

THE
WEE
NER

1981/82, HEFT 23



Diese »Bocca di Leone« (Löwenmaul), ein Briefkasten für Denunziationen, befindet sich in einem Gang des Dogenpalastes in Venedig.

BÜHNNEN DER STADT
BIELEFELD

La Gioconda

Oper in vier Akten von Tobia Gorrio (Arrigo Boito)

Deutsche Übersetzung von Joachim Popelka

Musik von Amilcare Ponchielli

Musikalische Leitung

Anton Marik

Inszenierung

Kai Braak

Bühnenbild und Kostüme

Axel Schmitt-Falckenberg

Choreographie

Jana Stankova

Choreinstudierung

Horst Petruschke

Einstudierung des Kinderchores

Rudolf Mors

Regieassistenz

Kai Luft

Musikalische Assistenz

Thomas Stolle und

Kenneth Duryea

Philharmonisches Orchester der Stadt Bielefeld

Große Pause nach dem 2. Bild, kurze Pausen nach dem 1. und 4. Bild

Bühnenrechte: G. Ricordi, München

La Gioconda, Straßensängerin
Laura Adorno, Genueserin,
Gattin des Alvise
Alvise Badoero,
Haupt der Staatsinquisition
La Cieca, Mutter der Gioconda
Enzo Grimaldo, genuesischer Fürst
Barnaba, Straßensänger
Zuàne, ein Regattafahrer
Isèpo, öffentlicher Schreiber
Ein Mönch
Ein Steuermann
Zwei Stimmen

Komödianten und Gaukler

Gudrun Volkert
Krystyna Michalowska
Rodney Godshall
Erika Florack
Zachos Terzakis
Richard Malone
Horst Emanuel
Richard Panzner
Thomas Stallone
Heribert Wendland
Vincenzo D'Aspro
Heribert Wendland
Maria Haus –
Jacqueline Shaw;
Jerzy Topolski

Gisela Gätjen,
Felicitas Grell,
Nathalie Mathieu,
Sibylle Schindler,
Jutta Sperry,
Krystyna Topolska;
József Zoltán Kovács,
José Pedro Ridolfo,
Selcuk Sayiner,
Boy Toorop

Ort der Handlung: Venedig vor 200 Jahren

<i>Technische Leitung</i>	Eberhard Bothe
<i>Technische Einrichtung</i>	Ferdinand Brazda und Siegfried Hochleitner
<i>Beleuchtung</i>	Heinz Thoms
<i>Ton</i>	Hans-Georg Asshauer
<i>Inspektion</i>	Alfred Köhler
<i>Souffleuse</i>	Ute Nettelstroth
<i>Masken und Frisuren</i>	Walter Foerder und Reinhild Speckmann
<i>Schneiderei</i>	Eberhard Ogorek und Hetty Beckers
<i>Requisite</i>	Jens Korth
<i>Vorstand des Malersaals</i>	Friedhelm Spork

Wir bitten unsere Besucher um Verständnis,
daß Zuspätkommende nur bei Bildwechsel
oder nach Aktschluß eingelassen werden können.

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsangabe	2
Jan Meyerowitz: Amilcare Ponchielli	9
Zum Bühnenbild	16
Victor Hugo: Angelo, Tyrann von Padua. Auszüge aus dem Trauerspiel.	19
Hugo Wolf: »Gioconda«, Oper in vier Akten von A. Ponchielli. Kritik der Wiener Erstaufführung.	25
Gespräch mit dem Regisseur	27
Gespräch mit dem Dirigenten	28
Zeittafel	31
Literaturhinweis, Bildnachweis, Impressum	32

Inhaltsangabe:

Erster Akt: Der Rachen des Löwen

Der Rat der Zehn, der 1335 in Venedig zur ständigen Einrichtung wurde, war bald die gefürchtetste Instanz der Republik. Formell war zwar der Doge der Erste im Staat, doch die tatsächliche Macht ging von den geheimen Zehn aus. In ihrem Dienste arbeiteten zahllose Spitzel und mit Hilfe der am Dogenpalast und an anderen Orten angebrachten steinernen »Bocce di Leone« (Löwenmäuler) konnte jeder Venezianer anonym zweckdienliche Anzeigen an den Rat der Zehn weiterleiten.

Vor dem Dogenpalast. Es ist Karnevalszeit. Eine bunte Menge bevölkert die Straßen Venedigs, denn heute findet auf dem Canal Grande die Regatta statt.

Der Straßensänger Barnaba verfolgt mit düsterem Blick das Treiben. Er will hier einem Mädchen auflauern, dem er schon seit langem nachstellt. Sie ist Straßensängerin wie er, und wird in der ganzen Stadt »La Gioconda« (»die Fröhliche«) genannt. Er braucht nicht lange zu warten, denn gerade jetzt geleitet die Gioconda ihre blinde Mutter, die »Cieca«, zur Markuskirche. Da die Vesper noch nicht begonnen hat, läßt die Gioconda ihre Mutter allein auf den Stufen des Doms zurück und macht sich auf die Suche nach Enzo, ihrem Geliebten. Da stellt sich Barnaba ihr in den Weg. Die Gioconda entflieht mit einem Schrei. Wütend muß sich Barnaba zurückziehen und nach einem anderen Mittel sinnen.

Das Glück scheint ihm hold, denn gerade jetzt jubelt die Menge dem Regattasieger zu. Barnabas Plan ist teuflisch. Er nähert sich dem besieгten Schiffer Zuàne und flüstert ihm ins Ohr: die blinde Alte, Giocondas Mutter, hätte seine Barke verzaubert. Mit Hilfe des wütenden Zuàne ist es für Barnaba ein leichtes, die Volksmenge gegen die Blinde aufzuhetzen. Schon soll die Hexe zum Scheiterhaufen geführt werden.

Da wirft sich Enzo dazwischen. Dieser Enzo Grimaldo ist ein genuisischer Fürst, der hier in Venedig unter falschem Namen als dalmatinischer Matrose auftreten muß, da er als Verbannter die Stadt nicht betreten darf. Ihm gilt seit langem die Liebe der

Gioconda, die um sein Inkognito weiß, und auch er selber scheint der Sängerin zugetan. Doch auch Enzos mutiges Dazwischentreten kann die rasende Menge nicht bändigen, die Blinde scheint verloren.

Plötzlich tritt eine maskierte edle Dame aus dem Dogenpalast. Ihr Erscheinen lässt die Meute innehalten. Hinter der schönen Maske verbirgt sich Laura, die Gattin des mächtigsten Mannes von Venedig; Alvise Badoero, der Staatsinquisitor, tritt kurz nach ihr aus dem Palast. Laura erblickt in den Händen der angeblichen Hexe einen Rosenkranz. Von ihrer Unschuld überzeugt bittet sie Alvise um Gnade für die Alte. Enzo schrickt zusammen, als er Lauras Stimme hört. Auch Laura scheint bei seinem Anblick betroffen. Alvise befiehlt, die Blinde freizulassen. Da überreicht die Cieca ihrer unbekannten Retterin zum Dank den Rosenkranz und segnet sie. Als die Gioconda wissen will, wer die maskierte Fremde ist, nennt Laura ihren Namen. Erschüttert erkennt Enzo nun jene Frau, die er seinerzeit innig geliebt, die ihm jedoch von einem fremden Manne, eben Alvise Badoero, entrissen wurde.

Alle gehen in die Markuskirche, nur Enzo und Barnaba bleiben zurück. Barnaba hat längst erkannt, wer Enzo in Wirklichkeit ist. Jetzt enthüllt auch der Straßensänger seine wahre Identität: er ist ein Spitzel des Rates der Zehn, einer jener gefürchteten Denunzianten, die im Venedig der Inquisition so viel Macht haben. Der Spitzel hat gut gearbeitet: er weiß sogar von Enzos nie erloschener Liebe zu Laura. Und er scheint bereit, diese Liebe zu fördern. Er enthüllt Enzo seinen Plan: Gioconda habe seine Liebe nicht erhört, daher müßte sie nun ihren Geliebten untreu sehen. Er, Barnaba, werde ein heimliches Stelldichein mit Laura auf Enzos Schiff arrangieren. Enzo ist zwischen der neu entfachten Liebe zu Laura und dem



schlechten Gewissen gegenüber der Gioconda hin und hergerissen, aber er geht auf Barnabas Vorschlag ein.

Barnaba bleibt allein zurück. Sein Selbstgefühl ist grenzenlos. Er glaubt sich mächtiger als der Doge und die Signoria und diktiert dem gleichfalls der Inquisition dienenden Schreiber Isèpo einen Brief »an das Haupt der Inquisition«. Dann wirft er das Schreiben in den »Rachen des Löwen«, ein steinernes Löwenmaul am Dogenpalast, das für Meldungen dieser Art vorgesehen ist. Auf diesem Wege soll Alvise Badoero erfahren, daß Enzo seine Gattin noch in dieser Nacht entführen will. Doch auch die Gioconda weiß jetzt alles, denn sie ist mit ihrer Mutter aus dem Dom getreten und hat die ganze Szene belauscht.

Ein Maskenzug wirbelt über den Platz. Hingerissen beklatscht das Volk eine Tanzdarbietung (Die Furlana). Da ertönen aus dem Inneren der Markuskirche Orgel und Gesang. Ein Mönch fordert das Volk auf niederzuknien und zu beten. Die Vesper hat begonnen. Die Gioconda geht gestützt auf ihre Mutter weinend durch die Menge.



Zweiter Akt: Der Rosenkranz

Das »siebente Meer« nennen die Venezianer ihre Lagune. Bei Fusina, im Nordwesten Venedigs, befindet sich die Mündung der Brenta, einer der drei Flüsse, die die Venezianische Lagune gebildet haben.

Enzos Schiff »Hekate«, das in der Lagune von Fusina vor Anker liegt.

Mit einem fröhlichen Lied gelangt der als Fischer verkleidete Barnaba an Bord. Im Auftrage Alvises soll er die Stärke der Besatzung und die Bewaffnung von Enzos Schiff auskundschaften.

Enzo Grimaldo wird von seiner Mannschaft begrüßt. Er befiehlt, alles zur Ausfahrt des Seglers bereitzumachen. Sehnsüchtig wartet er auf seine geliebte Laura. Da nähert sich eine Barke – Laura ist tatsächlich gekommen. Barnaba hilft ihr an Bord und verschwindet mit einem höhnischen Lachen. Im Glücksrausch vergessen die Liebenden alle Gefahr. Dann zieht Enzo sich zurück, um die letzten Vorbereitungen für die Abfahrt zu treffen.

Laura ist plötzlich allein. Angsterfüllt kniet sie vor einem Madonnenbild nieder und bittet die heilige Jungfrau um ihren Schutz. Da taucht die Gioconda, die sich auf dem Vorschiff versteckt hatte, aus dem Dunkeln auf. Sie ist maskiert und wird von Laura nicht erkannt. Nur ein Gedanke erfüllt sie: Rache. Schon hebt sie die Hand zum Dolchstoß gegen die Rivalin, da läßt ein Blick auf das Meer sie innehalten. Nein, Laura soll ein noch grausameres Ende nehmen, denn in der Barke, die sich dem Schiff nähert, befindet sich Alvise, der die Untreue seiner Gattin blutig rächen wird. Doch in diesem Augenblick erkennt die Gioconda in den Händen der Nebenbuhlerin den Rosenkranz der Mutter. Sie weiß nun, daß Laura die edle Retterin der Blinden war. Schnell führt sie Laura zum Boot ihrer wartenden Freunde. Erst im letzten Augenblick erfährt Laura, daß ihre Retterin Gioconda heißt. Wütend muß Barnaba erkennen, daß ihm ein Opfer entchlüpft ist.

Nun will die Gioconda Enzo überreden, mit ihm vor den Galeeren Venedigs zu fliehen. Doch Enzo will den ungleichen Kampf mit der Kriegsflotte aufnehmen. In aussichtsloser Lage läßt er sein Schiff in Flammen aufgehen, und nur der Sprung ins Wasser rettet ihm und der Gioconda das Leben.



Dritter Akt: Die Cà d'Oro

Der Prokurator von San Marco, Marino Contarini, ließ sich zwischen 1420 und 1434 aus Anlaß seiner Vermählung einen prachtvollen Palast bauen, der als »Cà d'Oro« (Haus aus Gold) in die Geschichte eingegangen ist. »Er scheint ganz aus Gold zu bestehen, sogar bis in die Schlafzimmer; Gold und Lasurstein wohin man blickt.« Später wurden in Venedig Gesetze gegen übertriebenen Luxus erlassen, und 1476 wurde die Ausstattung eines Raumes auf den Höchstsatz von 150 Dukaten begrenzt.

Erstes Bild

Ein Saal in der Cà d'Oro.

Obwohl es Alvise nicht gelungen ist, Laura und Enzo in flagranti zu fassen, ist er von der Untreue seiner Gattin überzeugt. Für ihn gibt es nur einen Ausweg: Lauras Tod. Und zwar soll sie ihre Schuld selber sühnen. Alvise zeigt seiner Gattin den vorbereiteten Katafalk und übergibt ihr eine Giftphiole mit der Aufforderung, sich selbst zu töten. Eine Serenade erklingt und kündigt an, daß in der Cà d'Oro das große Fest bereits begonnen hat.

Laura bleibt allein zurück. Da schleicht sich die Gioconda zu ihr. Sie hat alles mit angehört und will Laura retten. Sie vertauscht das Gift mit einem Schlaftrank.

Als der letzte Ton der Serenade verklungen ist, trinkt Laura aus dem Fläschchen, wie es Alvise ihr befohlen hatte. Doch anstelle zu sterben, versinkt sie nur in tiefen Schlaf.

Gioconda steht nun vor ihrer schwersten Aufgabe: Laura für Enzo in Sicherheit zu bringen. Ihr übermenschlicher Verzicht scheint sie zu zerbrechen.



Zweites Bild:

Alvise begrüßt die Gäste, den Adel Venedigs, in seinem Hause. Eine von ihm engagierte Truppe führt den »Tanz der Stunden« vor. Da schleift Barnaba die Blinde in den Saal. Er hat sie in einem Raum, dessen Betreten streng verboten ist, beim Sprechen von Totengebeten belauscht. Die Sterbeglocke ertönt. Enzo, der sich maskiert unter die Gäste gemischt hatte, muß erfahren, daß Laura tot ist. Laut klagt er Alvise seiner Verbrechen an. Aber der triumphiert nur: jetzt hat er auch den Nebenbuhler in seiner Gewalt.

Um Enzo zu retten ist die Gioconda nun zum Äußersten bereit. Sie bietet Barnaba ihre Liebe an, wenn er Enzo in Sicherheit bringt. Barnaba glaubt sich am Ziel.

Auf ein Zeichen von Alvise öffnet sich schließlich der Vorhang, der den Katafalk verdeckte und ein erschüttertes Publikum erblickt die leblose Laura, deren Gatte sich jetzt mit dem Mord an der Ehebrecherin brüstet.



Vierter Akt: Der Canal Orfano

Der breite Canal Orfano, den man rechts liegen sieht, wenn man sich dem Lido nähert, verdankt seinen Namen – der Waisenkanal – seiner dunklen Vergangenheit. Hier wurden nämlich seit dem Mittelalter unter strenger Geheimhaltung bei Nacht die berüchtigten Ertränkungsurteile vollstreckt. An seinem Ende liegt die schmale, längliche Insel Giudecca, deren Name an die Juden erinnert, die hier vor Errichtung des Ghettos wohnten. Früher reich an Palästen, Villen und Gärten war die Giudecca bald heruntergekommen und so gut wie verlassen.

In einem verfallenen Palast auf der Insel Giudecca befindet sich der Unterschlupf der Gioconda.

Die Gioconda ist in tiefes Brüten versunken. Da kommen zwei Männer und bringen den noch immer leblosen Körper Lauras, den sie auf Veranlassung der Gioconda aus dem Palast des Alvise entführt haben. Allein geblieben gibt sich die Sängerin ihren widerstreitenden Gefühlen hin: soll sie hoffen, daß Laura tatsächlich noch am Leben ist, oder soll sie den Tod der Nebenbuhlerin herbeiführen?

Da taucht Enzo auf. Barnaba hat seinen Teil der Abmachung bereits eingelöst: mit seiner Hilfe wurde Enzo aus Alvises Kerker befreit. Die Gioconda versucht noch einmal, Enzo für sich zurückzugeinnen. Doch sie erkennt bald, daß er nur Gedanken für die vermeintlich tote Laura hat. Als die Gioconda gesteht, daß sie Lauras »Leiche« entführt hat, greift Enzo zum Dolch, um sie zu töten. Doch da ertönt die Stimme Lauras, die aus ihrem Scheintod erwacht. Fassungslos muß Enzo erkennen, wie großmütig die Gioconda seinen schändlichen Verrat vergolten hat. Aus Liebe zu ihm

hat sie bereits alle Vorbereitungen zur Flucht des Liebespaars getroffen. Mit wehem Herzen sieht die Gioconda die Gondel mit Laura und Enzo entschwinden.

Jetzt muß die Gioconda ihr unheilvolles Versprechen einlösen. Zur Flucht ist es zu spät, denn Barnaba ist bereits gekommen, um seinen Lohn zu fordern. Noch einmal schmückt sich die schöne Sängerin, doch bevor Barnaba sie in seine Arme nehmen kann, ersticht sie sich. Kurz vor dem langersehnten Ziel ist ihm sein Opfer doch noch entschlüpft; Barnaba kann der toten Gioconda nur noch zurufen, daß er ihre Mutter im Meer ersäuft hat.



Amilcare Ponchielli

Ein Essay von Jan Meyerowitz

Es wäre ein wunderliches Gefühl

Es wäre ein wunderliches Gefühl für Musikkundige, wenn plötzlich entdeckt würde, daß ein längst verschmähter, längst verlachter oder gar vergessener Komponist des 19. Jahrhunderts eigentlich ein bedeutender Meister war. Lindtpaintner, Abt, Kalliwoda, Methfessel, Reissiger, Curschmann, Hildach oder gar Nessler – der Autor des »Trompeters von Säckingen« – das sind alles Tonsetzer, über die man sich seit langem lustig macht oder sich ihrer gar nicht erinnert –; wie wunderlich wäre es, wenn nun plötzlich jemand aufstünde und sich mit der Meinung, einer dieser verdunstenen Tonsetzer wäre ein bedeutendes Genie, durchsetzen würde. Und was für eine Überraschung wäre es, wenn ihm die ernstzunehmende Kritik auch noch Recht geben würde.

Derlei geschieht jetzt in Italien. Dort ist der musikalische Zeitgeist gerade in einem wunderlichen Zwiespalt. Die Kritik ist offiziell avantgardistisch gesinnt – andererseits interessiert man sich nahezu fanatisch für das noch vor dreißig Jahren verschmähte 19. Jahrhundert. – Längst und eigentlich mit Recht ad-Acta-gelegte Komponisten wie Mercadante und Smareglia werden wieder »ausprobiert« – freilich mit mäßigem Erfolg. Die Werke des jungen Verdi erschienen den feineren Geistern noch vor vierzig Jahren Produkte von abstoßender, im besten Falle lächerlicher Rohheit – heute stehen sie in hohem Ansehen – bei jeder Neueinstudierung werden Konferenzen mit prominenten Moderatoren organisiert; die Serienprodukte Donizettis, die meist etwas ungeschickten Jugendopern Bellinis und die oft ungeniert absurd ernsten Opern Rossinis erscheinen wieder und werden ernst genommen – (bringen es aber nur selten zu mehr als *einer* Einstudierung ...). Das ist der Hintergrund, vor dem sich das bedeutende Ereignis der Aufwertung eines anderen Komponisten abspielt, von Amilcare Ponchielli. Er unterscheidet sich von den anfangs genannten völlig vergessenen deutschen Gespenster-Komponisten dadurch, daß eines seiner Werke nie vom Spielplan verschwunden ist und daß ein Stück daraus ein Weltunterhaltungsmusikschlager geworden

und geblieben ist; es handelt sich um »La Gioconda« und um das Ballett, der »Stundentanz«, aus dieser vieraktigen Oper.

Die Dauerhaftigkeit, die nicht wankende Gunst des Publikums, kurz: die Unsterblichkeit des Werkes wurde in Italien von den Musikern und den Kritikern – und dem sich kritisch dünkenden »oberen« Teil des Publikums für eine Schande, ein Unheil, eine »disgrazia« gehalten. Und diese Situation verdichtete sich im Jahre 1932 zu einem wunderlichen Skandal. Nach einer Aufführung der »Gioconda« schrieb ein gescheiter, kultivierter, sonst als weitherzig bekannter Kritiker namens Luigi Colacicchi, einen rasenden Verriß der 50 Jahre alten Oper, in dem er dagegen protestierte, daß das Stück überhaupt aufgeführt würde – »ob man sich denn nicht schäme«; im Hinblick auf die »Gemeinheit« der Musik, der Blödsinnig- und Scheußlichkeit des Textes verlangte er, daß man die Oper »abschaffe« . . . (Das hing auch mit dem faschistischen Komplex zusammen, daß man immerfort irgendetwas verbieten müsse.) In der auf den Artikel folgenden Polemik wurde »La Gioconda« nur von solchen Skribenten und nur von den Teilen des Publikums verteidigt, die aus Radaunationalismus oder aus Antimodernismus das ganze 19. Jahrhundert für ein unangreifbares Nationalgut hielten. Aber wer etwas auf sich hielt, ließ seine beste, bissigste polemische Beredsamkeit los und überhäufte das Werk mit Gift und Galle. Luigi Dallapiccola nannte die »Gioconda« einen »porcaio«, einen Schweinestall; Casella und Malipiero sprachen nicht glimpflicher; auch weniger avantgardistische Musiker rasten förmlich. Nur Ottorino Respighi machte nicht mit: er verteidigte öffentlich das Recht des Publikums auf seinen Geschmack – allerdings ohne auf das Werk selbst einzugehen, das er in Privatgesprächen auf das Niveau eines Kriminalromans stellte.

Nun geschah es, daß bei einem Empfang im Hause Alfredo Casellas, bei dem die meisten damaligen Avantgarde-Musiker zugegen waren, ein ausländischer Musiker, der von dem Gioconda-Streite nichts wußte, gebeten wurde, das neue Klavier Casellas auszuprobieren; er spielte eine Stelle aus der »Gioconda« und alle fanden sie recht schön; die Enthüllung, was es war – denn niemand kannte das Stück – erregte äußerste Verlegenheit. Die »Gioconda« wurde schließlich publizistisch in Ruhe gelassen, doch blieb die kritische Einschätzung des Werkes und des Komponisten in jenen Kreisen weiterhin äußerst negativ. Erst nach dem Kriege be-

urteilten einige jener Kritiker die Oper nicht mehr ausschließlich nach den Grundsätzen der Geschmackszensur, die ja stets irgendwelche vagen, prätensiösen Kriterien für echte ausgibt. Man fing an, die triftigen Gründe für die Unzerstörbarkeit der »Gioconda« zu erkennen. Die erfolgreiche Aufführung der Ouvertüre einer anderen Oper »I Lituani«, »Die Litauer«, führte zu dem Wunsch, auch die gesamte Oper auszugraben – aber der Verleger fand nur das Originalmanuskript der Partitur, kein Aufführungsmaterial. Mit hohen Kosten wurde schließlich auf Veranlassung des Direktors der Radiostation Turin, Roman Vlad – einem Nachkommen des Grafen Dracula – ein neues Material hergestellt. Im Januar 1979 wurde die Konzertaufführung der »Lituani« ein sehr großer, einmütiger Erfolg, besonders bei der Kritik. Einer der ersten Kritiker Italiens fand die Wirkung der Oper, besonders des dritten Aktes »fulminante« (blitzartig, zerschmetternd). Die »Lituani« haben die letzten übriggebliebenen Skeptiker überzeugt. Dieses Werk hat nicht die reißerische Schlagkraft der »Gioconda«, es zeichnet sich vielmehr durch Vornehmheit und sichere Wahl der Ausdrucksmittel aus, was auf Bewunderer der »Gioconda« recht überraschend wirkte – auf Liebhaber der ungestüm-exploriven Ausdrucksweise der »Gioconda« sogar befremdend.

Das Leben

Das Leben des in der Rangordnung plötzlich so sehr viel höher gestiegenen Meisters Amilcare Ponchielli hat einige erzählenswerte Details. Seine soziale Herkunft ist genau die gleiche wie die Verdis: seine recht armen kleinbürgerlichen Eltern lebten in einer ländlichen Gemeinde – nicht weit von Monteverdis Geburtsstadt Cremona. Ein kleiner Laden, in dem man das Nötigste für den Haushalt kaufen konnte, ernährte sie kümmerlich. Ein Schild, daß man Kaffee ausschenke, war im Fenster; als aber eine fremde Dame einmal tatsächlich eine Tasse Kaffee verlangte, war deren Beschaffung so schwierig, daß das ganze Dorf in Aufruhr geriet (das Schild wurde daraufhin entfernt). Nicht nur die Art der Herkunft, auch das anfängliche Schicksal Ponchiellis ist dem Verdis ähnlich: der erste Ort, wo das Kind Musik hörte, war die Dorfkirche; und es war ein besser gestellter Gönner, der den kleinen Hamilkar nach Mailand schickte, wo er, im Gegensatz zu Verdi, sofort unter günstigen Bedingungen im Konservatorium aufgenommen wurde. Es wird berichtet, daß der zukünftige Autor der Welterfolgsoper »La

Gioconda« so winzig war, daß der Pedell ihn zum Spaß in einem für Kartoffeln bestimmten Schiebkarren durch den Schulhof fuhr.

Ponchiellis Körper wurde nicht viel größer, nur sein Kopf – mit dem freundlich düsteren, etwas ratlosen Gesicht – wurde überdimensional. Die Gestalt wirkte verwachsen und unschön – ein Bekannter sagte, daß »er von der Natur aufs Geratewohl gebaut worden sei«. Seine hervorstechendsten Charakterzüge waren die Unfähigkeit, seine Interessen zu verteidigen, und seine groteske Zerstreutheit (davon später einige Beispiele . . .). Ponchielli wurde zusehends seinen Karikaturen ähnlicher. Das verhinderte jedoch nicht, daß ihn eine der schönsten Frauen Mailands heiratete, und zwar auch noch aus Liebe, die große Sängerin Teresina Brambilla (die Lexika schreiben voneinander ab, daß Signora Ponchielli die erste Gilda in Verdis »Rigoletto« gewesen sei, das war aber die viel ältere Tante, Teresa Brambilla). Was vielen schöneren Männern versagt ist: die Ehe war schattenlos glücklich und versöhnte den bereits verzweifelnden 36jährigen Maestro mit dem Leben. Als er 15 Jahre früher ohne einen Pfennig das Konservatorium verließ, schrieb er an einen Freund: »Jetzt fängt meine Leidens-

zeit an – la mia passione . . .«. Die beiden Stellungen, die er bis zu seinem späteren Erfolg innehatte, waren qualvolle Brotberufe: Dirigent der Militärkapelle von Piacenza, wo er in Uniform durch die Straßen paradieren mußte – und später, etwas würdiger, Musikdirektor der Kathedrale von Cremona. Während er so in der Provinz vegetierte, wurden seine ersten Opern – darunter eine nach Manzonis Roman »Die Verlobten« – hie und da aufgeführt, unter anderem auch in einem kleinen Mailänder Theater – und das veranlaßte den Verleger Ricordi, ihm einen Opern-Auftrag für die Scala zu geben, – das wurden die eben erwähnten »I Lituanî«. Sie hatten einen sehr großen Achtungserfolg, der sich bei der



Amilcare Ponchielli im Jahre 1864

Umarbeitung des langen Werkes noch steigerte und zu einem weiteren Auftrag gleicher Art führte: er arbeitete diesmal mit dem zukünftigen Librettisten der Neubearbeitung des »Simone Boccanegra« sowie des »Otello« und des »Falstaff« von Verdi zusammen, mit Arrigo Boito; sie schufen die »Gioconda«, die in kurzer Zeit ein Welterfolg wurde. Verdi hatte seit 1871, dem Jahr der »Aida« nichts mehr für das Theater geschrieben oder auch nur angekündigt; erst 1881, 1887 und 1893 folgten die eben erwähnten letzten Opern. Ponchiellis 1876 uraufgeführte »Gioconda« füllt diese Lücke aus. – Zwar hat Verdi auf Ponchielli großen, unvermeidlichen Einfluß gehabt –; was aber ungerichterweise noch nicht genau untersucht worden ist, – doch jetzt nachgeholt wird – ist der Einfluß Ponchiellis auf den alten Verdi, der ganze Partien ponchiellisch gestaltet hat – z. B. den Paolo im »Simone Boccanegra«, den Jago und den monologisierenden Ehemann Ford im »Falstaff«, ja sogar Falstaff selber. Der sehr originelle Deklamationsstil des jüngeren Meisters hat merklich großen Eindruck auf Verdi gemacht, der sehr viel davon für die Gestaltung der erwähnten pompösen Charaktere und Bösewichter gelernt hat. Die früheren Bösewichter Verdis haben fast alle ihre sentimentalnen, empfindsamen Seiten und brechen vor allem am Ende ihrer »Laufbahn« zusammen – sogar Franz Moor in den »Räubern«. – Die von Ponchielli beeinflußten aber sind feste Charaktere, getreue Nachbilder des vollkommen fürchterlichen Barnaba in der »Gioconda«.

Nach diesem großen Erfolg schrieb Ponchielli noch zwei mit Achtungserfolgen gekrönte Opern. Er erhielt auch die ihm schon längst zustehende Lehrstelle am Mailänder Konservatorium – jahrelange Intrigen hatten sie ihm vorenthalten; Mascagni und Puccini wurden seine Schüler. Er war nun reich und hochgeachtet; doch



Ponchielli und Teresina Brambilla

starb er mit 54 Jahren an einer Lungenentzündung, die heute mit ein oder zwei Penicillinspritzen hätte geheilt werden können. Sein drittes Kind, Amilcarina Gioconda (!), wurde 6 Monate nach seinem Tode geboren.

Ponchiellis »besondere Kennzeichen« waren seine fast gefährliche Zerstreutheit und sein unbändiger, grotesker Humor. Um Beispiele für den letzteren zu geben: als sein zweiter Sohn geboren wurde, schrieb er seinen Freunden, daß er Judas Ischariot Caligula genannt werden solle. Den »Corriere della Sera« las er nicht, sondern – sang ihn seiner Familie vor, sich auf dem Klavier begleitend . . .

Über seine Zerstreutheiten

Über seine Zerstreutheiten wurde sogar ein Büchlein veröffentlicht, »Le distrazioni del Maestro Ponchielli«. Dort wird erzählt, daß er oft Telegramme schrieb, sie aber nicht absendete – und dann erstaunt war, daß er keine Antwort bekam. Er würde Trinkgelder, die ein Tischgenosse auf den Teller gelegt hatte, einstecken. Er würde in der Pferdebahn plötzlich aufstehen und in Gedanken hin- und hergehen, bis zur Endstation, also weit über sein Ziel hinaus. Einmal vergaß er seinen dreijährigen Sohn Giovanni in der Tramway. In strömendem Regen rannte er einmal nach Hause, seinen Schirm zu holen, den er unter dem Arm trug (diese Fehlleistung

wurde sogar in den Zeitungen berichtet, mit einer lustigen Karikatur.) Eine andere Zerstreutheit führte zu einem echten Unfall, einem Sturz von der Mailänder Bastei, der tödliche Folgen hätte haben können.

Ponchielli ist also nicht, wie bisher zumeist gedacht wurde, eine gleichgültige Nebenerscheinung der Verdizeit, ein »Verdino«, wie ich ihn in Italien habe nennen hören – er ist als Künstler und Persönlichkeit ein faszinierendes Original.



Der Stundentanz

Der Stundentanz (aus der »Gioconda«) ist seine berühmteste Komposition. – Sie kennen ihn alle, auch wenn Sie nicht wissen, was und von wem er ist – (eine solche anonyme Berühmtheit zu erreichen, ist eine seltene Fähigkeit . . .). Man hat diese schlagerartige Berühmtheit gegen den Komponisten ausgespielt, obwohl man sie ihm hätte hoch anrechnen sollen: wie es in der klassischen Philosophie heißt: »Nichts ist ohne Grund, warum es sei.« Was man in dem Stück ganz irrtümlicherweise für naive Trivialität hält, erregt den Spott des Bildungsphilisters. Man weiß aber, daß der Komponist sich des Elements der Albernheit in seiner »Danza delle Ore« völlig bewußt war. Der Choreograph der Uraufführung, Signor Mazzotti, war mit den ersten (Ballettmusik-)Skizzen Ponchiellis ganz unzufrieden und tanzte dem Komponisten vor, was er wollte; der ungelenke Ponchielli saß tief in ein Fauteuil gesunken da, hörte sich das Fachsimpeln des herumhopsenden Tanzmeisters an und jammerte nur: »Von Beinen verstehe ich gar nichts!« »Di gambe non me ne intendo!« – Er rannte wütend nach Hause, – kam aber am nächsten Tage grinsend wieder, mit jener Musik, die ihn allein wohl hätte unsterblich machen können. Er hatte die richtige Einstellung gefunden: den geheimen Ulk. Die Interpretation Walt Disneys, der den »Stundentanz« von riesigen, aber völlig schwerelosen Nilpferden und Krokodilen tanzen läßt, hätte dem Komponisten wohl zugesagt. Einer der Hauptgründe für den Riesenerfolg des Stücks ist ganz einfach die Tatsache, daß es außergewöhnlich gut gebaut ist, in satztechnischer Hinsicht kann es sich mit den Werken der Großen Klassiker messen. Die feinen, diskreten Thematiken und motivischen Beziehungen, die zwischen den einzelnen Teilen bestehen, müßten in einem langen Kapitel beschrieben werden, erfüllen aber ihren Zweck auch, wenn sie unbewußt bleiben.

Zur Entschuldigung der »Gioconda«-Feinde der Vergangenheit sei gesagt, daß die Oper Elemente enthält, die den ästhetischen Urteilen ihrer Zeit voraus waren. In dem Element, das Luigi Dallapiccola und Gleichgesinnten als »schmutzig« erschien (so drückte sich der Dirigent Mario Rossi aus), vermögen wir heute einen bedeutenden, originellen Zug zu sehen: »es brennt mein Eingeweide« heißt es in einem Lied der Mignon. Das ist es, was die Musik Ponchiellis in der »Gioconda« darstellt: tatsächlich kaum subli-



Bühnenbild »La Gioconda«, 1. Akt (Bielefeld 1982)

Zum Bühnenbild

In der »Gioconda« sind die handelnden Personen einer ständigen Bedrohung ausgesetzt: der Bedrohung durch einen allmächtigen Staat, ebenso wie der Bedrohung durch die hemmungslosen Leidenschaften der Menschen. Diese bedrohliche Atmosphäre will das Bühnenbild nachempfinden: ein einheitlicher, einfacher Theaterkasten, dessen dunkle Farbe schwarzes Lavagestein suggeriert (»mächtige Hallen aus Porphyrr«, wie Barnaba den Dogenpalast apostrophiert?) und der sich durch realistische

Bühnenbild »La Gioconda«, 1. Akt (Mailand, La Scala, 1934)



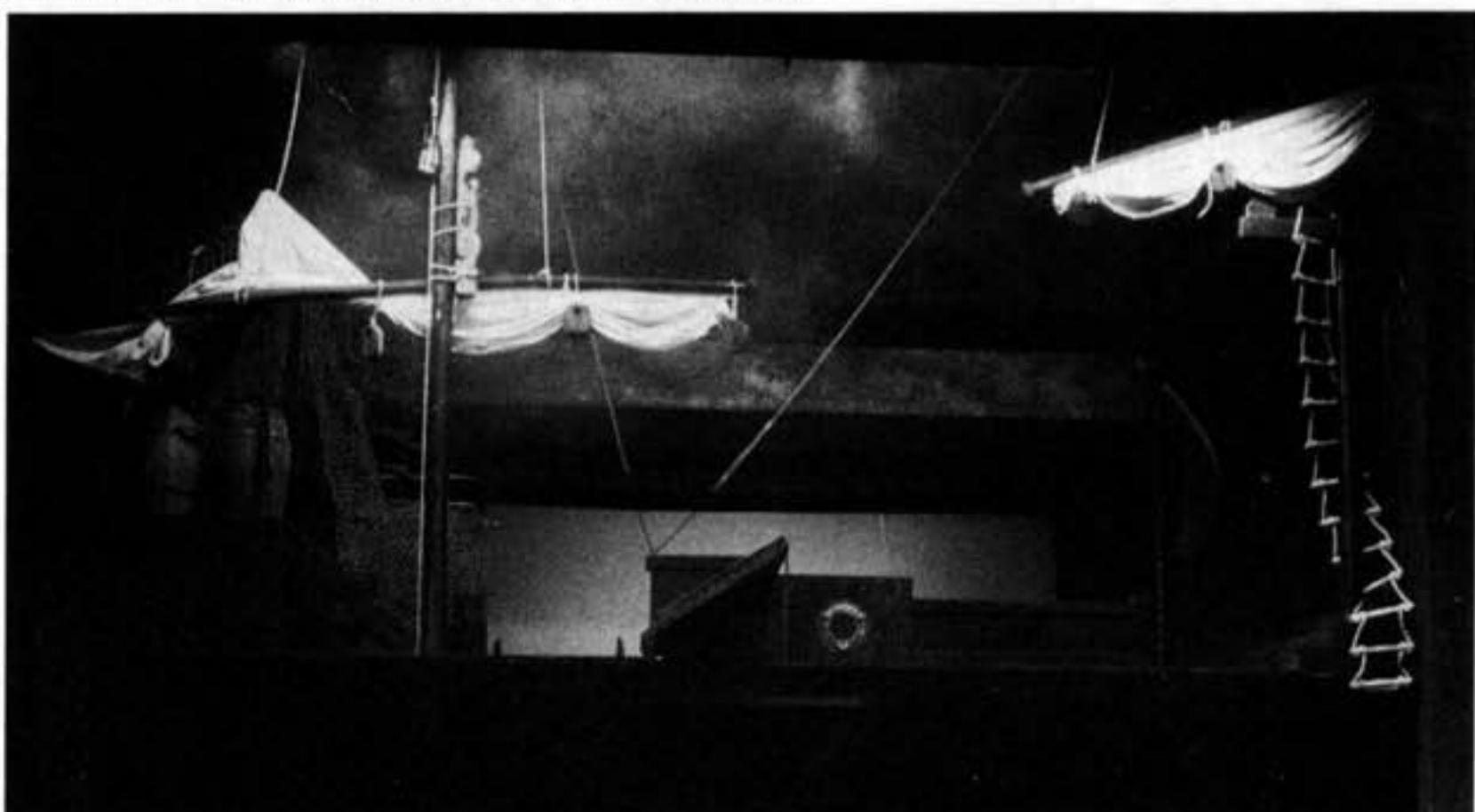


Bühnenbild »La Gioconda«, 2. Akt (Mailand, La Scala, 1934)

Details in die fünf Bilder der Oper verwandeln lässt. Es soll also durchaus ein »Bühnen-Venedig« entstehen, allerdings nicht auf dem Weg des überflüssigen Pomps, den die Deutsche Oper Berlin kürzlich mit ihrer Rekonstruktion der Originaldekoration aus der Zeit der Uraufführung einschlug. In Bielefeld soll die »Gioconda« nicht von vornherein als Museumsstück abklassifiziert werden, sondern die Chance erhalten, ihre dramatischen Qualitäten theatergemäß zu entwickeln.

Axel Schmitt-Falckenberg

Bühnenbild »La Gioconda«, 2. Akt (Bielefeld 1982)



mierte Sinnlichkeit, ungefilterte, ja rohe sinnliche Erregung, die keine allzu »klassische« Ausdrucksweise inspiriert (obwohl die Musik Momente adeliger Trauer nicht ausschließt, wie z. B. im Vorspiel zum letzten Akt). Das mißfiel der alten Geschmackszensur – ist der heutigen aber angenehm. Das unsublimierte Triebleben ist für uns heute ein legitimer Gegenstand für die Kunst, wie der Einzelne auch darüber fühlen mag. Die Handlung der »Gioconda« ist von dem Aufeinanderprall wilder, oft roher Leidenschaften beherrscht. Ist sie deshalb »unwahrscheinlich«? Die Regisseurin Margarete Wallmann, die die Oper für die Met in New York inszeniert hat, erklärte nach langer Überlegung ganz formell, daß sie es NICHT sei.



Amilcare Ponchielli in seinem Arbeitszimmer mit dem unvermeidlichen Regenschirm.

Angelo, Tyrann von Padua

Trauerspiel in drei Tagen

Von Victor Hugo

Victor Hugos Trauerspiel in drei Tagen »Angelo, Tyrann von Padua« hat nicht nur Ponchielli als Vorlage zu einer Oper gedient. Nur wenige Jahre nach der Uraufführung (1835) des Hugoschen Dramas hatte der große Romantiker unter den italienischen Opernkomponisten, Saverio Mercadante, ein Libretto, das Gaetano Rossi nach dem »Angelo« erstellt hatte, vertont. Mercadantes »Il Giuramento« (»Der Schwur«) wurde 1837 an der Mailänder Scala uraufgeführt und blieb seine erfolgreichste Oper. (Die Wiener Staatsoper hat 1979 mit einer konzertanten Aufführung wieder aufmerksam auf Mercadantes »Giuramento« gemacht.)

Im Jahre der Uraufführung der Gioconda (1876) wurde übrigens in St. Petersburg die Oper »Andjelo« von Cesar Antonowitsch Cui, einem der fünf Komponisten des »Mächtigen Häufleins« uraufgeführt. Weitere »Angelo«-Opern stammen von R. Halm, Archibald Davidson und Alfred Bruneau.

Ponchiellis Librettist Arrigo Boito ging mit seiner literarischen Vorlage ziemlich frei um, veränderte Wesentliches an den fünf schicksalhaft miteinander verstrickten Charakteren, deren Namen er, wie damals üblich, verändert hatte: so heißen Gioconda, Laura, Enzo, Barnaba und Alvise im Original Tisbe, Catharina, Rodolfo, Homodei und Angelo.

Tisbe. Angelo Malipieri.

Tisbe: Ihr wißt, wer ich bin? Ich bin Nichts, ein geringes Weib aus dem Volke, eine Komödiantin, ein Ding, das Ihr heute liebkost und morgen zertrümmert, Alles spielend. Je nun, so wenig ich auch bin, so habe ich doch eine Mutter, wißt Ihr, was das heißt, eine Mutter zu haben, Hattet Ihr eine Mutter, Ihr? Wißt Ihr, was es heißt, Kind zu sein, ein armes Kind, schwach, nackt, elend, halb verhungert, allein in der Welt, und zu fühlen, daß Ihr bei Euch, um Euch, über Euch, gehend, wenn Ihr geht, stehend, wenn Ihr steht, lä-

chelnd, wenn Ihr weint, ein Weib – nein, man weiß noch nicht, daß es ein Weib ist, – einen Engel habt, der immer da ist, der stets das Auge auf Euch hat, der Euch sprechen, lachen, lieben lehrt, der Eure Finger in seinen Händen, Euren Körper zwischen seinen Knien, Eure Seele in seinem Herzen wärmt, der Euch seine Milch gibt, wenn Ihr klein, sein Brot, wenn Ihr groß seid, sein Leben immer, zu dem Ihr sagt, meine Mutter! und der zu Euch sagt, mein Kind! so sanft und süß, daß die Engel im Himmel sich darüber freuen? Eine solche Mutter hatte ich. Sie war eine arme Witwe, die auf den öffentlichen Plätzen von Brescia morlakische Lieder sang. Ich ging mit ihr. Man warf uns kleines Geld zu. Dies war mein Anfang. Meine Mutter pflegte am Fuß der Bildsäule Gatta-Melata zu stehen. Eines Tages sang sie ein Lied, worin, ohne daß sie es verstand, einige Reime vorkamen, welche für den venezianischen Adel beleidigend waren. Die Leute eines fremden Gesandten, die unter den Zuhörern standen, fingen an zu lachen. Ein Senator ging vorüber. Er sah zu, er hörte und sagte zu dem Sbirren, der ihn begleitete: An den Galgen mit diesem Weibe! Im venezianischen Staat ist dies alsbald geschehen. Man ergriff meine Mutter. Sie sagte nichts. Wozu hätte es auch geholfen! Sie umarmte mich, eine große Träne fiel aus ihren Augen auf meine Stirne. Sie nahm ihr Kruzifix in die Hand, und ließ sich binden. Ich sehe es noch, dieses Kruzifix. Es war von poliertem Kupfer. Mein Name, Tisbe, ist in großer Schrift am untern Teile mit der Spitze eines Dolches eingegraben. Ich war damals sechzehn Jahre alt, ich sah zu, wie diese Leute meine Mutter knebelten; ich konnte nicht sprechen, nicht schreien, nicht weinen; ich stand unbeweglich,träumend, leblos.

Die Menge umher gab keinen Laut von sich. Der Senator führte ein junges Mädchen an der Hand, ein schönes, junges Mädchen, wohl seine Tochter. Der blutete das Herz im Leibe. Sie warf sich zu den Füßen ihres Vaters, bat, jammerte, ließ Tränen fließen aus ihren schönen Augen, und erlangte Gnade für meine Mutter. Als meine Mutter freigelassen wurde, nahm sie das Kruzifix und gab es dem schönen Kind mit den Worten: Behaltet dieses Kruzifix, es wird Euch Segen bringen in der höchsten Not. Jetzt ist meine Mutter tot und bei den Heiligen im Himmel. Ich bin reich geworden, und möchte dieses Kind, diesen Engel, wiedersehen, der meine Mutter gerettet hat. Vielleicht ist sie jetzt geheiratet, mithin unglücklich. Vielleicht bedarf sie jetzt meiner Hilfe. In allen Städten, wohin ich komme, lasse ich die Sbirren, die Hauptleute der Hässcher, die Po-

lizeimenschen kommen, ich erzähle die Geschichte, und verspreche dem, der mir dieses Weib auffindet, 10.000 Zechinen.

Angelo: Nun wißt Ihr, was dieses Venedig ist? Venedig ist die Staatsinquisition, der Rat der Zehn. Oh! Dieser Rat der Zehn!

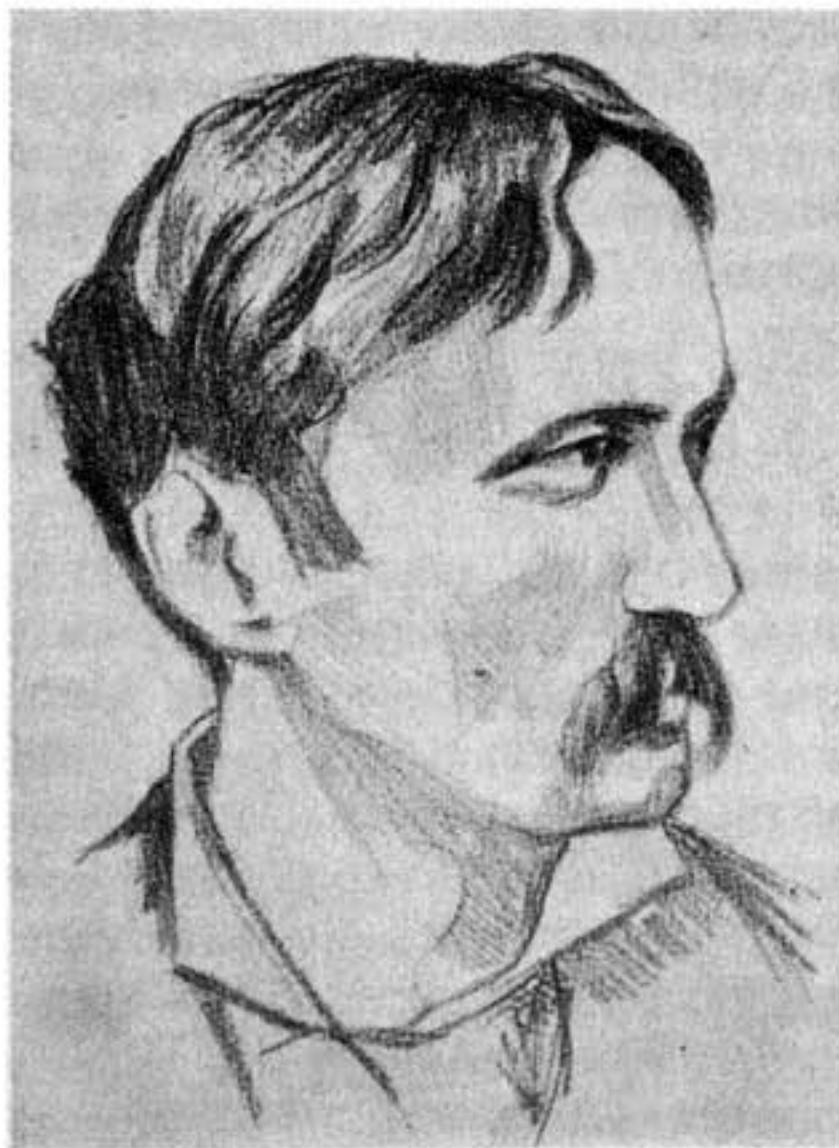
Leise, Tisbe, leise! Vielleicht stehen seine Lauscher in unserer Nähe. Menschen, die Keiner von uns kennt, und die uns Alle kennen!

Menschen, die bei keinem Feste, aber auf allen Blutgerüsten sichtbar sind! Menschen, die unser aller Köpfe in ihren Händen tragen, Euer Haupt, das meinige, das Haupt des Dogen! Menschen, die weder Simarre, noch Stola, noch Krone tragen, die durch Nichts bezeichnet sind, daß man sagen könnte: Der ist auch Einer der Zehn. Höchstens ein geheimes Zeichen unter ihrem Gewande, überall ihre Lauscher, ihre Sbirren, ihre Henker! Menschen, die dem Volke von Venedig nie ein anderes Gesicht zeigen, als jenen stummen, ehernen Rachen, der auf dem St. Markus immer geöffnet ist; jenen Rachen, der, so stumm er ist, laut und schrecklich spricht, denn er ruft jedem Vorübergehenden zu: Gebe an! Einmal angegeben, ist man gefangen, einmal gefangen, ist man verloren. Zu Venedig geschieht alles geheim, geheimnisvoll, mit sicherer Hand. Verurtheilt, hingerichtet! Niemand sieht und hört etwas davon. Kein Wort, kein Blick ist möglich, der Mund des Verurtheilten ist verstopft, der Henker trägt eine Maske. Was spreche ich von Blutgerüsten! In Venedig stirbt man nicht auf dem Schafott, man verschwindet. Es fehlt eines Tages ein Mensch in einer Familie. Was ist aus ihm geworden? Die Bleidächer, die Brunnen, der Canal Orfano wissen es allein. Bisweilen hört man zur Nachtzeit etwas ins Wasser fallen. Eilt schnell vorüber! Im Übrigen Bälle, Feste, Fackeln, Musik, Gondeln, Theater, fünf Monate Karneval: das ist Venedig.

Ihr, Tisbe, meine schöne Schauspielerin,



Victor Hugo, Karikatur



Arrigo Boito im Jahre 1868

Ihr kennt nur diese Seite; ich, Senator, ich kenne die andre. In jedem Palast, in dem des Dogen, in dem meinigen, ist ein geheimer Gang, von dem man Alles sehen, alle Zimmer, alle Winkel, ausspähen kann, ein finsterer Corridor, dessen Zugänge und Ausgänge kein Bewohner des Hauses kennt, eine geheimnisvolle Sappe, in der man unaufhörlich unbekannte Menschen kommen und gehen hört, ohne zu wissen, was sie treiben. Und die persönliche Rache, die sich in Alles dieses mischt und ihr Wesen im Dunkeln treibt! Oft setze ich mich bei Nacht in die Höhe, ich horche, ich höre Schritte in der

Mauer. Das, Tisbe, ist der Zwang, unter dem ich lebe . . . Verbergt einen Schlosser im tiefsten Keller und laßt ihn ein Schloß machen, ehe es fertig ist, hat der Rat der Zehn den Schlüssel davon in der Tasche. Der Lakai, der mich bedient, ist ein Spion, der Freund, der mich umarmt, ist ein Spion, der Priester, der mich beichten hört, ist ein Spion, das Weib, das mir Liebe schwört, ist ein Spion!

(Erster Tag. Erster Auftritt)

Rodolfo. Homodei.

(Homodei legt seine Hand auf Rodolfos Schulter. Rodolfo wendet sich um und starrt ihn an.)

Homodei: Ihr heißtt nicht Rodolfo, sondern Ezzelino da Romana. Ihr stammt aus einer alten Familie, die in Padua geherrscht hat

und seit zweihundert Jahren daraus verbannt ist. Ihr irrt unter falschem Namen von Stadt zu Stadt und wagt Euch bisweilen in den venezianischen Staat. Vor sieben Jahren, im zwanzigsten Jahr Eures Alters, saht Ihr eines Tages zu Venedig in einer Kirche ein junges und schönes Mädchen. Es war in der Kirche des heiligen Georgs. Ihr folgtet ihr nicht, denn wer zu Venedig einem Weib auf der Straße folgt, will einen Dolchstich haben; aber ihr kamt oft wieder in diese Kirche. Das junge Mädchen kam auch dahin. Ihr entbranntet in Liebe für sie, sie für Euch. Ohne ihren Namen zu kennen, fandet Ihr Mittel, ihr zu schreiben, sie, Euch zu antworten. Ihr wißt heute noch nicht, wie sie heißt, sie ist für Euch bloß Catharina. Ihr kamt mit ihr zusammen bei einem Weibe, das Cecilie heißt. Eure Liebe war heiß, aber rein. Dieses junge Mädchen war von Adel, sonst wußtet Ihr nichts von ihr. Eine edle Venezianerin kann nur einen edlen Venezianer oder einen König heiraten. Ihr seid kein Venezianer, Eure Familie herrscht nicht mehr, sie ist verbannt. Eines Tages blieb Eure Geliebte aus. Cecilie sagte Euch, daß man sie verheiratet habe. Ihr erfuhrt eben so wenig den Namen des Gatten, als Ihr den des Vaters wußtet. Ihr verließt die Stadt. Seit diesem Tage durchschwärmt Ihr Italien von einem Ende zum andern, überall hin folgt Euch die Liebe. Ihr habt Euer Leben an eitle Freuden, an Zerstreuungen, an Torheiten, an Laster vergeudet. Vergebens! Ihr habt andere Weiber zu lieben gesucht, Ihr habt sie zu lieben geglaubt, wie diese Schauspielerin, die Tisbe. Vergebens! Immer hat die alte Liebe über die neue gesiegt.

(Erster Tag. Vierter Auftritt)

Catharina. Angelo.

Angelo: So bereitet Euch, dieses zu trinken!

Catharina: Ist es Gift?

Angelo: Es ist Gift.

Catharina: Herr mein Gott! Du wirst eines Tages diesen Mann richten. Sei barmherzig gegen ihn.

Angelo: Weib, der Proveditor Urseolo, ein Bragadini, einer deiner Vorfahren, hat Marcella Galbai, seine Frau, für dasselbe Verbrechen auf die nämliche Weise gestraft.

Catharina: Wir wollen aufrichtig reden. Bragadini hin, Bragadini her, davon ist nicht die Rede; Ihr seid ein Bösewicht! Ihr kommt hierher mit kalter Seele, Euer Gift in der Hand. Strafbar! Ich bin es nicht. So nicht, wie Ihr es glaubt. Aber ich werde mich nicht so tief erniedrigen, mich vor Euch, vor Angelo Malipieri zu rechtfertigen. Ihr seid ein Lügner, und würdet mir doch nicht glauben. Ihr kennt die Wahrheit nicht. Verächtlicher Mensch! Ihr habt mich um meines Geldes willen genommen, weil ich reich bin, weil meiner Familie die Zisternen von Venedig angehören. Ihr dachtet in Eurem Herzen: das trägt jährlich 100.000 Dukaten ein, wir wollen dieses Mädchen nehmen. Und welches Leben hatte ich bei Euch diese fünf Jahre über? Sprecht! Ihr liebt mich nicht, und doch seid Ihr eifersüchtig. Ihr haltet mich gefangen. Ihr habt Maitressen, das ist Euch erlaubt. Alles erlauben sich die Männer. Stets hart, stets finster gegen mich. Niemals ein gutes Wort. Immer von Euern Vorfahren, von den Dogen und Eurer Familie sprechend, mich in der meinigen demütigend. Macht das ein Weib glücklich? Man muß geduldet haben, wie ich, um zu wissen, was ein Weib ertragen kann. Nun denn, Ihr mögt es wissen, ich liebte einen Mann, ehe ich Euch kannte, ich liebe ihn noch. Ihr tötet mich dafür. Ich dürft mich töten, welche furchtbare Zeit, in der wir leben! Ein Brief, ein Blatt Papier, gibt Euch dieses Recht, diesen Vorwand! Ihr seid mein Ankläger, mein Richter, mein Henker. Ihr tötet mich in Nacht und Kerker, durch Gift. Ihr habt die Macht dazu, und seid elend genug, sie zu brauchen . . .

Angelo: Madame! . . .

Catharina: . . . Welcher schändliche Staat, wo ein Mann sein Weib ungestraft unter die Füße treten kann! Wo die andern Männer ihm lobend zurufen: du hast wohl getan. Foscari brachte seine Tochter um, Loredano sein Weib, Bragadini . . . Ist das nicht schändlich? Ja, ganz Venedig ist hier in diesem Zimmer! (*Auf Angelo deutend*) Das despotische Venedig, da steht es!

(Dritter Tag. Achter Auftritt)

Übersetzung von Friedrich Seybold

Ein Verriß

Im deutschen Sprachraum stieß Ponchiellis »La Gioconda« von Anbeginn auf wenig Gegenliebe. Im Mai 1884 fand in Wien eine Aufführungsserie in italienischer Sprache statt, noch im selben Jahr wurde in Wiesbaden die »Gioconda« zum ersten Mal in der deutschen Übersetzung von C. F. Niese gegeben. Es folgten deutsche Produktionen in Prag (1884), Wien (1885) und Berlin (1889).

Im 20. Jahrhundert war die »Gioconda« in deutschen Landen so gut wie vom Repertoire verschwunden. 1961 wagte das Stadttheater Aachen den Versuch einer Wiederbelebung mit der neuen Übersetzung von Joachim Popelka. (Musikalische Leitung und Inszenierung: Johannes Graichen).

Am 1. März 1974 hatte an der Deutschen Oper Berlin eine italienische Produktion der »Gioconda« Premiere, für die Filippo Sanjust, der auch Regie führte, Originaldekorationen aus der Entstehungszeit der Oper verwendete. Die musikalische Leitung hatte Giuseppe Patané, die Titelrolle sang Leonie Rysanek.

4. Mai 1884.

»**Gioconda**«, Oper in vier Akten von A. Ponchielli.

Ein ungemein schwächliches Produkt, das hoffentlich recht bald und für immer vom Repertoire verschwinden wird. In dem Verfasser des abgeschmackten Librettos, das aus den abgebrauchtesten Lappen der ordinärsten, brutalsten Knalleffekte gebraut ist, will man den berüchtigten Arrigo Boito erkennen, der sich hinter dem Anagramm »Tobia Gorrio« versteckt. Von wem anders könnte auch dieses Buch der Greuel herrühren, als von dem Verfasser des »Mephistopheles«? Aber wozu diese Maske? Hatte Boito den Mut, die Tollkühnheit, den »Mephistopheles« zu schreiben, und die Frechheit, sich als Autor dieser wahnwitzigen Komposition zu gerieren, wie viel riskierte wohl dieser platte Tollhäusler, wenn er seinen Namen auf das Libretto der »Gioconda« setzte? Wir können übrigens diesem verdrehten Tobia Gorrio getrost die Versicherung geben, daß sein Textbuch zur »Gioconda«, so trivial, so schmutzig, so kannibalisch es in Erfindung und Ausführung ist, doch noch nicht an den ungeheuren blödsinnigen Bombast seines »Mephistopheles« hinanreicht.

Um den musikalischen Teil dieser Oper ist es übrigens nicht viel besser bestellt, als um den textlichen (um das Wort »dichterisch« nicht zu gebrauchen). Vor allem fehlt dem Komponisten Ponchielli die Originalität. Er hat eine Dutzendphysiognomie, seine Phantasie den Gang eines störrischen Esels, der nach jedem zweiten Schritt über den erstgemachten nachgrübelt. Seine Melodien, banal und schwunglos, sind eigentlich nur aus dem Niederschlag hergebrachter Gounodscher, Verdischer und Meyerbeerscher Opernphrasen zusammengeflickt, also nicht einmal den wirklichen Melodien dieser Opernkomponisten nachgebildet. Alle als Melodien sich gebenden Nummern in der »Gioconda« drängen nach der Schlußfermate, die allerdings dem Sänger einen effektvollen Abgang sichert, aber nichts weniger als den Mangel einer wahrhaft empfundenen Melodie zu decken vermag, selbst wenn diese Schlußfermate noch so offen gebrüllt wird. Die »Gioconda« ist nur für den Sänger und nicht für das Publikum komponiert. Darin liegt der ärgste Tadel ausgesprochen. Signora Pantaleoni als Gioconda scheint von dieser Ansicht auch vollständig durchdrungen gewesen zu sein. Sie übernahm sich derart, daß sie oft hart an die Grenze des Possenhaften streifte. Das war zuweilen kein Gesang mehr, nur ein widerliches Gurgeln und Würgen der Stimme. Schade, daß sich Signora Pantaleoni, eine unstreitig begabte Sängerin, zu solchen Ausschreitungen verleiten ließ. Laura war durch Signora Giuli-Borsi gut vertreten. Sehr schön sang Frl. Meißlinger die dankbare Partie der Blinden. Am besten unter allen Mitwirkenden gefiel uns Signor Dufriche, der dem Bösewicht Barnaba in schauspielerischer sowohl als gesanglicher Leistung vollkommen gerecht wurde; hingegen die knabenhafte Stimme und die komische Erscheinung des Signor Valero (Enzo Grimaldo) mich über die Maßen belustigte, im Gegensatze zu dem Publikum, welches diesen Sänger gar ernst nahm und ihm enthusiastisch applaudierte; von Herzen gönnte ich ihm den Beifall. Signor Pinto (Alvise Badoero) füllt immer seinen Platz aus; man mag ihn hinstellen, wohin man wolle. Die Oper war sehr hübsch ausgestattet, gut einstudiert, das Publikum animiert, und es schien, als ob sie Erfolg gehabt hätte. Ob dieser Erfolg ein dauernder sein werde, wird sich bei den Wiederholungen zeigen. Wir zweifeln daran. –

Hugo Wolf

Gespräch mit dem Regisseur

Herr Dr. Braak, Sie gehen als erfahrener Schauspielregisseur auch bei Ihren Opern-Inszenierungen ganz bewußt vom Text aus. Mit welchem Gefühl macht man sich bei einem Werk des Musiktheaters an die Arbeit, dessen Libretto bislang so gut wie einhellig in Grund und Boden verdammt wurde?

Eine Oper ist für mich immer noch eine Expedition, eine abenteuerliche Reise ins Ungewisse. »La Gioconda« kannte ich überhaupt nicht. Und so habe ich ganz naiv und vorurteilsfrei das Buch gelesen. Eine faszinierende Story. Und dann die Musik: ich war begeistert!

Jan Meyerowitz hat versucht darauf hinzuweisen, daß Boitos »Gioconda«-Text bei allem dichterischen Überschwang von außerordentlicher Prägnanz und gar nicht so »unwahrscheinlich« ist. Mir ist aufgefallen, daß auch Sie bei der Probenarbeit dem Textbuch großes Vertrauen entgegenbrachten.

Ich muß mich mit einem Text identifizieren können. Das hat mit kritikloser Ehrfurcht nichts zu tun. Aber den Text distanziert betrachten (»ist ja bloß ein Opernlibretto, die Leute verstehen ja sowieso nichts«) und bei der Musik ausflippen, das kann ich nicht. Die Musik kommt aus dem Wort, aus der Situation, aus der Spannung zwischen den Charakteren. Der Komponist hat den Text ernstgenommen, wieso eigentlich wir nicht?

Victor Hugo stellte in seinem Trauerspiel »Angelo«, auf dem die »Gioconda« basiert, fünf Menschen in eine tragische und schicksalhafte Beziehung. Eine klassische Vorlage für eine Oper also. Steckt in diesen fünf Charakteren, denen wir in etwas veränderter Form auch in Boitos Libretto begegnen, noch genug Feuer, um das Publikum von heute zu entzünden?

Das Pathos des 19. Jahrhunderts ist uns fremd geworden. Die Sachlichkeit unserer Zeit zwingt die Äußerungen der aktuellen Kunst zu extremer Kargheit. Aber die Sehnsucht nach dem »großen Gefühl« ist stark. Lang vergessene Mythen und Märchen tauchen wieder auf (z. B. im Film). Warum sollte die Geschichte einer unheilvollen Verstrickung von fünf Menschen nicht mehr interessieren? Zumal wenn es sich um eine hochkarätige Liebesge-

schichte handelt, die allerdings für drei von fünf Beteiligten schlimm ausgeht.

Hugos Stück spielt im Padua des 16. Jahrhunderts. Boito hat die Handlung nicht nur ins bühnenwirksame Venedig verlegt, sondern auch das 18. Jahrhundert als Zeit gewählt. Das war ein dunkler Abschnitt der Geschichte Venedigs, das damals ganz im Zeichen des politischen Verfalls stand. Wird uns in der »Gioconda«, wie Barnaba in der Oper kommentiert, ein »Tanz am offenen Grabe« vorgeführt, der in der Geschichte durchaus zu Vergleichen Anlaß geben könnte?

Man sollte vorsichtig sein mit leichtfertigen Analogien, weil die Wirklichkeit von heute in ihrer Scheußlichkeit nicht zu übertreffen ist. Geheimdienst, Folter, Mord, Kriege, alles im Namen von zweifelhaften Ideologien oder auch aus ganz durchsichtigen Motiven, das stellt die Geschehnisse in unserer Oper weit in den Schatten.

Gespräch mit dem Dirigenten

Herr Marik, Ponchiellis »La Gioconda« ist das einzige ernstzunehmende Bildeglied zwischen den beiden italienischen Operngiganten Verdi und Puccini. Wie würden Sie den musikalischen Stil Ponchiellis charakterisieren?

Bleiben wir beim Vergleich mit Verdi und Puccini. Verdi hat Melodien geschrieben, die das seelische Innenleben der singenden Figuren genau nachzeichnen. Das geht bei ihm so weit, daß man seine handelnden Personen auch ohne Text ohne weiteres verstehen würde.

Bei Ponchielli übernimmt das Orchester die Charakterisierung. Die Melodien schwelgen nur mehr, und sind weitgehend losgelöst von der dramatischen Situation. Bei Verdi ist jede gesungene Phrase ein dramaturgischer Hinweis, bei Ponchielli spielt sich das Drama hauptsächlich im Orchestergraben ab. Bei Puccini erreicht dann diese Dominanz des Orchesters einen Höhepunkt; übrigens hat Verdi diese Entwicklung zur »sinfonischen« Oper immer scharf kritisiert.

In Verdis Oper findet man vereinzelt Motive, die sich wie ein roter Faden durch das ganze Werk ziehen. Puccini arbeitet später mit

einem komplizierten System von Erinnerungsmotiven, z. B. in der »Bohème«. »La Gioconda« scheint mir auch da eine Zwischenposition einzunehmen.

Ponchielli benützt nur wenige Erinnerungsthemen. An dieser Stelle möchte ich darauf hinweisen, daß es in der »Gioconda« ein ganz typisches Intervall gibt. Es ist die Sekunde, die in fast jeder Phrase bestimmend auftritt und so eine Einheit entstehen läßt. Das Motiv des Barnaba,



das in der Oper immer wieder auftaucht, ist so ein Sekunden-thema. Man könnte es als die motivische Keimzelle der Oper bezeichnen.

Die anderen leicht zu verfolgenden Themen sind: das Rosenkranz-Thema,



das schon im Vorspiel auftaucht und die Gioconda bis zuletzt begleitet; das Thema der Mutter,



mit dem sich die Blinde bereits in ihrem ersten Arioso vorstellt; das Schicksalsthema der Gioconda,



mit dem das erste Finale ausklingt und das im Vorspiel zum vierten Akt noch einmal voll aufblüht; schließlich das Liebesthema der Laura



aus dem Duett mit der Gioconda im zweiten Akt, das z. B. bei Lauras Erwachen aus dem Scheintod vom Orchester intoniert wird.

Zeittafel

- 1802 Victor Hugo geboren
1813 Giuseppe Verdi geboren
1834 (31. August) Amilcare Ponchielli in Paderno Fasolaro bei Cremona geboren.
Erster Musikunterricht bei seinem Vater, dem Dorforganisten
1835 Victor Hugos Trauerspiel »Angelo, tyran de Padoue« in Paris uraufgeführt
1837 »Il Giuramento« von Saverio Mercadante uraufgeführt
1842 Arrigo Boito geboren
1843 Ponchielli wird am Mailänder Konservatorium aufgenommen. Hier studiert er
Musiktheorie, Klavier, Komposition und Musikgeschichte
1851 Ponchielli komponiert zusammen mit drei anderen Studenten die Operette
»Il Sindaco babbeo«
1854 (4. September) Diplomabschluß am Mailänder Konservatorium.
Ponchielli wird Organist an Sant'Ilario in Cremona
1856 Im Teatro Concordia in Cremona wird seine erste Oper »I Promessi Sposi«
uraufgeführt
1858 Seine zweite Oper »Bertrando dal Bormio« kommt im Teatro Caregnano
in Turin über die ersten Proben nicht hinaus
Giacomo Puccini geboren
1861 »La Savoiarda« kommt in Cremona heraus.
Ponchielli wird Kapellmeister der Nationalgarde in Piacenza
1863 Uraufführung der Oper »Roderico, Re dei goti« am Teatro Communale
in Piacenza
Pietro Mascagni geboren
1864 Rückkehr nach Cremona als Dirigent der Stadtkapelle
1868 Arrigo Boitos »Mefistofele« uraufgeführt
1870 »Il Guarany« von Antonio Carlos Gomes uraufgeführt
1871 Verdis »Aida« uraufgeführt
1872 Erfolg in Mailand bei der Uraufführung der umgearbeiteten Oper »I Promessi
Sposi« am Teatro dal Verme. Ballett »Le due gemelle« an der Mailänder Scala
1874 (6. März) Erfolgreiche Premiere der Oper »I Lituani« an der Scala.
(16. Mai) Ponchielli heiratet die Sängerin Teresina Brambilla
Mussorgskis »Boris Godunow« uraufgeführt
1875 Bizets »Carmen« uraufgeführt
1876 (8. April) »La Gioconda« an der Scala uraufgeführt.
Ponchielli erhält einen Lehrstuhl für Komposition am Mailänder Konservatorium
»Andjelo« von Cesar Antonowitsch Cui in St. Petersburg uraufgeführt.
Erste Gesamtaufführung des »Ring« von Richard Wagner in Bayreuth
1877 Die revidierte Fassung der Oper »La Savoiarda« hat unter dem neuen Titel
»Lina« am Teatro dal Verme in Mailand Premiere
1879 »Preziosa« von Antonio Smareglia uraufgeführt
1880 »Il figliuol prodigo«, La Scala
1882 Elegie »Sulla tomba di Garibaldi«
1883 »Dejanice« von Alfredo Catalani uraufgeführt
1884 Puccinis erste Oper »Le Villi« uraufgeführt
1885 »Marion Delorme«, La Scala
Victor Hugo gestorben
1886 (16. Januar) Amilcare Ponchielli stirbt in Mailand unerwartet an Lungenentzündung
1887 Verdis »Otello« uraufgeführt
1890 Pietro Mascagnis »Cavalleria rusticana« uraufgeführt
1893 Verdis »Falstaff« uraufgeführt
1914 Ponchiellis unvollendete Oper »I Mori di Valenza« wird von seinem Sohn
Annibale und A. Cadore fertiggestellt und in Monte Carlo uraufgeführt

Literaturhinweise:

- Giuseppe di Napoli: Amilcare Ponchielli. La vita, le opere, l'epistolario, le onoranze. Cremona 1936.
- Adelmo Damerini: Amilcare Ponchielli. Edizione Arione, Turin.
- Nicola Tabanelli: La »Gioconda« di Ponchielli è caduta nel »pubblico dominio«?
- Dante Bianchi: Intorno a »La Gioconda« di Arrigo Boito. Studia Ghisleriana. 2. Ser. Mailand 1950.
- Hugo Wolf: Musikalische Kritiken. Herausgegeben von Richard Batka und Heinrich Werner. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1911.
- Raffaelo de Rensis: Arrigo Boito. Capitoli biografici. G. C. Sansoni. Florenz 1942.
- Wolfgang Pöschl: Arrigo Boito, ein Vertreter der italienischen Spätromantik, Diss., München 1939.
- Victor Hugo: Sämtliche Werke. C. F. Rieger & Co, Stuttgart 1839.
- F. Flutre: Victor Hugo. Encyclopédie par l'image, Nr. 26, Librairie Hachette, Paris 1929.
- André Maurois: Olympio – Victor Hugo. Claassen, Hamburg 1957.

Der Essay von Jan Meyerowitz ist ein Originalbeitrag für dieses Programmheft und entstand nach einer vom Autor 1979 für den Sender Freies Berlin moderierten Rundfunksendung.

Das Gespräch mit dem Regisseur Dr. Kai Braak und dem Dirigenten Anton Marik führte Dr. Paul Esterhazy.

Der Autor des Essays, Jan Meyerowitz, wurde 1913 in Breslau geboren, studierte in Berlin Komposition bei Alexander von Zemlinsky, nach seiner Emigration 1933 in Italien bei Respighi, Molinari und Casella. 1946 übersiedelte er in die USA, wo er zur Zeit als Kompositionslehrer am New York City College unterrichtet. Meyerowitz zählt zu den bedeutendsten neueren amerikanischen Opernkomponisten. Er schrieb neben Sinfonik- und Kammermusik die Opern SIMOON (Tanglewood 1949); THE BARRIER (Columbia Univ. New York, 1950; Neapel 1971); EASTWARD IN EDEN (Wayne Univ., 1951); BAD BOYS IN SCHOOL (Tanglewood 1953); ESTHER (Univ. of Illinois 1957); PORT TOWN (Tanglewood 1960); GODFATHER DEATH (New York 1961); WINTERBALLADE/DIE DOPPELGÄNGERIN (Hannover 1967)

Illustrationen:

Das Titelbild und das Bildmaterial im Heftinneren wurde entnommen aus di Napolis Ponchielli-Biographie, aus de Rensis' Boito – Biographie (S. 22) und aus der Bildmonographie über Hugo von Flutre (S. 21). Die Bühnenbildfotos stammen von Christel Heermann.

- Herausgeber: Intendant Heiner Bruns, Bühnen der Stadt Bielefeld
- Redaktion und
Gestaltung: Dr. Paul Esterhazy, Dramaturgie
- Verlag, Anzeigen und
Gesamtherstellung: Kramer-Druck Bielefeld

Dieses Heft ist erschienen zur Premiere der Oper »La Gioconda« von Amilcare Ponchielli am 22. Mai 1982.
