich-Königlichen Opernhaus von Mailand ANNA BOLENA. Vor allem im Duett zweier in denselben Mann verliebter Frauen zeigte sich Bellini in seiner neuen Oper von Donizetti beeinflusst. Norma und Adalgisa bewegen sich gleichsam in den Fußtapfen von Anna und Giovanna. Umgekehrt hatte sich Bellini schon in der finalen Wahnsinnsszene der SONNAMBULA mit ANNA BOLENA auseinandergesetzt, während Annas dreiteilige Arie deutlich von Bellinis IL PIRATA und LA STRANIERA beeinflusst gewesen war. Später sollte Donizetti dann das Modell in LUCIA DI LAMMERMOOR nochmals weiterentwickeln. Erst mit Bellinis frühem Tod im September 1835 kam dieses produktive Fernduell zweier sehr unterschiedlicher Komponisten zu einem jähen Ende.

Auch wenn Donizetti in ROBERTO DEVEREUX die Figuren, vor allem die halsbrecherische Sopranpartie musikalisch noch prägnanter gestalten sollte als in ANNA BOLENA, wusste er sehr genau, was der Erfolg der Mailänder Oper 1830 für ihn bedeutet hatte. Als er im September 1842 darüber nachdachte, ein Portrait von sich für Bergamo in Auftrag zu geben, imaginierte er ein Klavier im Hintergrund des Gemäldes. Auf dessen Notenpult wünschte er sich einen Band mit dem Titel ANNA BOLENA oder LUCIA DI LAMMERMOOR.



Jane Seymour. Zeichnung von Hans Holbein dem Jüngern.

Ein Blick in die Abgründe einer verlorenen Seele

Enrique Mazzola im Gespräch

Michael Küster

Enrique, du hast in den vergangenen Jahren viele Opern von Gaetano Donizetti dirigiert und giltst heute als einer der wenigen wirklichen Spezialisten für seine Musik. Woher kommt deine Begeisterung für den Komponisten aus Bergamo?

Enrique Mazzola

Das Wort „Spezialist“ gefällt mir, ehrlich gesagt, nicht so sehr, weil das schnell mit einer Schubladisierung einhergeht. Die Begeisterung für Donizetti stammt aus meinen Anfangsjahren als Dirigent. Damals kümmerte ich mich um das gesamte italienische Repertoire und war oft verwundert, wie wenig vorbereitet das Belcanto-Repertoire und namentlich die Opern von Donizetti zur Aufführung gelangten. Der Fokus der Orchester lag nicht auf diesem Repertoire, das denn auch ziemlich pauschal heruntergespielt wurde. Auch die Sängerinnen und Sänger legten eine gewisse Nachlässigkeit an den Tag, was Fragen des Tempos und des Legatos anging. Vor diesem Hintergrund wollte ich dem Belcanto-Repertoire mehr Gerechtigkeit und Qualität widerfahren lassen. Für mich hat ANNA BOLENA einen ebenso großen Wert wie die GÖTTERDÄMMERUNG. Mir war es wichtig, einen neuen Weg der Interpretation einzuschlagen, der nach dem Wert und der Berechtigung jeder einzelnen Note, jeder einzelnen Phrase fragt.

Michael Küster

Wo steht ANNA BOLENA im Gesamtwerk Donizettis?

Enrique Mazzola

1830, zum Zeitpunkt der Uraufführung von ANNA BOLENA, ist Donizetti noch nicht der erfolgsverwöhnte Belcanto-Komponist, der er wenige Jahre später sein wird. Das Mailänder Publikum hat ihn noch nicht sonderlich schätzen gelernt, zumal die meisten seiner Werke bis dahin in Neapel aufgeführt worden waren. Aber natürlich ist Donizetti alles andere als ein Berufsanfänger, immerhin ist ANNA BOLENA bereits seine 35. Oper. Mit ihr wurde er erstmals auch außerhalb Italiens wahrgenommen, es war sein erster durchschlagender Erfolg.

Michael Küster

Im Teatro Carcano in Mailand, wo die Uraufführung stattfand, hatte man in der gleichen Spielzeit auch eine Oper von Donizettis größtem Konkurrenten,

Vincenzo Bellini, programmiert: LA SONNAMBULA. In beiden Opern sangen mit Giuditta Pasta und Giovanni Battista Rubini zwei der größten Gesangsstars der damaligen Zeit. Innerhalb weniger Monate hatte das Publikum den direkten Vergleich zwischen Bellini und Donizetti. Welche Unterschiede müssen den Zuhörenden von damals aufgefallen sein?

Enrique Mazzola

Das Publikum kam damals in den Genuss zweier Belcanto-Handschriften. In den 1830er-Jahren war der Stil Bellinis etabliert. Er hatte Maßstäbe dafür gesetzt, wie eine Belcanto-Oper auszusehen und zu klingen hatte. Bei Donizetti merkt man, dass er trotz des Ringens um einen eigenen, unverwechselbaren Ton noch unter dem Einfluss Bellinis und des späten Rossini steht. Wenn ich ANNA BOLENA dirigiere, dann gibt es vier, fünf Momente, wo ich ganz klar das Parfum Bellinis spüren kann. Die einleitende Sinfonia ist jedoch eine Hommage an den späten Rossini. Kein neuer Komponist in den 1830er Jahren kam ohne diese Reverenz an Rossini aus, anders hätte er keinen Erfolg gehabt. Crescendi, Tempo, schnelle Artikulation in den Agitati-Passagen... das alles kommt von Rossini. Dem konnte man gar nicht entfliehen. Nach der Ouvertüre werden wir dann jedoch sofort in eine cineastische Szene hineinkatapultiert, die mitten im Gange ist. Donizettis Beitrag zur frühromantischen Oper ist die besondere Dramaturgie. Während der Fokus bei Bellini oft auf der Qualität einer Phrase, der Melancholie eines Effekts liegt, geht Donizetti die Sache mit der Direktheit und Entschlossenheit des Norditalieners an. Er kommt aus Bergamo, wo das Klima oft von Nebel und Kälte bestimmt wird. Aber bei Sonne und klarem Wetter sieht man die Alpen. Bellini ist Südländer. Lebenslang atmet er in der Gegend von Catania den Duft von Orangenblüten und Melancholie. Das Publikum im Teatro Carcano dürfte von Donizetti überrascht gewesen sein. Er legt den Fokus auf die Dramaturgie, und das geht schon fast in Richtung Musiktheater.

Michael Küster

Was sagst du zu der These, in ANNA BOLENA habe Donizetti erstmals künstlerisch zu sich selbst gefunden? Ist das nicht zu plakativ? Immerhin hat er in ANNA BOLENA Entlehnungen aus insgesamt vier seiner Opern vorgenommen. „Al dolce guidami“, das Cantabile der Schlussarie, ist zum Beispiel eine Entlehnung aus Donizettis zweiter Oper ENRICO DI BORGOGNA aus dem Jahr 1818...

Enrique Mazzola

Ich betrachte das Schaffen eines Komponisten generell als eine Art „Work in progress“. Donizettis frühe Opern waren nicht lediglich Vorstufen, um einen Meilenstein wie ANNA BOLENA zu schaffen. Auch wenn ANNA BOLENA ein Erfolg war, sehe ich sie doch noch als eine Oper des Übergangs und nicht als ein Werk, in dem sich ein völlig neuer Stil manifestieren würde. MARIA STUARDA ist da doch um einiges kompakter und näher an dem, was Donizetti später komponieren wird. Dem Wettbewerb mit Bellini hat er sich aber offenbar ganz bewusst gestellt. Der ausgefeilten Artikulation der Rezitative schenkt er größte Aufmerksamkeit. Er wusste, dass Bellini der ungekrönte Meister darin war. Später wird Donizetti das Tempo in den Rezitativen deutlich anziehen, weil er mehr persönliche Freiheit und Selbstbewusstsein gewonnen hat.

Michael Küster

Beim Hören der Oper bemerkt man, wie geschickt Donizetti gerade in den Rezitativen die Spannung am Kochen hält. Auffällig ist, wie gewissenhaft er am

Text entlang komponiert. Es geht nicht um große Architektonik, sondern er folgt dem Text in seine kleinsten Verästelungen.

Enrique Mazzola

Das stimmt! Die Rezitative leben von Tempowechseln und ihrer abwechslungsreichen Dynamik. Da gibt es plötzliche Fortissimi oder Momente, wo er plötzlich „presto“ für eine Phrase vorschreibt. Wenn man in den Genuss des echten Donizetti-Geschmacks kommen will, sollte man diese Rezitative nicht streichen. Sie sind ein unverzichtbarer Bestandteil dieses großen dramaturgischen Rahmens, den Donizetti für ANNA BOLENA konstruiert hat.

Michael Küster

Eine besondere Spezialität in ANNA BOLENA sind die Duette und Ensembleszenen. Vor allem das Duett zwischen Anna Bolena und ihrer Hofdame und Rivalin Giovanna Seymour ist hier herauszuheben.

Enrique Mazzola

Es ist der Vorläufer des großen Duetts Elisabetta – Maria aus MARIA STUARDA. Im Dezember 1830 war ein Duett als Ausdruck der Machtspiele zweier Frauen etwas völlig Neues. Dieses Duett wird zum Austragungsort ihrer Auseinandersetzungen. Donizetti gibt den beiden Frauen übrigens kaum Gelegenheit, gleichzeitig zu singen. Etwa 90 Prozent dieses Duetts alternieren ihre Stimmen, erst am Ende des Duetts singen sie zusammen. Auch hier hält Donizetti so die Spannung aufrecht. Eine Reaktion löst die nächste aus. Wir erleben Hass und Komplizenschaft, Kampf und Vergebung. An ein Duett in perfekter Harmonie, wie etwa die Barcarole von Offenbach, dürfen wir dabei nicht denken. Donizetti hatte ganz anderes im Sinn. Wenn er auch im größeren Kontext eines Quintetts oder Sextetts mehrere Stimmen zusammenspannt, heißt das nicht notwendigerweise, dass diese Stimmen auch zusammen singen.

Michael Küster

Die Zeitgenossen berauschten sich vor allem an der knapp 25-minütigen Finalszene Annas. Bei klarem Bewusstsein spricht Anna Giovanna und Enrico ihre Vergebung aus. Was ist das Besondere an dieser oft als Wahnsinnszene bezeichneten Nummer?

Enrique Mazzola

Mit dem Wahnsinn ist das so eine Sache. Der Begriff beschreibt diese Szene nicht richtig, weil wir es hier im Grunde mit einem Wechsel der Bewusstseinslagen Annas zwischen Erkenntnis der Realität und der in Phantasien abschweifenden Erinnerung an gelebtes Leben zu tun haben. Es ist eigentlich ein ganz klarer Moment für sie. In der frühromantischen italienischen Oper sind diese sogenannten Wahnsinnszenen der Punkt, an dem die Frauen Kontrollverlust erleben und an die Grenzen der Realität gelangen. Aber es ist für Komponisten wie Bellini und Donizetti auch der richtige Ort, eine lange, ausdrucksstarke Szene und damit den einen großen Showmoment für die Diva zu kreieren. Es war die ideale Gelegenheit, Stimmkunst und Ausdrucksspektrum einer Sängerin ins beste Licht zu rücken. Donizetti wird bald eine besondere Meisterschaft darin entwickeln, denken wir nur an die entsprechenden Szenen in MARIA STUARDA und LUCIA DI LAMMERMOOR. Wer in die Abgründe einer verlorenen Seele schauen möchte, muss die Finalszene aus ANNA BOLENA hören.

Michael Küster

Inwiefern wird sich deine Donizetti -Lesart von früheren Interpretationen unterscheiden?

Enrique Mazzola

Ich verehere meine musikalischen Ziehväter und weiß, was ich ihnen verdanke. Ein Dirigent wie Gianandrea Gavazzeni hat ANNA BOLENA nach dem Zweiten Weltkrieg für das Repertoire zurückerobert, als er sie 1957 gemeinsam mit dem Regisseur Luchino Visconti und Maria Callas in der Titelrolle auf die Bühne der Mailänder Scala brachte. Aber diese Dirigentengeneration hatte ihre wesentlichen Prägungen vom späten Verismo und vom Expressionismus erhalten. In bester Absicht hat man deshalb ganze Szenen gestrichen und ist recht willkürlich mit dem Tempo einiger Arien umgegangen, um sie für die Sänger passend zu machen. Dem Publikum von heute sollten wir enthüllen, was wirklich in Donizettis Manuskripten steht. Unsere ANNA BOLENA-Edition ist in Zusammenarbeit mit der Fondazione Donizetti di Bergamo entstanden und räumt mit einigen Irrtümern auf. Sie enthält viele Informationen zur Phrasierung, der richtigen Dynamik und zur Tempogestaltung. Wo man früher „Allegro“ spielte, ist oft „Moderato“ notiert, und auch der umgekehrte Fall tritt gelegentlich auf. Das Publikum wird also einige Überraschungen erleben. Es lohnt sich, die Ohren offen zu halten.

Und dann sagte sie:
„Ich habe gehört, dass
der Scharfrichter sehr gut
sein soll; ich habe einen
kleinen Hals“, und von
Herzen lachend fasste sie
mit der Hand daran.
Ich habe schon viele
Männer und Frauen bei
ihrer Hinrichtung erlebt,
und alle sind in großer
Angst gewesen, aber
meines Wissens hat
diese Dame viel Freude
und Vergnügen am Tod.

Synopsis

Act I

At Windsor Castle, the Court awaits the return of King Enrico. Both Giovanna, one of the Queen's ladies-in-waiting and secretly Enrico's new lover, and Anna are anxious. In order to brighten the mood, Anna commands the page Smeton to sing a song, but this only disturbs her even more. After Anna has retired, Giovanna's bad conscience asserts itself: upon his return, she confronts the King, threatening to end their affair if he does not make her Queen. Enrico promises Giovanna to dissolve his marriage to Anna.

Percy, the love of Anna's youth, has been recalled from banishment by Enrico. Although Anna's brother Rochefort warns him, he insists on seeing her one more time. When Anna joins them with Enrico, the latter notices that his wife and Percy still harbour feelings for one another. He orders surveillance for Anna.

Smeton is also in love with Anna. He has secretly stolen a medallion with her portrait. When he tries to return it to the Queen's room, he has to hide and overhears Anna confessing to Percy that she still loves him, but cannot return to him. When Percy tries to stab himself in desperation, Smeton leaps from his hiding-place to protect Anna. All of them are surprised by Enrico's appearance, who declares the medallion proof of Anna's unfaithfulness with Smeton. He delivers Anna, Percy, Rochefort and Smeton into the hands of the judges.

Act II

Anna's ladies-in-waiting are also called to testify against the Queen. Giovanna advises Anna to plead guilty in order to save her life. When Anna refuses, Giovanna confesses that she is Enrico's new lover. Anna forgives Giovanna.

By promising to save Anna's life, Enrico has pressured Smeton into making a false confession. Before the judges, Anna and Percy declare that they promised to be true to one another. In vain, Giovanna entreats the King to spare Anna: the judges condemn all those accused to death.

In prison, Rochefort and Percy refuse to be pardoned and are ready to die with Anna. While Anna's ladies-in-waiting lament her fate, she is deeply disturbed and plagued by guilt and fears, but also memories of her happy youth. While the condemned prepare for their execution and outside Enrico and Giovanna's wedding cortege passes by, Anna forgives all those who have done her wrong.

Impressum

Copyright Stiftung Oper in Berlin
Deutsche Oper Berlin, Bismarckstraße 35, 10627 Berlin

Intendant Dietmar Schwarz; *Geschäftsführender Direktor* Thomas Fehrle; *Spielzeit* 2023/24
Redaktion Jörg Königsdorf; *Redaktionelle Mitarbeit* Moritz Mehlinger
Gestaltung Uwe Langner; *Druck*: trigger.medien gmbh, Berlin

Textnachweise

Die Interviews mit David Alden und Enrique Mazzola, sowie der Artikel von Anselm Gerhard sind Originalbeiträge für dieses Programmheft. Die Handlung wurde von Alexa Nieschlag ins Englische übersetzt.

Das Zitat auf S. 33 (Giuseppe Mazzini) wurde dem Buch „Donizetti und die Welt der Oper in Italien, Paris und Wien in der ersten Hälfte des Neunzehnten Jahrhunderts“ von Herbert Weinstock (Edition Kunzelmann) entnommen.

Alle übrigen Quellen stammen aus dem Band „Heinrich VIII. von England in Augenzeugenberichten“ (dtv).

Bildnachweise

Bettina Stöß fotografierte die Hauptproben am 7. und 11. Dezember 2023.

Weitere Abbildungen: Porträts von Hans Holbein dem Jüngeren

Gaetano Donizetti

ANNA BOLENA

Premiere an der Deutschen Oper Berlin am 15. Dezember 2023

Musikalische Leitung: Enrique Mazzola; *Inszenierung*: David Alden; *Bühne, Kostüme*: Gideon Davey; *Licht*: Elfried Roller;
Choreografie: Arturo Gama; *Video*: Robi Voigt; *Dramaturgie*: Michael Küster, Jörg Königsdorf; *Chöre*: Jeremy Bines

Enrico VIII.: Riccardo Fassi; *Anna Bolena*: Federica Lombardi; *Giovanna Seymour*: Vasilisa Berzhanskaya;
Lord Rochefort: Padraic Rowan; *Lord Riccardo Percy*: René Barbera; *Smeton*: Karis Tucker; *Sir Hervey*: Chance Jonas-O'Toole

Chor und Orchester der Deutschen Oper Berlin

