

DEUTSCHE OPER  
AM RHEIN



ADRIANA  
LECOUVREUR

FRANCESCO CILEA





The stars are ageless,  
aren't they?

Norma Desmond in „Sunset Boulevard“

# ADRIANA LECOUVREUR

FRANCESCO CILEA

Oper in vier Akten (1902/1930)  
Text von Arturo Colautti nach dem Schauspiel „Adrienne Lecouvreur“  
von Eugène Scribe und Ernest Legouvé

Uraufführung am 6. November 1902  
am Teatro Lirico Milano

## **Spielzeit 2022/23**

14. Mai 2022 – Opernhaus Düsseldorf  
14. Januar 2023 – Theater Duisburg

Musikalische Leitung: Péter Halász  
Inszenierung & Ausstattung: Gianluca Falaschi  
Licht: Ulrich Schneider  
Licht DOR: Tim Hübner  
Dramaturgie: Elena Garcia Fernandez  
Dramaturgische Betreuung DOR: Anna Melcher  
Chor: Patrick Francis Chestnut

Eine Kooperation mit dem Staatstheater Mainz



Ramona Zaharia (La Principessa di Bouillon), Liana Aleksanyan (Adriana Lecouvreur)



# HANDLUNG

## ERSTER AKT

Die Schauspieler\*innen Jouvenot, Dangeville, Quinault und Poisson bereiten sich auf ihren Auftritt vor. Der Regisseur Michonnet ärgert sich über ihre Allüren. Der Fürst von Bouillon und der Abbé von Chazeuil betreten die Garderobe und schmeicheln den Schauspielerinnen. Tief in ihre Rolle versunken, erscheint auch die gefeierte Schauspielerin Adriana Lecouvreur. Der Fürst und der Abbé loben ihre perfekte Deklamation. Adriana winkt bescheiden ab und erklärt, sie sei nur eine Dienerin der Kunst. Der Fürst erkundigt sich nach seiner Geliebten, der Schauspielerin Duclos, und erfährt, dass sie gerade einen Brief geschrieben habe. Eifersüchtig beauftragt er den Abbé, ihm den Brief zu beschaffen. Die Vorstellung beginnt. Adriana bleibt mit Michonnet allein zurück. Seit langem ist er heimlich in Adriana verliebt und will ihr nun endlich seine Liebe gestehen. Als Adriana allerdings beginnt, von ihrer neuen Liebe Maurizio zu schwärmen, beschließt Michonnet, seine Zuneigung weiter für sich zu behalten.

Wenig später besucht Maurizio Adriana hinter den Kulissen und überhäuft sie mit Liebeschwüren. Bevor Adriana auf die Bühne geht, schenkt sie ihm noch eine Blume. Nach der Vorstellung wollen sich die beiden wieder treffen. Inzwischen haben der Fürst und der Abbé den Brief der Duclos abgefangen. Er enthält eine nächtliche Einladung an Maurizio. Rasend vor Wut will der Fürst das vermeintliche Rendezvous stören, indem er zur gleichen Zeit und am gleichen Ort eine Feier für die Schauspieler\*innen veranstaltet. Hinter der Bühne lauscht Michonnet Adrianas Monolog. Es schmerzt ihn zu wissen, dass sie nur für Maurizio spielt, der im Publikum sitzt. Maurizio hat inzwischen den Brief mit der Einladung erhalten. Die Duclos hat diesen im Auftrag der Fürstin von Bouillon verfasst, von der Maurizio sich berufliche Unterstützung erhofft. Um Adriana mitzuteilen, dass er die Vereinbarung nach der Vorstellung nicht einhalten kann, schreibt er ihr eine Nachricht auf ein Requisit. Dieses erhält Adriana auf der Bühne und ist tief getroffen von Maurizios Absage. Das Publikum feiert sie für ihr ergreifendes Spiel. Nach der Vorstellung spricht der Fürst seine Einladung zur geplanten Feier aus. Er kündigt an, dass auch der Conte di Sassonia unter den Gästen sein wird.

## ZWEITER AKT

Sehnsüchtig wartet die Fürstin von Bouillon auf Maurizio, in den sie leidenschaftlich verliebt ist. Als er endlich erscheint, erzählt sie ihm, dass sie sich für seinen nächsten Karriereschritt eingesetzt habe. Doch Maurizio verhält sich reserviert. Die Fürstin wirft ihm vor, eine andere Frau zu lieben. Maurizio kann dies nicht leugnen, verschweigt der Fürstin jedoch Adrianas Namen. Das angespannte Gespräch wird durch die Ankunft des Fürsten unterbrochen. Die Fürstin zieht sich in ein Versteck zurück. Der Fürst unterstellt Maurizio, er habe sich heimlich mit der Duclos getroffen. Dies komme ihm allerdings entgegen, da er sein Verhältnis mit ihr ohnehin beenden wolle. Adriana trifft ein und ist überrascht, als man ihr Maurizio als den Conte di Sassonia vorstellt. Maurizio bittet sie um Entschuldigung dafür, dass er ihr diese Information vorenthalten habe. Adriana verzeiht ihm. Der Fürst und der Abbé vermuten, die Duclos befinde sich im Versteck, und wollen sie nun stellen. Als Maurizio sie davon abhält, wird Adriana misstrauisch. Sie fürchtet, er habe ein Verhältnis mit der Duclos. Maurizio versichert ihr, dass sich eine andere Frau im Versteck befinde und dass diese seine Hilfe benötige. Adriana vertraut Maurizio. Sie sucht die fremde Frau in ihrem Versteck auf und will ihr helfen, unbemerkt nach draußen zu gelangen. Dabei schöpfen beide Frauen Verdacht und vermuten in der jeweils anderen eine Rivalin um Maurizio. Es kommt zu einer Auseinandersetzung. Die Fürstin kann fliehen, doch ihr Armreif bleibt in Adrianas Händen zurück.

## DRITTER AKT

Der Fürst von Bouillon gibt erneut ein Fest. Während der Abbé die letzten Vorbereitungen trifft, denkt die Fürstin noch immer über die fremde Frau nach, die zugleich ihre Retterin und ihre Rivalin ist. Sie beauftragt den Abbé, die Frau zu finden. Die Gäste treffen ein, darunter auch Adriana in Begleitung von Michonnet. Der Klang von Adrianas Stimme lässt die Fürstin aufmerken. Um Adriana auf die Probe zu stellen, erzählt sie, Maurizio sei in einem Duell verwundet worden. Adriana erschrickt, was den Verdacht der Fürstin bestärkt. Maurizio erscheint und wird von den Anwesenden als großer Held gefeiert. Eifersüchtig beobachtet Adriana, wie er sich leise mit der Fürstin unterhält. Zwischen den beiden Frauen kommt es zu einem Schlagabtausch. Adriana präsentiert den Armreif der Fürstin, den diese auf der Flucht aus ihrem Versteck verloren hatte. Der Fürst erkennt, dass es sich um den Schmuck seiner Frau handelt. Er bittet Adriana um einen künstlerischen Beitrag zum Fest. Adriana trägt die Klageszene der Phädra in einer Weise vor, die die Fürstin unmissverständlich als untreue Ehefrau bloßstellt.

## VIERTER AKT

Michonnet stattet Adriana einen Besuch ab. Sie vertraut ihm an, dass sie nicht mehr auf die Bühne zurückkehren werde. Noch immer ist sie erfüllt von Liebesschmerz und Eifersucht. Michonnet versucht, sie zu trösten. Er deutet an, dass auch er unter der Liebe leide, ohne zu sagen, dass Adriana die Ursache für seinen Schmerz ist. Jouvenot, Dangeville, Quinault und Poisson bringen Adriana Geschenke mit. Sie erzählen ihr den neuesten Klatsch und Tratsch aus dem Theater. Michonnet schickt die Gäste fort und Adriana öffnet ein weiteres Geschenk. Es enthält die Blume, die sie Maurizio einst geschenkt hatte. Die Erinnerung an das vergangene Glück erschüttert Adriana zutiefst. Im Moment tiefster Verzweiflung erscheint Maurizio und entschuldigt sich bei Adriana für sein langes Fernbleiben. Er versichert ihr, dass er nur sie allein liebe und hält um ihre Hand an. Adriana reagiert zunächst verhalten, nimmt dann aber den Antrag an. Doch plötzlich beginnt sie zu schwächeln und erkennt Maurizio nicht mehr. Michonnet vermutet, die Blume könnte ein tödliches Gift enthalten haben. Adriana stirbt. //



Liana Aleksanyan (Adriana Lecoureur)

# REALITÄT UND LEGENDE

EINBLICKE IN DIE GESCHICHTE DER HISTORISCHEN  
ADRIENNE LECOUVREUR

Die Figur der Adriana Lecouvreur ist nicht der Fantasie eines geschickten Theaterdichters entsprungen, sondern bezieht sich auf eine historische Gestalt. Adrienne Lecouvreur war Schauspielerin an der Comédie-Française. Sie war die meist umjubelte Tragödin ihrer Zeit, modern gesagt: ein Star. Was uns heute auf der Opernbühne begegnet, ist eine Legende, wie sie sich um das Privatleben solcher Stars zu bilden pflegt. Adrienne Couvreur wurde am 5. April 1692 in Daméry in der Champagne geboren. Als sie zehn Jahre alt war, verlegte der Vater, ein einfacher Hutmacher, den Wohnsitz der Familie nach Paris, in die Nähe der Comédie-Française, wo Adrienne ihre Liebe zum Theaterspielen entdeckte. Im Alter von 15 Jahren studierte sie mit einer Gruppe Gleichaltriger im Hinterzimmer eines Krämerladens Corneilles „Polyeucte“ ein. Ein Schauspieler der Comédie-Française, Marc-Antoine Legrand, dem sie Haushälterin, Geliebte und Schauspielschülerin zugleich wurde, bildete sie aus. Als sie ihr erstes Engagement in Lille bekam, fügte sie ihrem Namen das adelige „Le“ hinzu; es folgten weitere Anstellungen in Lunéville und Strasbourg. 1717 erhielt Adrienne ihr erstes Engagement an der Comédie-Française, wo Mlle. Duclos als Vertreterin eines traditionellen deklamatorischen Stils bis dahin die Stellung der ersten Tragödin innehatte. Die Gunst des Publikums wandte sich jedoch schon bald Adrienne zu, die einen neuen, natürlicheren Vortragsstil kreierte, der nicht mehr streng metrisch, sondern dem Sinn gemäß betonte. Man rühmte ihr nach, dass sie als eine der ersten auch den Sinn dessen verstanden habe, was sie vortrug. Da die Schauspieler der damaligen Zeit für ihre Gewänder selbst verantwortlich waren, konnte sie noch eine weitere Neuerung einführen: Sie trat zum ersten Mal in authentischen historischen Kostümen auf und weckte dadurch ein neues Bewusstsein für den historischen Rahmen der jeweiligen Handlung. Adrienne Lecouvreur war überdies die erste, der es gelang, als Schauspielerin auch ein gewisses gesellschaftliches Ansehen zu erlangen und in den höchsten aristokratischen Kreisen und den wichtigsten literarischen Zirkeln zu verkehren. Voltaire soll sie sehr geliebt haben. Nach ihrem Tode bezeichnete er sich als Adriennes „admirateur“, „ami“, „amant“, was zu Spekulationen über eine Liebschaft Anlass gegeben hat, die sich heute weder mit Sicherheit behaupten noch de-

mentieren lässt. Wesentlich besser dokumentiert ist dagegen ihre Beziehung zu einem anderen Mann, dem Grafen Moritz von Sachsen, einem Sohn Augusts des Starken und der Aurora von Königsmarck, einem der brilliantesten Kriegshelden seinerzeit, mit dem sie beinahe zehn Jahre lang liiert war und dem sie während seiner häufigen Abwesenheiten leidenschaftliche Briefe schrieb. Die wahren Gefühle der Adrienne Lecouvreur zu jener Zeit waren weit entfernt von Scribes romantischer Theaterversion. Aus ihren Briefen spricht die kaum verhüllte Verzweiflung über die Lieblosigkeit des Grafen, der sie selbst nichts anderes entgegenzusetzen hatte als die Drohung, in ein Kloster zu gehen – ein vergeblicher Versuch, den Geliebten vielleicht doch noch umzustimmen. Auch als Moritz im Oktober 1728 endlich tatsächlich nach Paris zurückkehrte, sollte keine glücklichere Zeit für sie anbrechen. Der Graf gab sich launisch und zurückhaltend, und man hinterbrachte ihr, dass er die Beziehung zu einer früheren Geliebten wieder aufgenommen habe. Adrienne flehte ihn in ihren Briefen an, er möge sie nicht länger im Ungewissen lassen und ihr, wenn er sie schon nicht mehr liebe, zumindest die Wahrheit sagen. Doch ihre Bitten waren vergeblich. Es bedurfte keines Komplotts einer eifersüchtigen Rivalin, um die Beziehung zwischen Adrienne Lecouvreur und Moritz von Sachsen zu zerstören – Adrienne selbst hatte in Wirklichkeit längst erkannt, dass ihre Liebesgeschichte zu Ende war. Die letzten Briefe, die uns erhalten sind, zeigen das sehr deutlich: „Adieu, ich bin sehr niedergeschlagen nach der Nacht, die ich verbracht habe; ich stelle mir vor, dass Ihr auf dem Ball gewesen seid; ich stelle mir noch andere Dinge vor, und ich beabsichtige weniger, Euch deswegen Vorwürfe zu machen, als den richtigen und festen Entschluss zu fassen, auf die Liebe und auf Euch zu verzichten, mein lieber Graf. Ihr habt mich niemals um meinetwillen geliebt, und Ihr würdet mich zu Tode quälen, ohne mir dafür Dank zu wissen, auch wenn Ihr darüber verärgert wäret.“ Adrienne wusste also, dass sie das Herz des Geliebten verloren hatte, und war bereit, die Konsequenzen zu ziehen. Warum hätte man sie ermorden sollen? Das Gerücht, das sich gleich nach ihrem Tode erhob, sie sei von ihrer Rivalin vergiftet worden, erwies sich dann als haltlos. Die Autopsie ergab, dass sie an Ruhr gestorben war. Ob die Fürstin von Bouillon tatsächlich irgendwann einen Versuch gemacht hat, Adrienne zu vergiften, wird sich nie mehr einwandfrei klären lassen. Ein dreiviertel Jahr vor ihrem Tode war sie von einem ihr Unbekannten, einem gewissen Abbé Bouret, gewarnt worden. Er gab an, die Fürstin habe ihn bestochen, sich bei Adrienne einzuführen und ihr einen Liebestrank zu verabreichen, der ihre Zuneigung zu dem Grafen auslöschen solle. In Wirklichkeit jedoch wolle man sie vergiften. Die Polizei wurde eingeschaltet, doch man fand nur ein paar harmlose Pastillen. Die Fürstin von Bouillon beteuerte noch auf dem Sterbebett ihre Unschuld. //

ADRIANA

10

# GLITZER ZU STAUB

GIANLUCA FALASCHI  
IM GESPRÄCH MIT  
ELENA GARCIA FERNANDEZ



Ramona Zaharia (La Principessa di Bouillon), Statisterie der Deutschen Oper am Rhein

**Elena Garcia Fernandez: Adriana Lecouvreur handelt von einer berühmten Schauspielerin und erzählt eine tragische Eifersuchtsgeschichte. Welcher Aspekt der Oper interessiert dich am meisten?**

Gianluca Falaschi: Für mich ist der wichtigste Aspekt die Hommage, die Cilea mit diesem Werk dem Theater erwiesen hat. Adrianas Leben ist vom Theater erfüllt. Sie lebt ihre Leidenschaften mit der gleichen Intensität, mit der sie ihre tragischen Rollen interpretiert, und lenkt in gewisser Weise die Ereignisse bis zum Ende hin – fast wie eine Regisseurin. Es war mir sehr wichtig zu zeigen, wie sehr eine Aufführung, ja das gesamte Showbusiness, die Wahrnehmung der Realität bei denjenigen verändert, die dafür leben. Adriana betritt die Szene und erklärt sich zur Dienerin der Kunst. Sie ist Theater durch und durch. Ohne die Bühne verliert sie ihre Daseinsberechtigung.

**Du gestaltest neben Regie auch Bühne und Kostüme. Wo hast du die Geschichte um Adriana verortet und für welche Ästhetik hast du dich entschieden?**

Ich wollte dem Theater des vergangenen Jahrhunderts huldigen, der Welt des Broadway ebenso wie den großen Hollywood-Filmen, die vom Musical inspiriert sind. Dabei habe ich versucht, mich auf einen Zeitraum von zehn bis fünfzehn Jahren zu konzentrieren – vom Schwarzweiß der Ginger Rogers-Filme bis zum Technicolor der 1950er Jahre, von der Naivität des Vaudeville bis zur psychologischen Intensität des Dramas. Ich habe eine Ästhetik im Stil der Goldenen Ära Hollywoods

entworfen und wollte dabei eine Grausamkeit einfließen lassen, wie sie Rainer Werner Fassbinder durch das blendende Weiß der Veronika Voss zum Ausdruck bringt.

**Vorbild für die Rolle der Adriana ist eine historische Figur: Adrienne Lecouvreur, eine berühmte Schauspielerin, die Anfang des 18. Jahrhunderts den Vortragsstil an der Comédie-Française revolutionierte. Zahlreiche große Künstlerinnen wie Sarah Bernhardt, Eleonora Duse oder Maria Callas haben diese Rolle später verkörpert. Man könnte also sagen, Adriana Lecouvreur ist eine Oper über und für eine Diva. Was zeichnet in deinen Augen eine Diva aus?**

Durch meine Arbeit als Kostümbildner habe ich viel Zeit mit großen Diven in Garderoben verbracht, mit Opernsängerinnen und Schauspielerinnen. Jedes Mal, wenn eine solche Künstlerin vor dem Spiegel steht, beobachte ich eine gewisse Fragilität, eine tief sitzende Unsicherheit, die sie verwandelt und wieder zu einer Anfängerin werden lässt. Das Drama und die Größe einer jeden Künstlerin besteht in der Selbsterkenntnis. Denn selbst wenn sie durch einen vorangegangenen Erfolg an Selbstsicherheit gewonnen hat, beginnt dieser Prozess mit jedem Auftritt wieder aufs Neue. Die Diva erkennt sich selbst nur, wenn das Publikum ihr zujubelt und sie auf diese Weise bestätigt. Der Applaus des Publikums lässt sie jeden Abend wiederauferstehen wie ein Phönix aus der Asche. Das ist etwas, was alle großen Künstlerinnen verbindet.

## **Was macht Adriana zu einer Diva?**

Sie besitzt alle Eigenschaften einer Diva, ein scheinbares Selbstbewusstsein, das sie oft durch Hochmut ausdrückt, gemischt mit einer gewissen Kindlichkeit und dem Bedürfnis nach Bestätigung. Das Publikum erwartet von der Diva Größe, aber wie bei einem Stierkampf wittert es auch das Blut. In einer solchen Arena, zwischen Erwartung und Verherrlichung, agiert die Diva. Es scheint es mir kein Zufall zu sein, dass Adriana sich am Schluss von der Bühne zurückzieht. Sie steht am Ende ihrer Karriere. Von diesem Punkt bin ich ausgegangen – vom Verlust der Magie, der den wahren Tod Adrianas auslöst.

## **Cileas Oper zeigt das Theaterleben sowohl hinter den Kulissen als auch auf der Bühne. Wie beschreibst du in deiner Inszenierung diese Welt, in der Adriana lebt?**

Durch die Illusion. Ich wünsche mir, dass man den Staub auf der Bühne wahrnimmt, der plötzlich hell zu glitzern beginnt und sich dann wieder in Staub zurückverwandelt. Mit dem Bühnenbild ebenso wie mit den Kostümen und der Dramaturgie versuche ich zu zeigen, dass der theatrale sowie der kinematografische Akt reine Fiktion sind, die wir aber als absolut wahrhaftig empfinden, solange wir ihr beiwohnen. In dieser Fiktion sucht Adriana sich selbst. Vielleicht sucht sie zum ersten Mal überhaupt nach Authentizität, doch sie findet sich nicht mehr.

## **Wie stellst du das Theater im Theater konkret dar?**

Durch ein Spiel mit Perspektiven. Manchmal sehen wir die eigentliche Aufführung, manchmal nehmen wir den Blickwinkel der Theaterschaffenden ein, die hinter den Kulissen die Aufführung beobachten. Dabei möchte ich bewusst eine gewisse Unschärfe bewahren. Ich wünsche mir, dass wir auch manchmal das Gefühl bekommen, nicht zu wissen, ob das, was wir vor uns sehen, real ist oder gespielt. Es geht mir darum, die Täuschung darzustellen, die große Lüge, die der Theaterakt ist. Eine leidenschaftliche Liebe verbindet Adriana mit Maurizio, der wiederum auch mit der Fürstin von Bouillon in Beziehung steht.

## **Wie würdest du Maurizios Verhältnis zu den Frauen beschreiben?**

Maurizio nutzt seine Verhältnisse zu den Frauen zu seinem eigenen Vorteil aus. Er verkörpert eine gewisse Art von Narzissmus, aber auch eine in der Zeit vorherrschende Form von Machismo. Einerseits benutzt er Adriana, indem er sie mit einer Mutter vergleicht – also mit einer Frau, die ihre eigene Bestätigung darin findet, das Ego der Anderen zu nähren und zu stärken. Andererseits benutzt er die Fürstin von Bouillon als Steigbügelhalterin, um auf der Karriereleiter weiter nach oben zu klettern. Michonnet ist heimlich in Adriana verliebt. Sie nimmt ihn jedoch nur als väterlichen Freund wahr.

## **Hätte er sie vor ihrem Schicksal bewahren können?**

Michonnet liebt Adriana auf einfache und ehrliche Weise, die sie wiederum als tägliche Fürsorgerin für ihr Leben als Diva

versteht. Adriana sieht seine Liebe nicht. Sie will sie nicht sehen, weil ihre Liebe zu Maurizio viel eher den Geschichten und Epen entspricht, die sie als Künstlerin kennt und deren Hauptrollen sie darstellt. Adriana sieht nur, was sie aus ihrem Leben als Schauspielerin kennt, und erkennt nur den Schein als wahrhaftig an. Ihr Schicksal ist unausweichlich.

**Laut Libretto stirbt Adriana in der letzten Szene an einer vergifteten Blume, die sie von ihrer Rivalin erhalten hat. Woran scheitert Adriana in deinen Augen?**

Adriana stirbt für mich nicht an einer vergifteten Blume. Sie stirbt, weil sie keine Bühne mehr zum Leben hat. Ich möchte nicht alles vorwegnehmen – aber vielleicht erkennen wir in der letzten Szene die künstlerische Natur der gesamten Existenz eines Theaterschaffenden, der seinen Körper und sein Denken der Kunst gewidmet hat, aber ohne die Bühne einfach nicht mehr existiert.

**Welche Rolle spielt für dich die Musik? Ist sie Inspiration für die optische Umsetzung, für deine Sicht auf Figuren und Vorgänge?**

Absolut. Die Musik nimmt einige Formen vorweg, die in den großen Film-Melodramen der 1950er Jahre zu finden sind – denn es ist offensichtlich, dass die Filmmusikkomponisten die klassischen Werke kannten und sich von ihnen inspirieren ließen. Dies hat mich dazu bewegt, Adriana und ihre Welt in einem Filmset anzusiedeln, das sich mal auf den Broadway Boulevards, mal in den Hollywood Hills befindet. Auf

diese Weise möchte ich zeigen, dass das Showbusiness flüchtig und vergänglich ist. Die Namen der Künstler\*innen verblassen mit der Zeit und irgendwann bleiben von ihnen nur vage Schatten zurück. //



Shengwu Ou (Poisson), Romana Noack (Jouvenot), Anooshah Golesorkhi (Michonnet), Liana Aleksanyan (Adriana Lecouvreur), Katarzyna Kuncio (Dangeville), Matteo Guerzé (Quinault)



# EIN STOFF FÜR GROSSE TRAGÖDINNEN

FRANCESCO CILEA UND SEINE OPER  
„ADRIANA LECOUVREUR“

Francesco Cilea gilt als der letzte Vertreter einer Generation italienischer Komponisten, die um die Jahrhundertwende das „melodramma“ entscheidend geprägt haben. Er hat nicht nur alle seine Kollegen überlebt, teilweise sogar um mehrere Jahrzehnte, sondern – und darin besteht seine Tragik – auch sich selbst. Schon zu Lebzeiten musste er erfahren, dass die Entwicklung der Musik ihn überholt und ins künstlerische Abseits gedrängt hatte. Cilea wurde am 26. Juli 1866 in Palmi (Kalabrien) als Sohn eines Rechtsanwaltes geboren. Es war Francesco Florimo, der Freund und Biograf Bellinis, der die herausragende musikalische Begabung des jungen Cilea erkannte und sich für dessen Förderung einsetzte. Mit 12 Jahren wurde Cilea am Konservatorium San Pietro a Majella in Neapel zugelassen, wo er Klavier bei Beniamino Cesi und Komposition bei Paolo Serrao studierte. Zu seinen bevorzugten Komponisten zählten Bach, Alessandro und Domenico Scarlatti, Beethoven und Chopin. Eine herzliche Freundschaft verband ihn mit einem Kameraden, der ebenfalls als Opernkompunist von sich reden machen sollte: mit Umberto Giordano. Beide erinnerten sich noch später an eine Begegnung mit Richard Wagner, der sich 1880 während eines Besuches in Neapel ein Konzert der Konservatoriumszöglinge anhörte. Ein Jahr vor Abschluss seiner Studien komponierte Cilea seine erste Oper, „Gina“, die er auch selbst mit großem Erfolg aus der Taufe hob. Durch die Aufführung wurde der Mailänder Verleger Edoardo Sonzogno auf das junge Talent aufmerksam; er erteilte ihm den Auftrag, eine weitere Oper zu schreiben: „Tilda“. In der Zwischenzeit hatte Cilea begonnen, an seinem früheren Konservatorium Klavier zu unterrichten; 1896 wurde er als Lehrer für Kontrapunkt und Harmonielehre an das Istituto musicale in Florenz berufen. Ein Jahr später erblickte seine dritte Oper das Rampenlicht: „L’Arlesiana“ entstand nach den „Lettres de mon Moulin“ von Alphonse Daudet, ein Sujet, das schon Georges Bizet fasziniert hatte. Das wohl bekannteste Stück



Ramona Zaharia (La Principessa di Bouillon), Eduardo Aladrén (Maurizio)



Tae-Hwan Yun (L'Abate di Chazeuil/Un Maggiodormo), Eduardo Aladrén (Maurizio), Benjamin Pop (Il Principe di Bouillon)

aus „L'Arlesiana“, das seinen Weg auch in den Konzertsaal gefunden hat, ist das Lamento des Federico; in dieser Rolle erregte übrigens bei der Uraufführung am Mailänder Teatro Lirico ein junger Tenor die Aufmerksamkeit des Publikums: Enrico Caruso; er stand damals gerade am Beginn seiner kometenhaften Karriere. Als Cilea sich im Februar 1899 entschloss, das Drama „Adrienne Lecouvreur“ von Eugène Scribe und Ernest Legouvé zur Grundlage seiner neuen Oper zu machen, griff er damit auf ein Bühnenwerk zurück, das Generationen von Zuschauern begeistert hatte und sich zu jener Zeit immer noch im Repertoire großer Tragödiinnen wie Sarah Bernhardt und Eleonora Duse befand. Schon vor Cilea hatten sich einige Komponisten mit dem Sujet schöpferisch auseinandergesetzt, doch keine der Opern hatte auch nur annähernd die Lebenskraft des Schauspiels aufzuweisen. Was Cilea bewogen hat, eine „Adriana Lecouvreur“ zu schreiben, können wir folgenden Worten entnehmen: „Die Vielschichtigkeit des Stoffes, der mir viele neue und elegante Situationen bieten konnte, die Verschmelzung von Komödie und Tragödie im Ambiente des 18. Jahrhunderts, das mir wohl vertraut ist, sowie die leidenschaftliche Liebe der Protagonistin haben meine Seele berührt und meine Fantasie entzündet.“ Als Mitarbeiter wurde ihm von seinem Verleger Sonzogno der Literat Arturo Colautti empfohlen, der sich als Direktor einer neapolitanischen Tageszeitung eines guten Rufes erfreute und als leidenschaftlicher Operngänger bekannt war. Doch die Zusammenarbeit mit Colautti erwies sich als schwierig, die Umformung des Schauspiels zog sich unerwartet lange hin. Erst im Dezember 1900 konnte Cilea mit der Komposition beginnen; wegen Krankheit musste er seine Arbeit mehrfach unterbrechen und konnte sie erst im Herbst 1902 abschließen. Die Uraufführung am 6. November desselben Jahres im Mailänder Teatro Lirico unter der Leitung von Cleofonte Campanini, der übrigens zwei Jahre zuvor Puccinis „Tosca“ in Rom aus der Taufe gehoben hatte, verlief außerordentlich erfolgreich, was nicht zuletzt an der Besetzung lag, für die man absolute Spitzenkräfte aufgeboten hatte: Angelica Pandolfini sang die Titelrolle, Enrico Caruso den Maurizio, Giuseppe de Luca den Michonnet. Die Kritik war sich selten einig in der Einschätzung des Werkes; sie erklärte die „Adriana Lecouvreur“ zu den gelungensten Opern der letzten zehn Jahre. Rasch trat das Werk seinen Siegeszug durch Italien an; auch im Ausland fand es schnelle Verbreitung. So wurde es in Barcelona und Lissabon, Buenos Aires und Mexico City, in Paris und London, St. Petersburg und New York gegeben; doch dann verlor die Oper an Terrain. Auf Anregung von Piero Ostali, der den Verlag Sonzogno übernommen hatte und von Cileas Oper zutiefst überzeugt war, unterzog der Komponist die Partitur einer gründlichen Revision. Etliche Szenen und Arien wurden gestrichen, so jene Episode, in welcher der Fürst auf Befehl der Justiz ein giftiges Pulver untersuchen muss, das beim Einatmen den Tod zur Folge hat und das die Fürstin später verwenden wird, um sich ihrer Rivalin zu entledigen. In dieser nunmehr definitiven Fassung wurde „Adriana Lecouvreur“ im Mai 1930 im Teatro San Carlo aufgeführt und konnte an den früheren Erfolg anknüpfen; seit jener Zeit hat die Oper ihren festen Platz im Repertoire, zumindest dem der italienischen Bühnen. //

ADRIANA

20

# DIE NÄCHSTEN, BITTE!

DAS STARSYSTEM HOLLYWOODS



Tae-Hwan Yun (L'Abate di Chazeuil/Un Maggiodormo), Statisterie der Deutschen Oper am Rhein

Die mächtigen PR-Chefs waren nicht nur äußerst erfindungsreich im Verfassen der Biografien, die mit den neuen Namen einhergingen; ebenso gut beherrschten sie die Kunst des Vergessenmachens. Man kann es sich heute kaum mehr vorstellen, wie schnell etwa Louise Brooks aus der Erinnerung verschwand, der so betörend schöne Stummfilmstar mit dem mondänen Pagenkopf. Ein Presstext zum Film „Hollywood Boulevard“, in dem sie 1936 gemeinsam mit einer ehemals kaum weniger beliebten Kollegin auftrat, säuselt scheinheilig: „Erinnern Sie sich noch? Regisseur Robert Florey gibt in seinen Filmen auch gewesenen Stars gern eine Chance. Für Louise Brooks fiel sogar eine Sprechrolle ab, von Evelyn Brent sehen wir nur das hübsche Gesicht.“ Geht es noch demütigender? Durchaus: Beide Mini-Auftritte fielen noch vor der Premiere der Schere zum Opfer. Nichts charakterisiert das klassische Hollywood, eine Ära, die nach Übereinkunft der meisten Filmhistoriker um 1960 endet, mehr als sein Starsystem. Es hatte sich bereits in den 10er Jahren entwickelt, als noch die meisten amerikanischen Filme in New York produziert wurden. Die Studios versuchten, die Leinwandliebliche mit langfristigen Verträgen an sich zu binden, zugleich suchten sie unablässig Nachschub. Lehnte ein Star eine Rolle ab, wurde sein Vertrag für ein halbes Jahr ausgesetzt, was in der Praxis dazu führte, dass ein Siebenjahresvertrag zwölf Jahre dauern konnte. Erst 1946, als die Schauspielerin Olivia de Havilland mit einer Klage vor dem Obersten Bundesgericht Erfolg hatte, wurde diese Praxis für rechtswidrig erklärt. Noch in der Stummfilmzeit, als das amerikanische Kino mit dem wirtschaftlichen Wachstum auch eine einzigartige kulturelle Blüte erlebte, war es den größten Kassenmagneten gelungen, eine gewisse Unabhängigkeit zu erkämpfen: Charles Chaplin, Douglas Fairbanks und Mary Pickford schlossen sich mit dem Produzenten David Wark Griffith 1919 zum Vertrieb United Artists zusammen, um einem drohenden Kartell der führenden Produzenten zu trotzen. Andere Stars folgten ihrem Beispiel, wie die Diva Gloria Swanson, die sich 1926 als Produzentin selbstständig machte, oder die Komiker Buster Keaton und Harold Lloyd. Als unabhängige Produzenten nutzten sie die Gewinne ihrer Filme, um auch künstlerisch zu immer neuen Höhen zu gelangen. In den 30er Jahren hingegen waren alle nachwachsenden Filmstars und Regisseure fest bei den großen Studios unter Vertrag; im „Stall“, wie man es nannte: als menschliche, vielleicht auch übermenschliche Aushängeschilder gewaltiger Unternehmen.//



Matteo Mezzaro (L'Abate di Chazeuil/Un Maggioromo), Benjamin Pop (Il Principe di Bouillon), Chor und Statisterie der Deutschen Oper am Rhein





Anooshah Golesorkhi (Michonnet), Liana Aleksanyan (Adriana Lecouvreur)



Chor der Deutschen Oper am Rhein, Liana Aleksanyan (Adriana Lecouvreur). Sarah Ferede (Dangeville)



Liana Aleksanyan (Adriana Lecouvreur), Tae-Hwan Yuh (L'Abate di Chazeuil/Un Maggiodormo), Eduardo Aladrén (Maurizio), Beniamin Pop (Il Principe di Bouillon), Ramona Zaharia (La Principessa di Bouillon), Chor und Statisterie der Deutschen Oper am Rhein

# ANNA





Romana Noack (Jouvenot), Katarzyna Kuncio (Dangeville), Shengwu Ou (Poisson), Matteo Guerzé (Quinault)



Chor und Statisterie der Deutschen Oper am Rhein



Ramona Zaharia (La Principessa di Bouillon), Liana Aleksanyan (Adriana Lecouvreur),  
Chor und Statisterie der Deutschen Oper am Rhein



ADRIANA

32

# ZWISCHEN HIMMEL UND HÖLLE OSZILLIEREND

DIE EXISTENZIELLE SUBSTANZ DER DIVA



Liana Aleksanyan (Adriana Lecouvreur)

Die Diva besteht aus zwei Körpern – dem „Image“ (erzeugt durch die einzelnen gespielten Rollen sowie durch die „offscreen personality“, die sich aus der Gesamtheit diverser Rollen, durch die man sie kennt, zusammensetzt) und dem das Bild erstellenden „Leib“ (dem des Schauspielers, der jenseits seiner Rollen ein privates Leben hat). Hinzu kommt als wesentliche Komponente jene Gabe, jene nicht definierbare Eigenschaft, jene nebulöse Essenz, die mit Begriffen wie „star quality“, „star appeal“ oder „star personality“ nur unzulänglich beschrieben wird.

Für die Diva hat Berühmtheit immer eine existenzielle Note; ihr Starkörper lässt eine saubere Trennung zwischen öffentlichem Bild und privater Wirklichkeit nicht zu. So stellt ihr Ruhm meist eine tragische Flucht aus dem Ungenügen der eigenen Biografie dar, aber auch eine Falle. Denn das von ihr erlangte Star-Image ist eine Bedrohung, und das nicht nur durch ein damit verbundenes, ungehindertes Eindringen in die Privatsphäre. Die Notwendigkeit des mediatisierten Starsystems, seine Schauspieler in einfache, leicht zugängliche Warenobjekte zu verwandeln, auch wenn diese als einzigartig und unnachahmbar vermarktet werden, hat meist eine Depersonalisierung und Entfremdung der realen Persönlichkeit zur Folge. Das Image droht stets, den Leib zu verdrängen. Wenn die Diva einerseits das mythische Zeichen mit ihrem Körper füllt, so ist sie andererseits als unbegrenzt verfügbarer Medienkörper, auf den andere uneingeschränkt ihre Fantasien projizieren können, ihrer Individualität entleert: ein Grund vielleicht, warum zahllose Diven immer wieder fordern, als authentische Person, unabhängig von ihrem Star-Image wahrgenommen und behandelt zu werden.

So sehr man also geneigt ist, die Diva als eine vermarktete Persönlichkeit zu definieren, an der bestimmte ökonomische wie ideologische Tauschwerte festgemacht werden: Es bleibt die Frage des Charismas. Auch wenn der Bildkörper medial produziert wurde, wirkt jede Diva immer auch echt. Stimme und Körperhaltung der Callas wie der Monroe sind unnachahmbar. Jedes „wannabe“ wird als solches sofort erkannt. Das Einzigartige ihrer Gestik macht die brisante Widersprüchlichkeit ihrer Starkörper aus – sie sind Ware, Ikone, Zeichen und dennoch mehr als jeder Tauschwert. Etwas, das wir nie wirklich erklären, dessen wir nicht habhaft werden können, zieht uns unweigerlich an und führt dazu, dass wir uns an diesem Bildkörper nie satt sehen können. In dieser Färbung, die die reine Vermarktung übersteigt, liegt eine Authentizität, nicht jenseits des Bildes, sondern als Voraussetzung des Star-Images und als Bedingung für unseren Genuss.

Dadurch, dass die persönliche Geschichte vom Star-Image nie zu trennen und die Grenze zwischen professionellem und privatem Leben unkenntlich geworden ist, stellt sich bei der Diva die Frage nach der existenziellen Substanz, von der ihr Starkörper zehrt, mit besonderer Brisanz. Sie verkörpert nicht nur einen künstlich erstellten Glamour, sondern verschränkt ihren zeichenhaften Kunstkörper mit existenziellem Schmerz und bringt damit den realen Leib in seiner Fragilität und Versehrtheit wieder ins Spiel. Wir wollen zwar die

mythische Geschichte des Aufstiegs und Untergangs der Diva, ganz im Sinne der klassischen Tragödie, genießen. Doch was wir stellvertretend an Glanz und Elend bei ihr miterleben, übersteigt die Beliebtheit und den Unterhaltungswert der mediatisierten Massenkultur. Bei den Diven fallen die Authentizität der Figuren, die von ihnen gespielt werden, mehr als bei anderen Stars zusammen. Dabei geht es nicht darum, hinter dem Image einer Diva eine klar abzugrenzende authentische Person zu erkennen, sondern ihr Image als ihre Authentizität und ihre Authentizität als ihr Image zu begreifen. Das Verhältnis der Diva qua Bild zur Diva qua realer Person ist mit einem Spiegelkabinett vergleichbar, in dem ein Bild endlos reproduziert wird und der Körper, der diesen Spiegelungen als Ausgangspunkt dient, von seinen Reproduktionen nicht mehr unterscheidbar ist.

Man verliert bei ihr nie den Abgrund aus den Augen, vor dem ihre Berühmtheit sowohl sie als auch uns Betrachtende schützen soll. Zwar kann sie einen göttlichen Status einnehmen, weil sie von der Welt immer schon abgesondert gewesen zu sein scheint. Doch die Botschaft, die sie uns vermittelt, läuft auf eine fehlende Stabilität in ihr und damit auch in uns hinaus. Zwischen Himmel und Hölle oszillierend, zeigt sie uns, dass psychische Verletztheit und ein brüchiger Boden unter den Füßen nicht nur ihre, sondern auch unsere Normalität sind. Das Glück des Erfolgs, die Errungenschaft des perfektionierten Körpers oder der unübertrefflichen Stimme sind nur Schutzschilde, hinter denen eine andere Wahrheit durchschimmert. Die Berühmtheit der Diva, wie die eines jeden Stars, mag eine Kompensation sowohl für ihre als auch für unsere Mängel, wie überhaupt für das Unkalkulierbare unserer Existenz sein. Doch indem die Diva bereit ist, sich für ihre Selbstinszenierung im wörtlichen Sinne zu verausgaben, physisch und psychisch bis an die Grenze zu gehen, führt sie ihre eigene Verletzbarkeit immer mit vor, und zwar jenseits der auf sie projizierten Unzulänglichkeiten, die sie für ihr Publikum stellvertretend kompensieren soll. Ihr ist nicht zu helfen, weil ihr Schmerz keineswegs metaphorisch ist. //



Liana Aleksanyan (Adriana Lecouvreur), Eduardo Aladrén (Maurizio), Anooshah Golesorkhi (Michonnet)



Benjamin Pop (*Il Principe di Bouillon*), Tae-Hwan Yun (*L'Abate di Chazeuil/Un Maggiodormo*), Romana Noack (*Jouvenot*), Katarzyna Kuncio (*Dangeville*), Statisterie der Deutschen Oper am Rhein

# CILEA, DER ZAHME VERIST

VON CHRISTIAN DAMMANN

Die etwa 20 Jahre von 1889 bis 1907, die Francesco Cilea als Opernkomponist schöpferisch aktiv war, fallen in eine Zeit, in der europaweit eine ästhetische Neuausrichtung der Kunstform Oper angestrebt wurde. Die Formen und Stoffe der Romantik galten zunehmend als überholt und die Musikdramen Richard Wagners lösten weitreichende ästhetische, politische und ideologische Diskussionen aus, denen sich kein Komponist gänzlich verschließen konnte. Im Unterschied zu Frankreich, wo die Vormachtstellung der Pariser Opéra ein Aufbrechen traditioneller Strukturen und Denkmuster erschwerte, konnte in Italien der in Literatur und bildenden Künsten bereits etablierte Realismus leichter seinen Weg auf die Opernbühnen finden.

Ein maßgeblicher Initiator der neuen Stilrichtung und der wohl wichtigste Förderer Cileas war der Verleger Edoardo Sonzogno. Um seinen 1874 gegründeten Musikverlag konkurrenzfähig zu machen, rief er zu Kompositionswettbewerben auf, aus denen mit der Uraufführung von Pietro Mascagnis „Cavalleria rusticana“ (1890) das exemplarische Werk der schon früh als ‚verismo‘ bezeichneten Strömung hervorging. Da Mascagni aber nicht beabsichtigte, ein ästhetisches Konzept auf der Opernbühne zu verhandeln, sondern karrierefördernd einen Wettbewerb gewinnen wollte, bleibt er der insbesondere von der Literatur komplexer umgesetzten Theorie des Realismus‘ einiges schuldig. Der Begriff ‚verismo‘, der neben ihm vor allem auf Ruggero Leoncavallo, Umberto Giordano und eben Francesco Cilea als den vier prominentesten Vertretern der „neuen italienischen Schule“ zur Anwendung kam, hat sich trotz aller ihm innewohnenden Problematik als ebenso unverzichtbar wie unersetzbar erwiesen.



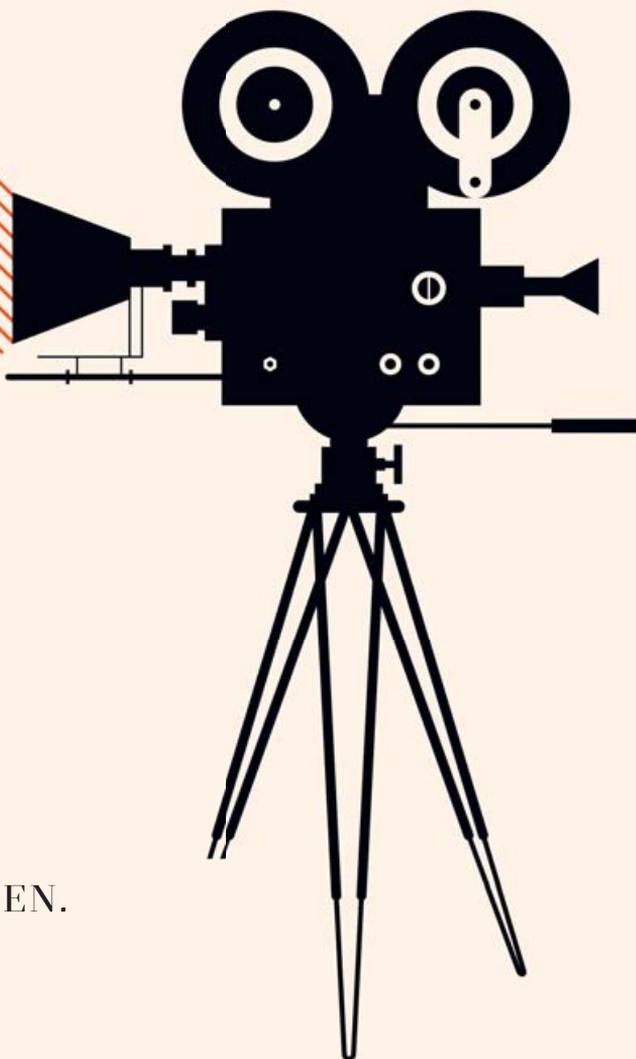
Eduardo Aladrén (Maurizio), Liana Aleksanyan (Adriana Lecouvreur)

Cilea und Sonzogno schlossen 1899 einen Vertrag über eine neu zu komponierende Oper, der dem Komponisten freie Hand bei der Wahl des Sujets ließ und vorsah, dass Arturo Colautti das Libretto verfassen sollte. Cilea entschied sich für das fünftaktige Theaterstück von Eugène Scribe und Ernest Legouvé über die letzten Lebenswochen der Schauspielerin Adrienne Lecouvreur (1692–1730), das in Italien bereits Tommaso Benvenuti (1857), Edoardo Vera (1859) und Ettore Perosio (1889) vertont hatten. Aus der Sicht des Erneuerungsgedankens war die Wahl dieser 50 Jahre alten ‚comédie-drame‘, die in vielerlei Hinsicht der Romantik verhaftet ist, jedoch eher rückwärtsgerichtet. Abgesehen davon, dass der erste Akt des Schauspiels gestrichen wurde, folgt Colautti der Handlung des Originals und überführt dessen Prosa – für die Jahrhundertwende wenig innovativ – in Verse. Das gab insbesondere den im Konversationsstil gehaltenen Ensembleszenen der Schauspieler ein traditionelles Gepräge. Der sprachlichen Struktur entspricht die musikalische, die in diesen Passagen barocke Tanzformen und Melodiefloskeln erkennen lässt. Demgegenüber zeichnen sich die ‚Arien‘ – die Partitur enthält im Unterschied zu ‚Cavalleria rusticana‘ keinerlei musikalische Formbezeichnungen – durch eine erfrischende Konzentration auf das Wesentliche aus. Ihrem Umfang nach sind sie gerade noch lang genug, dass sie Möglichkeiten zur sängerischen Entfaltung bieten und, herausgelöst aus dem durchkomponierten Kontext, eine dankbare Darstellung auf dem Konzertpodium erlauben. Sie und auch die Duette sind dabei nicht in ein historisierendes Klanggewand gehüllt, sondern schmeicheln dem Ohr mit ihrem Wiederhall einer verträumten Walzersentimentalität der Belle Époque, was parallele Nonenakkorde und andere sich selbst genügende harmonische Freiheiten legitimiert.

Weder im Zwiegespräch mit dem Grafen von Sachsen noch mit der Principessa di Bouillon klingen Adrianas niedere Herkunft und anrühige Tätigkeit an – Schauspieler\*innen wurde im Frankreich des ‚ancien régime‘ ein kirchliches Begräbnis verwehrt –, und überhaupt wird die für den ‚verismo‘ charakteristische soziale Frage und die damit einhergehende Alltagssprache von den Autoren ausgeklammert. Stattdessen schlägt Colautti mit altertümlichen Ausdrücken den zeitlichen Bogen ins 18. Jahrhundert zurück und nimmt für die Verständlichkeit in Kauf, dass man am wichtigsten französischen Sprechtheater Italienisch spricht und überdies aus den Tragödien Jean Racines in Übersetzung rezitiert. Dem gesprochenen bzw. deklamierten Wort, das von den Veristen als Mittel der Ausdruckssteigerung gegenüber dem Gesang geschätzt wurde, kommt in ‚Adriana Lecouvreur‘ eine Schlüsselstellung zu. Die Sängerin der Titelheldin betritt die Bühne bei ihrem ersten Auftritt mit Versen aus Racines ‚Bajazet‘ und kann erst im Anschluss an ein paar rezitativische Einwüfe ihre Stimme in der gleichwohl kurzen Auftrittsarie ‚Io son l’umile ancella‘ voll entfalten. Adrianas Konfrontation mit der Prinzessin im dritten Akt gipfelt in der Deklamation eines Monologs der Phèdre aus Racines gleichnamiger Tragödie, was im vierten Akt eine kurze Reminiszenz erfährt.

Unverkennbar ist die Vorbildfunktion, die das Intermezzo der „Cavalleria“ auf eine 44-taktige Überleitungsmusik gehabt hat, die dem Duett zwischen Adriana und der Fürstin im zweiten Akt vorangeht. Mascagni verwendet in seinem Zwischenspiel einen neuen und nur an dieser Stelle des Werkes erklingenden melodischen Einfall darauf, das Innehalten der Handlung zu untermalen. Auch bei Cilea kehrt für ein paar Minuten Ruhe ein, aber es kommt zu keinem gänzlichen szenischen Stillstand, da Adriana der Regieanweisung zufolge auf der Bühne bleibt und die Kerzen im Zimmer nach und nach auslöscht. Dazu erklingt aber bereits bekannte Musik, die der Arie der Fürstin vom Beginn des zweiten Aktes und der Arie Maurizios aus dem ersten Akt entnommen ist. Die beiden Themen werden unvermittelt aneinandergereiht, was exemplarisch für die kompositorische Vorgehensweise Cileas in diesem Werk ist. Den musikalischen Zusammenhalt gewährleistet bei ihm ein Grundstock von personen- und objektgebundenen Themen, die ihrerseits durch bloße Aneinanderreihung leicht wiedererkennbarer musikalischer Ideen, oftmals in wechselnden Tonarten, konstruiert sind. Ein tiefgreifendes Beziehungsgeflecht nach dem Vorbild der Wagner'schen Musikdramen zu schaffen, beabsichtigte Cilea dabei nicht. Vielmehr weist sein Umgang mit der aus der französischen ‚opéra-comique‘ stammenden Technik von Erinnerungsmelodien auf die Leitmotiv-Technik der Filmmusik voraus.

Die Rezensenten der jeweiligen Premieren in Italien, Deutschland und Frankreich beschrieben die Musik Cileas als gefällig und elegant. Dennoch zog der vermeintlich massentaugliche ‚verismo‘ der „Adriana“, der auf der Szene wie im Graben ohne Messer und Peitsche auskommt, nördlich der Alpen mitunter harte Kritik nach sich. Nationalistisch eingeeengte Sichtweisen und die Frage nach ästhetischer Erneuerung verhinderten zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine dauerhafte internationale Verankerung der „Adriana“ im Repertoire. So kam beispielsweise Heinrich Chevalley 1903 in Hamburg aus der Perspektive eines Musikdramatikers in der Wagner-Nachfolge angesichts der die Komposition durchziehenden Themen und Motive zu dem Schluss, dass die Musik „absolut unvertieft neben den Worten und der Situation herrennt, ohne sich dem Drama zu amalgamieren“. In Frankreich war die „Adriana“ erstmals 1905 zu erleben, wo Sonzogno im Rahmen eines Paris-Gastspiels das Repertoire seines Verlags bewerben wollte. Dort machte die Presse an Cileas Partitur die Einflüsse zeitgenössischer französischer Komponisten fest, und mit Verweis auf Claude Debussys „Pelléas et Mélisande“, im gleichen Jahr uraufgeführt wie „Adriana“, kam Henry Gauthier-Villars sogar auf Cileas freien Umgang mit Nonakkorden zu sprechen, den auch er an der Oper seines Landsmannes drei Jahre zuvor noch scharf kritisiert hatte. International etablieren konnte sich das Werk erst ab 1930, als es sich trotz seiner überarbeiteten Fassung nicht mehr als Novität behaupten musste. Wie der Veilchenstrauß sein Gift verströmt diese Oper seitdem ihren lyrischen Zauber ebenso zielsicher und betört ein traditionsbewusstes wie progressiv eingestelltes Publikum gleichermaßen. //



ICH LIEBE ES,  
THEATER ZU SPIELEN.  
ES IST SO VIEL  
REALISTISCHER  
ALS DAS LEBEN.

/

OSCAR WILDE

# SYNOPSIS

## ACT ONE

The actresses Jouvenot, Dangeville, Quinault and Poisson are preparing to go on stage. The director Michonnet is annoyed with their affectations. Then the Prince de Bouillon and the Abbé de Chazeuil enter the dressing room and flatter the actresses. The star actress Adriana Lecouvreur appears, completely immersed in her role. The Prince and the Abbé praise her perfect delivery. Adriana dismisses this modestly and says that she is merely a servant of her art. The Prince asks after his lover, the actress Duclos, and discovers that she has just written a letter. Jealous, he instructs the Abbé to find the letter for him. The performance begins. Adriana is left alone with Michonnet. He has been secretly in love with Adriana for a long time and now he wants to declare his love at last. However, when Adriana begins to rhapsodise about her now lover Maurizio, Michonnet decides to continue to keep quiet about his affections.

Shortly afterwards Maurizio visits Adriana backstage and showers her with declarations of love. Before Adriana goes on stage, she gives him a flower. The couple plan to meet again after the performance. In the meantime, the Prince and the Abbé have got hold of Duclos's letter. It invites Maurizio to a rendezvous that night. Incandescent with rage, the Prince decides to foil this intended rendezvous by holding a party for all the actors at the same time. Backstage, Michonnet listens to Adriana's monologue. It pains him to know that she is acting only for Maurizio, who is sitting in the audience. By now, Maurizio has received Duclos's invitation. She wrote it on behalf of the Princess de Bouillon, who Maurizio hopes will help him in his career. In order to let Adriana know that he will not be able to meet her after the performance, he writes her a message on one of the stage props. Adriana is handed this on stage and is deeply hurt by Maurizio's rejection. The audience is thrilled by her moving performance. After the play has finished, the Prince announces that everyone is invited to the party. He also says that the Count of Saxony will be among the guests.

## ACT TWO

The Princess de Bouillon waits longingly for Maurizio, with whom she is passionately in love. When he finally arrives, she tells him that she has used her influence to advance his career. But Maurizio remains reserved. The Princess accuses him of being in love with another woman. Maurizio cannot deny this, but does not mention Adriana by name. Their tense conversation is interrupted by the arrival of the Prince. The Princess hides from him. The Prince accuses Maurizio of secretly meeting Duclos. This actually suits him as he wanted to end their relationship anyway. Adriana then turns up and is surprised when Maurizio is introduced to her as the Count of Saxony. Maurizio apologises for withholding this information from her. Adriana forgives him. The Prince and the Abbé suspect that Duclos is hiding and decide to reveal her. When Maurizio stops them, this makes Adriana suspicious. She is afraid that he is having a relationship with Duclos. Maurizio assures her that another woman is hiding there and that she urgently needs his help. Adriana trusts Maurizio. She finds the woman who is hiding and helps her to escape without being seen. However, both women are suspicious of each other and presume that they are rivals for Maurizio's love. They end up in an argument. The Princess is able to flee, but her bracelet is left behind in Adriana's hand.

## ACT THREE

The Prince de Bouillon is holding another party. While the Abbé makes the final preparations, the Princess cannot stop thinking about the unknown woman who is both her rescuer and her rival. She instructs the Abbé to track her down. The guests arrive, including Adriana, who is accompanied by Michonnet. The Princess recognises the sound of Adriana's voice. In order to test Adriana, she tells her that Maurizio has been wounded in a duel. Adriana is horrified, which increases the Princess's suspicions. Maurizio arrives and is hailed as a great hero by all present. Adriana watches jealously as he holds a quiet conversation with the Princess. The two women exchange blows. Adriana reveals the Princess's bracelet, which she lost after she had hidden. The Prince recognises his wife's jewellery. He asks Adriana to act something for the whole party. She performs the scene of Phaedra's lament in a way that unambiguously exposes the Princess's infidelity.

## ACT FOUR

Michonnet visits Adriana. She confides in him that she never wants to appear on stage again. She is still overcome by the pains of love and jealousy. Michonnet tries to console her. He mentions that he has also suffered for love, but without saying that Adriana is the cause of his pain. Jouvenot, Dangeville, Quinault and Poisson bring Adriana gifts and tell her the latest theatre gossip. Michonnet sends the guests away and Adriana opens one more present. It contains the flower that she once gave to Maurizio. The memory of how happy she was in the past troubles Adriana deeply. At her moment of deepest despair, Maurizio appears and apologises to Adriana for staying away for so long. He assures her that he loves her alone and asks her to marry him. Adriana's initial reaction is cautious but then she accepts his offer. Suddenly, however, she starts to feel weak and can no longer recognize Maurizio. Michonnet suspects that the flower might have contained a deadly poison. Adriana dies. //



Anooshah Golesorkhi (Michonnet), Liana Aleksanyan (Adriana Lecouvreur)



Liana Aleksanyan (Adriana Lecouvreur)



# IMPRESSUM

48

Herausgeber: Deutsche Oper am Rhein Düsseldorf Duisburg gGmbH  
Heinrich Heine Allee 16a  
40213 Düsseldorf

Generalintendant: Prof. Christoph Meyer  
Geschäftsführende Direktorin: Alexandra Stampler-Brown

## **Spielzeit 2022/2023**

Programmheft zu „Adriana Lecouvreur“  
von Fancesco Cilea  
Premiere an der Deutschen Oper am Rhein  
Düsseldorf Duisburg am 14. Mai 2022  
Opernhaus Düsseldorf und  
am 14. Januar 2023 am Theater Duisburg

Redaktion: Anna Melcher  
Gestaltung: Markwald Neusitzer Identity  
Lithografie und Druck: Rossimedia GmbH & Co. KG, Ratingen

## Textnachweise:

Die Handlung verfasste Elena Garcia Fernandez. Der Text „Ein Stoff für große Tragödiinnen“ ist ein Auszug aus Norbert Christens Beitrag für das Programmheft „Adriana Lecouvreur“, Bayerische Staatsoper 1984. „Realität und Legende“ stammt von Tatjana Michaelis und ist ebenfalls dem Programmheft der Bayerischen Staatsoper 1984 entnommen. Das Interview „Glitzer zu Staub“ mit Gianluca Falaschi führte Elena Garcia Fernandez; bei der Übersetzung unterstützte sie Gabriele Donà. Der Text „Die Nächsten, bitte!“ findet sich im Buch „Hollywood in den 30er Jahren“ von Robert Nippoldt und Daniel Kothenschulte, Hildesheim 2011. „Zwischen Himmel und Hölle oszillierend“ ist ein Text von Elisabeth Bronfen für das Buch „Die Diva“, München 2002. Abdruck mit besonderem Dank an die Autorin. Der Text „Cilea - Der zahme Verist“ von Christian Dammann ist ein Originalbeitrag für dieses Heft. Die Texte wurden teilweise in sich gekürzt und mit redaktionellen Überschriften versehen. Dafür und für die freundliche Überlassung ihrer Texte gebührt Elena Garcia Fernandez ein herzlicher Dank.

Die Übersetzung der Handlung ins Englische verfasste David Tushingham.

## Bildnachweise:

Fotos der Klavierhauptproben am 5. Mai 2022 (Düsseldorf) und 6. Januar 2023: © Hans Jörg Michel

Urheber\*innen, die nicht zu erreichen waren, werden zwecks nachträglicher Rechtsabgleichung um Nachricht gebeten.



ADRIANA