

1924 PUC

OPERA

GIAN-CARLO DEL MONACO
INTENDANT

DER
STADT
BONN



LE VILLI
EDGAR

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100

LE VILLI

Opera-Ballo in zwei Akten
von Ferdinando Fontana
Musik von Giacomo Puccini

EDGAR

Dramma lirico in drei Akten
von Ferdinando Fontana
Musik von Giacomo Puccini

Konzertante Aufführung in italienischer Sprache
Premiere am 25. Oktober 1992

Nach Beginn des Konzerts können zu spät kommende Besucher leider nicht mehr eingelassen werden.

Während der Aufführung ist das **Fotografieren** verboten, Ton- und Videoaufnahmen sind ebenfalls ausnahmslos untersagt. Unser Hauspersonal ist angewiesen, jede Art von **Aufzeichnungsapparaten** während der Aufführung in Verwahrung zu nehmen. Filme und Bänder werden eingezogen.

Herausgeber: Oper der Stadt Bonn

Intendant: Gian-Carlo del Monaco

Redaktion: Dramaturgie

Sämtliche Texte und Übersetzungen dieses Heftes sind Originalbeiträge.

Titelbild: Puccini aus der Zeit von »Le Villi«

Herstellung: Köllen Druck+Verlag GmbH, Bonn



Photographie Puccinis mit Widmung an die Künstlerin
Ortensia Bazzani, Lucca, 24. September 1885.

PUCCINIS JUGENDOPERN

»Sage dem lieben Maestro Angeloni, das Examen sei ziemlich einfach gewesen, man hat mich einen gegebenen Maß von einer Zeile aussetzen lassen, unbeziffert und sehr leicht, und dann mußte ich eine Melodie in D-Dur entwickeln, die mir gut gelang. Nun schön, jedenfalls ist alles gut gelaufen!«

Giacomo Puccini ist jetzt Student bei Antonio Bazzini und Amilcare Ponchielli am berühmten Mailänder Konservatorium, der Ausbildungsstätte schlechthin für junge und hoffnungsvolle Opernkomponisten – sehr zum Leidwesen der Oberen seiner Heimatstadt Lucca. Hatte er doch am eigenen Konservatorium eine hinreichende Ausbildung erfahren und seine Abschlußarbeit, die später *Messa di Gloria* genannte *As-Dur-Messe*, war für den liturgischen Gebrauch durchaus zu verwenden. Es besetzte schließlich die Familie Puccini seit fünf Generationen den Posten des Domorganisten und Musikdirektors zu Lucca, er war ihr erbliches Amt geworden. Und dieses sollte selbstverständlich nun auch Giacomo bekleiden, ein Opernschreiber hingegen war zu nichts zu gebrauchen. So tauschte Giacomo Puccini ein das wohl situierte Leben des Kirchenmusikers gegen das des studentischen Bohemiens mit bescheidensten Mitteln.

»Jedesmal, wenn ich *La Bohème* höre, sehe ich im Geist jene traurige Aussicht vor mir – jene öden Kamine und den ganzen Schmutz, der meine Jugend vergiftete. Ich ernährte mich von Brot, Bohnen und Heringen und fror manchmal so sehr, daß ich tatsächlich, wie Rodolfo in der Oper, die Manu-

skripte meiner ersten Kompositionsversuche verbrannte, um mich zu wärmen. Mein Verstand verbitterte und meine Seele verkam. Ich sah die morbide Anziehungskraft, die La Bohème auf mich ausübte, auf jene Zeit der Armuth zurück. Es ist wahrscheinlich eine psychische Reaktion.«

Als Puccini das Studium am Mailänder Konservatorium Mitte Juni 1883 planmäßig beendet hatte, verschlechterte sich seine finanzielle Lage nochmals deutlich. Er durfte nun standesgemäß *Maestro* nennen, was aber fortan keinerlei materielle Unterstützung erhalten. Giacomo war fünfundzwanzig Jahre alt und beileibe kein Student mehr. Eine Rückkehr in die Kirchen von Lucca war keinesfalls in Frage, Ruhm blieb in ungreiflicher Ferne, selbst die nächste Zukunft erschien hoffnungsloser denn je erscheinen.

Giacomo Puccinis Plan indes war nicht aufzugeben. Erstmals hatte der Mailänder Komponist Edoardo Sonzogno in diesem Jahre Puccini später durch Mascagnis *Cavalleria rusticana* berühmt gewordenen Wettbewerb für einaktige Opern ausgeschrieben. Das Preisgeld in Höhe von unvorstellbaren 2000 Lire würde sein Desaster auf einen Schlag beenden. Die Zeit war knapp, Einschlafschluß sollte bereits am 31. Dezember dieses Jahres sein. Ponchielli vermittelte geschickt einen alten Freund als Librettisten, den Schriftsteller Ferdinando Fontana (1850–1919), der ohnehin gerade an einem Opernbuch arbeitete. Anfang September hielt Puccini den fertigen Text in die Hände. Und komponierte mit großem Sch

in nicht einmal drei Monaten sein erstes Werk für das Theater, *Le Villi*.

Es schreibt Heinrich Heine:

»Die Willis sind Bräute, die vor der Hochzeit gestorben sind. Die armen jungen Geschöpfe können nicht im Grabe ruhig liegen, in ihren toten Herzen, in ihren toten Füßen, blieb noch jene Tanzlust, die sie im Leben nicht befriedigen konnten, und um Mitternacht steigen sie hervor, versammeln sich truppenweise an den Heerstraßen, und wehe dem jungen Menschen, der ihnen da begegnet! Er muß mit ihnen tanzen, sie umschlingen ihn mit ungezügelter Tobsucht, und er tanzt mit ihnen, ohne Ruh und Rast, bis er tot niederfällt. Geschmückt mit ihren Hochzeitskleidern, Blumenkronen und flatternde Bänder auf den Häuptern, funkelnde Ringe an den Fingern, tanzen die Willis im Mondglanz, eben so wie die Elfen. Ihr Antlitz, obgleich schneeweiß, ist jugendlich schön, sie lachen so schauerlich heiter, so frevelhaft liebenswürdig, sie nicken so geheimnisvoll lüstern; diese toten Bacchantinnen sind unwiderstehlich.«

Sie waren es für ganze Generationen von Theaterautoren, das heute vielleicht bekannteste Beispiel ist Adolphe Adams und Théophile Gautiers Ballett *Giselle ou Les Willis* aus dem Jahre 1841.

Es ist Robertos und Annas Verlobungstag in einer idyllischen Lichtung des Schwarzwaldes. Noch am gleichen Abend wird Roberto wegen einer Erbschaft nach Mainz aufbrechen müssen. Jedem der zwei folgenden Orchesterzwischenspiele gibt Puccini ein erläuterndes Gedicht bei, das entweder wie ein Melodram rezitiert oder zumindest im Abendprogramm abzdrukken sei: wir er-

fahren von Robertos ausschweifendem Leben in der Ferne, von der nach vergeblich-angstvollem Warten am Gram verstorbenen Braut und von Existenz wie Eigenschaften der Willis ganz allgemein. Als Willi erwartet nun auch Anna die Rückkehr ihres Bräutigams, der schließlich mit heftiger Gewissensnot erscheint. Ohne Gnade tanzen ihn die unbefriedigten Geister in den Tode.

Der Schock für Puccini muß unvorstellbar gewesen sein. Denn das Preisgericht zeichnete zu gleichen Teilen aus die Komponisten Guglielmo Zuelli und Luigi Mopelli, seinen Namen hingegen erwähnte man nicht einmal im Anhang der Würdigungen. Der in gesellschaftlichen Dingen erfahrene Fontana, durch ähnliche finanzielle Hoffnungen wie Puccini tief mit dem Schicksal des gemeinsamen Werkes verbunden, ermöglichte Anfang 1884 jenes folgenreiche Treffen im Hause des Mailänder Mäzens Marco Sala, das Giacomo Puccinis Leben sofort und vollständig verändern sollte. Man gab dem verkannten Komponisten Gelegenheit, einer illustren Zuhörerschaft Bruchstücke aus seiner Oper vorzutragen, und er hatte Glück: der Kulturpapst Arrigo Boito versprach sich für *Le Villi* einzusetzen.

Die Ereignisse überstürzten sich. Tito Ricordi ließ auf eigene Kosten das Textbuch der Oper drucken, Mailands Prominenz sammelte für den Kopisten, und Puccini änderte auf Anraten Ricordis noch einige Passagen, bis am 31. Mai 1884 am Teatro dal Verme zu Mailand die Uraufführung des Werkes stattfand. *»Riesiger Erfolg, alle Hoffnungen erfüllt. Achtzehn Hervorrufe. Erstes Finale dreimal wiederholt. Bin glücklich. Giacomo« telegraphierte Puccini gleich nach der Vorstellung an seine Mutter.*



Kostümentwürfe für Edgar und Tigrana zur Uraufführung des Edgar, Mailand 1889.

Im Orchester dieses rauschenden Abends spielte Pietro Mascagni, dem später vorgeworfen wurde, in seiner *Cavalleria Rusticana* Puccinis erste Oper allzu genau studiert zu haben. Die deutsche Erstaufführung und gleichzeitig erste fremdsprachige Wiedergabe eines Puccinischen Musikkdramas dirigierte 1892 in Hamburg der zweiunddreißigjährige Kapellmeister Gustav Mahler.

»Tito Ricordi, Musikverleger in Mailand, Rom, Neapel, Florenz, London, Paris, gibt bekannt, daß er für die Oper *Le Villi*, Text von Ferdinando Fontana, Musik von Giacomo Puccini, die mit ungeheurem Erfolg am Teatro dal Verme in Mailand aufgeführt worden

ist, die ausschließlichen und sämtlichen Druck-, Aufführungs- und Übersetzungsrechte für alle Länder erworben hat. Des weiteren hat er den Maestro Puccini mit der Komposition einer neuen Oper auf einen Text von Ferdinando Fontana beauftragt.« So stand Puccini bereits zu Beginn seines kometenhaften Aufstieges unter dem Schutz des mächtigsten italienischen Verlages und wird diesem traditionsreichen Haus ein Leben lang die Treue halten.

Puccini unterhielt zu Elvira Gemignani, seiner Gesangsschülerin und Ehefrau eines Jugendfreundes, sicherlich schon seit längerem eine heimliche, tiefe Beziehung. Nun entschieden sich beide, offen zusammenzu-

leben. Elvira verließ den Ehemann in Lucca und zog mit ihrer älteren Tochter zu Puccini nach Mailand, was in der kleinen Provinzstadt größte Aufregung verursachte. Nahezu jedermann verurteilte den in sündiger Verbindung lebenden Komponisten aufs schärfste, allen voran die eigene Verwandtschaft; er habe Schande gebracht über seine altherwürdige, gottesfürchtige und stolze Familie der Puccinis.

1886 gebar ihm Elvira einen Sohn, der den Namen Antonio erhielt. Puccini hatte jetzt Frau und zwei Kinder zu versorgen, überdies mußte er seinen nach Südamerika ausgewanderten Bruder Michele finanziell unterstützen:

»Dr. Cerù hat mich aufgefordert, ihm das Geld zurückzugeben, das er während meiner Studienzeit in Mailand für meinen Unterhalt ausgelegt hat, zuzüglich der Zinsen bis zum heutigen Tag. Er behauptet, ich hätte mit Le Villi 40 000 Lire verdient. Ich schicke ihm nun, statt jeder Antwort, die Abrechnung von Ricordi, dann wird er selbst sehen. In Wahrheit sind es lediglich 6 000 Lire auf mein Teil. Was für ein Unterschied! Ich hätte so etwas nie erwartet! Hier ist der Apotheker, der mich bedrängt, und ich muß auch Deine Rechnung bezahlen, 25 Lire. Ich bin in der größten Verlegenheit. Ich weiß nicht, wie das weitergehen soll. Die monatlichen 300 Lire beziehe ich weiterhin von Ricordi, aber auf Vorschuß. Für mich reicht das nicht, und in jedem Monat häufen sich die Schwierigkeiten. Dann bricht alles über mich herein, und davor soll mich Gott bewahren! Wenn ich einen Weg sähe, Geld zu verdienen, würde ich auch dorthin gehen, wo Du bist. Was soll ich tun? Am besten, alles liegen- und stehenlassen und abreisen. Schreibe mir immer und

oft, und informiere mich genau über alles, was Du treibst. Gestern nacht habe ich bis drei gearbeitet und dann ein Bündel Zwiebeln gegessen.«

Es entsteht langsam und unter mühseligen Qualen als Auftrag von Ricordi Puccinis zweite Oper *Edgar* – wieder in Zusammenarbeit mit dem Librettisten Ferdinando Fontana, der hierfür das Versdrama *La Coupe et les lèvres* von Alfred de Musset einrichtete.

Die Titelgestalt des Stückes wird von zwei schönen Frauen geliebt, von Fidelia, der treuen und tugendreichen, ebenso wie von Tigrana, einer dämonischen Verführerin. In deren exotische Schönheit wiederum ist Fidelias Bruder Frank hoffnungslos vernarrt. So geht im reichen, bürgerlichen Flandern des Jahres 1302 ein Drama von Haß und Liebe seinen Gang, an dessen Ende keine Intrige ihr Ziel erreichte und schließlich Tigrana ihre Nebenbuhlerin erdolcht. Edgar bricht verzweifelt über der Leiche Fidelias zusammen, aller Leben ist sinnlos zerstört.

Nichts von der jugendlichen Frische und Direktheit seiner *Villi* ist in diesem düsteren Werk zu hören. Nie wieder wird Puccini so grüblerische, beinahe gequält-komplizierte Tonstrukturen konstruieren, eindeutiger Höhepunkt des *Edgar* ist die gewaltige Trauermusik des dritten Aktes.

Am 3. Dezember 1924, fünfunddreißig Jahre nach der Uraufführung an der Mailänder Scala, sieht im nahegelegenen Dom Arturo Toscanini am Pult, um eben dieses *Requiem Aeternam* zu dirigieren. Ein Schauer der Rührung erfaßt die Menge, denn Giacomo Puccinis eigene Trauermusik erklingt an der Bahre des Meisters.

„E Dio ti GuARdi da quest'opera“ –
Zur Entwicklung der Operndramaturgie im Frühwerk Puccinis

Die Dominanz der Werke Verdis innerhalb des italienischen Opernrepertoires läßt normalerweise vergessen, daß – nicht unähnlich einer vergleichbaren Generationerverschiebung im deutschen Raum dank der Präsenz Richard Wagners – kaum Werke von der auf Verdi folgenden Generation italienischer Komponisten im Repertoire überlebt haben. Die durch die italienische Wagner-Rezeption ausgelöste Krise des Komponierens, der allein Giuseppe Verdi sich durch kluge Anverwandlung kompositionstechnischer Mittel und durch radikale Ablehnung des ihnen zugrunde liegenden ästhetischen Anspruches zu entziehen vermochte, traf im italienischen Raum auf eine tiefe Krise der Opernbrettistik, die dazu führte, daß sich literarische Versuche verschiedenster Provenienz in den Libretti der achtziger Jahre überlagerten. Angelo Zanardinis Libretti für Catalani (*Dejanice*, 1883) und Ferdinando Fontanas Libretti für Alberto Franchetti (*Asrael*, 1892), für Puccinis erste Opern (*Le Villi*, 1884; *Edgar*, 1892) sowie seine theoretische Schrift *In teatro* (Roma 1883) spiegeln die Verwirrung ästhetischer Kategorien, die der Versuch einer Imitation der deutschen romantischen Oper auf der Stufe des *Lohengrin*, jedoch mit fünfzigjähriger Verspätung gegenüber dem deutschen Vorbild, auslösen mußte.

Die Stoffwahl der Erstlingsoperen der beiden ungefähr gleichaltrigen Komponisten Giacomo Puccini und Pietro Mascagni reflektiert nicht nur die wesentlichen Tendenzen der italienischen Librettogeschichte zwischen

1880 und 1890, sondern läßt auch deutlich erkennen, daß der Weg der italienischen Oper nach Verdi sich nur allmählich abzeichnen begann. Seitenwege, die für eine gewisse Zeit durchaus gangbar erschienen sein mögen, begannen erst um 1900 ihre Anziehungskraft einzubüßen – wie etwa die Tradition einer italienischen Oper von eher pastoralem Charakter, die einzig in Mascagnis *Amico Fritz* und Cileas *Arlesiana* überlebt¹. Sowohl Puccinis *Le Villi* (1884) als auch Mascagnis *Guglielmo Ratcliff* (1895), eine Literaturoper auf den vom Komponisten wörtlich in Musik gesetzten Text von Heinrich Heines Tragödie², zeugen von der Lebensfähigkeit der durch Arrigo Boito und Alfredo Catalani begründeten Tradition der tragischen Oper mit »nordischem« Lokalkolorit. Im Gefolge von Boitos *Mefistofele* (1868, 2. Fassung 1875) und Catalanis Erstlingsoper *Elda* (1880), die erst 1890 unter dem Titel *Loreley* ihre endgültige Gestalt finden sollte, entstanden zahlreiche Opern, die ein nordisches Ambiente, häufig inspiriert durch Dichtungen der deutschen Romantik (Heinrich Heine) oder Post-Romantik, mit einem märchenhaften Stoff kombinierten: Catalanis *La Wally* auf ein Libretto von Luigi Illica (1892), *Cornil Schut* von Antonio Smareglia (1893), *L'amico Fritz* (1891), *I Rantzau* (1892) und *Guglielmo Ratcliff* (1895) von Pietro Mascagni.

Im Jahre 1884, dem Jahr der Uraufführung von Puccinis Erstlingsoper *Le Villi*, erschien bei Angelo Sommaruga, dem römischen Verleger d'Annunzios, Fontanas Büchlein *In*

teatro, das als literarische Programmschrift des Librettisten interpretiert werden kann³. Die mit der Partei der „Neudeutschen“ verbundene Gattung der sinfonischen Dichtung inspirierte Fontana zu einer generellen Abwertung aller traditionellen Librettistik, die er durch Programmsinfonien mit oder ohne begleitende szenische Darstellung ersetzt wissen wollte:

Un libretto d'opera, infatti, per quanto accurato non è stato fino ad oggi, è e non poteva essere altrimenti che una umiliazione della poesia e dei poeti.

[...] Il libretto non deve servire ad altri che al maestro e ai cantori; al pubblico conviene dare il poema, cioè la poesia; e, se qua e là, nel libretto, come talora avviene, ci sono dei versi che sono poesia vera, il poema, ripeto, potrà accoglierli, rifiutando il resto.⁴

Fontana entwickelte im folgenden die beiden musikalischen Gattungen, denen seines Erachtens die musiktheatralische Zukunft gehörte; enthält das „spettacolo sinfonico fantastico“ keine szenischen Elemente, sondern ist es eigentlich eine sinfonische Dichtung mit einem an das Publikum verteilten Kommentar in Versen⁵, so bildet das „spettacolo sinfonico scenico“ eine Art Opensurrogat, dessen literarische Qualität einzig dem Gedicht zu danken ist, das – an das Publikum verteilt – vor oder nach der Aufführung gelesen wird:

[...] il libretto destinato ad essere ignorato dal pubblico e contenente i versi, e magari la prosa, che fra il maestro e me si andrebbe d'accordo di mettere in bocca ai cantori, colle indicazioni sceniche ecc.; e poi il poema destinato invece ad esser venduto al pubblico, ad essere considerato come vera

opera letteraria e non di mestiere come fu, per forza pur troppo, ogni lavoro di poeta applicato alla musica fino a quest'oggi.⁶

Die Konsequenzen dieser Theorie Fontanas lassen sich an zahlreichen italienischen Opern der achtziger und neunziger Jahre ablesen: In *Le Villi* (1884) wird die Untreue Robertos in Mainz nicht szenisch dargestellt, sondern dem Publikum durch Rezitation und ein „Intermezzo sinfonico“ mitgeteilt. „Intermezzi sinfonici“ charakterisieren auch Mascagnis *Cavalleria rusticana* (1890) und Leoncavallos *I Pagliacci* (1892), auch wenn in diesen beiden Opern die Intermezzi nicht eigentlich als Handlungs-Ersatz dienen. Dies aber ist in Puccinis *Manon Lescaut* der Fall (1893); das dem III. Akt vorgeschaltete Intermezzo ersetzt handlungsdramaturgisch die Reise Manons nach Le Havre – keine unwesentliche Station der Handlung, wenn man bedenkt, daß Manon in Massenets Oper auf dieser Reise stirbt. Ein spätes Beispiel findet sich in Luigi Illicas Libretto für Franchettis Oper *Germania* (1902), dessen „Intermezzo sinfonico“ und seine verbale Ausgestaltung durch Illica einen Sonderfall der Gattung bildet; hier überließ es der Librettist dem Komponisten, die Leipziger Völkerschlacht in Form einer sinfonischen Dichtung darzustellen.

Das „poema sinfonico fantastico“, das Fontana im Anhang seines Buches als Exempel vorstellt, schildert die Abreise zweier Schiffe – eines mit Nonnen, eines mit Prostituierten besetzt –, die in einem Sturm im Mittelmeer Schiffbruch erleiden. Auch wenn es schwer vorstellbar ist, daß eine solche Handlung ohne individualisierte Charaktere mit Gewinn musikalisch ausgedeutet werden könnte, so besitzt das Sujet doch ein gewis-

ses Interesse als mögliches Modell für die Einschiffung der Prostituierten im III. Akt von Puccinis *Manon Lescaut*. Von den beiden folgenden »Poemi sinfonico-scenici« spielt eines im Athen des Perikles, das andere ist um die Gestalt Nabuchodonosors zentriert; ihre Handlungsführung ist wesentlich traditioneller – mit Ausnahme einer durch ein »Intermezzo sinfonico« dargestellten Schiffsreise von Lesbos nach Athen im ersten – und erscheint daher nicht zwingend als Nicht-Oper. Immerhin sollte vermerkt werden, daß auch ein Handlungselement des ersten »Poema sinfonico scenico« in der italienischen Librettistik des 20. Jahrhunderts Verwendung fand: Die Hetäre Mirtilla, die, aus Liebe scheidet, erst im Moment ihres Begräbnisses zum Leben zurückfindet, bildete ein mögliches Modell für die Handlung von Giovacchino Forzanos Libretto *Ginevra degli Almieri* zur Musik von Mario Peragallo (1937).

Aus der Puccini-Biographie ist bekannt, wie Amilcare Ponchielli, Puccinis Kompositionslehrer am Mailänder Konservatorium, auf einem gemeinsamen Ausflug von Mailand nach Caprino Bergamasco, wo Antonio Ghislanzoni, Verdis Librettist für die Oper *Aida* (1871), ein Restaurant betrieb, Ferdinando Fontana überzeugte, ein Libretto für Puccini zu schreiben. Für den mittellosen Studenten aus Lucca bot die Zusage Fontanas die Möglichkeit, am Kompositionswettbewerb des Sonzogno-Verlags für einaktige Opern teilzunehmen; bekanntlich gingen Mascagnis *Cavalleria rusticana* und Leoncavallos *Pagliacci* aus späteren Jahrgängen dieses Wettbewerbs hervor. Fontana wählte die Legende von den „Willis“, die zuerst in Heinrich Heines Schrift *Über Deutschland* im Kapitel *Elementargeister* eine nicht ganz ern-

ste Behandlung fand, zum Ausgangspunkt einer einaktigen romantischen Märchenoper mit Schwarzwälder Lokalkolorit. Heines Text hingegen verwies den Ursprung der Sage von den Willis nicht in den Schwarzwald, sondern nach Österreich:

In einem Teile Österreichs gibt es eine Sage, die mit den vorhergehenden eine gewisse Ähnlichkeit bietet, obgleich sie ursprünglich slawisch ist. Es ist die Sage von den gespenstischen Tänzerinnen, die dort unter dem Namen „die Willis“⁷ bekannt sind.

Während allgemein angenommen wurde, daß Heinrich Heines summarische Erwähnung der Legende oder deren Transformation in das Ballett *Giselle ou les Willis* (1841) von Adolphe Adam nach einem Balletlibretto von Théophile Gautier den Ausgangspunkt von Fontanas Libretto gebildet habe, machte bereits Claudio Casini darauf aufmerksam, daß *Giselle* zur Zeit der Komposition von Puccinis Oper nur noch in St. Petersburg im Repertoire war. Erst kürzlich gelang es Julian Budden die Quelle Fontanas aufzufindig zu machen: die Erzählung *Les Willis* von Alphonse Karr, publiziert 1852 in Paris.⁸ Nicht nur die in Fontanas Libretto vorausgesetzte Duplizität der Schauplätze – Roberto geht aus einem Dorf im Schwarzwald nach Mainz, um eine Erbschaft anzutreten, – sondern auch zahlreiche Details der Handlungsführung stimmen mit Alphonse Karrs Erzählung in frappierender Weise überein.

Ferdinando Fontana (1850 – 1919), der mit seinem Freund Luigi Illica die Herkunft des Librettisten aus dem Journalismus teilte – er war in den Jahren 1878/79 Berliner Korrespondent der *Gazzetta piemontese* –, gehörte zu den weniger bedeutenden Gestal-

The image shows three staves of handwritten musical notation. The top staff contains a melodic line with various ornaments and slurs, including the word "scabioso" written above it. The middle staff features a more rhythmic and textured line, possibly for a lower instrument or voice, with some dynamic markings like "pizz." and "pizz.". The bottom staff is highly complex, with many beamed notes and rests, and includes the handwritten instruction "cresc. string = tempo" at the end. The notation is dense and expressive, characteristic of a composer's sketch.

Giacomo Puccini, *Le Villi*, Skizze für den ersten Teil („L'abbandono“) des „Intermezzo sinfonico“. New York, Pierpont Morgan Library.

ten der lombardischen Scapigliatura. Elemente, die aus den Libretti Arrigo Boitos vertraut sind, kennzeichnen auch seine Werke, ohne daß er die Sprachvirtuosität Boitos jemals hätte erreichen können. Bedingt durch die Rezeption der französischen *décadence* entwickelte die Literatur der Scapigliati eine Spielart gleichsam importierter literarischer Dekadenz-Phänomene, die nur vor dem Hintergrund einer weitgehend konservativ-klerikalen Gesellschaftsordnung verständlich

Dekadenz mit zahlreichen anderen Gestalten von Fontanas Phantasie:

Di quei giorni a Magonza una sirena
 I vecchi e i giovinetti affascinava.
 Ella trasse Roberto all'orgia oscena
 E l'affetto per Anna ei vi obliava.
 Intanto, afflitta da ineffabil pena,
 La fanciulla tradita lo aspettava.
 Ma invan l'attende ... Ed al cader del verno
 Ella chiude gli occhi al sonno eterno.⁹



Giacomo Puccini als Student.



Puccini und Ferdinando Fontana, der Librettist von Le Villi und Edgar.

sind. Die Zeichnung des »Bösen« als Gegenmodell bürgerlicher Wohlständigkeit bildete nicht nur für Fontana, sondern sogar in den Werken der bedeutendsten Vertreter der Scapigliatura ein rekurrerendes Problem. Vielen Libretti Fontanas ist eine Zeichnung der »bösen« Gestalten zu eigen, die wohl mit der Wagnerschen Formel von der »Wirkung ohne Ursache« am besten umschrieben wäre. Die namenlose Sirene zu Mainz teilt diese literarisch allzu simple Schwarz-Weiß-

Die Konstellation der drei handelnden Personen – Sopran, Tenor, Bariton – in *Le Villi* folgt einem auf das Skelett reduzierten Schema italienischer Operntradition des 19. Jahrhunderts; durch die skizzenhafte Zeichnung der Protagonisten und durch die Konzentration auf nur zwei zentrale Momente der Handlung – Robertos Abschied von Anna und seine tödliche Rückkehr in die Heimat – gewann die Handlung jedoch eine Prägnanz, die dem als Einakter geplanten Erst-

lingswerk einen eigenen Charme verleiht. Zwischen der Uraufführung der Urfassung unter dem Titel *Le Willis* im Mailänder Teatro dal Verme (31. 5. 1884) und der Uraufführung der erweiterten Neufassung im Turiner Teatro Regio (27. 12. 1884) unterzog Puccini die Partitur einer grundlegenden Umarbeitung, von der die Skizzenkonvolute in der New Yorker Pierpont Morgan Library und Puccinis Autograph im Mailänder Archiv des Ricordi-Verlags bereites Zeugnis ablegen.

Daß die Umarbeitung zu der zweiaktigen »Opera-Ballo« *Le Villi* vor allem auch die Einfügung neuer Nummern nach sich zog, wie etwa der Auftrittssarie Annas (»Se come vio piccina io fossi«) und der Tenorarie des zweiten Teiles (»Torna ai felici dì«), ist der Partitur deutlich anzumerken; die schnelle Entwicklung der Musiksprache des jungen Komponisten bewirkte eine gewisse Uneinheitlichkeit der Satztechnik. Zahlreiche Wiederverwendungen bereits präexistenter Musik – freilich ein Phänomen, das Puccinis Werk bis zu *Tosca* durchziehen sollte – trugen zu dem Eindruck stilistischer Heterogenität noch bei; besondere Bedeutung als »Steinbruch« für die zukünftige Oper besaßen die Ghislanzoni-Vertonungen Puccinis, vor allem das Lied *Salve del Ciel Regina*, das zur »Preghiera« (Nr. 5) des I. Aktes der *Villi* wurde, sowie das *Capriccio sinfonico* (1883), die »freie Komposition«, die Puccini als Teil des Abschlußexamens am Mailänder Konservatorium vorlegte – und die wesentlichen thematischen Material für *Edgar* liefern sollte. Wie auch in seinen späteren Opern bis zu *Manon Lescaut* (1892), deren erste Tenorarie aus der Prüfungsklausur *Mentia l'avviso* am Mailänder Konservatorium entwickelt wurde, und bis zum Beginn von *La Bohème* (1895), der demselben *Capriccio sinfonico*

entstammt, besaßen die ersten Manifestationen von Puccinis Technik der thematischen Wiederverwendung Züge entwarfender Selbstverständlichkeit.

Die Ansiedlung der *Edgar*-Handlung in Flandern, d. h. die Transposition des Schauplatzes von Tirol in Mussets Lesedrama *La coupe et les lèvres* (1832) in eine dem italienischen Publikum vermutlich durch *Lohengrin* vertraut gewordene Topographie, ist häufig als Mißgriff Fontanas kritisiert worden. Die Tatsache freilich, daß im Jahre 1889 am Teatro alla Scala gleich zwei in Flandern spielende Opernlibretti Fontanas Premiere hatten, läßt vermuten, daß die Wahl des flandrischen Ambientes nicht aus Gründen musikdramaturgischer Notwendigkeit, sondern allein aus Gründen eines dramaturgischen Wagnerismus' erfolgte.

Fontanas Libretto *Asrael* für den Komponisten Alberto Franchetti, 1889 mit mehr Erfolg als Puccinis Oper an der Mailänder Scala uraufgeführt, stellt den seltenen Fall einer relativ eindeutigen Schauplatz-Kopie dar, wie sie sonst in einer auf die Kategorie des Lokalkolorits fixierten Epoche der Operngeschichte eher selten begegnet. Schon der »Prolog im Himmel« zeigt deutlich die Patenschaft von Boitos *Mefistofele*.

IN CIELO

Anfiteatro di nubi dai colori tenerissimi, rosei, dorati, ecc.

In mezzo l'anfiteatro è tagliato da una scala d'oro che conduce ad un'apertura dalla quale, sul fondo azzurro dello spazio, si ve-

dono risplendere gli astri. – Luce – dolce, perlacea, che va man mano crescendo. Angeli, Vergini, Santi, Martiri, Patriarchi, ecc. Poi Nefta.

SCENA UNICA

Quatro Serafini compaiono in cima alla scala e danno fiato alle trombe d'argento.¹⁰

Der Rest des Werkes, zwischen mittelalterlichen Ritterburgen und Genreszenen angesiedelt, zehrt dramaturgisch von dem Wagnerschen Konzept der Erlösung des Mannes durch die liebende Frau; bei der folgenden Szenenanweisung vermeinen wir auch das Modell der Schelde zu erblicken, die aber – an Stelle eines Schwanenritters – durch Chöre in der Art der *Muette de Portici* bevölkert wird.

La riva al fiume Escaut.

Barche dei Pescatori-Gitani alla riva. – A destra, sul proscenio, sedile di muschio. – Crepuscolo della sera. – All'alzarsi del sipario Pescatori e Pescatrici stanno ultimando i lavori della giornata; seduti in circolo, alcuni sono intenti a rattoppare delle reti, altri a stenderle su delle corde fra albero e albero. – Loretta, pensierosa, sul sedile di muschio.¹¹

In der ersten, vieraktigen Fassung von Puccinis Oper *Edgar*, die bekanntlich zwischen 1889 und 1905 zahlreiche Phasen dramaturgischer und musikalischer Umarbeitung durchlief, führen noch ausgedehnte Regieanweisungen Fontanas in das flandrische Lokalkolorit zur Zeit der Schlacht von Courtrai (11. 7. 1302) ein. Ein im Mailänder Museo Teatrale alla Scala aufbewahrtes Zensurli-

breto gestattet es, die Gestalt der Oper anlässlich ihrer Mailänder Uraufführung (21. 4. 1889) zu rekonstruieren. Zu Beginn des III. Aktes gab Fontana in einer Fußnote den folgenden Kommentar als historischen Nachhilfeunterricht für die Zuschauer:

Gli avvenimenti di questo Atto III si suppone abbiano luogo due giorni dopo la battaglia di Courtray (11 luglio 1302) che è chiamata dagli storici *»giornata degli sproni«* ed anche *»giornata dei gioielli«*. – In quella battaglia, infatti, il popolo Fiammingo, con poche armi e per la maggior parte brandendo soltanto torche, bastoni, falci, ecc., sbaragliò l'esercito di Filippo il Bello Re di Francia dopo averlo attirato con uno stratagemma in luoghi paludosi, ove i francesi, resi imbelli, perchè affondati a mezzo nel terreno, furono a migliaia, più che uccisi, accoppiati. Filippo il Bello era seguito dal fiore della nobiltà franca, la quale credendo, al pari di lui, di andare alla conquista della Fiandra come a un festino o, perlomeno a una gran caccia, aveva portato seco equipaggi di lusso, e gioielli, e persino gran numero di cortigiane. – Gli sproni (distintivo dei cavalieri) e i molti gioielli, raccolti sul campo di battaglia dai vincitori, conferirono dunque il nome a quella giornata e il dato storico serva anche a spiegare quanto accade alla Scena III di quest'Atto.¹²

Bezeichnend für die Geschichte der Kürzungen an Puccinis *Edgar*-Partitur ist die Tatsache, daß die Darstellung erotischer Ausschweifung zu Beginn des II. Aktes, die Puccini durch Fontanas Libretto vorgezeichnet war, bereits in der zweiten Fassung der Partitur dem Rotstift zum Opfer fiel. Restbestände wie *Edgars Arie „Orgia, chimera – dall'occhio vitreo“* (II. Akt, 1. Szene) und die durch-

gänglich grundlos dämonische Charakterzeichnung Tigranas verweisen auf die Traditionslosigkeit dekadenter italienischer Librettodichtung und werfen ein bezeichnendes Licht auf die Kompromisse, die in dieser Zeit auf sprachlich-stilistischer Ebene von Kritik und Publikum toleriert wurden. Die durchgreifendste Kürzung jedoch nahm Puccini für die Wiederaufführungen des Werkes 1892 in Ferrara, Madrid und Brescia vor: die Amputation des ganzen vierten Aktes, dessen dramaturgische Überflüssigkeit damit belegt erscheint.

Puccinis in späteren Jahren demonstrative Idiosynkrasie gegen die Partitur des *Edgar* beruhte nicht, wie einige ironische Briefe an Luigi Illica vermuten lassen würden, auf einer Abneigung gegen eine musikalische „Jugendsünde“, sondern lassen die Einsicht des Komponisten erkennen, einen Fehler der dramaturgischen Grundkonzeption begangen zu haben. Die Gestalt einer emotional dominierenden, moralisch „verwerflichen“ Verführerin, die von einer tiefen Frauenstimme verkörpert wird, war der psychologischen Charakterisierungskunst des Komponisten nicht zugänglich; zugleich riefen ähnliche Stoffe, wie etwa das Libretto zu *Conchita*, das schließlich von Riccardo Zandonai ver-

tont wurde, in Puccini die Angst vor einer *Carmen*-Imitation wach. Daß Vermeidungsstrategien eine wesentliche Rolle im Prozeß der Stoffwahl spielten, wird deutlich an den wiederkehrenden Projekten einer Oper über Alphonse Daudets *Tartarin de Tarascon*; hier war es das Gespenst einer *Falstaff*-Imitation, das Puccini vor jeder weiteren Beschäftigung mit dem Plan zurückschrecken ließ.

Während der kompositionstechnische Fortschritt Puccinis von *Le Villi* zu *Edgar* unübersehbar erscheint, nicht zuletzt in der großartigen Konstruktion des *Requiem*-Satzes, der – unter Wiederverwendung thematischen Materials aus dem *Capriccio sinfonico* – den III. Akt eröffnet, bildete der Versuch einer »großen Oper« mit wagnerianischem Lokalkolorit und beibehaltener Nummerngliederung eine musikdramaturgische Sackgasse, aus der Puccini sich mit seinem folgenden Bühnenwerk, *Manon Lescaut* (Turin 1893), befreien sollte. Hinfort wurden Libretti nicht mehr vertont, wie sie den Autoren vorgeschwebt hatten, sondern es begann der lange Leidensweg der Librettisten Puccinis – der die eigene musikalische Imagination von psychologischer Konsistenz und Handlungszeit zur Richtschnur seines Schaffens erhob.

FUSSNOTEN

- 1 cf. Jay R. Nicolaisen, *Italian Opera in Transition, 1871 – 1893*, Ann Arbor (UMI) 1980, p. 12.
- 2 cf. Jürgen Maehder, *The Origins of Italian »Litteraturoper« »Guglielmo Ratcliff«, »La figlia di Iorio«, »Parisina« and »Francesca da Rimini«*, in: Arthur Groos/ Roger Parker (edd.), *Reading Opera*, Princeton (Princeton University Press) 1988, pp. 92 – 128.
- 3 cf. Jürgen Maehder, *Szenische Imagination und Stoffwahl in der italienischen Oper des Fin de siècle*, in: Jürgen Maehder/ Jürg Stenzl (edd.), *Perspektiven der Opernforschung I*, Frankfurt/ Bern (Peter Lang) 1992.
- 4 „In der Tat konnte und kann ein Opernlibretto, wie sorgfältig es auch verfaßt sein mag, nichts anderes sein als eine Erniedrigung der Poesie und der Dichter. [...]

Das Libretto hat keinem anderen zu dienen als dem Komponisten und den Sängern; dem Publikum hingegen muß man die Dichtung, d. h. die Poesie geben; und wenn hier und dort, wie es gelegentlich der Fall zu sein pflegt, auch im Libretto Verse aufscheinen, die wahrhafte Poesie enthalten, so kann das Gedicht diese aufnehmen, auf den Rest aber verzichten.«
(Ferdinando Fontana, *In teatro*, Roma (Sommaruga) 1884, p. 112.)

- 5 Die Konzeption von Fontanas »spettacolo sinfonico fantastico« erscheint verwandt mit Richard Wagners Vorstellungen zur Symphonie als Gattung; cd. Carl Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, pp. 385 – 392 und pp. 414 – 428.
- 6 »[...] das Libretto, dazu bestimmt, vom Publikum nicht wahrgenommen zu werden, das diejenigen Verse und eventuell auch Prosa enthält, die den Sängern in den Mund gelegt werden, dazu auch Regieanweisungen etc.; und andererseits die Dichtung, die dem Publikum zum Kauf angeboten werden soll, und die dazu bestimmt ist, als Sprachkunstwerk rezipiert zu werden und nicht, wie es leider bisher mit jedem für Musik bestimmten Werk ei-

nes Dichters geschah, als bloßes Produkt des Handwerks.«

(F. Fontana. op. cit., p. 114.)

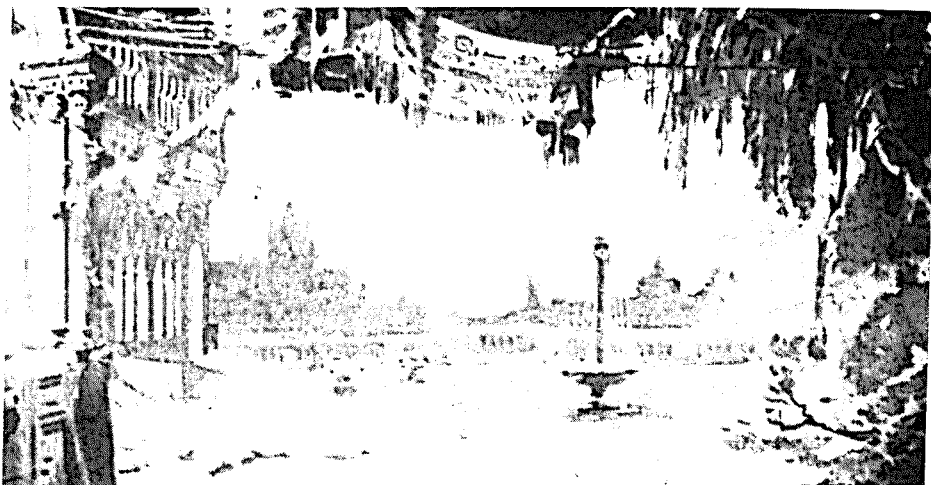
- 7 Heinrich Heine, *Über Deutschland. Elementargeister*, in: Heinrich Heine *Sämtliche Schriften*, ed. Klaus Briegleb et al., Frankfurt (Ullstein) 1981, vol. 5, p. 654 sq. Siehe auch das Zitat im vorangehenden Text dieses Hefies.
- 8 Julian Budden, *The genesis and literary sources of Giacomo Puccini's first opera*, Cambridge Opera Journal 1/1989, pp. 79 – 85.
- 9 Ferdinando Fontana/ Giacomo Puccini, *Le Villi*, Libretto, Milano (Ricordi) 1887 (Exemplar für die neapolitanische Karnevalssaison 1887/88), »l'Abbandono«, p. 11.
- 10 Ferdinando Fontana/ Alberto Franchetti, *Asrael*, Libretto, Milano (Ricordi) 1889 (Erstausgabe), p. 17.
- 11 Ferdinando Fontana/ Alberto Franchetti, *Asrael*, Milano 1889, p. 39.
- 12 Ferdinando Fontana/ Giacomo Puccini, *Edgar*, Zensurlibretto, Milano, Museo Teatrale alla Scala, Biblioteca Teatrale Livia Simoni, Signatur: Mus. P LXIV 5, p. 33.



Wasserfarbenskizze von Frederick von Hohenstein für den 2. Akt von *Le Villi*.

FONTANA ALS LIBRETTIST

- 1) *Marchionn di Gamb Avert* (dal poemetto di Carlo Porta), opera buffa in tre atti, musica di Enrico Bernardi, Milano (Molinari) 1875.
- 2) *Maria e Taide*, fantasia marinaresca, musica dell'allievo Nicolò Massa, Regio Conservatorio di Musica in Milano, anno 1975-76, Milano (Ricordi) 1876.
- 3) *Aldo e Clarenza* (Kleinlieben), scena medioevale, musica di Nicolò Massa, Regio Conservatorio di Milano, saggi pubblici 1878, Milano (Hoepli) 1878.
- 4) *Il violino del diavolo*, musica di Agostino Mercuri, Bologna (Generelli) 1878.
- 5) *Il Bandito*, musica di Emilio Ferrari (Casale Monferrato, Teatro Municipale, 5 dicembre 1880), s. d. ed ed.
- 6) *La leggenda d'un rosaio*, cantata con musica di Ernesto Bertini, Regio Conservatorio di Musica in Milano, anno 1882-83, Milano (Ricordi) 1882.
- 7) *Anna e Gualberto*, musica di Luigi Mappelli (Milano, Teatro Manzoni, 4 maggio 1884), opera premiata al Concorso Sonzogno.
- 8) *Le Villi*, opera-ballo in due atti, musica di Giacomo Puccini, Teatro alla Scala, carnevale, quaresima 1884-85, Milano (Ricordi) 1884.
- 9) *Il Valdese*, bozzetto lirico con musica di Ippolito Franchi-Verney conte della Valletta, (Torino, Teatro Carignano, 3 dicembre 1885).
- 10) *Il profeta del Korasan*, opera-ballo in quattro atti, musica di Guglielmo Zuelli (Bologna, concorso Baruzzi, 1886).
- 11) *Annibale*, ballo storico in un prologo e nove quadri del coreografo Giovanni Pogna, musica di Romualdo Marengo, Milano (Ricordi) 1887.
- 12) *Colomba*, scene corse in tre atti, mu-

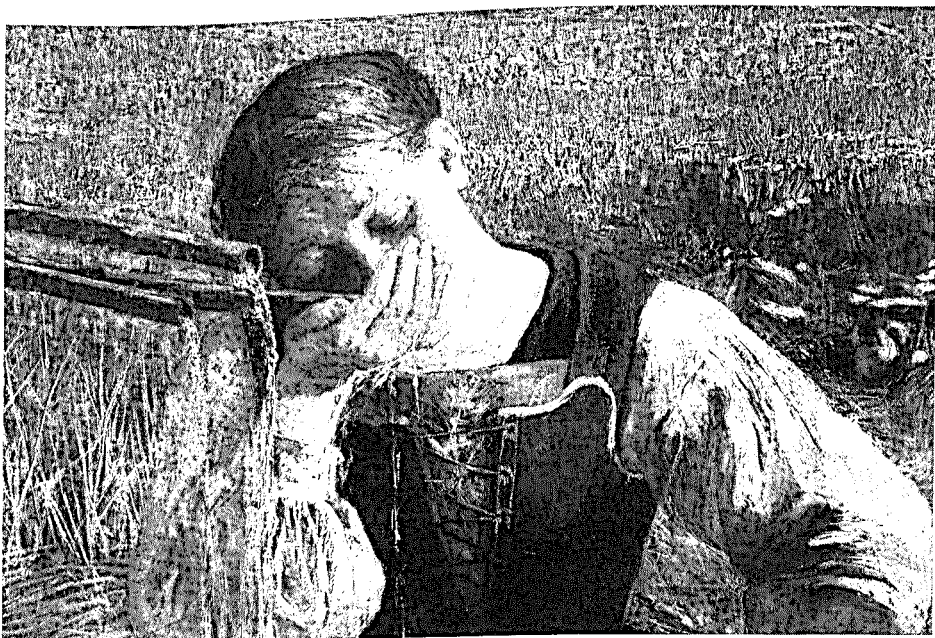


Wasserfarbenskizze von Giuseppe Palanti für den 2. Akt von Edgar.

- sica di Vittorio Radeglia, Milano (Ricordi) 1887.
- 13) *Flora mirabilis*, leggenda in tre atti, musica di Spiro Samara, Milano (Sonzogno) 1887.
- 14) *Asrael*, leggenda in quattro atti, musica di Alberto Franchetti, Milano (Ricordi) 1888.
- 15) *Edgar*, dramma lirico in quattro atti, musica di Giacomo Puccini, Milano (Ricordi) 1888.
- 16) *Medgé*, opera in quattro atti di Pietro Elzear (traduzione di Fontana), musica di Spiro Samara (Roma, Teatro Costanzi, 11 dicembre 1888).
- 17) *Lionella*, dramma in tre atti, musica di Spiro Samara, Milano (Sonzogno) 1891.
- 18) *Edgar*, dramma lirico in tre atti, musica di Giacomo Puccini, Milano (Ricordi) 1891.
- 19) *Il Tempo*, ballo teatrale in sette quadri del coreografo Giovanni Pogna, musica di Riccardo Bonicioli (Milano, Teatro alla Scala, 3 gennaio 1891).
- 20) *Theora*, opera romantica in tre atti, musica di Edoardo Trucco, Milano (Fontana) 1893.
- 21) *Il Signor di Pourceaugnac* (da Molière), riduzione ad opera comica in tre atti, musica di Alberto Franchetti, Capriolo e Massimino, Milano, 1897.
- 22) *Forza d'amore*, opera in quattro atti, musica di Arturo Buzzi-Peccia (Torino, Teatro Regio, 6 marzo 1897).
- 23) *Mal d'amore* (dalla commedia *La medicina d'una ragazza ammalata* di Paolo Ferrari), commedia musicale in due atti, musica di Angelo Mascheroni, Lodi (Wilmant) 1898.
- 24) *Il Calvario*, leggenda svizzera in due quadri, musica di Edoardo Bellini, Milano (Bonetti) 1901.
- 25) *La Nereide* (dal dramma *La figlia del mare* di Angel Guimera), dramma in tre atti, musica di Ulisse Trovati (Napoli, Teatro Bellini, 14 novembre 1911).



Giovanni Segantini. 1858-1899. Il castigo delle lussuose. 1891. Walker Art Gallery, Liverpool.



Giovanni Segantini. Costume grigionese. 1892. Privatsammlung Schweiz.

GIACOMO PUCCINI: DIE WILLIS

Tanzoper in zwei Akten von Ferdinando Fontana
Uraufführung: Mailand, Teatro Dal Verme, 31. Mai 1884
Prosäübersetzung von Annette Holoch

Personen:

Guglielmo Wulf
Bariton

Anna, seine Tochter
Sopran

Robert
Tenor

Gebirgsbewohner und Gebirgsbewohnerinnen, Willis, Geister
Im Schwarzwald

ERSTER AKT

Eine Ebene im Wald.

Recchts vorne ein bescheidenes Haus, es gehört Guglielmo. Hinten links ein Pfad, welcher sich im Dickicht des Gehölzes verliert, das einen Fels horaufwächst. Von ihm führt eine kleine Brücke zu einem anderen Fels. Es ist Frühling. Überall hängen Blumengirlanden. Die Bühne ist festlich herausgeputzt. Ein Tisch nahe beim Haus, mit Flaschen, Gläsern, Lebensmitteln, usf. Musiker in der Nähe des Tisches. Auf einem Stuhl neben dem Haus der Koffer von Roberto. Guglielmo, Anna und Roberto sitzen am Tischende.

[Eingangschor]

CHOR:

Es leben die Verlobten!

(Anna und Roberto entfernen sich nach hinten, wobei sie sich den Arm reichen)

(sie plaudern untereinander)

Roberto ist der Erbe der Alien von Mainz!
Die angehäuften Schätze sind wirklich viele!
So wird Roberto heute abend arm abreisen...
und um die Verlobte zu heiraten, wird er wiederkehren!
Reich wird er wiederkehren!
Es leben die Verlobten!
Dreh Dich! Hüpfle!
Die Musik rauscht und phantasiert,
Der Tanz juckt in den Schuhen.
Oh, die Stunden eilen schnell vorüber,
Wenn sich der Fuß leicht dem Tanz hingibt!
Der Tanz ist der Rivale der Liebe.

Holla... Vater Guglielmo!
Kommt doch auch zum Tanz.

GUGLIELMO:

Na gut, warum nicht?...
Ein Leichtes für mich!...
Ich bin alt, aber noch gut zu Fuß!...

(Er nimmt sich ein Mädchen und fordert sie unter dem Applaus und Gelächter der anderen galant zum Tanz auf)

CHOR:

Dreh Dich! Hüpfle!
usf.

(Guglielmo geht mit der Tänzerin ab. Nach und nach folgen ihm alle. Die Bühne bleibt einen Augenblick leer, dann tritt Anna alleine wieder von hinten auf)

[Szene und Romanze]

ANNA (mit einem Sträußchen Vergißmeinnicht):
Wenn ich so klein wäre wie Ihr, oh Ihr schwachen Blumen,
So könnte ich immer, immer nahe bei meinem Liebsten sein...
Dann würde ich ihm sagen: "Ich denke stets an Dich!"
Ich könnte ihm wiederholen: "Vergiß mich nicht!
Ich denke immer, immer an Dich!
Nein! Nein! Nein!... Vergiß mich nicht!"
Ihr, die Ihr glücklicher seid als ich,
Ihr werdet ihm folgen, oh Blumen;
Durch Täler und über Abhänge werdet Ihr meinem Liebsten folgen.
Ach, wenn der Name, den Ihr tragt, keine Lüge ist,

Ach! dann werdet Ihr meinem Liebsten sagen: »Vergiß mich nicht!
Nein! Nein! Nein! Vergiß mich nicht!«

(Anna steckt das Sträußchen in Robertos Koffer, Roberto sieht es und nähert sich ihr lächelnd)

ROBERTO:
Ha! ich hab Dich erwischt!...

ANNA:
Du!...

ROBERTO (nimmt das Sträußchen aus dem Koffer, küßt es und legt es dann wieder zurück):
Danke, meine Anna...Aber ich wollte Dich um ein freundlicheres Andenken bitten...

ANNA:
Welches?

ROBERTO: Ein lächeln.

[Duet]

ROBERTO:
Meine Anna, sei nicht so wehmütig
Es werden wenige Tage vergehen, bis ich wiederkomme.

ANNA:
Ich versuche vergebens die Tränen zurückzuhalten,
Ich fühle eine Traurigkeit, die ich nicht zu überwinden weiß.
Düstere Vorahnungen martern mein Hirn.
Es kommt mir so vor, als würde ich Dich nicht wiedersehen.

Heute Nacht träumte ich, daß ich sterbend erwarten würde.

ROBERTO:
Kopf hoch! Was sind das für Gedanken!
Denke lieber an die fröhlichen Tage,
die das Schicksal uns verspricht,
welches unserer Liebe günstig ist!

ANNA:
Aber liebst Du mich wirklich

ROBERTO:
Mein Engel, warum zweifelst Du noch an meiner Liebe?
Du teilst mit mir die Freuden und Zärtlichkeiten meiner Kindheit;
Sanft und fromm lernte ich von Dir die Freuden des Lebens;
Ich war arm, und Du wolltest meine Liebe mehr als jeden Reichen schätzen.
Acht! Zweifle an Gott,
Aber an meiner Liebe sollst Du nicht zweifeln.
Ich liebe dich!

ANNA:
Ihr süßen und zärtlichen Worte, ach!
Ihr dringt mir in mein wehmütiges Herz,
Und in den düsteren Momenten des Wartens
Lindert Ihr meinen Schmerz.
Ihr süßen und zärtlichen Worte, ach!
Wie oft werden meine Lippen Euch murmeln müssen.

ANNA UND ROBERTO:
Ach! Zweifle an Gott,
Aber an meiner Liebe sollst Du nicht zweifeln.
Ich liebe Dich!

[Gebet]

CHOR:

Schnell! Schnell! mach Dich auf die Reise!
Die Abschiedsstunde ist da!
Bevor der heitere Sonnenstrahl sich verlieren
sollte, reist man ab!

ROBERTO:

Anna, nur Mut!

ANNA:

Ich meine zu sterben!

CHOR (zu Roberto):

Wir kommen mit Dir bis zum Waldesrand.

ROBERTO (zu Guglielmo):

Mein Vater, segnet uns!

GUGLIELMO:

Kommt alle hier her, um mich herum!

(Anna und Roberto knien zu Füßen Guglielmos nieder; alle tun es ihnen gleich)

Engel Gottes, der Du die ... heute Abend
zum Himmel trägst,
Bring dieses Gebet zum Thron des Herrn.

ANNA, ROBERTO, GUGLIELMO, CHOR:

Der Weg eines jeden Pilgers sei beschützt;
Keinem Liebestraum soll Enttäuschung bereitet werden.

(Kaum ist das Gebet beendet, umarmt Guglielmo Roberto, dann umarmt Roberto Anna und drückt den Bergbewohnern und Bergbewohnerinnen die Hand und grüßt sie)

ROBERTO:

Vater... Anna... Lebt wohl!

ANNA, GUGLIELMO, CHOR:

Leb wohl!

ZWEITER AKT

[Orchesterzwischenspiel. Erster Teil:

»Das Verlassen«]

In jenen Tagen in Mainz bezauberte eine Sirene
Die alten und jungen Männer.
Sie zog Roberto in zügellose Orgien hinein
Und ließ ihn seine Liebe zu Anna vergessen.

In unauslöschlichem Schmerz
Wartete das verratene Mädchen die ganze
Zeit auf ihn.

Aber sie wartete vergebens auf ihn... Und
mit dem Einbruch des Winters
Schloß sie die Augen zum ewigen
Schlummer.

CHOR:

Wie eine geschnittene Lilie ruht sie im Sarg!
Ruhe!

Die Reinheit ihres Gesichts ist wie der
Mondschein.

Oh reine Jungfrau, ruhe in in Frieden!

(Hinter einem Schleier sieht man den
Leichenzug Annas vorübergehn; er kommt
aus Wulfs Haus und überquert die Bühne)

Oh reine Jungfrau, ruhe in Frieden!

[Orchesterzwischenspiel. Zweiter Teil:
»Der Hexensabbat«]

Es gibt im Schwarzwald eine Legende,
Die die Legende der Willis genannt wird
Und die den Meineidigen der Liebe fürchter-
lich in den Ohren klingt.
Wenn ein junges Mädchen an der Liebe
stirbt,
Kommt im Wald jede Nacht der Hexensab-
bat zusammen
Und tanzt und erwartet dort den Verräter;
Dann, wenn sie ihn trifft, tanzt sie mit ihm und
lacht
Und tötet ihn mit der Hitze des Tanzens.

Nun kam für Roberto ein trauriger Tag.
Von seiner Sirene in Lumpen verlassen,
Gedachte er in den Wald zurückzukehren,
Und genau in dieser Nacht ist er dorthin zu-
rückgekehrt.

Schon dringt er in den Wald ein; um ihn
herum, um ihn herum
Schwirren die Willis in der eisigen Luft...
Er, bebend vor Kälte und Angst,
Ist bereits mitten in dem düsteren Wald.

[Vorspiel und Szene]

GUGLIELMO (sitzt sichtbar gramgebeugt
auf der Schwelle seines Hauses; dann, mit
Heftigkeit):

Nein! Es kann nicht sein, daß seine Schuld
ungesühnt bleibe.

Mein süßes Töchterchen lebte glücklich und
ruhig an meiner Seite, und dann kam er und
pflanzte mit seinen Worten den Wahn der
Liebe in sie.

Wer hat Dich denn, Du Niederträchtiger,
nach Deiner Liebe gefragt?

Welche gräßlichen Beleidigungen haben

wir Dir jemals zugefügt, daß Du diesen En-
gel tötetest und mir auf meine alten Tage
noch soviel Angst vorbehalten hattest?
Nein! Es kann nicht sein, daß eine so große
Schuld ungesühnt bleibe!

Heilige Seele meiner Tochter,
Wenn die Legende der Willis wahr ist,
Ach! so sei mit ihm nicht barmherzig,
Sondern erwarte ihn hier bei Einbruch der
Dunkelheit.
Wenn ich Dich gerächt wüßte,
Würde ich meinen letzten Tag fröhlich be-
grüßen.
Ach, verzeih mir, Herr, den unbarmherzigen
Gedanken,
Der meinem blutenden Herzen entflieht.

[Dramatische Szene – Romanze]

CHOR (von hinten, ein wenig entfernt):
Er kommt! Anna! Anna! Anna!
Der Verräter kommt, um sein Todesurteil zu
empfangen!
Da ist er, er kommt näher,
Auf, Verurteilter, geh weiter!

(Roberto erscheint auf dem Brücklein)

ROBERTO (zu sich):
Da ist das Haus... Oh Gott, welch schreckli-
che Nacht!
Merkwürdige Stimmen verfolgen mich.
Die Willis... Hurra! Es sind Märchen!
Nein, die schicksalshafte Rache der Willis
verfolgt mich nicht!
Du allein verfolgst mich, Reue!
Teuflische Schlange! Mit teuflischem Gift!

Zu den glücklichen Tagen kehrt mein trauri-
ger Geist zurück,

Es lachten die Blumen im Mai,
Es blühte die Liebe, es blühte die Liebe für
mich.
Doch über alles legte sich ein Geheimnis.
Doch über alles legte sich ein schauriges Ge-
heimnis
Und ich habe im Herzen
Nur noch Trauer und Entsetzen!
Vielleicht lebt sie!

(schaut zum Haus, geht dann darauf zu, als
habe er eine Entscheidung gefaßt)

Ich will klopfen!

(er macht sich daran zu klopfen, weicht aber
zurück, als hindere ihn eine unbekannte
Kraft)

Welch ein Schauern überfällt mich!
Vergebens versuchte ich über diese
Schwelle meine Hand zu heben!
Welch ein Schauern überfiel mich!

CHOR DER WILLIS
Auf! Verurteilter! Geh weiter!

ROBERTO (erschrocken):
Doch mir scheint, als hörte ich wirklich einen
düsteren Gesang!

(er kniet sich erschöpft nieder, um zu beten)

Oh allmächtiger Gott,
Dies ist das Ziel meines Schicksals, meines
Wegs.
Mach, daß die Vergebung es nur einen Au-
genblick lang froh mache,
Und dann werde ich sterben!

CHOR DER WILLIS:
Auf! Verurteilter! Geh weiter!

ROBERTO:
Ich kann nicht beten!
Ach, verflucht sei der Tag,
Der Tag, an dem ich fort von hier ging!
Verflucht sei Deine Schönheit, gemeine Kur-
tisane,
Verdammt in Ewigkeit! Verdammt!

[Große Szene und Schlußduett]

CHOR DER WILLIS:
Geh weiter! Geh weiter! Geh weiter!

ANNA (von hinten):
Roberto!

ROBERTO:
Himmel!

ANNA:
Roberto!

ROBERTO (überrascht und erschrocken):
Ihre Stimme! So ist sie also nicht tot!

ANNA:
Ich bin nicht mehr die Liebe.
Ich bin die Rache!

ROBERTO (läßt sich gebrochen auf einen
Fels fallen):
Großer Gott!

ANNA (kommt zu ihm herunter):
Erinnere Dich an das, was Du im Monat der
Blumen sagtest.
Seit meiner Kindheit teiltest Du die Freuden
und Zärtlichkeiten.
Von Dir, so sanft und fromm, lernte ich die
Freuden des Lebens!

Ach, zweifle an Gott, aber an meiner Liebe
darfst Du nicht zweifeln.
Ich liebte Dich, Du hast mich verraten.
Ich wartete auf Dich, und Du kamst nicht.
Aber der Schmerz, im Stillen zu leiden,
Ist entsetzlich.
Ohne Hoffnung im Herzen
Starb ich durch Dich.

ROBERTO:

Ich habe sie vergessen... ich habe sie verraten
Und wegen mir verlor sie das Leben.
Ach! Der Schmerz, der mich leiden macht, ist
entsetzlich!
Mit Reue im Herzen meine ich zu sterben.

ANNA (gemeinsam mit Roberto):
Ich liebte Dich, Du hast mich verraten
usf.

(Roberto geht, wie von einer fremden Macht
gedrängt, auf Anna zu: Dann versucht er den
Zauber zu bannen, der ihn überwältigt, vermag
es aber nicht und stürzt auf sie zu; Anna
geht vorwärts, streckt die Arme aus und zieht
ihn an sich. Inzwischen eilen die Willi herbei,
umgeben Roberto und Anna und ziehen
sie wild tanzend von der Bühne fort)

CHOR DER INNEREN GEISTER:
Hier erwarteten wir Dich; Verräter!
Von uns darfst Du kein Mitleid erwarten.

Wer zu Lebzeiten gegenüber der Liebe taub
war,
Dem wird im Tod kein Verzeihen gewährt.
Verräter, hier erwarten wir Dich!

CHOR DER WILLIS UND GEISTER:

Dreh Dich! Hüpfel!
Wir erwarten Dich, Verräter!

(Roberto rennt außer Atem herbei, mit wirrem
Haar, und klopft an die Tür von Guglielmos
Haus; dann, als er die Willi gewahrt, welche
ihm von rechts folgen, versucht er auf der
gegenüberliegenden Seite zu fliehen; aber
Anna erscheint links. Sie packt ihn wieder
und zerrt ihn aufs neue in einen Reigen mit
den hinzukommenden Willis)

ROBERTO (am Ende seiner Kraft, stürzt zu ihren
Füßen nieder):
Anna... Erbarmen!

(er stirbt)

ANNA (entschwindet):
Du gehörst mir!

CHOR DER WILLI UND GEISTER:
Osanna! Osanna! Osanna!

ENDE DER OPER



Giovanni Segantini. Ritratto di un morto. 1884-1886. Segantini Museum, St. Moritz.

GIACOMO PUCCINI: EDGAR

Lyrisches Drama in drei Akten von Ferdinando Fontana
Uraufführung: Mailand, Teatro alla Scala, 21. April 1889
Prosaübersetzung von Annette Holoch

Personen:

Edgar
Tenor

Gualtiero, Vater von Frank und Fidelia
Baß

Frank
Bariton

Fidelia
Sopran

Tigrana
Mezzosopran

Bauern und Bäuerinnen, Kurtisanen, Gäste, Soldaten, Mönche, Volk,
Junge Mädchen, Burschen, Diener/Knechte.

In Flandern A. D. 1302

ERSTER AKT

Platz in einem flämischen Dorf.

Im Hintergrund das Haus Edgars, sowie ein Hügel, auf dem sich ein blühender Mandelbaum erhebt. Rechts weiter vorne eine kleine Kirche, daneben ein Säulengang. Links ein Gasthaus. Eine liebliche Landschaft, ein klarer früher Morgen.

(Wenn sich der Vorhang hebt, schläft Edgar auf einem Stuhl vor dem Gasthaus. Aus der Kirche hört man das Angelus schlagen. Bauern und Schäfer überqueren die Bühne aus verschiedenen Richtungen; dann entfernen sie sich wieder, grüßen sich, um sich ihrem Tagwerk zuzuwenden.)

CHOR DER BÄUERINNEN UND BAUERN

(von der Ferne):

Welch ferner Klang läßt die Glocke ertönen,
Und der letzte Stern verliert seinen Glanz!

FIDELIA (von hinten):

Oh Blüte des Tages, begrüßt seist Du, heiterer Morgen!

Hoffnung und Jubel! Freundliche Hymne der Blüte des Tags.

Von himmlischem Duft ist die Luft erfüllt.

(sie erscheint auf dem Hügel)

Oh Blüte des Jahres, begrüßt seist Du, junger April!

(sie gewahrt den schlafenden Edgar und ruft ihn)

Edgar...

EDGAR (richtet sich auf):

Wer ruft mich?

Bist Du es, Mädchen?

FIDELIA:

Guten Tag!

EDGAR:

Guten Tag...

FIDELIA:

So bedeutet die Nacht für Dich kein Ausruhn, wenn Dich hier die Sonne noch vom Schlummer betäubt überrascht.

EDGAR:

Ich bin nicht heiter, so wie Du es immer bist.

FIDELIA:

Ich bin nicht heiter, wenn ich Dich so sehe.

EDGAR:

Ach was! Ich grüße Dich, oh freundliche Fidelia.

FIDELIA:

Hör Dir den komischen Gedanken an, der mir durch den Kopf ging, als ich aufwachte.

Schon schmückt sich der nahe Mandelbaum mit den ersten Blüten;

Wenn ich Edgar unterwegs treffe,

Will ich einen Zweig abbrechen und ihm zuwerfen.

So will ich ihm einen morgendlichen Gruß darbringen!

(sie bricht einen kleinen Zweig des Mandelbaumes und begibt sich dann auf die Vorderbühne; sie küßt den Zweig und wirft ihn Edgar zu)

Hier!

EDGAR:
Danke!

(nachdem sie nach rechts geblickt hat, so als habe sie jemanden kommen sehen, flieht sie nach hinten links)

FIDELIA:
Leb wohl!

EDRAG (rennt ihr nach):
Bleib hier!

CHOR:
Oh Blüte des Tags, usf.

(Mit dem Ende des Chores tritt Tgrana von rechts auf. Sie trägt ein dembal (eine Art laute) quer über die Brust und begibt sich zu der Stelle, wo Edgar abgegangen ist, wie um seine Schritte auszuspähen; dann geht sie nach rechts zurück, so als habe sie ihn zurückkehren sehen und zieht sich in den Hintergrund zurück)

(Edgar tritt wieder von links auf, er bemerkt Tigrana nicht und begibt sich auf die Vorderbühne; in der Rechten hält er das Mandelzweiglein, welches er zärtlich betrachtet)

TIGRANA (nähert sich Edgar von hinten und lacht höhnisch):
Ha! Ha! Ha!

EDGAR (dreht sich um und verbirgt das Zweiglein am Busen):
Du hier?

TIGRANA (ironisch):
Ich habe also eine zärtliche Szene gestört.

(zeigt nach links)

Ich ließ das Täubchen eilends fliehen!
Ich glaubte nicht, daß Dir der Honig einer
Schäferliebe schmeckt!

EDGAR (setzt sich mit Verachtung und gedankenverloren auf der Schwelle seines Hauses nieder):

Geh fort! Laß mich!

(Die Orgel preludiert ein Gebet. Frauen, alte und junge Leute kommen einzeln von verschiedenen Seiten, begeben sich zur Kirche und betreten sie während der gesamten folgenden Szene. Auch Gualtieri, der von rechts mit einigen Alten den Hügel herunterkommt, betritt mit diesen die Kirche)

TIGRANA (nähert sich Edgar mit höhnischem und verführerischem Blick):
Einst träumte Dir von feuriger Wollust, von
glühenden Küssen,
Nicht von Schäferliebe!
Es war ein fiebriges Verlangen nach Orgie
und Spiel.

(sie nähert sich Edgar noch mehr)

EDGAR (wie widerstrebend, aber bewegt, erhebt sich):
Du Dämon! Sei still!

TIGRANA:
Es war ein fiebriges Verlangen nach Laster
und ...

EDGAR:
Du Dämon! Du Dämon! Sei still!

TIGRANA (mit wachsender Ironie):
Das waren vergebliche Träume, Edgar!
Vergängliche Träume für einen, der geboren

wird, um zu stöhnen und zu schweigen.
Du solltest lieber in die Kirche gehen,
Deine Gedanken haben nichts vom Flug des
Adlers!

EDGAR (immer erregter, dann, wie sich auf-
lehrend, rennt er in sein Haus):
Ach! Schweig, Du Teufel! Schweig!

(Tigrana schaut in Richtung des Hauses von
Edgar und bricht in Gelächter aus; dann
geht sie los, und als sie auf der Höhe des
Gasthauses ist, versperrt ihr Frank, der die
nahe Straße herankommt, den Weg)

FRANK:
Wo warst Du heute Nacht?

TIGRANA (versucht ihm auszuweichen):
Was geht Dich das an?

FRANK: Ich habe Dich gestern abend er-
wartet.

TIGRANA (mit Verachtung):
Und ich bin nicht gekommen!

FRANK (zornig):
Tigrana!

TIGRANA (hochmütig):
Geh weg! Ich hab vor Dir keine Angst!
Deine Liebe langweilt mich!

FRANK (in gequältem Ton):
Wer hätte es mir je gesagt,
Daß Du in meinem Leben
Die grausamste Qual sein würdest!

TIGRANA (sarkastisch):
Deine Mutter hätte von der umherirrenden
Schar der Morisken

Das Horoskop erfragen sollen,
Sie lieben mich hier vor fünfzehn Jahren, ich
war noch ein Kind, zurück!

FRANK:
Als Tochter aller wuchsest Du zwischen uns
auf, ach!
Wir nährten eine Schlange an unserem Bu-
sen!

TIGRANA (sarkastisch):
Wenn Dir Dein guter Ruf so teuer ist,
Sieh zu, daß sie Dich nicht mit mir zusammen
sehen!

(Frank hat sich inzwischen schwer hinge-
setzt, das Gesicht in seinen Händen verbor-
gen und schluchzt, von der Leidenschaft
übermannt. Tigrana zuckt mit verächtlicher
Miene die Schultern, bricht in Gelächter aus
und begibt sich in das Gasthaus)

FRANK (richtet sich wieder auf, mit schluch-
zender Stimme):
Ich wollte, ich könnte diese Liebe, meine
Schande,
Verachten und vergessen;
Aber meine Sinne sind Sklave
Eines schrecklichen Zaubers.
Tausendmal schwor ich dem Himmel
Sie zu fliehen!
Und bin zu ihr zurückgekehrt!
Sie lacht über meine Tränen,
Und ich, feige, werfe mich mit gebrochenem
Herzen
Zu ihren Füßen nieder.
Nur von ihr träume ich, nach ihr verzehre ich
mich!
Ach Unheil! Ich liebe sie! Ich liebe sie!

(er geht mit verzweifelter Geste ab. Kaum ist
Frank abgegangen, treten von verschiede-

nen Seiten, eiliger und zahlreicher als vorher, Gruppen von Bauern und Bäuerinnen auf. Da sie in der Kirche keinen Platz mehr finden, knien sie außen, unter dem Säulengang, nieder)

(Tigrara kommt aus dem Gasthaus heraus und setzt sich mit unverschämter und schamloser Miene auf den Tisch)

CHOR:

Gott segnet nur die Demütigen auf Erden.
Glücklich kann nur der leben, der der Tugend folgt.
Ave, Herr!
Wir bitten Dich nicht um Ruhm und ... !
Sondern um Frieden und Liebe!

TIGRANA (begibt sich zur Kirchentür; sie begleitet sich mit dem dembal):
Du zerreißt mir das Herz.
Ich sterbe! Was hab ich Dir getan, Grausamer?
Das Lämmchen blökte im Toteskampf den Geier an.
Bitte um Erbarmen, Lämmchen!
Ha! Ha! Ha!

(Bauern und Bäuerinnen verlassen die Kirche)

CHOR (zu Tigrana mit Empörung):
Hör mich dem schmutzigen Lied auf!

TIGRANA (arrogant):
Ach was! Weshalb?

CHOR (drohend):
Geh fort von hier! Geh weit fort von hier!

TIGRANA:
Für Euch sei das Gebet

Und für mich das Lied!
Ich möchte singen, möchte trillern!
Wer nicht hören will,
mag in die Kirche zurückkehren und beten!

CHOR:

Geh, Unglückselige!
Du Schlange, weiche!
Geh, Du Exkommunizierte!
Gemeine Kurtisane!

TIGRANA:

Euren Zorn oder Euer Verzeihen
Verachte ich gleichermaßen.
Mein frevelhaftes Lied werde ich singen.
Ich will singen, ich will trillern! usf.

CHOR:

Geh, Unglückselige! usf.
Du bist das Symbol jeder Art von Schmutz.
Warum hat Dich, so schön und verhängnisvoll,
Das ungerechte Schicksal zu uns gebracht?
Vom Zauber Deines Lächelns
Kann nur Unheil und Tod ausgehen!
Auf Erbarmen und Vergebung kannst Du nicht hoffen!

(Der Chor stürzt sich drohend auf Tigrana, die bis zu Edgars Haus zurückweicht)

EDGAR (der auf der Schwelle seines Hauses erscheint):

Was ist geschehen?

CHOR (zu Edgar, auf Tigrana zeigend):
Mit ihren Liedern wagte sie es, unsere Gebete zu verspotten.

(zu Tigrana, mit Nachdruck)
Geh! Geh!

EDGAR (der sich den Bauern und Bäuerinnen in den Weg stellt):
Zurück, schwachsinnige Masse!

CHOR (verblüfft, zu Edgar):
Du verteidigst sie?

EDGAR (die Hand am Griff seines Dolchs, drohend zu den Bauern):
Wenn ihr nicht zu Euren frommen Klageliedern zurückkehrt,
Werde ich diese stählerne Klinge an Euch ausprobieren.
Und jetzt gehe ich von Euch fort, stumpfe Menge,
Und kehre niemals wieder.
Verfluchtes väterliches Dach,
Unter Dir wird in kurzer Zeit
Und durch meine Hand
Heftiges Feuer lodern.

(er geht wieder ins Haus)

CHOR:
Entsetzlich!

(einige gehen ins Haus: Aus Edgars Haus steigen nach und nach Funken und Rauch auf)

CHOR (erschrocken):
Ein Unglück! Feuer!

(Einige dringen in Edgars Haus ein, um das Feuer zu unterdrücken, werden aber nach wenigen Augenblicken von Edgar wieder hinausgeworfen, der unter der Tür mit einem angezündeten Stück Holz erscheint)

EDGAR:
Hinaus! Keiner wage es, diese Schwelle zu überschreiten!

Keiner soll sich mir aufdrängen!
Dies ist mein Haus
Und es muß brennen!

(Er wirft die Fackel ins Haus)

Tigrana, komm! Wir entzünden die Wollust zu neuem Leben!

(Edgar nimmt Tigrana bei der Hand und will links hinten abgehen. Die Anwesenden machen ihnen entsetzt Platz. Frank erscheint und verstellt ihnen den Weg)

FRANK (zu Edgar):
Bleib stehen!

CHOR:
Frank! Frank!

EDGAR (zu Frank):
Gib mir den Weg frei!

FRANK (deutet auf Tigrana):
Ich muß mit Dir fort!

EDGAR (mit Verachtung):
Deine Worte sind lachhaft!

FRANK (berührt den Griff seines Dolches):
Diese Klinge wird es Dich lehren!

EDGAR (der die Hand an den Dolch legen will):
Ist gut!

(sie machen sich bereit zu kämpfen)

GUALTIERO (kommt aus der Kirche):
Mein Sohn!

FIDELIA (rennt zu Edgar):
Edgar!

GUALTIERO:
Nieder mit den Waffen!
Hört auf die Stimme eines alten Mannes!
Bremst die Empörung des Bluts!

CHOR:
Nieder mit den Waffen!

FIDELIA:
Beide haben ein schnell aufbrausendes Blut,
Der blinde Wahn des Zornes brach hervor,
Aber plötzlich genügte die Stimme eines alten Mannes,
Um die Wut der entsetzlichen Torheit zu besiegen.

TIRANA:
Um das ganze zu beenden,
Genügte die Stimme eines alten Mannes!
Die Blicke senken sich zur Erde,
Ach, schon ließ die Hand den Griff des Dolches los.

EDGAR:
Mit neuer Schuld will ich mich nicht beflecken!
Ach, die bebende Stimme eines alten Mannes
Hat mir diese traurigen Gedanken ins Herz gepflanzt!

FRANK:
Vergebens fleht die Stimme eines Vaters zu mir,
Die Flamme kann meine Empörung nicht besänftigen.
Tigrana pflanzte diesen unerklärlichen Reiz,
Diesen finsternen Zauber, in mein Herz!

GUALTIERO:
Besänftigt die Empörung Eures jungen Blutes!

Hört auf die Stimme eines alten Mannes!
Nur der finstere Rat eines blinden Wahns
Ließ Euch die Hand an den Griff des Dolches legen!
Laßt einen Vater, einen Greis
nicht in Schande und Tränen sterben,
Oh Sohn, Bruder!

CHOR:
Fört auf die Stimme eines alten Mannes!
Besänftigt Euer junges Blut!
Netzt Eure Wimpern mit Tränen!
Jedes Herz schlug mit Dir, ja mit Dir!
Der Himmel schickte einen lieblichen, tieftraurigen Zauber
Durch einen bittenden Vater!
Oh Alter, jede Wimper ist von Tränen benetzt!

EDGAR (nimmt Tigrana wieder an der Hand und will sie mit sich ziehen):
Nun denn, lebt wohl!

FRANK (zückt den Dolch und vertritt ihnen aufs neue den Weg):
Nein, Du wirst hier nicht vorbeigehen!

EDGAR (wendet sich zu Gualtiero, zückt, auch er, den Dolch und deutet auf Frank):
Er will es!

GUALTIERO: Frank!

FIDELIA (versucht ihn zurückzuhalten):
Edgar!

EDGAR und FRANK:
Der Dolch soll sprechen!

FIDELIA:
Edgar! Bruder!

GUALTIERO: Sohn! Hörst auf!

CHOR:

Entsetzlich! Holla! Holla!
Erbarmen! Hör auf! Nein! Nein!
Nieder mit dem Dolch! Oh Entsetzen!

TIGRANA (feuert Edgar an):
Auf! Stoß zu! Verwunde ihn!

CHOR (zu Tigrana):
Ach, Du Grausame, schweige!
Laßt uns ihnen die Waffen entreißen!
Ach, nicht weiter, worauf warten wir?

(Ein Schrei Fidelias und Tigranas)

EDGAR (zu Frank):
Du bist verwundet!

TIGRANA (zu Edgar, indem sie ihn an sich zieht):
Komm! Fliehen wir! Er ist verwundet!
Warum sollen wir bleiben?

FRANK (zornig):
Einer von uns muß sein Leben hier lassen!

GUALTIERO (stürzt sich auf Frank und ent-
reißt ihm die Waffe)
Um Gottes Willen gib mir die Waffe!

EDGAR (zu TIGRANA):
Laß uns gehen!

(er entfernt sich rasch mit ihr)

FRANK (macht eine höchste Anstrengung,
um ihr zu folgen, wird aber zurückgehal-
ten):
Gemeine Kreatur! Verflucht seist Du!

(er fällt in die Arme Gualtieros; alle umgeben
ihn; Fidelia eilt zu ihm. Das Feuer breitet sich
aus)

CHOR (zu den beiden Fliehenden):
Verflucht! Verflucht!

ENDE DES ERSTEN AKTES

ZWEITER AKT

Eine Terrasse, die rechts auf Gärten und hin-
ten auf die Straße geht.

Links führen einige Stufen in die festlich er-
leuchteten Zimmer eines prächtigen Pala-
stes, aus dem man den Widerhall schmach-
tender Lieder einer Orgie hört, die dem Ende
zugeht. Im Hintergrund weites Land, wel-
ches von Wasserläufen durchzogen ist, die
im Mondlicht schimmern.

CHOR:
Herrliche Nacht, fröhliche Nacht,
Und süße Gerüche senden die Blumen.
Wir wollen das Leben genießen!
Der Mond überflutet die Erde und den Him-
mel!
Wir wollen das Leben genießen, morgen
sterben wir!

(Edgar kommt aus den Gemächern und be-
gibt sich auf die Terrasse mit müder und ge-
langweilter Miene)

EDGAR:
Orgie, Du Chimäre des starren Blickes,
Vom glühenden Hauch, der die Sinne ent-
zündet,

Kehrst Du vergebens zu mir in der tiefen
Nacht

Des schweigenden meergrünen Geheimnis-
ses zurück!

Mein Herz soll nicht mehr an Deinen Blicken
erkranken!

Auch soll Deine Wollust sich mir nicht mehr
nähern!

Aber ich fürchte mich vor dem Morgen;
Eine feige Furcht, die meine Ehre nicht zu be-
kämpfen weiß!

Oh liebliche jenes Morgens im April!
Oh freundliche Vision der Liebe und der
Herrlichkeit!

In dem fatalen Abgrund, in den ich fiel, be-
klage ich die Vision,

Ach! Meine Gedanken beschwören Dich
immer noch!

(sich erinnernd)

An einem heiteren Himmel,
Zeichnen sich der so liebliche Umriß
Des Engels ab, der mich liebte!

(Tigrana kommt auf die Terrasse und begibt
sich beflissen zu Edgar)

TIGRANA:
Edgar, auf Deiner Stirn zeichnen sich düstere
Gedanken ab.

EDGAR:
Sie sind schwarz wie der Abgrund, in den
ich mit Dir hinabgestiegen bin!

TIGRANA:
Du liebst mich nicht mehr!
Nein, nein, nein! Du liebst mich nicht
mehr!

EDGAR:
Entweihe das Wort Liebe nicht!

TIGRANA:
Wovon Du einst träumtest,
Ein fiebriger Traum von Orgien und Küssen,
Wußte ich Dir zu geben.
Für immer vereinte uns das Schicksal, ver-
stehst Du?
Fern von mir wirst Du ein Bettler sein!

EDGAR:
Schweig, Du Teufel, schweig!

TIGRANA:
Warum bist Du aus Deinem Heimattal ge-
flohen,
Warum hast Du Dein Vaterhaus angezündet?
Nun gehört Dein Schicksal mir,
Du hast alles verloren!

EDGAR:
Schweig, Du Teufel, schweig!

TIGRANA:
Nur auf mich kannst Du hoffen, Edgar!
Von meinen Lippen trinkst Du Vergessen,
Und das Morgen wird Dir zulächeln,
Und meine Schönheit wird Dir neue Wollust
verschaffen!

EDGAR:
Du verbirgst in Deinem Busen jede Art von
Gift!
Es hat keinen Sinn zu kämpfen.
Das Schicksal vereinet uns!

TIGRANA:
Von meinen Lippen trinkst Du Vergessen,
usf.

EDGAR:
Nicht einmal fliehen könnte ich von Dir,
Noch sehe ich einen Hoffungsstreif leuch-
ten!

Könnte ich von Dir fliehen?
Aus diesem Abgrund von Schande und
Grauen?
Du verbirgst in Deinem Busen jede Art von
Gift!

SOLDATEN (aus der Ferne):
Hurra!

EDGAR:
Das Trompetengeschmetter kündigt Soldaten
an!
(sieht nach)

Es geht eine Schar Soldaten am Tor des
Schlosses vorbei!

SOLDATEN:
Hurra!

TIGRANA (tritt zu ihm):
Wie die Waffen im Mondlicht schimmern!

EDGAR (zu sich):
Ach dieser Gedanke schickt mir der Him-
mel!
Holla, Soldaten, haltet ein!
Würdet Ihr gerne ein Glas Wein anneh-
men?
Ich möchte dem Kapitän die Hand drücken!

TIGRANA (mißtrauisch, nähert sich Edgar):
Nun, was hast Du vor?

EDGAR:
Laß mich!

FRANK (betritt die Bühne; erkennt sie):
Edgar! Tigrana!

EDGAR und TIGRANA:
Frank!

FRANK:
Weshalb kreuzt Ihr wieder meinen Weg?

(möchte sich entfernen)

EDGAR (verhindert dies):
Ach nein! Ach nein! Bleibe!
Hör mich an!
Wenn ich Dich beleidigte, so verzeih mir!

FRANK:
Von einer niederträchtigen Liebe hat mich
Dein Dolch geheilt!

TIGRANA (zu sich):
Weshalb ist keine Empörung mehr in ihnen?
Weshalb bittet Edgar so?

EDGAR:
Ich war schuldig, aber entsetzlich war meine
Strafe!

TIGRANA (für sich):
Er entflieht mir!

EDGAR:
Heute kannst Du mich retten!
Du kannst meine Ketten sprengen!

TIGRANA:
Er entflieht mir!

FRANK:
Ich Dich retten? Sprich!
Öffne mir Dein Herz!
Verkünde mir Deine Gedanken!

EDGAR:
Um mich zu erlösen und um an Deiner Seite
zu kämpfen,
Möchte ich mit Dir gehen!

(Frank und Edgar umarmen sich)

TIGRANA (klammert sich an Frank):
Wenn es wahr ist, daß Du mich einst liebtest,
Ach, dann nimm ihn mir nicht weg!

FRANK:
Laß mich, ich verachte Dich!

TIGRANA
(wendet sich bittend an Edgar):
Ach, verlaß mich nicht!
Ich glaubte Dich nicht zu lieben,
Wie liebe ich Dich in dieser Stunde!
Ohn Dich leben könnte ich nicht mehr!

EDGAR (erregt):
So wie ich Dich vergessen werden kann,
Wirst auch Du mich vergessen!
Allein Dir werde ich mich weihen, oh Ruhm!
So wohnt das heilige Vaterland in unseren Herzen!
Wer ihr das Leben weiht, wird niemals sterben!

FRANK:
So wohnt das heilige Vaterland in unseren Herzen!
usf.

CHOR:
So wohnt das heilige Vaterland in unseren Herzen!
usf.

TIGRANA:
Du wirst entweder des Todes oder mein sein!

(Edgar und Frank gehen nach hinten. Tigrana versucht, Edgar zurückzuhalten; die-

ser stößt sie nochmals zurück. Tigrana schwört mit drohender Gebärde Rache)

ENDE DES ZWEITEN AKTES

DRITTER AKT

[Vorspiel]

Die Mauern einer Festung, von denen man hinten in der Ferne die Stadt Courtray ausmachen kann.

Rechts ein großer Turm. Links, neben einer Kirche und unter an Bäumen angebrachten schwarzen Schleiern ist ein Katafalk für eine Leichenfeier vorbereitet. Es ist Sonnenuntergang. Der flammende Himmel ist von schwarzen Wolkenstreifen durchzogen. Entfernte Trompetenklänge künden den sich nahenden Leichenzug an.

(Ein Offizier stellt neben dem Katafalk Wachen auf; vier Knechte stecken in hohe Kerzenhalter, die an jedem Eck des Katafalks aufgestellt sind, dicke angezündete Wachskerzen)

KNABEN und CHOR (aus der Ferne, von hinten):
Requiem aeternam!

(Der Leichenzug tritt auf: Ein Trupp Soldaten mit einer Fahne mit Trauerflor geht voraus; einige Soldaten tragen eine Bahre, auf der ein toter Ritter in vollständiger Rüstung liegt; auf der Bahre und dem Leichnam Blumen und

lorbeerzweige; ein Bruder und Frank folgen der Bahre; das Gesicht des Klosterbruders wird von einer Kapuze bedeckt; Frank hat das Visier halb geöffnet; hinter dem Klosterbruder und Frank einige Mönche, dann, mit dem Volk, Fidelia und Gualtiero)

KNABEN und CHOR:

In pace factus est locus ejus.
Et in Sion abitatione enam!
Requiem aeternam!

(die Bahre wird auf den Katafalk gestellt)

KNABEN:

Das Auge des Herrn wache über den ewigen Schatten.

CHOR:

Ora pro eo!

KNABEN und CHOR:

Er sieht das Wahre und das Schuldige.
Es kommt der Gute in den Himmel,
Der unter dem Schwert des Bösen fällt!

KNABEN:

Ora pro nobis!

FIDELIA (für sich):

Keine Tränen werden meinem Schmerz gerecht,
Oh Edgar, meine einzige Liebe!

CHOR (2 Soli):

Ruhe in Frieden, oh frommer Krieger,
Du hast Dein geliebtes Vaterland gerettet!

CHOR:

Ruhe in Frieden, oh frommer Krieger,
In uns lebt nur ein Gedanke:

CHOR und FIDELIA:

Deine Rache zu vollenden!

1 2 KLOSTERBRÜDER und CHOR:

Deus in virtute tua judica me!
Deus exaudi orationem meam!
In Deinem Namen,
Für den Boden des Vaterlandes
Wollen wir unser Blut vergießen.

CHOR und KNABEN:

Gott will nicht, daß Flandern eine Sklavin sei!
Für Dich und das Vaterland werden wir sterben, Edgar!

(Die Menge und der Leichenzug haben sich um den Katafalk aufgestellt: Fidelia begibt sich sehr bewegt zur Bahre, während Frank und der Klosterbruder sie von der Seite beobachten)

FIDELIA:

Leb wohl, leb wohl, meine süße Liebe!
In den unendlichen, feierlichen Schatten, in den Du hinabsteigst,
Werde auch ich hinabsteigen.
Warte auf mich!
Schmerz, wo Du allein herrschst, hat die Jugend keine Blüte mehr!
Noch einmal leb wohl, Edgar,
Die Erinnerung an Dich wird mein einziger Gedanke sein!
Warte dort unten in Deinem Ruhm auf mich, Edgar!

CHOR:

Oh Edgar, oh frommer Krieger,
Für Dich im ewigen Ruhm!
Die heilige Erinnerung an Dich wird niemals verlöschen, oh Edgar!

12 KLOSTERBRÜDER (segnen die Anwesenden und den Sarg):
In pace factus est locus ejus, et in Sion habitatio ejus!

FRANK (begibt sich zum Katafalk und spricht das Begräbnisgebet):
Der Name des Helden Edgar, unseres ruhmreichen Hauptmanns,
Soll der Name erschallen!
Der Guten war er eine milde Brise,
Den Schändlichen ein Sturm.
In seinem edlen Herzen waren zwei Namen eingegraben:
Vaterland und Ehre!

EDGAR (KLOSTERBRUDER) (geht auf einige Soldaten und Leute zu):
ich möchte Edgars Ehre nicht in Abrede stellen,
Aber er zündete sein väterliches Haus an,
Und er liebte die Orgie.
Ihr wißt es vielleicht nicht,
Aber meine Rede ist ehrlich.

CHOR:
Ruhe, Bruder!

FRANK (fährt mit der Leichenrede fort):
Das Schwert hochehoben, wo er sich schlug inmitten der Schlacht,
War er für uns eine lebende Flagge,
Für die Feinde Entsetzen.
Sein Name wird leben, denn er heißt: Freiheit!

EDGAR:
Er war ein Held, gewiß!
Aber er war ein Abenteurer.
Er hatte alles verloren
Und konnte alles wagen!

Erinnert Ihr Euch nicht, daß solcher Art seine Kühnheit war?

FRANK:
Ruhe, Bruder!

CHOR (zu Frank):
Nein, laß ihn reden!

EDGAR:
Sterbend bestimmte Edgar, ich solle seine Schuld aufdecken.
Zum Zeichen der Reue und als Beispiel
Und um jeden Betrug zu unterbinden!

CHOR (nähert sich dem Klosterbruder und fordert andere auf, es gleichzutun):
Hört! Sprich!

EDGAR:
Ist einer unter Euch aus seinem Dorf?

CHOR (einige):
Wir!

EDGAR:
Ist gut!
(mit Nachdruck)
Nun antwortet mir:
Stimmt es, daß er eines Tages sein Haus in Brand setzte?

CHOR:
Ja, das stimmt!

EDGAR (mit mehr Nachdruck):
Daß er es wagte, Euch Hohn und Beleidigungen entgegenzuschleudern?
Nun, also, antwortet!

CHOR:
Ja, das stimmt!

EDGAR (drängend):
Stimmt es, daß er Frank verwundete?
Daß er mit der Kurtisane Tigrana dann floh?

CHOR (einige):
Es stimmt! Es stimmt!

EDGAR:
Nun, wenn die menschlichen und göttlichen
Gesetze keine Spielerei sind, dann war er
gottlos!

CHOR:
Gottlos... das stimmt!

FIDELIA (für sich):
Entsetzlich!

GUALTIERO (leise zu Fidelity):
Oh meine Tochter, laß uns gehen.
Die Sonne geht schon unter!

EDGAR (schart das gesamte Volk und die
Soldaten um sich):
Er verlor alles in den Orgien und beim
Spiel,
Aber Tigrana verkaufte seine Küsse teuer.
Sie lebte von dem Geld, welches aus der
verlorenen Ehre kommt!

CHOR:
Schande!

FIDELIA (für sich):
Oh Entsetzen!

EDGAR (gedämpft, wie jemand, der die
schrecklichste Beschuldigung unterstellt,
nachdem er die Gemüter vorbereitet hat):
Nahe bei seinem Schloß war ein Wald,
Und mehr als ein Wanderer kam darin um!

CHOR (entsetzt):
Mörder!

FIDELIA (für sich):
Oh Entsetzen!

CHOR (mir der ausgestreckten Rechten auf
den Katafalk deutend):
Schande über ihn!
Den Raben sein Leichnam!
Schande und Entsetzen erweckt sein Anden-
ken
Im Herzen eines jeden Flamen!

(sie wollen sich auf den Katafalk stürzen und
den Leichnam herunterreißen)

FIDELIA (rennt herzu, steigt die Stufen hoch
und bedeckt mit ihrem eigenen Körper den
Leichnam; dann mit großer Festigkeit!)
Genug! Haltet ein!

EDGAR (zu sich, betrachtet Fidelity mit
großer Gemütsbewegung):
Heiliger Engel! Sie wagte als einzige ihn zu
verteidigen!

FIDELIA (für sich):
Von jeder Art Schmerz ist dieser der größte
Schmerz:
Den beleidigt zu sehen, den man anbetete!
Nein, Edgar, Du bist rein,
Meine einzige Liebe, Du bist rein,
Ich werde Dich verteidigen!

(mit großer Einfachheit)

Auch ich bin in Edgars Dorf geboren,
Und ich kannte ihn.
Er irrte, was tuf's!
Fromm war sein Herz, wenngleich seine Ge-
danken glühten.

Den kurzen Irrtum seiner Jugend bezahlte er
mit seinem Blut, mit seinem Mut!

CHOR (für sich):
Sie ist schön und freundlich!
Sie ist wirklich freundlich!

FIDELIA (deutet auf die Kirche):
Nun werde ich dort warten, bis der Tag an-
bricht.
Er wird mit mir doch noch ins Dorf zurück-
kehren!
Er wird auf unserem Friedhof ruhen,
Bis mir der Himmel mit ihm in einem geistigen
Aufenthalt
Den Frieden schenken wird.
Kniet vor Eurem Hauptmann nieder, Solda-
ten!

(fordert die Anwesenden auf)

Geht!

(Nachdem sie dem Vater ein Zeichen gege-
ben hat, ihr noch einen Augenblick zuzuge-
sehen, geht sie an den Katafalk, sammelt
Lorbeerzweige und Blumen auf und verteilt
sie auf der Bahre, nachdem sie sie geküßt
hat.

Alle entfernen sich langsam. Der Klosterbru-
der kniet rechts hinten am Katafalk nieder.
Frank steht noch links. Gualtiero geht zu Fide-
lia und drängt sie sanft dazu, aufzubre-
chen.

Fidelia entfernt sich mit Gualtiero, wendet
sich aber oft um, als wolle sie niemals ihren
Blick vom Katafalk abwenden, und betritt die
kleine Kirche. Inzwischen steigt Frank die
Stufen herab, der Klosterbruder erhebt sich;
beide schauen Fidelia und Gualtiero nach,
bis sie verschwunden sind, dann gehen sie
weiter und sprechen miteinander.)

TIGRANA (von hinten rechts):
Ich will durch! Ich will durch!

EDGAR (zu Frank):
Die Stimme Tigranas!
In meinem Kelch blieb der Bodensatz zu-
rück!

TIGRANA (kommt von rechts, obwohl ihr
eine Wache es zu verbieten versucht):
Ihr hindert meinen Schritt.

(sie geht zu dem Bruder)

Es sei mir erlaubt, Bruder,
Betend an der Leiche
Des Hauptmanns Edgar zu wachen.

EDGAR (weist ihr den Weg):
Hier ist sie!

TIGRANA (seufzend, sie betrachtend):
O weh! O weh!

(für sich)

Die Exequien sind vorbei,
Keiner wird meine Trauer sehen!

(Begibt sich langsam zur Bahre)

EDGAR (für sich):
So viel Mitleid ist in ihr?
Lüge ist es, wie bei den anderen Ihresglei-
chen!
Aber es soll das letzte Mal sein!

(zu Frank, der sich entfernen möchte)

Nein, bleib bei mir, Höre!
Wer nur von der Wollust lebte,
Wußte nie zu beten, zu lieben;

Du wirst sehen, sie ist nur hier,
Um ihre Trauer mit allem Pomp hervorzukeh-
ren!

In ihrem schändlichen Herz werde ich in
Kürze lesen!

FRANK:

Wer nur von der Wollust lebte,
Wußte nie zu beten, zu lieben;
Aber oft erlöst der Himmel ein Herz
Durch einen Augenblick Erbarmen.
Wenn ihr Schmerz eine Lüge ist,
Dann frage ihr Herz.
Ich werde Dir zur Seite stehen.

TIGRANA (begibt sich mit emphatischem
Ton an die Bahre):

Edgar, meine Lippen vermögen es nicht zu
sagen,
Wie sehr ich Dich liebe!
Edgar, Edgar, meine verlorene Liebe!

FRANK (zu Edgar, auf Tigrana deutend):

Befrag sie über ihr Herz,
Ich werde Dich unterstützen! Auf! Auf!

(Tigrana kniet neben dem Katafalk nieder.
Frank hat einen Wunsch des Bruders verstan-
den und beeilt sich, ihn auszuführen)

EDGAR (wendet sich an Tigrana):

Schöne Dame, weinen verdirbt die Augen;
Seufzer lassen einen weißen Busen welken;
Ich bitte Euch um Vergebung,
Daß Ihr Euch die Knie auf dem Boden auf-
schindet!

TIGRANA:

Geht fort! Laßt mich beten.

EDGAR:

Ich bitte Euch um Vergebung für diese Knie.

TIGRANA:

Ruhe, Bruder, laßt mich beten.

FRANK:

Schöne Dame, ich wollte der Tote sein,
Daß ich Eure Trauer haben könnte, freundli-
che Dame!

TIGRANA:

Laßt mich beten!

FRANK (zeigt Tigrana ein Perlenhalsband):

Von Euren Tränen nur eine Perle
Ist tausend Perlen jedes Schmuckstücks
wert!

TIGRANA (zuckt beim Anblick der Perlen
zusammen, reißt sich dann aber zusammen;
ernst):

Ah!

Geht! Führt mich nicht in Versuchung!

(Frank geht)

EDGAR (nähert sich erneut Tigrana, zeigt ihr
ein anderes Schmuckstück):

Schau!

TIGRANA (aufgerüttelt, erhebt sich, betrach-
tet das Schmuckstück):

Wie wunderschön!

FRANK (geht zu dem Bruder, deutet auf Ti-
grana):

Siehst Du, wie sie bereits von der verzeh-
rende Flamme
Angezogen wird!

EDGAR (folgt ihr bis zur rechten Vorbühne):

Ein Wort aus Deinem leuchtendroten Mund,
Und das Schmuckstück gehört Dir!

TIGRANA: Geht fort! Laßt mich beten!

EDGAR und FRANK:

Ein Wort nur aus Deinem leuchtendroten
Mund,
Und das Schmuckstück gehört Dir!

TIGRANA (für sich):
Ein Wort?!

EDGAR und FRANK:
Dieses Halsband, schöne Dame, hat keinen
Preis!

TIGRANA (betrachtet den Schmuck, den ihr
Frank zeigt):
Welch ein Schimmer!

EDGAR (zu Frank):
Hauptmann, Ihr führt sie vergebens in Versu-
chung!
(er zeigt ihr ein anderes, prächtiges
Schmuckstück)

Schau!

TIGRANA (betrachtet das Schmuckstück):
Oh Wunder!

EDGAR:
Von Deinen leuchtendroten Lippen nur ein
Wort!
Ein einziges Wort, und der Ring gehört Dir!

FRANK:
Und der Schmuck sei Dein!

TIGRANA (für sich):
Weshalb führt er mich so in Versuchung!

EDGAR (folgt ihr mit geheimnisvoller Mie-
ne):

Diese Steine sollst Du haben,
Wenn Du heute meinem Haß dienen willst!

TIGRANA:
Deinem Haß?

EDGAR:
Ja!

TIGRANA:
Merkwürdige Worte!

EDGAR (hält ihr das Schmuckstück teuflisch
hin)
Schau! Wie es in der Sonne glänzt!

(zu Tigrana)
Also?

(Tigrana ist noch unentschlossen: der Bruder
und Frank folgen ihr und bieten ihr mit wach-
sendem Nachdruck die Schmuckstücke an.
Nach einigem Zögern und nachdem sie
nochmals die Schmuckstücke betrachtet hat,
ruft sie entschlossen aus):

TIGRANA: Du hast gewonnen!

EDGAR und FRANK:
Die Trompeten schmettern!

(Edgar nimmt ihr das Schmuckstück ab und
geht nach hinten)

(Man hört Trompeten rechts und links)

Zu den Waffen!

TIGRANA (bewegt, zu dem Bruder):
Und dieses Geheimnis?

EDGAR (zu Tigrana):
Warte!

(Die Soldaten kommen von allen Seiten)

SOLDATEN.
Was geschah?

EDGAR (zu den Soldaten):
Kommt! Soldaten!
Ich habe an einem Grab Edgar die Ehre streitig gemacht!

SOLDATEN:
Das stimmt!

EDGAR:
Sie haben zu mir gesagt:
"Du beleidigst die Toten!"

SOLDATEN:
Das stimmt!

EDGAR:
Ihr wolltet meiner Stimme keinen Glauben schenken!

SOLDATEN:
Das stimmt! Das stimmt!

EDGAR (deutet auf Tigrana):
Dann soll Euch die da antworten;
Edgars Geliebte!

SOLDATEN (überrascht):
Sie?!

EDGAR:
Ja!

(zu Tigrana)

Sprich:
Ist es wahr, daß Edgar geldgierig war
Und das Vaterland verraten wollte?

TIGRANA und CHOR:
Himmel!

EDGAR (leise zu Tigrana):
Bestätige es, und das Schmuckstück sei
Dein!

(er zeigt ihr nochmals das Schmuckstück)

Schau!

FRANK und CHOR (zu Tigrana):
Antworte!

EDGAR (leise zu Tigrana, welche zögert):
Wenn Du es bestätigst, wirst Du tausend sol-
cher Steine haben.
Ich liebe Dich! Edgar liebte Dich!
Ich hasse ihn!

FRANK und CHOR (bedrängen Tigrana):
Rede! Antworte!

TIGRANA (nimmt das Schmuckstück aus den
Händen des Klosterbruders):
Es ist wahr!

CHOR (wendet sich zur Bahre):
Verflucht!
Den Raben sein Leichnam!
Er sei verflucht!

(Die Soldaten gehen zur Bahre, greifen den
Körper, der dort liegt, aber in ihren Händen
bleiben nur Teile der Rüstung)

Großer Gott!

(lassen die Teile der Rüstung fallen)

EDGAR (ironisch):
Was war?

(Fidelia, gefolgt von Gualtiero, erscheint wieder auf der Schwelle der Kirche und nähert sich der Gruppe von Soldaten)

Siehst Du nicht? Die Rüstung ist leer!

EDGAR (wirft die Mönchskutte von sich und erscheint darunter in Kriegskleidung):
Ja, denn Edgar lebt!

FIDELIA (erkennt Edgar, stürzt zu ihm, der sie leidenschaftlich umarmt):
Ah!

CHOR:
Schande über uns!

EDGAR:
Ja, denn Edgar lebt!

(Edgar löst sich aus den Armen Fidelias, geht heftig auf Tigrana zu, welche angsterfüllt zurückweicht)

Du Aussatz, Du Schmutz dieser Welt,
Du bronzene Stirn, aus Bronze und aus Schlamm,
Folter und spielerische Tändelei!

(Edgar greift Tigrana an, die ihm entflieht und bei den Soldaten Schutz sucht)

Geh, flieh, oder ich zerreiße Dich!

TIGRANA (ruft den Soldaten zu):
Oh, der Gemeine! Verteidigt mich!

FRANK und CHOR (jagt Tigrana):
Geh! Entferne Dich, niederträchtige Kurtisane!

EDGAR (reißt einige Lorbeerzweige vom

Sarg, wirft sie zu Boden und zertritt sie; zu den Soldaten, die schüchtern einige Schritte tun, wie um ihn um Vergebung zu bitten):
Verflucht sollt ihr sein! Ich bin erlöst!

(umarmt Fidelia)

Ich kehre ins Leben zurück!
Oh Ruhm, oh Wollust, faules Trugbild,
Leb wohl für immer!

(Edgar und Fidelia halten sich umschlungen, während sich die Menge zurückzieht. Tigrana schleicht sich unbemerkt und katzenartig heran und stößt Fidelia heftig einen Dolch in den Rücken; diese fällt getroffen. Edgar und Frank stürzen sich auf Tigrana, welche zu entkommen versucht und sich in der Menge verliert; sie wird aber von einigen Soldaten zurückgehalten, während alle entsetzt schreien):

CHOR: Entsetzen!

FRANK:

Tötet sie!

CHOR: Tötet sie! Entsetzen!

(Edgar wirft sich schluchzend über die Leiche Fidelias; Frank umarmt und stützt Gualtiero. Einige Soldaten ziehen Tigrana fort, während einige junge Mädchen um die Leiche Fidelias einen Trauerkreis schließen und sich die Klosterbrüder und das Volk zum Beten niederknien)

(Der Vorhang fällt rasch)

ENDE DER OPER



*Giovanni Segantini. Il dolore confortato dalla fede. 1895-1896.
Hamburger Kunsthalle.*

