

# La fiamma

Ottorino Respighi



DEUTSCHE OPER BERLIN



# La fiamma

Ottorino Respighi [1879–1936]

Oper in drei Akten  
nach einem Libretto von Claudio Guastalla,  
basierend auf Hans Wiers-Jenssens  
Theaterstück „Anne Pedersdotter“

Uraufführung am 23. Januar 1934  
am Teatro Reale dell'Opera in Rom

Premiere an der Deutschen Oper Berlin  
am 29. September 2024





Hexen am Bett einer Kranken [Holzschnitt, Mailand 1626]

# Handlung

Christof Loy

3  
2

*Die Handlung von LA FIAMMA spielt während der Auseinandersetzungen zwischen dem oströmischen und dem weströmischen Reich, zu einem Zeitpunkt, als große Teile Italiens zum Einzugsbereich von Byzanz gehörten. Als Stellvertreter Ostroms ist der Exarch Basilio eingesetzt, der schon vor vielen Jahren mit seiner Familie Konstantinopel auf kaiserlichen Befehl verließ. Mittlerweile ist seine erste Frau verstorben und sein Sohn Donello verbringt seine Studienjahre in Konstantinopel. Schließlich hat Basilio gegen den Willen seiner Mutter Eudossia die sehr viel jüngere, aus einfachen Verhältnissen stammende Silvana geheiratet. Nun lebt Silvana schon mehrere Jahre im Haus ihres Mannes Basilio, gemeinsam mit ihrer Schwiegermutter, die ihre Abneigung gegen die junge Frau nie ablegen konnte.*

## Erster Akt

Eudossia weist zum wiederholten Mal ihre Schwiegertochter zurecht, dass sie nicht streng genug den Haushalt führen würde. Ihre verstorbene Vorgängerin wäre dagegen ein Vorbild an Disziplin und zudem eine würdige Aristokratin gewesen. Silvana scheint an der Atmosphäre, die ihre Schwiegermutter verbreitet, geradezu zu ersticken und vertraut sich Monica, einer der Mägde des Hauses an. In dem Moment vernimmt man wütende Schreie einer Volksmenge, die fordert, dass man Agnese di Cervia zum Tod auf dem Scheiterhaufen verurteilen sollte. Sie sei eine Hexe. Als die Mägde hinauseilen, um sich der Menge anzuschließen, steht die verfolgte alte Frau plötzlich vor Silvana und bittet sie in Todesangst darum, sie zu retten und in Sicherheit zu bringen. Silvana weigert sich zunächst. In dem Moment jedoch, als Agnese Andeutungen macht, dass auch Silvanas Mutter einst als Hexe beschuldigt wurde, entschließt sich Silvana, den Bitten der Frau nachzugeben und versteckt sie.

Unterdessen ist Donello, der Sohn Basilius aus erster Ehe, nach Italien zurückgekehrt und wird von seiner Stiefmutter Silvana förmlich begrüßt. Die beiden sind gleichaltrig und Silvana erinnert ihn daran, dass sie sich schon einmal begegnet sind, als sie fast noch Kinder waren. Schon damals schienen sie voneinander angezogen zu sein, wie auch nun im Moment der Wiederbegegnung. Eudossia unterbricht das Gespräch der beiden und heißt ihren Enkel Donello willkommen.

In diesem Moment fällt die Meute, die Agnese di Cervia verfolgt, in das Haus ein, angeführt von dem Exorzisten der nahen Gemeindekirche. Der Vorwurf: Agnese habe den jungen Cesario verhext und sei verantwortlich für seinen Tod. Spuren lenken zu dem Palast des Exarchen und man vermutet, dass sie sich hier versteckt halte; schließlich findet die Menge die alte Frau und schleppt sie zum Scheiterhaufen. Agnese verflucht die strenge Eudossia, deren Sohn Basilio und deren Enkel Donello, aber auch Silvana, der sie prophezeit, dass auch sie einst auf dem Scheiterhaufen enden wird.

## Zweiter Akt

Am nächsten Tag

Schon kurz nach seiner Ankunft hat Donello ein Verhältnis mit der Magd Monica angefangen. Als Silvana davon erfährt, legt sie eine für sie ungewöhnliche Strenge an den Tag und verbannt die mit ihr befreundete Monica in ein Kloster. Basilio wiederum bestimmt seinen Sohn dazu, ihn in einem Feldzug gegen den Papst in Rom zu unterstützen. Über allem scheint der Fluch der Agnese di Cervia zu liegen. Diese soll, kurz bevor sie Opfer der Flammen wurde, seltsame Andeutungen über Silvanas Mutter und Verbindungen zum Exarchen gemacht haben. Basilio gesteht schließlich Silvana, dass ihre Mutter ihn regelrecht mit Zauberkünsten in ihr Haus gelockt habe und dort mit der eigenen Tochter, die damals noch nicht einmal volljährig war, verkuppelt habe. Er sei ihr sofort erlegen gewesen, habe sie aber immer aufrichtig geliebt. Als dann Jahre später Silvanas Mutter der Hexerei angeklagt wurde, verteidigte Basilio diese und bewahrte sie so vor dem Feuertod. Da er aber überzeugt davon ist, damals von ihr verhext worden zu sein, leidet er nun darunter – nach seinem Glauben –, die Sünderin vor dem Scheiterhaufen, aber nicht vor dem Fegefeuer der Hölle bewahrt zu haben. Die verwirrte Silvana begreift nun, wieso sie beim Gedanken an den Tod ihrer Mutter nie Trauer verspürt. Zugleich glaubt sie daran, die magischen Künste ihrer Mutter geerbt zu haben, weshalb das, was sie sich in ihren Träumen ersehnt, allein durch ihre Vorstellungskraft Wirklichkeit werden könnte. Sie wünscht sich ihren Stiefsohn herbei, da steht dieser plötzlich vor ihr. Beide stürzen sich in die Arme und verbringen die Nacht miteinander.

## Dritter Akt

Einige Monate später

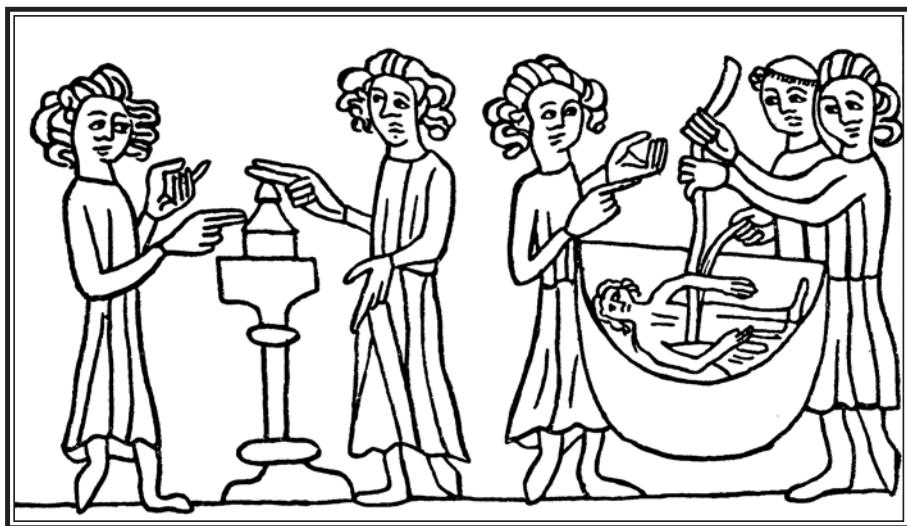
Silvana und Donello haben ihr fatales Verhältnis fortgesetzt und können nicht voneinander lassen. Eudossia hat die Affäre längst entdeckt, dies aber für sich behalten, um ihren Sohn Basilio zu schonen. Allerdings hat sie ihren politischen Einfluss genutzt und dafür gesorgt, dass Donello nach Konstantinopel zurückbeordert wird. An dem Tag, als sie dies ihrem Enkel offiziell mitteilen will, findet sie Silvana in seinem Zimmer vor. Der Ehebruch lässt sich kaum noch verheimlichen. Als Silvana begreift, dass man Donello durch eine Intrige ihrer Schwiegermutter von ihr fernhalten will, ist sie außer sich vor Wut und Verzweiflung und gesteht Basilio offen ihren Ehebruch. Und mehr noch, sie wirft ihm vor, keinen einzigen Moment glücklich an seiner Seite gewesen zu sein, ihn sogar verabscheut zu haben, wenn sie sich ihm hingeben musste. Der alte Basilio bricht tot zusammen. Eudossia macht Silvana für den Tod ihres Sohnes verantwortlich und klagt sie als Mörderin, ja, als Hexe an.

Anders als bei Agnese di Cervia, die dem Urteil der Meute übergeben wurde, wird Silvana ein ordentlicher Prozess zugestanden. Sie gesteht den Ehebruch, allerdings weist sie jeden Vorwurf der Hexerei von sich. Sie sei von der Flamme der Liebe erfasst worden und allein darin schuldig; sie und Donello seien in Liebe miteinander verbunden und hätten das Recht, diese Liebe zu leben. Als auch Donello das Wort für sie ergreift, ist der vorsitzende Bischof wie auch die zuhörende Menge beinahe bereit, Silvana freizusprechen. Doch in diesem Moment ergreift ihre Schwiegermutter Eudossia das Wort und erinnert alle Anwesenden an ihre Verstrickungen mit der als Hexe verurteilten Agnese di Cervia sowie an die Gerüchte um Silvanas hexenartige Mutter. Schließlich beendet sie ihr Plädoyer mit den Worten: „Hexe! Tochter einer Hexe!“ Als nun auch Donello an Silvana zweifelt, begreift sie, dass sie ihm nicht vertrauen kann. Ihr Traum von Liebe zerbricht und sie sieht im Leben keinen Sinn mehr. Als der Bischof ihr die finale Chance gibt, vom Hexenglauben abzuschwören, gelingt es ihr nicht, den Schwur bis zum Ende aufzusagen. Ihr Schweigen wird als Geständnis wahrgenommen. Silvana wird auf den Scheiterhaufen gebracht und die Hoffnung auf ein Leben in Liebe und ohne Aberglauben zerstört.



---

Eine Hexe verzaubert einen Mann [Holzschnitt, 1489]



---

**Hexenprobe** [Nach einer Handschrift um 1250]  
Schwur und Wasserprobe

# Respighis „La fiamma“

## Ein Experiment gegen Experimente?

Christoph Flamm

Die außerordentliche Beliebtheit mancher seiner Orchesterwerke hat den Blick darauf verstellt, dass Ottorino Respighi während seiner ganzen Schaffenszeit Werke für Musiktheater geschrieben hat, und sogar mit einem Erfolg. Dass seine Generation der um 1880 Geborenen („la generazione dell'ottanta“) die Oper gemieden und stattdessen eine Rehabilitierung der Instrumentalmusik in Italien versucht habe, ist ebenso richtig wie falsch – es ist eben eine der üblichen Vereinfachungen, mit denen die Musikhistoriker versuchen, das unüberblickbare Ganze besser zu verstehen. Ja, Respighi hat tatsächlich mit reichlich Kammermusik, einigen Konzerten und vor allem mit etlichen sinfonischen Werken wie seiner weltberühmten „Römischen Trilogie“ („Le fontane di Roma“, „Pini di Roma“ und „Feste romane“) das Jahrzehnte währende Vakuum der italienischen Instrumentalmusik gefüllt, unter Jubel gefüllt, nicht zuletzt dank solcher Advokaten wie Arturo Toscanini am Dirigentenpult. Aber zugleich ist er jener generellen Kritik entgegengetreten, die dem italienischen Musiktheater damals auch aus den eigenen Reihen scharf entgegenwehte, indem sogar dem Leuchtturm Puccini der Vorwurf der Anbiederung ans Publikum gemacht wurde (am deutlichsten in Fausto Torrefrancas Pamphlet von 1912). Respighi hat dieser Kritik indirekt widersprochen, indem er eigene Werke schrieb, für die die italienische Operntradition kein Ballast war, sondern ein Fundus für die eigene Inspiration. Zählt man halbszenische Nebenformen und Ballette mit, hat er deutlich mehr Bühnenwerke geschaffen als etwa Puccini. Insofern ist die Vorstellung von Respighi als einem reinen Sinfoniker mehr als fragwürdig. Nicht zuletzt auch deswegen, weil sein Interesse an Vokalmusik überhaupt von Anfang an groß war. So entstanden neben geistlichen und weltlichen Kantaten zahlreiche Lieder, von denen einige fest im Repertoire verankert sind („Nebbie“, „Nevicata“), ferner vokale Kammermusik wie „Il tramonto“ (nach Shelley) für Stimme und Streichquartett sowie größere Werke für Gesang und Orchester („Arestusa“, „La sensitiva“); als Begleiter seiner Frau Elsa hat er während einer Tournee in Brasilien sogar selbst einige Lieder auf Schallplatte aufgenommen. Die Beschäftigung mit Gesang ist also eine Konstante in Respighis Schaffen – was er den Figuren seiner Opern angedeihen ließ, waren nicht die Gehversuche eines Instrumentalisten, sondern Früchte einer lebenslangen Auseinandersetzung mit der menschlichen Stimme.

# Musikgeschichte als Kontinuum: Komponieren gegen den Bruch

Anders als sein Kollege Gian Francesco Malipiero, der die Notwendigkeit einer Reformation der Bühnenästhetik spürte und mit der ORFEIDE (1918–1922) ein illusionsdurchbrechendes Maskenspiel als zeitgemäße Lösung präsentierte, wollte Respighi keine einzige Wurzel der Musikgeschichte kappen. Diese bildete für ihn ein Kontinuum, aus dem man sich nach Belieben bedienen konnte, von der archaischen Gregorianik über die tänzerisch-leichtfüßige Renaissance und den opulenten Barock bis zum emotionalen Pathos von Verdi und der kruden Realitätsfixiertheit des Verismo: sei es als Arrangement (wie in den „Antiche danze ed arie“), sei es als stilistische Camouflage (Konzerte im alten Stil), sei es letztlich als Personalstil, der eine eklektizistische Vielfalt statt Einheit demonstriert. Eklektizismus galt jedoch zumeist als Manko, als Ausweis künstlerischer Abhängigkeit und damit Unreife, obschon bereits Respighis Kollege Alfredo Casella ein künstlerisches Prinzip daraus machte und im späteren 20. Jahrhundert Polystilistik einen Siegeszug erlebte. Was Respighi jedenfalls nicht ertragen konnte, war Ausgrenzung: Die Tiraden der Avantgarde gegen die Tradition waren ihm suspekt. Das erklärt letztlich, warum er Ende 1932 als Erster eine öffentliche Erklärung unterschrieb, die gegen die Verdammung der Musik des 19. Jahrhunderts opponierte und dabei aber zugleich, ohne Namen zu nennen, die Vertreter der Moderne diffamierte, die eben diese Distanz als notwendig erachteten. Die Unterschrift war kein politisches Kalkül: Respighi enthielt sich der Anbiederung an die Macht mehr als alle seine Kollegen, er trat nicht einmal in die faschistische Partei ein. Aber es war ein ästhetisches Credo, das andere, engstirnigere Köpfe eben doch als kulturpolitisches Kampfmittel einsetzten – und das, obschon Mussolinis Fascismo immer allen, teilweise sehr unterschiedlichen künstlerischen Tendenzen offenstand, ganz besonders auch der aggressiven futuristischen Traditionserträumerung. Respighi ist in dieser Hinsicht wohl ein Unikum: Er verlebte sich mit gargantuanischem Appetit von der mittelalterlichen Einstimmigkeit bis zu Debussy, Strauss und Strawinsky alles ein, was er nur kriegen konnte, und schuf daraus ein stilistisch sehr heterogenes Œuvre, das sich kaum mit einfachen Begriffen fassen lässt, da es eigentlich alles widerspiegelt, was musikgeschichtlich fassbar war. Diese ästhetische Grundhaltung ist einerseits in ihrem Ansatz sehr liberal, sie setzt der Tyrannie des künstlerischen Fortschrittsdenkens pluralistische Offenheit entgegen. Andererseits ist sie aber zweifellos auch Ausdruck einer stupenden Naivität. Tatsächlich muss man, um Respighis Werke wirklich zu schätzen, diese Ebene der Naivität, die so ganz in Kontrast steht zu den tendenziell elitären Narrativen der Moderne, zunächst einmal per se akzeptieren. Dann aber lässt sich feststellen, auf welch hohem Reflexionsniveau er durchaus doch zu komponieren imstande war, etwa in seiner monumentalen „Sinfonia drammatica“ von 1915 oder manchen Streichquartetten: Diese Werke gestatten eben kein „easy listening“, welches man mit dem Namen Respighi vorschnell verbinden möchte – vielleicht werden sie gerade deswegen so wenig gespielt.

## Eine ganze Palette: Respighis Musiktheater

In gewisser Weise verhält es sich bei Respighis Bühnenwerken ähnlich. Auch diese lassen sich stilistisch nicht einfach einordnen, sie folgen keiner klaren Entwicklungslinie, sondern entfalten eine bunte Vielfalt stilistischer Möglichkeiten.

Nach dem operettenartigen Singspiel RE ENZO, das 1905 mit Bologneser Studierenden aufgeführt und in der Presse mehr als wohlwollend gewürdigt wurde (einige Stücke leben als Instrumentalminiaturen weiter), versuchte sich Respighi 1908 mit dem unter russischer Landbevölkerung spielenden Zweikter AL MULINO ein einziges Mal am veristischen Modell samt sinfonischem Intermezzo, hier um slawische Farben bereichert (die Oper ist im Klavierauszug vollendet, aber nicht zu Ende orchestriert, daher damals nur privat konzertant aufgeführt worden). Mit SEMIRÂMA gelang Respighi 1910 dann ein wahrer Triumph. Diese in babylonischer Zeit spielende Oper, in der die Protagonistin mit ihrem Sohn eine inzestuöse Liebe verbindet, kann als direkter Vorläufer von LA FIAMMA angesehen werden, im Sujet ebenso wie im archaisch-exotischen Setting. Musikalisch zieht SEMIRÂMA von der orchestralen Opulenz und Exotik der Strauss'schen SALOME, andererseits hat Respighi hier eine frühe Sinfonie von 1901 eingearbeitet, was zu dem außergewöhnlichen Umstand führt, dass der 1. Akt eine sonatenartige Struktur mit Exposition, Durchführung, Reprise und Coda aufweist. (Bei Puccini werden sich 1918 in SUOR ANGELICA ebenfalls Formprinzipien finden – mehrfach wiederkehrende Themenblöcke –, die genuin sinfonischer Natur sind, nicht opernhafter.) Während das Orchester also quantitativ und qualitativ (und letztlich eben auch strukturell) das Geschehen dominiert, bleiben die Singstimmen in SEMIRÂMA thematisch blass. Genau diesen Makel versuchte Respighi in seinen folgenden Opern zu überwinden – von der entfesselten Opernsinfonik zurück zum Gesang als Zentrum des Theaters. Zunächst war es eher die Verbindung von beidem: MARIE VICTOIRE, eine hochdramatische, mit *couleur locale* und *coulour historique* operierende französische Revolutionsoper nach dem Vorbild der Grand opéra, die 1914 beendet, aber erst 2004 in Rom uraufgeführt wurde. Dann folgte die Erfahrung einiger Ballett-Pastiches für Sergei Djagilews Ballets Russes: 1918 „La Boutique fantasque“ nach Rossini (noch vor Strawinskys „Pulcinella“), 1920 dann eine ganze Reihe ähnlicher Ballette als Bearbeitung älterer und jüngerer Musik. Für ein römisches Marionettentheater schrieb Respighi 1921 die kammermusikalische Dornröschen-Oper LA BELLA ADDORMENTATA NEL BOSCO, die durch ihre Collage-artige Vielfalt und karikierende Elemente das Genre selbst ironisiert – eine Art Sidestep auf der Suche nach der eigenen Bühnenästhetik. Mit der „Erzteufelei“ BELFAGOR (1923), einer fantastischen Komödie, in der sich der verkleidete Dämon in die Niederungen der menschlichen Liebe begibt (man denke an Rimskij-Korsakows NACHT VOR WEIHNACHTEN), lag der Akzent erstmals auf Humor – und der Erfolg an der Mailänder Scala sowie später in Hamburg und Rom war ein erheblicher (nicht etwa moderat, wie gelegentlich zu lesen). Mit Gerhart Hauptmanns „Versunkener Glocke“ als Vorlage folgte nochmals ein fantastisches bzw. Märchen-Sujet, LA CAMPANA SOMMERSA, in dem Naturmystik, Künstlertum und Liebesthematik eine Synthese eingehen, die bei der Hamburger Uraufführung 1927 und bald darauf in New York triumphal gefeiert wurde, obschon – oder gerade weil – nicht zu überhören ist, dass hier erneut das Orchester enorme Aufmerksamkeit bekommt: Kein Wunder, wenn es nicht nur tiefste Erschütterungen um Liebe, Trennung und Tod, sondern auch elfenhafte Fabelwesen und Glockenklang evozieren darf. In die gänzlich entgegengesetzte Richtung schwang das Pendel 1931 mit MARIA EGIZIACA, einem einaktigen „Mysterium“, das die büßende Maria von Ägypten nur mit äußerst entschlackten Klängen einkleidet, die stilistisch auf mittelalterliche und Renaissance-Musik rekurrieren; die Uraufführung fand 1932 in der New Yorker Carnegie Hall konzertant vor einem an Giotto angelehnten Triptychon des Bühnenbildners Nicola Benois statt.

Als Respighi sich ab 1931 an LA FIAMMA setzte, war er also nicht nur ein international gefeierter Autor von Orchestermusik, sondern ebenso ein selbst im Ausland begehrter und umjubelter Komponist von Bühnenwerken. Insgesamt hatte er bis dahin eine ungewöhnlich breite Palette von Ausdrucksformen, Modellen und Inhalten geschaffen, darunter Operette, Verismo, Exotismus, historische große Oper, Märchen, fantastische Komödie, Zauberoper und Legendenspiel. Nicht alle waren wirkliche Erfolge, aber einige durchaus, wenige allerdings dauerhaft. Dass sie nach und nach wieder von den Spielplänen verschwanden und nach dem Zweiten Weltkrieg fast ganz im Schutt der Operngeschichte versanken, ist ein Schicksal, das sie mit den meisten anderen Werken dieses Zeitraums teilen, zumal mit denen ohne deutlichen Bruch mit spätromantischer Tonsprache. Aber genau solche Brüche durfte es für Respighi ja nicht geben. LA FIAMMA war geradezu als Zement gedacht, der jede Idee von Bruch kitten sollte und zugleich jede Vorstellung von Experiment abzulehnen schien, obschon doch Respighi selbst immer wieder Lust am Experiment verspürt hatte, und sei es der Nachtigallengesang aus dem Grammophon in den „Pini di Roma“. Aber das kulturelle Klima der 1930er Jahre war ein anderes, nicht nur in Italien und gewiss nicht nur aufgrund einer gefühlten Erwartungshaltung gegenüber der Politik oder dem Publikum – überall standen die Zeichen auf Rückkehr zu Normen und Traditionen oder wenigstens zur Mäßigung, so auch etwa bei Hindemith, Copland oder (nolens volens) Schostakowitsch. Das eingangs erwähnte, von Respighi Ende 1932 mitunterzeichnete „Manifest italienischer Musiker für die Tradition der romantischen Kunst des 19. Jahrhundert“ hatte indessen schon eine spezifische Richtung vorgegeben, namentlich die Rehabilitierung italienischer Opernästhetik von Rossini bis Puccini. LA FIAMMA war Respighis klingendes Pendant dazu, eine Art praktischer Umsetzung der Forderungen – der Versuch einer Wiederinstandsetzung des Melodramma.

## LA FIAMMA – das wiederauferstandene Melodramma

Claudio Guastalla, Respighi bereits seit gut einem Jahrzehnt als Librettist eng verbunden (und auch als Ghostwriter einiger Programme der sinfonischen Dichtungen), hatte dem Komponisten als Vorlage für eine neue Oper „Anna Pedersdotter“ vorgeschlagen, das erfolgreichste Theaterstück (1908) des norwegischen Schriftstellers Hans Wiers-Jenssen, dem eine historisch belegte Hexenverbrennung in Bergen 1590 zugrunde liegt. Respighi akzeptierte, bestand aber darauf, die Handlung in das byzantinische Ravenna des 7. Jahrhunderts zu verlegen, einerseits sicher, um eine Wiederholung des nordischen Kolorits in der „Versunkenen Glocke“ zu vermeiden, andererseits, weil ihn seit langem die Pracht faszinierte, die von dem Goldglanz der ravennatischen Mosaiken in ehrfurchtgebietend alter Sakralarchitektur ausgeht. Natürlich war es zugleich auch eine Verlagerung der Handlung aus dem Ausland in heimisches Territorium. Erneut hätte, wie in SEMIRÂMA, eine Musik entstehen können, die ganz auf orchestrale Überwältigung und koloristischen Effekt setzt. (Sein ebenfalls 1932 entstandenes abendfüllendes Ballett „Belkis, regina di Saba“ frönte genau solchem klanglichen Bombast in exotischem Dekor hemmungslos.) Aber genau das trat nicht ein. Respighi konzentrierte sich in LA FIAMMA wie nie zuvor auf das psychologische Durchdringen der Protagonisten und damit auf die subtile Modellierung ihrer Stimmpartien. Das Orchester ist von der Aufgabe, die psychischen und emotio-

nalen Ebenen primär zu definieren oder zu illustrieren, weitgehend enthoben. Die Zeichnung der Figuren mit ihren sich wandelnden Gemütsverfassungen, besonders im Fall der Silvana, wird nun wesentlich von den Gesangspartien selbst getragen, das Orchester sekundiert nur. Gab es in MARIE VICTOIRE noch ein großes (und dramaturgisch bedeutsames) sinfonisches Zwischenspiel, so kommt das Orchester in LA FIAMMA überhaupt nur noch in wenigen kurzen Momenten zu eigenem Recht: Die Vorspiele zum 1. und 2. Akt sind winzig, dasjenige zum 3. Akt knapp, hinzu kommen kleinere Passagen schweigender Bühnenaktion. Diese orchestrale Fastenkur zeigt sich ebenso im sparsam kalkulierten Einsatz der Orchestermittel bei allen monologischen oder dialogischen Abschnitten. Stärker hervor tritt das Orchester in den Chorszenen, die hier ebenfalls erstmals bei Respighi eine herausragende Stellung einnehmen. Während zu Beginn des 1. Aktes die Mägde mit weitschweifenden Vokalisen für byzantinisches Kolorit sorgen, schreit am Aktende die Volksmenge in einer sich steigernden Mischung aus Lynchjustiz und religiöser Hysterie das Todesurteil für die verzweifelte Agnese di Cervia heraus (ähnlich wie wenige Jahre zuvor in Prokofjews FEURIGEM ENGEL); hier nun bläht sich das Orchester zu dramatischer Größe auf. Eine extreme Reduktion stellen dagegen die statisch repetierten „Lauten-Akkorde“ bei Silvanas Todesvision im 3. Akt („Dolce la morte“) dar, die Monteverdis COMBATTIMENTO DI TANCREDI E CLORINDA fast zitieren, natürlich nicht zufällig, sondern als bewusste Verankerung in der italienischen Musikgeschichte. Was das Orchester aber doch beisteuert, sind die zentralen thematischen Motive. Das wie ein roter Faden die ganze Oper durchziehende, punktiert aufspringende, düstere Schicksalsmotiv des Anfangs bekommt einen konkreten Sinn, als Agnese gegen Ende des 1. Aktes Silvana prophezeit, dass auch sie dasselbe Schicksal, als Hexe verurteilt zu werden, erwarte („E anche tu sarai domani come me ...“). Noch konkreter auf Silvana bezogen ist die schleppend und dumpf herabsinkende Synkop-Kette, die erstmals in der Anfangsszene des 1. Aktes erklingt, als Silvana sich in stummem Protest von den Belehrungen der Eudossia abwendet, und die als Ostinato die gesamte Beschwörungsszene am Schluss des 2. Aktes trägt. In ihrer rituellen Strenge und Statik erinnert dieses Motiv wohl nicht ganz zufällig an die „Rondes printanières“ aus Strawinskis „Sacre du printemps“. Dass Respighi mit dem thematischen Material und „seinem“ Orchester dann, wenn es dramaturgisch geboten ist, virtuos und reflektiert zugleich umgehen kann, zeigt sich unter anderem bei der Szene, in der Basilio sterbend zusammenbricht. So ein Bühnentod ohne physische Einwirkung ist immer, auch bei altersschwachen Figuren, ein etwas gezwungenes Ereignis. Andererseits, die Situation ist für ihn alles andere als erquicklich: Silvana schüttet ihm ihre ganze angestaute Frustration über das lustlose Gefängnis ihrer Ehe mit einem alten Mann, das Eingesperrtsein zwischen den Mauern, die Vergeudung ihrer Jugend und die blinde Hörigkeit ihres Gatten gegenüber seiner boshaften Mutter aus, offenbart ihm dann, wie sehr sie seinen Tod wünscht, und schleudert ihm als *Coup de grâce* ins Gesicht, mit seinem Sohn Ehebruch begangen zu haben. Nicht einfach zu verkraften, gewiss – aber tödlich? Respighis Musik bricht an dieser Stelle in ein markenschütterndes Inferno schreiender Dissonanzen aus, das durch die Übereinanderschichtung der beiden Hauptmotive, schrill kreischende Streicherlinien und insgesamt mit einer martialischen Klangwucht über die Akteure hereinbricht. So wird Tod durch Entsetzen doch glaubhaft.

Guastalla gestand sich in seinen Aufzeichnungen ein, dass der thematische Nucleus von LA FIAMMA alles andere als neuartig war: „ein ewiges Motiv wie jenes der Phädra und der Parisina, bereits abgehandelt von Euripides, von Racine,

von Byron, von D'Annunzio und hundert geringeren Anderen.“ Er meinte die verbotene Liebe zwischen Stiefmüttern und ihren Stiefsöhnen. Ildebrando Pizzetti und Pietro Mascagni hatten in den 1910er Jahren gleichnamige Opern mit Gabriele D'Annunzio als Textdichter lanciert. Respighi reiht sich stofflich ein, musikalisch aber geht er andere Wege – nämlich in gewisser Weise rückwärts. LA FIAMMA ist das, was man eine Nummernoper nennen kann: Ihr Bauplan beruht auf der Idee von in sich geschlossenen Formteilen wie Rezitativ, Arie, Duett, konzertantes Ensemble, Chor. Natürlich ist das in der Partitur nicht direkt ablesbar, aber erkennbar ist zweifellos ein Schritt zurück hinter die von Verdi und ganz besonders von Puccini vollzogenen Bestrebungen, Akte als ein in sich großes Ganzes zu begreifen, deren Binnenform sich fließend aus den theatralischen Ereignissen ergibt, aus ihrer psychologischen Entwicklung. Diese allerdings ist in LA FIAMMA, ungeachtet aller Formkonzepte, ebenfalls von herausragender Intensität. Die Gestaltung der Schlusszzene, des Prozesses gegen Silvana, kann dafür beispielhaft stehen: Sie schwankt zwischen innerer weiblicher Kraft (die in ihr lodern, vieldeutig schillernde „Flamme“) und selbstbewusster Wehrhaftigkeit einerseits sowie emotionaler Abhängigkeit von Donello andererseits, der aber selbst hin- und hergerissen ist zwischen seinen Gefühlen für sie (indem er alle Schuld auf sich nehmen möchte) und seiner abergläubischen Angst, Silvana könne doch magische Kräfte auf ihn und mordend auf seinen Vater angewandt haben. Selbst die innere Einstellung der beiden Chorgruppen – die zuvor mit ihren hymnischen Gesängen ein großes Fresko klerikaler Pracht ausgebreitet haben – kippt von ehrlicher Empathie für die leidende und liebende Frau um in die kreischende Verfluchung als „Hexe“, mit der das Todesurteil und der Vorhang fallen.

Die Oper spricht nicht deutlich aus, ob die Ereignisse wirklich mit Magie zu tun haben oder nicht (auch dies wie bei Prokofjew). Die exzessive Gewalt der Kirchenseite nimmt sich in jedem Fall brutaler und furchterregender aus als alles, was Agnese oder Silvana je gezaubert haben könnten. Was Respighi aber deutlich aussprechen will, liegt auf einer anderen Ebene: Erstens, das italienische Melodramma ist in alter Pracht zurück; zweitens, die im 20. Jahrhundert unternommenen Neuformulierungen des Musiktheaters können zurückgenommen und dennoch ein überzeugendes Resultat erzielt werden; drittens, es ist möglich, von griechischer Hymnologie über Monteverdi bis zu Strawinsky und Strauss absolut alles miteinander zu amalgamieren, ohne dass der Eindruck von Stückwerk entsteht – alles ist gleichsam selbstverständlich und organisch miteinander verbunden, die Musikgeschichte ist in ihrer Gesamtheit lebendige Gegenwart. Das zumindest war, grosso modo, Respighis Ideal. (In seinem folgenden Einakter LUCREZIA, den er nicht mehr vollenden konnte, verfolgte Respighi indessen schon wieder andere Ziele.) Die Mehrheit der zeitgenössischen Rezensenten zollte jedenfalls Respighis restaurativem Experiment, als das man es ja auch bezeichnen könnte, tiefste Anerkennung, auch wenn man die zuweilen peinlich dick aufgetragene patriotische Schwellbrust und den politisch sich anbiedernden Konformismus mancher Kommentatoren gerne ausblenden möchte.

LA FIAMMA ist Respighis auch längerfristig erfolgreichste, vielleicht seine überzeugendste Oper geworden. Man kann sie heute als klingendes Manifest einer von ästhetischen Grabenkämpfen durchfurchten Zeit hören. Oder einfach als besonders ehrgeizigen Versuch, musikalische Traditionen durch Zusammenführung weiterzuführen, anstatt sich von ihnen zu distanzieren wie von einem innig geliebten Spielzeug, dem man sich entwachsen glaubt.



**Hexenverbrennung** [Frankreich, 18. Jh.]

Kahlgeschorene Hexen auf dem Scheiterhaufen, der Folterknecht legt Feuer.



Folterszene [Holzschnitt, 16. Jh.]

# Drei Außenseiterinnen

Christof Loy im Gespräch  
mit Konstantin Parnian

*Konstantin Parnian*

LA FIAMMA ist im Opernrepertoire eine echte Rarität und überaus selten auf den Spielplänen zu finden. Durch die wenigen Einspielungen, die existieren, ist Ihnen das Werk aber schon lange bekannt. Die Idee, es einmal selbst auf die Bühne zu bringen, tragen Sie also schon eine Weile mit sich herum.

*Christof Loy*

Als ich LA FIAMMA kennenlernte, wurde gleich mein Interesse geweckt und die Oper kam auf die Liste der Stücke, mit denen ich mich intensiver beschäftigen möchte. Es dauerte dann ein wenig in meiner Karriere, bis ich LA FIAMMA vorschlagen konnte, aber es ist genau richtig, das Stück hier an diesem Haus zu spielen. Das hat mit der Größe dieses Hauses zu tun, die nötig ist, damit die Wucht dieser Musik richtig einschlagen kann und aufgefangen wird – dafür braucht es auch den richtigen Zuschauerraum. An kleineren Häusern könnte sich die Energie nicht unbedingt freisetzen. Insofern ist dieses Haus der ideale Ort für dieses Stück und es passt natürlich auch zu dem Repertoire an Opern des frühen 20. Jahrhunderts, die ich hier in den letzten Jahren inszeniert habe.

*Konstantin Parnian*

Auch die anderen Werke – DAS WUNDER DER HELIANE von Erich Wolfgang Korngold, FRANCESCA DA RIMINI von Riccardo Zandonai und Franz Schrekers DER SCHATZGRÄBER sind selten gespielte Opern. Wie nähert man sich solchen Raritäten und wie war es konkret bei LA FIAMMA?

*Christof Loy*

Eigentlich ist es immer zuerst die Musik, die mich anspricht – es geht gar nicht ohne. Speziell im Fall von LA FIAMMA fand ich spannend, dass die Musik zunächst schwer einzuordnen ist, obwohl sie auf einem romantischen Ideal von Oper fußt und von einer romantischen Klangsprache ausgeht wie viele Opern des frühen 20. Jahrhunderts. Damit bin ich vertraut, verstärkt auch durch meine Arbeiten der vergangenen Jahre. Trotzdem werde ich aber überrascht von Momenten, in denen ebenso die Musik anderer Komponisten anklängt – wie etwa Monteverdi, mit dem ich mich schon immer stark auseinandergesetzt habe. Was etwa die Behandlung der Sprache angeht, verfolgen Respighi und Monteverdi das gleiche Konzept. Der deklamatorische Ansatz des Gesangsparts ist ein unglaublich interessanter

Aspekt, an dem wir bei den Proben stark gearbeitet haben. Schließlich ergibt sich der Sinn von Musik erst, indem man der Rede singend Ausdruck verleiht und nur durch das gesprochene oder hier gesungene Wort wird auch Handlung verursacht. In LA FIAMMA wird das sogar inhaltlich verhandelt, wenn Basilio durch das gesprochene Wort von Silvana zu Tode kommt und nicht etwa wie ein Scarpia, der von Tosca erdolcht wird.

#### *Konstantin Parnian*

Silvana, die Protagonistin aus LA FIAMMA, ist eine sehr facettenreiche Figur. Sie erscheint als Opfer, beschreitet aber auch einen Weg der Selbstermächtigung und wird zum Schluss als Täterin verurteilt.

#### *Christof Loy*

Silvana entzieht sich total jenen Kategorien, die wir gerne anwenden, um uns das Leben einfacher zu machen. Sie erscheint am Anfang als eine, die man sehr vieler Dinge beraubt, welche an sich einer jungen Frau zustehen, also sprich: sich mit Gleichaltrigen zu treffen, Freude zu erleben – wie sie es selbst beschreibt entzieht man ihr Luft, Himmel und Licht, also ganz Wesentliches worauf eigentlich jeder Mensch ein Recht hat. Insofern wird sie erstmal als Opfer wahrgenommen und beschreibt sich auch als solches. Im Laufe der Handlung entwickelt sie aber erstaunlicherweise großes Potenzial, Dinge für sich durchzusetzen, von denen sie es selbst nicht geglaubt hätte. Sie fordert ein, den Mann zu lieben, für den sie Gefühle empfindet, sie möchte mit ihm körperlich zusammen sein, sie riskiert ihre Ehe damit und wird dadurch überaus mutig. Diesen Mut traut man ihr am Anfang gar nicht zu – weder das Publikum noch ihre Umgebung. Sie wirkt zunächst eher wie eine etwas merkwürdige, stille, fast verschrobene junge Frau. Dann aber wird sie zum Motor der ganzen Handlung und alle müssen plötzlich auf sie reagieren.

#### *Konstantin Parnian*

Von Silvana ausgehend gibt es auch noch eine andere interessante Figur, die gar nicht auftritt, nämlich Silvanas verstorbene Mutter, über die an mehreren Stellen gesprochen wird.

#### *Christof Loy*

So wie über Silvanas Mutter im Stück gesprochen wird, könnte man glauben, sie sei tatsächlich eine Hexe gewesen. Es erscheint glaubwürdig durch das, was man über sie erfährt, wenn man überhaupt von der Existenz von Hexen ausgeht. Betrachtet man den Hexenbegriff in LA FIAMMA, ist bei der Frau, die am Ende des 1. Akts als Hexe verbrannt wird, Agnese di Cervia, schon weitaus fragwürdiger, ob sie eine Hexe ist. Da stellt sich eher das Gefühl ein, dieser Frau wird schlichtweg dieses Etikett angeheftet. Bei Silvana, der nächsten Generation, ist dann ganz klar, dass sie keine Hexe ist. Anfangs glaubt sie zwar selbst, sie hätte die Kräfte geerbt, die ihre Mutter gehabt haben soll. Sie denkt, ihre Vorstellungskraft ist so stark, dass die Dinge tatsächlich eintreten, die sie sich vorstellt – denn genau das wird in LA FIAMMA als Hexenkraft bezeichnet. Aber im Prozess, der ihr am Ende gemacht wird, sagt sie eindeutig, es sei keine Zauberei gewesen, sondern reine Liebessehnsucht, also die Kraft einer Liebe, die auch erwidert worden ist von Donello. Eine Liebe, die das fatale Verhältnis hervorbringt, das dann, als es offenkundig wird, beim betrogenen Ehemann Basilio zum Herzinfarkt führt. Während bei Silvana also die Sache klar ist, hängt mit Silvanas Mutter letztendlich die Frage zusammen: Gibt es Hexen oder gibt es keine Hexen? Für das Publikum stellt sich

über die drei Akte eine Art Aufklärungsprozess her, der am Ende zum Schluss kommt, dass es überhaupt keine Hexen gibt.

*Konstantin Parnian*

Also werden eigentlich auch die Geschichten über Silvanas Mutter in Zweifel gezogen.

*Christof Loy*

Wahrscheinlich sind auch diese Geschichten nicht wahr. Was aber das Stück nicht anzweifelt, sind Energien zwischen Menschen, die man nicht erklären kann. Auch die starke Anziehungskraft zwischen Donello und Silvana ist nicht erklärbar. Und wo etwas nicht erklärbar ist, heißt es schnell: Das geht hier nicht mit rechten Dingen zu. Gerade wenn einzelne den Mut haben, diesem starken unerklärlichen Gefühl, was die Liebe ja ist, nachzugehen, werden sie schnell zu Opfern, die stellvertretend für dieses Unerklärliche von einer Gruppe ausgeschlossen werden.

*Konstantin Parnian*

Und die Liebe, die an sich etwas geradezu Magisches hat, steht für dieses Unerklärliche.

*Christof Loy*

Der Liebesbegriff ist interessant in LA FIAMMA. Die Beichte von Silvanas Ehemann Basilio, dass er sich über deren Mutter Silvana genähert habe, erinnert schon an Kuppelei, an eine verkauftete Braut. An der Stelle spricht Basilio auch davon, dass er die Liebe nie gefürchtet habe – eigentlich ganz ähnlich wie Siegfried. An dieser Darstellung merkt man besonders deutlich, wie die Liebe hier nicht als etwas Glückbringendes verstanden wird, sondern als etwas Feindliches, vor dem man sich in Acht nehmen muss.

*Konstantin Parnian*

Das erklärt auch die Angst vor den Hexenkräften, die hier oft mit Verführung und Leidenschaft in Verbindung gebracht werden. Vorher kam schon Agnese di Cervia zur Sprache. Obwohl sie nur im 1. Akt auf der Bühne steht, wird sie als eine der drei großen Frauenfiguren in LA FIAMMA wahrgenommen. Auch merkt man deutlich, dass sie eine Vorgeschichte in dieser Gesellschaft hat.

*Christof Loy*

Agnese di Cervia ist eindeutig eine Außenseiterfigur in dieser Welt. Sie und Silvanas Mutter haben viel miteinander verkehrt und wurden in dieser Gesellschaft als die beiden Hexen angesehen. Agnese ist eine Frau, der etwa nachgesagt wird, sie sei die Frau mit dem bösen Blick. Die Unterstellungen, die ihr widerfahren sind, können auch sehr verängstigen. Wegen solcher ständigen Vorwürfe und Angriffe entwickeln manche Menschen als Verteidigung einen speziellen Blick und das ist dann der „böse Blick“. In dem Moment hat man sich dann schon den Unterstellungen angepasst. Andererseits scheint Agnese in ihrem Umfeld auch als eine Art Heilerin anerkannt zu werden, mit Mitteln, die man heute als alternativmedizinisch bezeichnen würde, was damit behaftet ist, nicht wissenschaftlich nachweisbar zu sein und somit ebenso in der Sphäre des Unerklärlichen liegt. Sie wohnt als Außenseiterin abgelegen und wird doch immer wieder aufgesucht von den Leuten. Wenn ihre Arbeit gut läuft, wird sie als Wunderfrau gesehen, aber wenn es schlecht läuft als eine, die Verderben über alle bringt.

*Konstantin Parnian*

Agnese hat also durchaus eine Position in dieser Gesellschaft. Neben den Genannten gibt es ja auch noch Eudossia, die greise Mutter von Basilio und Großmutter Donellos, die eine wichtige Stellung am Hof und im Beziehungsgelecht der Figuren einnimmt.

*Christof Loy*

Bei genauerer Betrachtung sind alle drei Frauen in LA FIAMMA Außenseiterinnen und damit auch Eudossia. Sie hat in ihrer Vergangenheit hochherrschaftlich in Konstantinopel gelebt und ihr jetziges Leben in Ravenna ist weiterhin luxuriös, aber sie lebt dort im Exil. In der neuen Umgebung wird sie als fremde Griechin gesehen, die Hass gegen die Einheimischen hegt. Auch gegen sie herrschen also Vorurteile und wenn Vorurteile kursieren, werden diese nicht selten von der betroffenen Person eingelöst.

*Konstantin Parnian*

Das ist ein Aspekt, der sich durch die Handlung zieht, denn diese gewaltigen Vorurteile, die in einige Figuren durch die Gesellschaft hineinprojiziert werden, nötigen diese regelrecht dazu, diese Vorurteile zu erfüllen. Entscheidend zeigt sich das auch bei Silvana, die irgendwann selbst anfängt zu glauben, sie habe Hexenkräfte.

*Christof Loy*

Als Silvana, wenn ihr im Finale der Prozess gemacht wird, Donello fragt, ob er nicht an ihre Unschuld glaube, stärkt sie gerade mit dieser Frage seinen Zweifel. Solche Mechanismen werden in LA FIAMMA immer wieder freigelegt: Vorstellungen entstehen, werden ausgesprochen und sobald sie in der Welt sind, tun sie auch ihre Wirkung.

*Konstantin Parnian*

Das frühe 20. Jahrhundert ist von grausigen gesellschaftlichen Umwälzungen durchzogen, die von Vorverurteilung, Ächtung und Ausgrenzung durch die Massen angetrieben wurden. Das Werk greift also auch die Geschehnisse seiner Entstehungszeit auf und reflektiert sie.

*Christof Loy*

Die Verführbarkeit der Masse ist definitiv ein großes Thema in LA FIAMMA, wobei spannend ist, wie differenziert damit umgegangen wird, denn die Masse ist hier nicht nur verführbar zum Bösen, sondern in anderen Momenten auch bereit, Mitleid und Empathie mit den Opfern zu empfinden. Das Stück beschreibt viel mehr, dass das Volk allgemein meist durch Emotionen getrieben ist und nicht durch Argumente überzeugt wird. Deswegen ist auch die Liebesfähigkeit der Masse nicht konstant, weil sie nicht nach einer abgesicherten Argumentation handelt, sondern nur nach dem Vagen, das Gefühle immer mit sich bringen. Das Volk ist eben stets amorph und kann so am Ende des Stücks im letzten Moment auch von Eudossia als brillanter Politikerin umgestimmt werden, sodass sich der geballte Hass gegen die vermeintliche Hexe Silvana entlädt.

*Konstantin Parnian*

Gerade deswegen eignet sich der Stoff auch so gut für die Oper, weil Emotionales verhandelt wird, das sich rational nicht komplett durchdringen lässt. Die sinnliche Ebene, die in der Oper besonders stark ausgeprägt ist, treibt in

LA FIAMMA auf mehreren Ebenen das Geschehen an. Welche Rolle spielt in diesem Zusammenhang Donello, der zu Beginn des Stücks nach langer Zeit zurückkehrt und gewissermaßen in dieses komplexe Personengeflecht eindringt?

*Christof Loy*

Donello markiert die gängige Figur des fremden Jünglings mit großer erotischer Ausstrahlungskraft, der allein durch seine sinnliche Erscheinung ein bestehendes System aufbrechen kann. In vielen Zügen erinnert er an den Gast aus Pasolinis „Teorema“. Als Donello erscheint, spürt Silvana sofort eine Form von Bewegung, gegen die sie sich zunächst stark wehrt. Auch die Großmutter Eudossia, die man bis dahin nur starr und schrecklich erlebt hat, ist voller Freude, als sie den Enkel sieht. Die Mägde sind allesamt hingerissen von ihm und der Vater Basilio freut sich sowieso, seinen Sohn wiederzusehen. Donello ist also jemand, der die Liebe entzündet in den Menschen – fatalerweise.

*Konstantin Parnian*

Gegenüber Silvana entwickelt Donello selbst eine leidenschaftliche Liebe und dennoch misstraut er ihr, als ihr zum Schluss der Prozess gemacht wird, weswegen sie die Kräfte verlassen und sie nicht in der Lage ist, den Schwur aufzusagen, der ihre Unschuld beweisen soll. Dadurch ist sie schließlich dem Urteil ausgeliefert.

*Christof Loy*

Von dem Moment an, in dem Donello schon die Vorstellung fasst, eine Beziehung mit Silvana einzugehen und so den eigenen Vater zu betrügen, plagt ihn dieser Gedanke. Das impliziert, dass er sich gegen die starken Gefühle für Silvana von Anfang an wehrt. In solchen Konstellationen suchen Menschen gerne die Schuld beim Partner, machen Vorwürfe verführt worden zu sein. Insofern kommt diese Abwehrhaltung am Ende gar nicht plötzlich, sondern ist von Anfang an angelegt. Im großen Liebesduett formuliert Donello das ja sogar aus, indem er betont, wie er sich Silvana entziehen möchte, aber es nicht schafft. Natürlich ist diese Beziehung toxicisch, allein weil sie über mehrere Monate im Geheimen besteht – da staut sich natürlich vieles auf. Indem Donello sich dem entzieht, kann er sich davon befreien und sich einreden, er sei schuldlos, weil er keine Chance gehabt habe, sich dagegen zu wehren. Das ist menschlich nicht groß aber verständlich.

*Konstantin Parnian*

Donello wendet sich von Silvana ab, um sich gewissermaßen die Absolution zu sichern, während Silvana zum Feuertod verurteilt wird. Wer dieses Werk oberflächlich betrachtet, könnte meinen, der Name LA FIAMMA, die Flamme, stehe einfach nur für den Scheiterhaufen. Aber das wird der Sache kaum gerecht.

*Christof Loy*

LA FIAMMA bezeichnet in erster Linie, was Silvana selbst als die Liebesfähigkeit beschreibt, die innere Flamme. Das Wort taucht im Stück nur einmal auf und zwar als Silvana davon spricht, dass sie von ihrer Mutter die Disposition zu einer übergroßen Leidenschaft geerbt habe – und da spricht sie eben nicht von Hexenkräften. Das heißt, wenn sie einen Liebesdrang verspürt, lässt sich dieser überhaupt nicht kontrollieren. Insofern hat der Titel LA FIAMMA eher wenig mit dem Feuer auf dem Scheiterhaufen zu tun als viel mehr mit der überwältigenden Kraft der Liebe, die sich jeder wirklichen Erklärung entzieht.

Frauen wurden beschuldigt, unvernünftig, eitel, wild und verschwenderisch zu sein. In besonderem Maße kritisiert wurde die weibliche Zunge, das Instrument der Aufsässigkeit. Die Hauptschurkin war jedoch die ungehorsame Ehefrau. Sie war, neben dem „zänkischen Weib“, der „Hexe“ und der „Hure“, Hauptgegenstand der Kritik von Dramatikern, populären Schriftstellern und Moralisten.

































Auf einer anderen Ebene liegen die Studien zur Psychologie des Hexengläubigen von Seiten der Vorurteilsforschung. Nach den bahnbrechenden „Studies in Prejudice“ bilden Neigung zu Aberglauben und Stereotypenbildung, der Glaube an das Bestimmtwerden des Einzelschicksals durch geheimnisvolle Mächte und das Denken in starren Kategorien Kriterien der Persönlichkeitsstruktur der „Authoritarian Personality“, aus welchen sich die Anhängerschaft Hitlers konstituierte.



**Hexen brauen ein Hagelunwetter** [Holzschnitt, 15. Jh.]

Aus: Ulrich Molitor, „De lamiis phitonicis mulieribus“ [Von den Unholden oder Hexen], Köln 1489.

# Notizen zu „La fiamma“

## Carlo Rizzi

38 39

Es gibt eine Menge Opern abseits des Kanons, um die es wirklich schade ist, dass sie heute so selten auf die Bühne gebracht werden. Das trifft ganz besonders auf die Stücke aus dem frühen 20. Jahrhundert zu, wofür Riccardo Zandonais FRANCESCA DA RIMINI, die ich hier vor ein paar Jahren an der Seite von Christof Loy erarbeitet habe, ebenso ein Beispiel ist, wie nun Respighis LA FIAMMA. Die meisten dieser Opern waren große Erfolge bei ihrer Uraufführung und haben bis heute nicht an ihrer Wirkung verloren.

Als künstlerischer Leiter von Opera Rara, einer Organisation, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, selten gespielte Werke aufzuführen und einzuspielen, bin ich damit vertraut, Musik zu dirigieren, die für alle Beteiligten neu ist, so wie es auch bei LA FIAMMA der Fall ist. Diese Ausgangslage ist immer spannend, da es viel mehr als sonst darum geht, gemeinsam auf die Suche zu gehen, um eine musikalische Interpretation zu finden. Bei altbekannten Werken des Kanons, die viele schon in verschiedenen Konstellationen gespielt haben, bringen alle die unterschiedlichsten Vorstellungen über die musikalische Umsetzung mit. Aber wenn es für alle die erste Begegnung mit einem neuen Werk ist, kann man ganz frisch und unvoreingenommen an die Sache gehen, was mir eine große Freude bereitet. Dabei geht es nicht einfach nur darum, ob man in Viertelnoten oder Halben dirigiert, ob es hier schneller sein muss oder dort langsamer. Was es zu finden gilt, ist der Grund, warum die Musik gerade so geschrieben ist, wie sie es ist. In dieser Hinsicht ähnelt die Arbeit der des Regieführers.

Andererseits führt das Fehlen von Referenzpunkten unvermeidbar dazu, dass man manchmal eine Entscheidung in der musikalischen Konzeption trifft, die bei den Proben nicht so funktioniert, wie man es sich vorgestellt hat und die man dann überdenken muss. Die Arbeit mit dem Orchester wird dadurch zu einer besonderen Herausforderung, hat aber auch sehr schöne Seiten, weil alle zusammen die Musik während der Proben überhaupt zum ersten Mal live hören. Ebenso muss man sehr eng mit den Sängerinnen und Sängern zusammenarbeiten, was die stimmliche Herangehensweise angeht. Die Partien sind schließlich auch für sie neu, müssen ganz neu einstudiert, auf der Probebühne erarbeitet und schließlich auf der großen Bühne erprobt werden.

Im Falle von LA FIAMMA kommt hinzu, dass es eine enorme Vielfalt unterschiedlicher Stile gibt, wofür Respighi gerade kritisiert wurde. Worum es aber geht, ist zu verstehen, warum Respighi so vorgegangen ist. So wie ich dieses Werk lese, sind die verschiedenen Stile stets mit bestimmten Handlungsvorgängen oder Figuren verbunden, die sie zum Ausdruck bringen. Bringen wir ein Beispiel: Respighi ist bekannt für seine Liebe zum gregorianischen Choral, dem er in vielen seiner Werke eine Hommage widmet wie etwa in jedem Teil der „Trilogia romanica“ – der drei sinfonischen Dichtungen, die heute noch festes Bestandteil im Konzertrepertoire sind und für die Respighi hauptsächlich bekannt ist. Das ist ein fester Bestandteil seiner musikalischen Kultur. Auch in LA FIAMMA wird in einzelnen Passagen Gregorianik aufgegriffen und somit, gemeinsam mit exotistischen Anklängen wie etwa der Verwendung von Pentatonik, eine musikalische Sphäre geschaffen, die nur dann auftritt, wenn es um die Verwurzelung im griechischen Byzanz geht. Wenn also etwa die orthodoxe Religion im Mittelpunkt steht oder die Griechin Eudossia die Szene beherrscht. Dagegen ist die Musik, wenn Donello auftritt, viel lyrischer: Eine wunderschöne Klarinettenlinie wird von zarten Streichern begleitet. Respighi konnte also diese ganz unterschiedlichen Stile bedienen und hatte seine Gründe, wann er welchen davon anwendete. Als Dirigent ist es meine Aufgabe, diese Gründe herauszufinden, und ich bin zum Schluss gekommen, dass er mit den unterschiedlichen Stilen den jeweiligen Charakter zum Ausdruck bringt.

Ein weiteres Beispiel ist das Liebesduett zu Beginn des 3. Akts, das mit unglaublich leidenschaftlicher Musik im Orchester eröffnet wird, um diese sehr sinnliche, physische Beziehung zwischen Donello und Silvana darzustellen. Verschiedene Themen lösen einander ab und werden verarbeitet, es gibt lyrische Momente in den Streichern, aber auch das Schlagwerk ist präsent. Dann kehrt Entspannung ein, was andeutet, dass der Liebesakt begangen wurde, ehe die beiden Gesangsstimmen für das eigentliche Duett einsetzen, das sich aus dieser ruhigen Stimmung in regelrechten Wellen aufbaut und damit eine ganz neue musikalische Richtung einschlägt. Die beiden Liebenden singen dabei in einem Wechselgesang und man spürt förmlich, wie Donello von Silvana vereinnahmt wird. An einem gewissen Punkt weist er sie zurück, weil ihn die Schuld plagt, mit der Frau seines Vaters zusammen zu sein. Er singt davon, dass er fort von ihr will und die Musik greift das in Form perkussiver Elemente auf, mit Trommeln und Pizzicato in den Streichern. Was dann passiert, halte ich für einen der interessantesten Momente dieser Oper: Als Silvana erwidert, dass sie bereit ist zu sterben, um mit Donello zusammen zu sein, wechselt Respighi in eine musikalische Sprache, die exakt der Monteverdis gleicht. Nur von Streichern und Harfe begleitet erklingt Silvanas Sopran im Stile des rezitierenden Singens der Monteverdi-Schule. Diese Musik konterkariert vehement die leidenschaftliche Fülle von zuvor, mit all dem Melodienreichtum und den vielen Höhepunkten. Dieser Übergang in eine so reine, klare Schlichtheit ist so unglaublich wirkungsvoll. Die Unterschiedlichkeit der Stile selbst wird also zum Mittel. Gewissermaßen streift Respighi hier alle opernhafte Anteile ab und geht ganz auf den Text. Deutlich wird das auch daran, dass die Melodieführung sehr deutlich der gesprochenen Sprache folgt.

Die Behandlung der Sprache lässt sich gut an Silvanas Gesang erläutern. Die erste Arie, in der sie beschreibt, wie sie sich gleich einer Gefangenen fühlt, kommt im 1. Akt – es sind überhaupt die ersten Worte Silvanas in der ganzen Oper und die Gesangslinie weiß sehr große Sprünge auf. Das hat etwas von auskomponierten Schmerzensschreien, wenn sie davon singt, dass niemand verstehen könne, was sie durchleide. Diese Passage ist auch mit spannenden Harmonien

unterlegt, die einen kantigen Ausdruck verleihen. Bei der anderen Stelle, die ich anführen möchte, hat Silvana gerade von ihrem Ehemann Basilio erfahren, dass ihre Mutter eine Hexe gewesen sei. Das ist der Moment, in dem sich die Dinge in ihrem Kopf zu einem großen Ganzen zusammensetzen, weil sie dadurch für sich eine Erklärung findet, warum ihre Mutter sich ihr gegenüber manchmal abweisend und für sie unverständlich verhalten hat. Die Musik hier drückt zugleich die Liebe zu ihrer Mutter aus wie auch den Schmerz, den Silvana empfindet, weil die beiden nie ganz zueinander gefunden haben. Hier ist die Melodieführung viel geradliniger und beschreitet nochmal neue Gefilde. Die stilistische Vielfalt ist also auch im Gesang wiederzufinden. Das ist auch bei den anderen Rollen der Fall, aber nirgends zeigt es sich deutlicher als bei Silvana, der komplexesten Partie, was sich nicht nur auf die Dramatik bezieht. Diese Partie ist wahrlich eine Tour de Force und es gibt keinen einzigen Moment, um sich auszuruhen.

Norske Domme og Rettsakter.

1571 - 1652

1590.

Anne Pedersdatter

Wii eptherschreffne Povell Helliesonn  
Bergenns | och Gulatings Laingmandt | Lauritz  
Banspönn, Hans Findbyönn borgemesere  
vtj Bergenn, joern Olspönn | Jürgenn  
Banspönn Jürgenn Jacobspönn, Niels  
Biornspönn, Leiffrenn Anderpönn Hans  
Möller | Hans Sampson | Niels Bellieson,  
Jacob Willumpsönn raadmennde, Joern  
Brock, Gierds Bruff, Jacob Strand,.  
Jacob Jhampsönn | Japsper Skrodder, Jerns  
Thomesönn, Gierdt Boenick, M: Groff Möller  
Rönick Jacobspönn, Nicolaüs de Frins | Dam  
Thonipönn Herman[!] Boris, Johann  
Carnillesönn, Hans Pederpönn, Hans  
Hagenn, Jakobmndt Rapsönn, Christoffer  
Olsson, Michell Egbergyönn, Abraham  
Danilzönn, Henrich Walkers, Erich  
Pederpönn, Daniels Arpp Schredder, Hans  
Bünspönn | Joachim Snidker, Raffiord  
Carnillesönn, och joern Mørneser  
borgere och laengrestis miennde her sameseg  
kiendes och virkherligt giore med  
hede words opne breff, ads paa  
Bergenn Raadhus anno dominij 1590. hundt

[de store bokene  
numre linjen paa  
d'ene belig fortoldelse]

# Wer war Anne Pedersdotter?

## Ein Beispiel neuzeitlicher Hexenverfolgung

*Die Handlung von Respighis LA FIAMMA basiert auf dem 1908 erschienenen Schauspiel „Anne Pedersdotter“ des Norwegers Hans Wiers-Jenssen, das den realen Fall von Anne Pedersdotter verhandelt. Anne Pedersdotter wurde um 1530 in Trondheim geboren und heiratete 1552 den in Bergen ansässigen Humanisten und lutheranischen Theologen Absalon Pederssøn Beyer, der maßgeblich zur Reformation in Norwegen beitrug. Das Ehepaar hatte acht Kinder. Zu Beginn des Jahres 1575 kam es zu einer Gerichtsverhandlung gegen Anne Pedersdotter, da ihr vorgeworfen wurde, der Bischof Geble Pederssøn durch Hexerei getötet zu haben, damit ihr Mann seinen Posten übernehmen könne. Magister Absalon nutzte seinen Einfluss beim dänischen König (Norwegen stand damals unter dänischer Herrschaft) und erwirkte einen Freibrief, wodurch seine Frau freigesprochen wurde. Noch im selben Jahr starb Absalon Pederssøn Beyer. Die Gerüchte um die vermeintlichen Hexenwerke von Anne Pedersdotter hielten über viele Jahre an, sodass es 1590 zu einem erneuten Prozess kam, bei dem sie zum Tod auf dem Scheiterhaufen verurteilt wurde. Erst 1890 wurde in einem dänischen Archiv das umfangreiche Protokoll zum Prozess gefunden – eine der detailliertesten Dokumentationen von Hexenverfolgungsprozessen überhaupt. Der nachfolgende Ausschnitt gibt einen Einblick in die kruden Vorwürfe und bizarren Vorstellungen gegenüber Anne Pedersdotters vermeintlichen Zauberkünsten.*

Der Gerichtsvollzieher verkündete dann, dass vor zwei Jahren zwei Frauen, die wegen Hexerei hingerichtet wurden, freiwillig im Beisein vieler guter Menschen ausgesagt und Folgendes gestanden hätten:

Erst sagte Maren Jacobsdotter, dass Anna Absalon [= Anne Pedersdotter] in der Kunst der Zauberei viel schlimmer und jähzorniger sei als sie und dass sie das Böse beschwören könne, wo immer sie wolle. Dann erzählte Maren, dass Anna Absalon mehrere festliche Nächte mit ihr und anderen Hexen beim Trolltanz auf der Westseite des Fløyen [Berg nahe der Stadt Bergen] verbracht hatte. Dort wollten sie einen Zauber wirken, der die Stadt und die Gemeinde schädigen und zerstören hätte können. Gott, der Allmächtige, hatte dies verhindert, wie es in ihren Geständnissen heißt. Und dann sagte Maren Jacobsdotter, Anna Absalon habe Anna Snidkers durch Zauberei die widernatürliche Substanz verabreicht, die sie während ihrer Krankheit erbrochen hat.



**Hexenverbrennung** [Holzschnitt, 16 Jh.]

Drei Frauen werden lebendig auf dem Marktplatz von Guernesey verbrannt, das Kind wird ins Feuer zurückgestoßen.

Maren gestand auch, dass das Übel, an dem der ehemalige Bischof Meister Geble lange Zeit bettlägerig war und das schließlich zu seinem Tod führte, ihm durch Anna Absalons Zauberei zugefügt wurde, da sie in Mönchs- oder Priester gewändern zu ihm kam, um ihn zu töten, damit Meister Absalon, ihr Ehemann, erneut Bischof werden konnte. Ebenso gestand Gjønette Orckensysk, dass Anna Absalon in der Zauberei viel schlimmer und jähzorniger sei als sie und dass sie gemeinsam mit ihr und einigen anderen Hexen am Floyen im Gebirge beim Trolltanz war. Wegen dieses Geständnisses und vieler weiterer, sowohl über sich selbst als auch über andere, empfingen die beiden genannten Frauen das Sakrament und wurden in den Tod geschickt, so wahr dies hier geschrieben steht.

Dann brachte der Stadtvoigt eine weibliche Person namens Elina als Zeugin vor, die seit etwa 20 Jahren Anna Absalon diente. Er erklärte, dass Elina vor einigen Jahren von einigen Hexenwerken der Anna Absalon erfahren habe, die sie einige Tage zuvor aus freien Stücken und ohne Zwang im Schloss sechs gebildeten und zuverlässigen Personen erzählt habe. Daher forderte der Gerichtsvollzieher nun, dass Elina in Anna Absalons Gegenwart das sagen und erzählen solle, was sie berichtet hatte. Nachdem Elina schwor, dass sie wahrheitsgemäß aussagen würde, gestand Elina Folgendes:

Erstens, dass Anna Absalon, während sie dieser diente, Elina dreimal in der Weihnachtsnacht als Pferd benutzte und mit ihr auf einen Berg namens Lyderhorn geritten war. Bevor Anna sie bestieg, schüttelte sie dreimal das Zaumzeug, und Elina, die jung und töricht war, setzte es sich auf, ohne zu begreifen, was sie da trug. Dann ging Anna Absalon mit ihr los. Elina wusste nicht wohin, bis sie neben anderen solchen Pferden am Lyderhorn angebunden wurde.

Zweitens gestand Elina, dass sich eine große Gruppe zusammen mit Anna Absalon auf demselben Berg versammelt habe. Sie alle beschlossen in voller Übereinstimmung, dafür zu sorgen, dass alle Schiffe, die in diesem Jahr Bergen anlaufen wollten, sinken und zerstört werden würden.

Drittens gestand Elina, dass, als sie zum zweiten Mal von Anna Absalon zum Lyderhorn geritten worden sei, die ganze Versammlung inmitten ihrer Hexenwerke beschlossen habe, die Stadt Bergen brennen zu lassen. Da schlug ein großer Blitz zwischen ihnen ein und spaltete sie. Wir, die wir zur gleichen Zeit auch hier in der Stadt waren, hörten den Donnerschlag, der an einem Weihnachtstag ertönte. Einige Frauen, die vor ein paar Jahr wegen Hexerei verbrannt wurden, hatten ebenfalls sowohl vom Donnerschlag als auch von der Versammlung am Lyderhorn erzählt.

Viertens gestand Elina, dass, als sie zum dritten Mal von Anna Absalon zum Lyderhorn geritten wurde, die überaus böse Menschenversammlung auf dem Berg neben ihren anderen Machenschaften beschlossen habe, augenblicklich eine Flut über die Stadt Bergen einbrechen zu lassen, so dass die Stadt untergehen sollte. Dann kam ein Mann zu ihnen, der weiß gekleidet war und einen weißen Stock in der Hand hatte, und schlug auf die Gruppe ein und sagte: „Mein höchster Herr wird nicht zulassen, dass das geschieht, was ihr sagt“, und das trieb sie auseinander.

...

Dann sagte Anna Absalon, dass Elina sowohl über sie als auch über sich selbst falsch gesprochen habe und dass sie noch nie auf Lyderhorn gewesen sei und

nicht wisse, wo dieser Berg sei, obwohl jeder in der Stadt ihn täglich sehen kann. Nachdem alle diese Zeugen, jeder unter seinem höchsten Eid, im Beisein von Anna Absalon aussagten, so wahr es hier geschrieben steht, fragten wir Anna, ob sie sich in irgendeiner Weise für die ihr nun zugewiesenen Angelegenheiten entschuldigen könne. Dann würden wir gerne ihre Entschuldigung hören. Sie entschuldigte sich nicht für diese Zeugnisse, sondern behauptete, in den genannten Hexereifällen unschuldig zu sein.

...

Nachdem wir alle Zaubereifälle von Anna Absalon untersuchten, stellten wir fest, dass die genannten fünf Personen, Thollicken Adrians, Anna Snidkers, Jannicken Pässes, Claus Skinder und Jasper Troff, nach den Aussagen aufrichtiger Zeugen ihren Tod dadurch gefunden haben, dass Anna Absalon sie mit Hexerei umgebracht hat.

Den anderen Personen, mit denen Anna Absalons gestritten hat, für die sie Hass oder Neid verspürt und ihnen Böses gewünscht hat, ist derartiges gemäß des Wunsches widerfahren, teils in Bezug auf ihr Leben, teils auf ihr Vieh und andere Habseligkeiten, die ihnen gehörten und die besser zu haben sind als zu verlieren.

Daneben gibt es noch weiteres wahrheitsgetreues Vergleichbares für das Hexenwerk und den Trolltanz, den Anna Absalon seit einigen Jahren vollzieht und von dem einige in ihrem Umfeld in den Tod gingen. Und Elina, die Anna Absalon als Pferd benutzt hat, kann ihr Wort durch zwei Dinge beweisen: Das eine Mal durch den Blitz, das andere Mal durch den Empfang des Sakraments, was Anna Absalon selbst neben anderen ähnlichen Zeugnissen ihrer Zaubertaten, die uns zu Ohren gekommen sind und die zu umfangreich sind, um sie aufzuschreiben, nicht bestreit.

Obwohl die Zeugnisse zahlreich sind, sind sich alle über die Hexerei von Anna Absalon einig. Berücksichtigt man alle Umstände der beschriebenen Fälle, scheint es uns gemäß des Sinns, den Gott uns gegeben hat, und mit unserem Gewissen, dass Anna Absalon der Hexerei schuldig ist.

...

Aus diesem Grund haben wir dem Gericht mitgeteilt, dass die Hexenwerke von Anna Absalon nach norwegischem Recht und christlichem Recht als Zauberin bestraft werden sollten.

# Zeittafel Ottorino Respighi & „La fiamma“

## **9. Juli 1879**

Ottorino Respighi wird in Bologna geboren.

## **1891 – 1901**

Respighi studiert am Konservatorium von Bologna Violine, Viola, Kontrapunkt und Fuge sowie Komposition, u.a. bei Luigi Torchi und Giuseppe Martucci. Abschluss des Kompositionsstudiums mit dem Orchesterwerk „Preludio, corale e fuga“.

## **1900 – 1903**

Weiterer Kompositionsunterricht bei N. Rimskij-Korsakow, vor allem in Instrumentation.

## **1903 – 1908**

Tätigkeit als Geiger und Bratscher, erste Kompositionen.

## **12. März 1905**

Respighis erste Oper RE ENZO wird in Bologna am Teatro del Corso uraufgeführt. Das Gesangensemble bestand großteils aus Studierenden des örtlichen Conservatoriums.

## **ab 1906**

Erste Bearbeitungen Alter Musik entstehen, u.a. ein Arrangement von Monteverdis „Lamento d'Arianna“, das 1908 durch die Berliner Philharmoniker unter der Leitung von Arthur Nikisch uraufgeführt wurde.

## **1908 – 1911**

Aufenthalt in Berlin, Tätigkeit als Korrepetitor in einer Gesangsklasse, Kompositionsunterricht bei Max Bruch.

## **1911**

Respighi erhält eine Professur für Komposition am Konservatorium von Bologna.

## **1912 – 1914**

Die Oper MARIE VICTOIRE entsteht, die erst posthum 2004 am Teatro dell'Opera di Roma uraufgeführt wurde. 2009 folgte die erste und bisher einzige weitere Neuproduktion an der Deutschen Oper Berlin.

### **1913**

Respighi erhält eine Professur für Komposition am Conservatorio di Santa Cecilia in Rom.

### **11. März 1917**

Uraufführung der symphonischen Dichtung „Fontane di Roma“ in Rom, dem ersten Stück der später als „Trilogia romana“ titulierten Reihe, die Respighis heute am häufigsten aufgeführte Werke umfasst.

### **Januar 1919**

Respighi heiratet seine ehemalige Schülerin, die Sängerin und Komponistin Elsa Olivieri Sangiacomo.

### **1920**

Erste Begegnung mit dem Schriftsteller und Librettisten Claudio Guastalla.

### **30. Oktober 1922**

Benito Mussolini wird von König Viktor Emanuel III. zum italienischen Ministerpräsidenten ernannt.

### **1922 – 1923**

Aus der ersten Zusammenarbeit mit dem Librettisten Claudio Guastalla entsteht die Oper BELFAGOR, die am 26. April an der Mailänder Scala Uraufführung feiert.

### **14. Dezember 1924**

Uraufführung der „Pini di Roma“ in Rom, dem zweiten Werk der „Trilogia romana“.

### **1924 – 1926**

Respighi wird Direktor des Conservatorio di Santa Cecilia in Rom.

### **ab 1926**

Respighi beendet seine Lehrtätigkeiten bis auf eine Meisterklasse in Komposition und konzentriert sich noch stärker auf das Komponieren und Verbreiten seiner Werke als Dirigent.

### **21. Februar 1929**

Uraufführung der „Feste Romane“, dem dritten Werk der „Trilogia romana“ in der Carnegie Hall von den New York Philharmonics unter der musikalischen Leitung von Arturo Toscanini.

### **Dezember 1932**

Respighi unterzeichnet das „Manifesto di musicisti italiani per la tradizione dell'arte romantica dell'800“, das sich gegen moderne Strömungen und für eine Weiterführung der Musiktradition des 19. Jahrhunderts positionierte.

### **1932**

Ernennung zum Accademico d'Italia, eine der höchsten Auszeichnungen des faschistischen Italiens.

### **23. Januar 1934**

Uraufführung von LA FIAMMA am Teatro Reale dell'Opera di Roma unter der musikalischen Leitung von Respighi selbst und in Anwesenheit von Mussolini. Das

Werk erringt in den ersten Jahren große Erfolge. Bis 1937 folgen Aufführungen u. a. in Buenos Aires, Montevideo, Chicago, Mailand, Budapest und Wien.

#### **1934**

Respighi wird Mitglied der Akademie der Künste zu Berlin.

#### **18. April 1936**

Respighi stirbt in Rom an einem Herzleiden. Er hinterlässt als Fragment die einaktige Oper LUCREZIA, die von seiner Frau Elsa Respighi vollendet und 1937 an der Mailänder Scala uraufgeführt wird.

#### **Juni 1936**

Deutsche Erstaufführung von DIE FLAMME an der Berliner Staatsoper in einer Übersetzung von Julius Kapp. Bis zur Premiere an der Deutschen Oper Berlin am 29. September 2024 ist dies die einzige Produktion von Respighis letzter vollendetem Oper in Deutschland gewesen.



**Die Hexenprobe** [Holzschnitt, um 1600]

Wasserprobe, Hexenbad. Sank die Inquisitrix unter, war sie unschuldig, schwamm sie oben, war sie überführt.

# Synopsis

Christof Loy

*The action of LA FIAMMA is set during the conflicts between the Eastern Roman and the Western Roman Empires, at a time when large parts of Italy belonged to the Byzantine sphere of influence. The Exarch Basilio has been appointed the representative of Eastern Rome, having left Constantinople many years before with his family at the Emperor's command. In the meantime, his first wife has died and his son Donello is studying in Constantinople. Finally, Basilio married Silvana, who is much younger than he and from a simple background, a marriage his mother Eudossia opposed. Silvana has now been living in her husband Basilio's house for several years, together with her mother-in-law, who never got over her antipathy for the young woman.*

## Act I

Once again, Eudossia reprimands her daughter-in-law for not running the household with the iron hand she considers necessary. She paints her deceased predecessor as a model of discipline, apart from the advantage of having been an honourable noblewoman. Silvana seems to be suffocating in the atmosphere her mother-in-law creates; she confides in Monica, one of the household's servant girls. At that moment, angry shouting from a crowd of people is heard, demanding that Agnes di Cervia be condemned to death by fire. They claim that she is a witch. When the servant girls rush out to join the crowd, the old woman they are hunting suddenly appears before Silvana, scared to death and begging her to save her and shelter her from the mob. At first, Silvana refuses, but the moment Agnese starts to hint that Silvana's mother was once accused of witchcraft too, Silvana decides to give in to her plea and hides her.

In the meantime, Donello, Basilio's son from his first marriage, has returned to Italy. He is welcomed formally by his stepmother Silvana. They are the same age, and Silvana reminds him that they have met once before, when they were still almost children. Even then, they seemed to be drawn to each other, as they are now at their reencounter. Eudossia interrupts their conversation, welcoming her grandson Donello.

At this moment, the crowd pursuing Agnese di Cervia storms into the house, led by the exorcist of the nearby church. They accuse Agnese of having bewitched young Cesario and being responsible for his death. Traces have led them to the Exarch's palace, and they think she is hiding here. Finally, the mob finds the old woman and drags her off to the pyre. Agnese curses strict Eudossia, her son Basilio and her grandson Donello, but also Silvana, to whom she prophesies that she too will end up tied to the stake one day.

## Act II

The next day

Following his arrival, Donello has started an affair with the servant girl Monica. When Silvana learns of this, she displays uncharacteristic strictness and banishes her friend Monica to a monastery. Basilio, on the other hand, orders his son to join him in a campaign against the Pope in Rome. They all seem affected by Agnese di Cervia's curse. Shortly before she succumbed to the flames, she made strange hints about Silvana's mother and her connections with the Exarch. Basilio finally confesses to Silvana that her mother enticed him into her house by using magic, there setting him up with her own daughter, who was not even of age at the time. He immediately succumbed to her charms, but always truly loved her as well. When Silvana's mother was accused to witchcraft years later, Basilio defended her and saved her from death by fire. However, he is still convinced that at the time, she put a spell on him, so now he suffers from the notion that according to his faith, he saved the sinner from the pyre, but not from the purgatory of hell. Confused, Silvana now begins to understand why she never feels grief at her mother's death. At the same time, she believes she has inherited her mother's magic powers, so that what she longs for in her dreams might come true, only because of her power of imagination. She tries to make her stepson appear, and he suddenly stands before her. They fall into each other's arms and spend the night together.

## Act III

Several months later

Silvana and Donello have continued their fateful affair and cannot keep away from each other. Eudossia has long discovered the affair, but has kept this knowledge to herself to spare her son Basilio. However, she has used her political influence to ensure that Donello is ordered back to Constantinople. On the day when she wishes to inform her grandson of this, she finds Silvana in her grandson's room. Their adultery can hardly be kept a secret anymore. When Silvana understands that Donello is to be separated from her due to an intrigue of her mother-in-law's making, she is beside herself with rage and desperation and openly confesses her adultery to Basilio. Moreover, she tells him she has not had one happy moment by his side and that she despised him every time she had to give in to his advances. Old Basilio breaks down and dies. Eudossia blames Silvana for her son's death and accuses her of being a murderer, a witch even.

Unlike Agnese di Cervia, who was handed over to the mob's justice, Silvana stands for a proper trial. She confesses her adultery, but rejects any accusations of witchcraft. Her defence is that she succumbed to the flame of love, and that is her only crime; that Donello and she are bound by love and have a right to live this

love. When Donello also defends her, the presiding bishop and the listening crowd are almost ready to acquit Silvana. At that moment, however, her mother-in-law Eudossia speaks, reminding all those present of her connections with Agnese di Cervia, who was convicted of witchcraft, and of the rumours surrounding Silvana's witchlike mother. Finally, she ends her plea with the words: "Witch! Daughter of a witch!" At this point, Donello also starts doubting Silvana, and she understands that she can no longer trust him. Her dream of love is fractured, and she sees no more meaning in life. When the bishop gives her the final chance to denounce witchcraft by swearing an oath, she fails to finish the words. Her silence is assumed to be a confession. Silvana is taken to the pyre, and her hope for a life in love and without superstition is destroyed.



Hexenverbrennung im Fürstentum Jülich [Holzschnitt, 16 Jh.]  
Kopf eines Flugblattes, 1591



## **Impressum**

Copyright Stiftung Oper in Berlin

Deutsche Oper Berlin, Bismarckstraße 35, 10627 Berlin

*Intendant Dietmar Schwarz; Geschäftsführender Direktor Thomas Fehrle; Spielzeit 2024/25*

*Redaktion Konstantin Parnian; Gestaltung Uwe Langner; Druck: trigger.medien gmbh, Berlin*

## **Textnachweise**

Der Text von Christoph Flamm ist ein Originalbeitrag für dieses Heft. Das Interview mit Christof Loy führte Konstantin Parnian.

Den Text zu Anne Pedersdotter sowie die Übersetzung der Fallakte fertigte Konstantin Parnian unter Mithilfe von Sunniva Unsgrård.

Die Übersetzung der Handlung fertigte Alexa Nieschlag. Die Zeittafel ist ein Originalbeitrag von Christian Kaiser.

Auf S. 20 wird zitiert nach Silvia Federici: „Caliban und die Hexe“, übersetzt von Max Henninger, herausgegeben von Martin Birkner, Mandelbaum kritik & utopie, Berlin / Wien: 2023.

Auf S. 37 wird zitiert nach Wolfgang Behringer: „Hexen. Glaube, Verfolgung, Vermarktung“, C. H. Beck, München: 2009.

## **Bildnachweise**

Monika Rittershaus fotografierte die Klavierhauptprobe am 20. September 2024.

Die historischen Abbildungen von Hexen stammen von akg-images.

Der Scan der Prozessakte zu Anne Pedersdotter auf S. 42 stammt aus dem öffentlich zugänglich gemachten Archiv zu norwegischen Hexenprozessen und läuft dort unter der Prozessnummer 680. (Danske Kanselli, tillegg til Skapsakene, RA. NRR 3. bd., 1588–1602, s. 122f, 126f. Norske Samlinger 1. bd., s. 525–548. Herredagsdombok nr. 14, 1595–1599, fol. 365ff, RA København.)

## **Ottorino Respighi**

### **LA FIAMMA**

Oper in drei Akten nach einem Libretto von Claudio Guastalla,  
basierend auf Hans Wiers-Jenssens Theaterstück „Anne Pedersdotter“

Premiere an der Deutschen Oper Berlin am 29. September 2024

Musikalische Leitung: Carlo Rizzi; Inszenierung: Christof Loy; Bühne: Herbert Murauer; Kostüme: Barbara Drosihn; Licht: Fabrice Kebour;  
Chöre: Jeremy Bines; Einstudierung des Kinderchors: Christian Lindhorst; Dramaturgie: Konstantin Parnian

Silvana: Olesya Golovneva; Donello: Georgy Vasilev; Basilio: Ivan Inverardi; Eudossia: Martina Serafin; Agnese di Cervia: Doris Soffel;  
Monica: Sua Jo; Agata: Cristina Toledo; Lucilla: Martina Baroni; Sabina: Karis Tucker; Zoe: Caren Van Oijen; L'Esorcista: Patrick Guetti;  
Il Vescovo: Manuel Fuentes; Mutter: Caitlin Gotimer; Tenor solo: Chance Jonas-O'Toole; Agnese di Cervia auf dem Scheiterhaufen:  
Silvia Pohl; Schauspieler: Andrea Spartà, Nicolas Franciscus, Koray Tuna

Chor, Kinderchor und Orchester der Deutschen Oper Berlin



