

Sebastian Werr

Musikalisches Drama und Boulevard

Französische Einflüsse
auf die italienische Oper
im 19. Jahrhundert

Sebastian Werr

Musikalisches Drama und Boulevard

Französische Einflüsse
auf die italienische Oper
im 19. Jahrhundert

Verlag J. B. Metzler
Stuttgart · Weimar



Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Werr, Sebastian:

Musikalisches Drama und Boulevard : Französische Einflüsse
auf die italienische Oper im 19. Jahrhundert / Sebastian Werr

- Stuttgart ; Weimar : Metzler, 2002

Zugl.: Bayreuth, Univ., Diss., 2001 u.d.T.:

Studien zum französischen Einfluß auf die italienische Oper
in der Mitte des 19. Jahrhunderts

(M-&-P-Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung)

ISBN 3-476-45291-3

Gedruckt auf säure- und chlorfreiem, alterungsbeständigem Papier.

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede
Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne
Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

M & P Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung

© 2002 J.B.Metzlersche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart

www.metzlerverlag.de

Info@metzlerverlag.de

Einbandgestaltung: Willy Löffelhardt unter Verwendung
einer Illustration aus dem 19. Jahrhundert

© Forschungsinstitut für Musiktheater

Druck und Bindung: Franz Spiegel Buch GmbH, Ulm

Printed in Germany

April / 2002

Stadt u. Univ.-Bibl.
Frankfurt am Main

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Werr, Sebastian:

Musikalisches Drama und Boulevard : Französische Einflüsse
auf die italienische Oper im 19. Jahrhundert / Sebastian Werr
- Stuttgart ; Weimar : Metzler, 2002

Zugl.: Bayreuth, Univ., Diss., 2001 u.d.T.:

Studien zum französischen Einfluß auf die italienische Oper
in der Mitte des 19. Jahrhunderts

(M-&-P-Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung)

ISBN 3-476-45291-3

Gedruckt auf säure- und chlorfreiem, alterungsbeständigem Papier.

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede
Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne
Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

M & P Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung

© 2002 J.B.Metzlersche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart

www.metzlerverlag.de

Info@metzlerverlag.de

Einbandgestaltung: Willy Löffelhardt unter Verwendung
einer Illustration aus dem 19. Jahrhundert

© Forschungsinstitut für Musiktheater

Druck und Bindung: Franz Spiegel Buch GmbH, Ulm

Printed in Germany

April / 2002

Stadt- u. Univ.-Bibl.
Frankfurt am Main

INHALTSVERZEICHNIS	V
VORWORT	VII
EINLEITUNG	1
DIE ITALIENISCHE OPER UND IHR PUBLIKUM	7
Musiktheater für ein neues Publikum	7
Zur ästhetischen Autonomie von Opernkomposition	12
Für eine publikumsorientierte Opernforschung	16
Rezipierbarkeit und Schema	19
Italienische und französische Ästhetik	21
DAS FRANZÖSISCHE THEATER UND DIE ITALIENISCHE OPER	26
Paris, das Zentrum des Weltamusements	26
Schrittmacher des populären Theaters: Das Mélodrame	28
„Piraten der Poesie“: Die italienischen Librettisten und ihre Quellen	33
Die fehlende Popularität der Literatur Italiens	39
Französische Literatur und „Unmoral“	41
Zensur und die Zeitbedingtheit von Affektschwellen	47
Liebe, Leidenschaft und Lotterleben: <i>La traviata</i>	51
Boulevard versus Manzoni: <i>Stiffelio</i> und <i>Aroldo</i>	56
Theatereffekt und musikdramatische Umsetzung	64
Mélodrame – drame – melodramma: <i>Lucrezia Borgia</i>	67
Victor Hugo auf der Opernbühne: <i>Le Roi s'amuse</i> - <i>Rigoletto</i>	78
ZWISCHEN GRAND OPÉRA UND OPERA-BALLO	88
Paris, die Hauptstadt des europäischen Musiktheaters	88
Austausch von französischer und italienischer Oper	89
Die frühe Rezeption der Grand opéra in Italien	91
<i>Macbeth</i> und das „genere fantastico“	97
Kontrast	100
Zusammenhalt	107

Librettoübernahme	111
Historische Oper und Nationaloper	118
Der Grand-opéra-„Boom“ der sechziger Jahre	122
<i>Il Guarany</i> und die Gattung Opera-ballo	126
<i>La contessa d'Amalfi</i> und das „genere intimo“	132
DIE OPÉRA-COMIQUE UND DAS ITALIENISCHE MUSIKTHEATER	147
Verbreitung der Opéra-comique in Italien	147
Italienischer und französischer Humor	149
Virtuosenstück für den Buffo: <i>Il birraio di Preston</i>	159
<i>Le Domino noir</i> wird zu <i>Il domino nero</i>	173
Strophenlied und Ballade	189
Dialogoper in Norditalien	193
Neapolitanische Dialektoper	196
AUSBLICK	206
BIBLIOGRAPHIE	218
REGISTER	236

VORWORT

Vorliegende Arbeit wurde im Wintersemester 2001/2002 unter dem Titel *Studien zum französischen Einfluß auf die italienische Oper in der Mitte des 19. Jahrhunderts* von der Sprach- und Literaturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Bayreuth als Dissertation angenommen. Für die Drucklegung wurde sie leicht gestrafft und punktuell stilistisch überarbeitet, ohne jedoch die Argumentation zu verändern.

Prof. Dr. Sieghart Döhring danke ich herzlich für die Betreuung der Arbeit. Prof. Dr. Anselm Gerhard trug nicht nur durch Anregungen zum Fortgang der Dissertation bei, sondern übernahm auch das Korreferat. Für die Unterstützung im Abschlußverfahren danke ich weiterhin Prof. Dr. Michael Walter und Prof. Dr. Heymo Böhler. Aus dem Kreis all derer, die zum Entstehen dieser Arbeit beitrugen, möchte ich besonders Dr. Naoka Iki, Dr. Ruth E. Müller und Dr. Daniel Brandenburg hervorheben. Dr. Uwe Schweikert und Sabine Matthes vom Verlag J. B. Metzler danke ich für die verlegerische Betreuung. Das Evangelische Studienwerk Villigst e.V. förderte die Dissertation durch ein dreijähriges Promotionsstipendium und einen Forschungsaufenthalt in Italien. Besonders erwähnenswert ist die bereitwillige Hilfe, die mir in der Biblioteca teatrale „Livia Simoni“ (Mailand) und in der Biblioteca del conservatorio di musica „Giuseppe Verdi“ (Mailand) zuteil wurde. Danken möchte ich aber auch den Mitarbeitern des Forschungsinstituts für Musiktheater der Universität Bayreuth, der Musik- und Theaterwissenschaftlichen Teilbibliotheken der FU Berlin, der Bayerischen Staatsbibliothek (München), der Staatsbibliothek Berlin, des Archivio storico Ricordi (Mailand), der Biblioteca nazionale Braidense (Mailand), der Biblioteca del conservatorio di musica „San Pietro a Maiella“ (Neapel), der Biblioteca del conservatorio di musica „Santa Cecilia“ (Rom), der Biblioteca del conservatorio statale di musica „Giuseppe Verdi“ (Turin), des Istituto di studi verdiani (Parma) und des American Institute for Verdi Studies (New York).

Thurnau, im Januar 2002

EINLEITUNG

Die italienische Oper des 19. Jahrhunderts hatte eine besondere Affinität zum Pariser Theater. Noch die heutigen Theaterspielpläne dokumentieren dies überdeutlich: *Rigoletto*, *La traviata* oder *Tosca* – um nur einige der populärsten Werke zu nennen – beruhen auf französischen Vorlagen. In *Il trovatore* findet sich das französische Boulevardtheater indirekt über Spanien rezipiert, daneben Stilmerkmale der Grand opéra, von der auch *Aida* geprägt ist. Die veristische Oper schließlich wäre ohne Anregungen eines Émile Zola oder anderer französischer Literaten nicht denkbar. Für die Zeitgenossen war dies vollendete Tatsache: Die Musik aus Frankreich sei, so Eduard Hanslick, die Quelle, aus der italienische Komponisten „zu ihrer süßen Cantabilität auch das Charakteristische, die Schärfe des Ausdrucks, die Bedeutsamkeit des Orchesters schöpfen [...] In dem grelle[n] Accentuiren des Dramatischen [...] und in Hunderten technischer Handgriffe“ habe sich Verdi ab *Rigoletto* von seinem bisherigen rein italienischen Stil entfernt.¹ Daß die Wechselwirkungen zwischen den Nationalkulturen später an Offensichtlichkeit verloren, begründet sich vor allem darin, daß nationale Einheit auch durch kulturelle Identität definiert wurde. Mit diesen Interessen war es unvereinbar, daß das Musiktheater Italiens – im 19. Jahrhundert die italienische Kunst schlechthin – durch Techniken aus Frankreich geprägt worden sein könnte. Anhand ausgewählter Aspekte von Literatur, Theater, Grand opéra und Opéra-comique soll nun in dieser Arbeit gezeigt werden, wie der spezifische Modernisierungsschub, dem das Musiktheater Italiens um die Mitte des 19. Jahrhunderts unterlag, wesentlich durch die Auseinandersetzung mit in Paris erarbeiteten Techniken und Stoffen bedingt war. Das Musiktheater in Frankreich und Italien stand in stetem Austausch. Gleichzeitig unterhielten Pariser Theater, Literatur, Grand opéra und Opéra-comique vielfältige Wechselwirkungen miteinander. Nicht in allen Fällen lassen sich daher Techniken genau einer Gattung zuweisen. Einige Tendenzen sind jedoch offensichtlich: Fabrizio Della Seta ordnet Italien in den europäischen Kontext ein als Exporteur von Sängern und musikalischen Stilmerkmalen sowie Importeur von Dramaturgie und Literatur.² Anselm Gerhard zeigt, welchen Veränderungen die französische Oper durch die sich in Paris etablierenden großstädtischen Lebensformen unterlag.³ In Italien, in der Mitte des 19. Jahrhunderts eines der rückständigsten Länder Europas, setzten diese wirtschaftlichen und sozialen Umbrüche mit zeitlicher Verspätung ein. Hier konnte also auf Tech-

¹ Eduard Hanslick, *Die moderne Oper*, Berlin: Hofmann 1875, S. 228f.

² Fabrizio Della Seta, „L'immagine di Meyerbeer nella critica italiana dell'ottocento e l'idea di „Dramma musicale““, in: Maria Teresa Muraro (Hg.), *L'opera tra Venezia e Parigi*, Firenze: Olschki 1988, S. 148.

³ Anselm Gerhard, *Die Verstädterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart: Metzler 1992.

niken und Stoffe zurückgegriffen werden, die an dem neuen Pariser Publikum bereits erprobt waren. Giovanni Morelli beobachtet eine „zweifache Anleihe, die die italienische Oper beim französischen Theater nahm, indem sie vom Musiktheater, zwar nicht in toto, aber in Details und Zitaten, die grandiose Monumentalität der Grand opéra und vom Sprechtheater Details und Zitate des Schauerlich-Grotesken bei Nodier und Hugo importierte“. Dies führte zu der für die italienische Oper typischen „Mélange aus Kontrasten mit lyrischer Grundierung“, die aus dem „Wechsel von lyrischer Kantabilität, grandiosen Visionen oder Überraschungseffekten und beunruhigenden Bildern“ besteht; entscheidenden Anteil räumt er Verdis „geniale[m] Hin und Her zwischen Belcanto und dem Boulevard“ ein.⁴ „Parigi è la capitale del mondo; anche senza essere francesi bisogna confessarlo“, konstatiert Giuseppe Rovani in seinem Roman *Cento anni* (1857-69), der Episoden der italienischen Geschichte des Zeitraums 1750-1850 zum Gegenstand hat.⁵ Die Auseinandersetzung mit Frankreich prägte das kulturelle Leben Italiens. 1816 veröffentlichte Madame de Staël einen Artikel, in dem sie eine Modernisierung der italienischen Literatur forderte. Ihr Urteil war vernichtend:

Havvi oggi nella Letteratura italiana una classe di eruditi che vanno continuamente razzolando le antiche ceneri, per trovarvi forse qualche granello d'oro: ed un'altra di scrittori senz'altro capitale che molta fiducia nella lor lingua armoniosa, donde raccolzano suoni vòti d'ogni pensiero, esclamazioni, declamazioni, invocazioni, che stordiscono gli orecchi, e trovan sordi i cuori altrui, perché non esalarono dal cuore dello scrittore. Non sarà egli dunque possibile che una emulazione operosa, un vivo desiderio d'esser applaudito ne' teatri, conduca gl'ingegni italiani a quella meditazione che fa essere inventori, e a quella verità di concetti e di frasi nello stile, senza cui non ci è buona letteratura, e neppure alcuno elemento di essa?⁶

Zwar war dieser Tadel wohl nicht in allen Punkten gleichermaßen gerechtfertigt, wenn man Foscolo, Manzoni und Leopardi berücksichtigt. Aber insgesamt berührte der Vorwurf von pedantischer Gelehrsamkeit, abgedroschener klassizistischer Poetik und gestelzter Dichtersprache einen neuralgischen Punkt, was sich in heftigen ästhetischen Diskussionen niederschlug. Da die italienische Oper die Mehrzahl ihrer Vorlagen aus Frankreich bezog – nicht zuletzt in Ermangelung geeigneter einheimischer Autoren –, war sie unmittelbar in die Konfrontation der in Italien bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts noch starken klassizistischen Anschauungen mit denen der französischen Roman-

⁴ Giovanni Morelli, „Die Oper in der Nationalkultur Italiens“, in: Lorenzo Bianconi / Giorgio Pestelli (Hg.), *Geschichte der italienischen Oper*, Laaber: Laaber 1992, VI, 1992, S. 437.

⁵ Giuseppe Rovani, *Cento anni*, 2 Bände, Milano: Garzanti 1975, II, S. 1206.

⁶ *De l'esprit des traductions*, übersetzt als *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*. Hier zitiert nach Carlo Calcaterra, *Manifesti romantici e altri scritti della polemica classico-romantica*, Torino: EDT 1979, S. 91.

tik eingebunden. 1840 stellte der Mailänder Polizeipräfekt über ein ihm vorgelegtes Libretto mit französischer Vorlage fest, daß es „come insegna la moderna scuola drammatica francese, non presenta che un complesso di strane e di orribili vicende figurandovi tradimenti, venefici, omicidi, vendette, amori, furti sacrileghi, misture di sacro e di profano“.⁷ Französische Autoren und Komponisten waren bestrebt, den Zuschauer in größtmögliche Spannung zu versetzen: durch musikalische Kunstgriffe und starke Kontraste, aber auch durch die Thematisierung emotional besetzter Bereiche wie Sexualität oder Religion, wobei ihre Darstellungen bis an die Grenzen des zeitgenössischen Normensystems gingen. Diesen Bestrebungen stand das Empfinden zumindest eines Teils des italienischen Publikums entgegen, für den Oper ein in sich harmonisch gerundetes Kunstwerk zu sein hatte. Seinen Niederschlag fand dieser Konflikt in der Polarisierung der Öffentlichkeit, die die Rezeption der Dramen Victor Hugos und der damit verbundenen italienischen Opern anfangs begleitete. Diese Erwartungen an Oper veränderten sich in Italien allerdings allmählich. An der Wende zum 20. Jahrhundert sollte das italienische Musiktheater schließlich ebenfalls vom Bemühen um maximale Spannung und größtmögliche musikalische Direktheit dominiert werden.

„Perché la letteratura italiana non sia popolare in Italia“ betitelte der Kritiker Ruggero Bonghi eine Reihe von Briefen, die er 1855 im florentinischen *Spettatore* veröffentlichte. Was die Schwäche der italienischen Literatur dieser Zeit war, sollte sich als die Stärke der italienischen Oper erweisen: Die Rezipierbarkeit durch ein breites Publikum. Verdi warnt seinen Librettisten Antonio Somma vor zu vielen Rezitativen: „Non sono esigenze di compositore: io metterei in musica anche una gazzetta, od una lettera ecc., ma il pubblico ammette tutto in teatro fuori che la noia.“⁸ Die Ausrichtung am Rezipienten war für alle italienische Komponisten der Zeit maßgeblich. Unterschiedlich waren die Strategien, die zu diesem Zweck eingeschlagen wurden. Um einige hiervon kennenzulernen, werden nicht nur Opern von Gaetano Donizetti und Giuseppe Verdi untersucht, sondern auch einige heute vergessene Werke, wobei die Auswahl durchaus subjektiv ist.⁹ Wenig Folgen hatte bisher Lorenzo Bianconis Anregung, auf das Instru-

⁷ Zitiert nach Ernestina Monti, „Contributo ad uno studio sui ‚libretti d’opera‘ in Lombardia e sulla censura teatrale in Milano nell’ottocento“, in: *Archivio storico lombardo* (1939), S. 41.

⁸ Franco Abbiati, *Verdi*, 4 Bände, Milano: Ricordi 1959, II, S. 332.

⁹ Eine in der *Gazzetta musicale di Milano* veröffentlichte Zusammenstellung des im Jahre 1875 gängigen Repertoires kann dabei einen ungefähren Eindruck von den Spielplänen italienischer Theater geben. Die Opern sind aufsteigend nach dem Datum der Uraufführung geordnet: *Don Giovanni* (Mozart), *Il matrimonio segreto* (Cimarosa), *Il barbiere di Siviglia* (Rossini), *Otello* (Rossini), *Der Freischütz* (Weber), *Semiramide* (Rossini), *Mosè in Egitto* (Rossini), *La Muette de Portici* (Auber), *Guillaume Tell* (Rossini), *I Capuleti e i Montecchi* (Bellini), *La sonnambula* (Bellini), *Norma* (Bellini), *Robert le Diable* (Meyerbeer), *Chiara di Rosembergh* (Luigi Ricci), *L’elisir d’amore* (Donizetti), *Lucrezia Borgia* (Donizetti), *Gemma di Vergy* (Donizetti), *I falsi monetari* (Rossi), *Chi dura vince* (Luigi Ricci), *I puritani* (Bellini), *La Juive* (Halévy), *Lucia di Lammermoor* (Donizetti), *Les Huguenots* (Meyerbeer), *Il giuramento* (Mercadante),

mentarium der Rezeptionsästhetik zurückzugreifen, die in der Literaturwissenschaft den Paradigmenwechsel von werkimmanenter Betrachtung zu einer am Leser ausgerichteten Untersuchung der Werke einleitete.¹⁰ Als überaus nützlich erweist sich hierbei insbesondere das Modell eines die Lektüre leitenden Referenzsystems, welches sich aus den die jeweilige Gattung bestimmenden Normen konstituiert sowie aus den Beziehungen des Werks zu den dem Rezipienten gleichfalls bekannten anderen Werken.¹¹ Zu berücksichtigen sind auch die kollektiven kulturellen Erfahrungen des Publikums, die sich permanent verändern. Die französische Romantik ging systematisch bis an die Grenzen des zeitgenössischen Normensystems. Um dies nachvollziehen zu können, muß man die Werke in Relation zu den betreffenden ästhetischen und sozialen Normen der Zeit setzen. Die oft der französischen Literatur vorgeworfene „Unmoral“ entsteht ja erst durch die Verletzung von Normen und Werten des betreffenden sozialen Organismus. Diese unterliegen jedoch ständigem Wandel und sind nach einiger Zeit nicht mehr emotional nachvollziehbar: Was eine Generation verstörte, kann in der nächsten bereits im Nachmittagsprogramm laufen. Um derartige Affektschwellen trotz ihrer Zeitbedingtheit nachzuvollziehen, werden hier Zensureingriffe untersucht, die Anhaltspunkte geben können, wo durch die betreffenden Opern Tabus berührt wurden. Für Adriana Guarneri Corazzol ist das Musiktheater Italiens am Ende des 19. Jahrhunderts „a feature of mass culture. It employed all stylistic levels in order to reach all sec-

La Fille du régiment (Donizetti), *La Favorite* (Donizetti), *Saffo* (Pacini), *Nabucco* (Verdi), *I Lombardi alla prima crociata* (Verdi), *Don Pasquale* (Donizetti), *Maria di Rohan* (Donizetti), *Linda di Chamounix* (Donizetti), *Ernani* (Verdi), *I due Foscari* (Verdi), *Giovanna d'Arco* (Verdi), *Attila* (Verdi), *I masnadieri* (Verdi), *Macbeth* (Verdi), *Martha* (Flotow), *Don Bucefalo* (Cagnoni), *Il birraio di Preston* (Luigi Ricci), *Poliuto* (Donizetti), *Le Prophète* (Meyerbeer), *Luisa Miller* (Verdi), *Crispino e la comare* (Luigi und Federico Ricci), *Don Checco* (De Giosa), *Rigoletto* (Verdi), *Il fornaretto* (Sanelli), *Le precauzioni* (Petrella), *Il trovatore* (Verdi), *La traviata* (Verdi), *Marco Visconti* (Petrella), *L'ebreo* (Apolloni), *Pipelet* (De Ferrari), *Les Vêpres siciliennes* (Verdi), *Tutti in maschera* (Pedrotti), *Jone* (Petrella), *Aroldo* (Verdi), *Un ballo in maschera* (Verdi), *Faust* (Gounod), *Dinorah* (Meyerbeer), *La forza del destino* (Verdi), *La contessa d'Amalfi* (Petrella), *Michele Perrin* (Cagnoni), *L'Africaine* (Meyerbeer), *Don Carlos* (Verdi), *Le educande di Sorrento* (Usiglio), *Ruy Blas* (Marchetti), *I promessi sposi* (Petrella), *L'Ombre* (Flotow), *Esmeralda* (Campana), *Papà Martin* (Cagnoni), *Aida* (Verdi), *I promessi sposi* (Ponchielli), *I Goti* (Gobatti) und *Salvator Rosa* (Gomes). Siehe *Gazzetta musicale di Milano* (1875), S. 45.

¹⁰ Lorenzo Bianconi, *Perchè la storia dell'opera italiana*, in: *Musica/Realtà* (1985), S. 29-48.

¹¹ Der Literaturwissenschaftler Mario Lavagetto beobachtet, daß der Librettist sich beim Verfassen eines Librettos bezieht „a) su un codice culturale, che lo spettatore teoricamente può conoscere o non conoscere ma che, di fatto, rientra nella sfera di controllo dei destinatari abituali del melodramma; b) su un codice di genere, che lo spettatore conosce perché è conforme alla struttura dei suoi desideri storicamente e socialmente determinati, e perché rispetta una serie di regole fissate territorialmente“. Mario Lavagetto, *Quei più modesti romanzi. Il libretto nel melodramma di Verdi. Tecniche costruttive, funzioni, poetica di un genere letterario minore*, Milano: Garzanti 1979, S. 178.

tors of the market; it dealt in direct emotion, willed the spectator to be absolutely involved in the drama“.¹² Wenn Oper in dieser Arbeit in erster Linie als Unterhaltung betrachtet wird, dann geschieht dies in völlig wertfreier Absicht.¹³ Eine Vorreiterrolle kam den französischen Theatern bei der Entstehung der Massenkultur zu, die einem breiten Publikum die „Flucht in die Unterhaltung“ ermöglichte.¹⁴ Für das ähnliche Zielsetzungen verfolgende italienische Musiktheater war es daher der ideale Lieferant von Opernvorlagen.

In einer Rezension aus dem Jahre 1861 lesen wir die Klage, daß sich auch diesmal der Librettist gehalten habe „al sistema di quasi tutti gli odierni librettai che vanno a pescar soggetti nei romanzi, e soprattutto nei drammi forestieri, quando però non s'appigliano al più comodo spediente di tradurre quasi *ad litteram* qualche libro dello Scribe o del Saint-Georges“.¹⁵ In der Tat basiert eine kaum zu überschauende Anzahl italienischer Opern auf Vorlagen aus Frankreich, wobei die Libretti vielfach kaum mehr als Übersetzungen sind. Bearbeitungen und Übersetzungen gehen schon deswegen mitunter ineinander über, weil sie in der Regel vom selben Personenkreis erstellt wurden: 1842 übersetzte beispielsweise Francesco Guidi das Textbuch von Halévy's *La Reine de Cypre* (Paris 1841) für Aufführungen in Florenz. Wenige Jahre später schrieb er das Libretto für ein italienisches Remake der Oper, *La regina di Cipro* (Turin 1846) von Giovanni Pacini. Diese Bearbeitung wird hier ebenso behandelt wie eine andere Neuvertonung einer Halévy-Oper durch Pacini, nämlich die auf Eugène Scribes Libretto *La Juive* (Paris 1835) beruhende *L'ebrea* (Mailand 1844). Auf dem Sektor der Opera buffa der Mitte des 19. Jahrhunderts – die wegen Verdis Desinteresse an der Gattung fast gänzlich in Vergessenheit geraten ist – wird dem Librettotransfer exemplarisch durch Vergleiche von Daniel François Esprit Aubers *Le Domino noir* (Paris 1837) und Adolphe Adams *Le Brasseur de Preston* (Paris 1838) mit ihren jeweiligen italienischen Neuvertonungen von Lauro Rossi bzw. Luigi Ricci nachgegangen. Von noch größerer Bedeutung als diese Neuvertonungen von französischen Opernlibretti war die Bearbeitung von Dramen, insbesondere des Mélodrame, eine Gattung, die Emilio Sala als „Opera senza canto“ charakterisiert.¹⁶ Vieles von dem, was heute mit Oper in Verbin-

¹² Adriana Guarnieri Corazzol, „Opera and verismo: Regressive points of view and the artifice of alienation“, in: *Cambridge Opera Journal* (1993), S. 52.

¹³ Umberto Eco konstatiert, daß die Kritik an Populärkultur oft begleitet ist durch „den Argwohn gegenüber dem Egalitarismus, den Zweifel an der Demokratie, das Unbehagen am Aufstieg der Vielen, an der Rede der Schwachen und für die Schwachen“ und sich begründet durch eine „Verachtung, die sich scheinbar gegen die Massenkultur, in Wahrheit gegen die Masse richtet“. Umberto Eco, *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*. Frankfurt: Fischer 1986, S. 39.

¹⁴ Peter Nusser, *Trivialliteratur*, Stuttgart: Metzler 1991, S. 35.

¹⁵ *Gazzetta musicale di Milano* (1861), S. 107.

¹⁶ Emilio Sala, *L'opera senza canto. Il mélo romantico e l'invenzione della colonna sonora*, Venezia: Marsilio 1995.

dung gebracht wird und was melodramatischer Fernsehunterhaltung den Beinamen „Seifen-Oper“ zukommen ließ, hat hier seinen Ursprung. In Italien rezipierte man das Mélodrame entweder direkt oder durch das romantische Drama eines Alexandre Dumas père oder Victor Hugo, bei dem das Spektakuläre in anspruchsvolle Werke integriert ist. „Da dodici anni“, notiert Verdi 1856, „sono accusato di mettere in musica i più pessimi libretti che siano stati fatti e da farsi, ma (vedete l'ignoranza mia!) io ho la debolezza di credere, per esempio, che il *Rigoletto* sia uno dei più bei libretti, salvo i versi, che vi siano.“¹⁷ Da die Verse – Francesco Maria Piaves Anteil am Libretto – vom Lob ausgenommen sind, bezieht sich die Würdigung auf Victor Hugo, dessen Drama mit nur geringen Veränderungen übertragen wurde. Die für diese Bühnen typischen Coups de théâtre wie etwa die Wiederkehr des Strophenlieds „Souvent femme varie“ („La donna è mobile“) wurden dabei im Laufe der Jahre so vollkommen in das musikdramatische Vokabular Italiens integriert, daß man sie heute allgemein eher mit der italienischen Oper als mit dem Mélodrame in Verbindung bringen dürfte. Viele französische Vorlagen wurden fast wörtlich übernommen und bewirkten musikdramatische Detailösungen, die von den in Italien üblichen differierten. Bis ins Detail durch die Vorlage motiviert ist beispielsweise das Ende von Donizettis *Maria di Rohan* (Wien 1843), an dem der Bariton deklamiert; William Ashbrook hält dies für so wegweisend, daß er die Diskussion dieser Szene an das Ende des Kapitels „Donizetti's use of operatic conventions“ stellt.¹⁸

¹⁷ Brief Verdis an Cesare De Sanctis, zitiert nach Alessandro Luzio (Hg.), *Carteggi verdiani*, 2 Bände, Roma: Reale Accademia d'Italia 1935, I, S. 35.

¹⁸ William Ashbrook, *Donizetti and his Operas*, Cambridge: Cambridge Univ. Press 1982, S. 282.

DIE ITALIENISCHE OPER UND IHR PUBLIKUM

Musiktheater für ein neues Publikum

„Seine glühende Sehnsucht, Musik für ein ganzes Volk zu ersinnen, ist meine Anschauung des werdenden Puccini“, schreibt Heinrich Mann in seiner Autobiographie, die Vorgeschichte des Romans *Die kleine Stadt* (1909) schildernd, für den eine Begegnung mit *La bohème* der Auslöser war. In Padua angekommen, „war im Hotel eine Hochzeit, durch den Lärm drang eine vertraute Musik: ‚E cosa faccio, scrivo‘. Allerdings: ‚scrivo‘; aber wann hätte der Herzensdrang, etwas Schönes zu machen, einen energischen Wohllaut und machtvolle Inbrunst gefunden wie hier. [...] Der Zufall hätte mich nicht verwundert, wenn er [Puccini] unter die Teilnehmer einer kleinbürgerlichen Hochzeit getreten wäre. Er schrieb für sie, da er allen, auch mir, gerecht wurde.“¹⁹

Fraglos war es immer eine der Stärken der italienischen Oper gewesen, „allen gerecht zu werden“. Die Möglichkeit zum Theaterbesuch für ein breites Publikum eröffnete sich in Italien aber erst allmählich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Zwar gab es dort bereits seit dem 17. Jahrhundert Opernhäuser, in die man gegen Eintritt gelangen konnte; eine breitere Öffentlichkeit war dennoch hiervon ausgeschlossen. „Die Scala ist der Salon Mailands; alle Geselligkeit spielt sich hier ab; kein Haus steht dem Verkehr offen. ‚Auf Wiedersehen in der Scala‘, sagt man sich bei allen möglichen Geschäften“, berichtet Stendhal von seiner italienischen Reise des Jahres 1817.²⁰ Der Vergleich des prominenten Mailänder Theaters mit einem Salon – im 19. Jahrhundert der Treffpunkt von Adel und Großbürgertum – ist treffend gewählt, denn diese Schichten verkehrten gewöhnlich in der Scala. In Residenzstädten wie Neapel waren die Aufführungen zwar oft besonders glänzend, gleichzeitig traten aber die sozialen Gegensätze besonders hervor:

Heute abend, als ich im San Carlo war, lief ein Gardist hinter mir her und verlangte, ich solle meinen Hut absetzen. In einem Zuschauerraum, viermal so groß wie die Pariser Oper, hatte ich irgendeinen Prinzen nicht bemerkt. [...] Man geht durch die Korridore: die pomphaftesten Titel gemahnen einen in Riesenlettern, daß man nur ein Atom ist, das jede Exzellenz vernichten kann. Man tritt mit dem Hut auf dem Kopf ein; sofort verfolgt uns ein Opernheld. Die Conti bezaubert einen; man möchte klatschen: die Anwesenheit des Königs macht den Beifall zum Verbrechen. Man will seinen Parkettplatz verlassen; ein vornehmer Herr, der im Kreise um sich gespuckt hat und an dessen Kammerherrenschlüssel man hängen bleibt, brummt etwas von Respektswidrigkeit. Von so viel Größe angeödet, geht man

¹⁹ Heinrich Mann, *Ein Zeitalter wird besichtigt*, Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag 1973, S. 286.

²⁰ Stendhal [Henri Beyle]: *Reise in Italien*, Jena: Diederichs 1911, S. 4.

hinaus und verlangt seine Garderobe: die sechs Pferde einer Prinzessin versperren eine Stunde lang die Tür; man muß warten und kriegt einen Schnupfen.²¹

Ein Ort der Begegnung war das Opernhaus nur für die, die den Eintritt bezahlen konnten, der selbst auf den einfachen Plätzen den Tageslohn eines Arbeiters überstieg. Wenn in zeitgenössischen Dokumenten zu lesen ist, daß sich auf der Galerie das „Volk“ oder „die unterste Klasse“ einfand, dann soll uns dies erinnern, so John Rosselli, wie eingeschränkt im frühen 19. Jahrhundert normalerweise die Bedeutung von „Volk“ war, denn Handlanger, Kleinpächter, Tagelöhner, Bettler rechnete man nicht dazu.²² Die überwältigende Mehrheit der Bevölkerung des noch weitgehend ruralen Italiens, die Bauern, war vom Opernbesuch fast völlig ausgeschlossen. Zwar konnten auch Interessenten aus dem besser situierten Mittelstand auf den billigen Plätzen in den obersten Rängen Einlaß finden, und es erscheint auch nicht unmöglich, daß gelegentlich der eine oder andere weniger begüterte Opernentsusiast sich den Eintritt mühsam vom Munde absparte. Aber selbst wenn sie ins Theater gelangten, blieben die sozialen Schichten meist voneinander getrennt, da die Galerie über einen separaten Eingang verfügte und vom übrigen Zuschauerraum architektonisch strikt getrennt war; in manchen italienischen Theatern ist es daher bis heute nicht möglich, von diesen Plätzen in das Hauptfoyer zu gelangen. Freilich sind gewisse regionale Unterschiede zu bemerken. Im hierarchischen Opernleben von Neapel existierten neben dem Teatro San Carlo und dem in seiner Reputation etwas niedriger einzustufenden Teatro del Fondo (die beide unter höfischer Leitung standen) eine Reihe kleiner, mit bescheidenen künstlerischen Mitteln operierender Theater wie das Teatro Nuovo, Teatro La Fenice, Teatro Partenope und das Teatro San Ferdinando. In ihnen wurde in erster Linie die neapolitanische Opera buffa gepflegt, eine durchaus als „volkstümlich“ zu bezeichnende Gattung, die sich unter anderem durch die Verwendung des lokalen Dialekts für einige Partien und die Konvention des gesprochenen Dialogs (der dem dort üblichen der Improvisation verpflichteten Humor ideal entgegenkam) auszeichnete. Mit dem künstlerischen Niveau der beiden renommierten königlichen Theater konnten sie sich nicht messen, wandten sich aber auch an eine andere Zielgruppe. Zwar werden auch hier die unteren Schichten wahrscheinlich nur selten Zugang gefunden haben, aber für den Mittelstand waren die Eintrittspreise wohl erschwinglich.²³

²¹ Stendhal 1911, S. 209.

²² John Rosselli, *The Opera Industry in Italy From Cimarosa to Verdi: The Role of the Impresario*, Cambridge: Cambridge Univ. Press 1984, S. 45

²³ Während um 1830 der teuerste Platz im Teatro San Carlo sieben Dukaten kostete, endete die Preisskala im Teatro La Fenice bei 1,20 Dukaten; das billigste Billett kostete im San Carlo 0,40 Dukaten und nur 0,06 Dukaten im La Fenice. Siehe Valeria Rea, „Il Teatro ‚La Fenice‘ di Napoli 1813-1846“, Estratto dell' *Archivio storico per le province napoletane*, Napoli: Società napoletana di storia patria 1996, S. 334.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts wandelte sich das italienische Theaterpublikum, und Oper wurde immer mehr von einer aristokratischen zu einer bürgerlich dominierten Kunstform. Das Bild vom bürgerlichen Publikum ist allerdings dahin gehend zu relativieren, daß von einer eigenen kulturellen Identität des italienischen Mittelstands nur bedingt gesprochen werden kann. Die Neuausrichtung des italienischen Musiktheaters hatte im späten 18. Jahrhundert begonnen und war in den verschiedenen Regionen des Landes mit unterschiedlicher Geschwindigkeit vorangeschritten. Beschleunigt wurde sie durch die italienische Einigung, die zu einer Neuorganisation der gesamten Gesellschaft führte. Durch die Auflösung der Kleinstaaten verloren die ehemaligen Residenzstädte ihre Höfe, was dem alten System der Theaterfinanzierung das Fundament entzog. Die schwere ökonomische Krise, in der sich Italien zu dieser Zeit befand, ließ die staatliche Unterstützung weiter wegbröckeln, was zur zeitweiligen Schließung einiger prominenter Theater führte. Auch im europäischen Ausland verschwand im Laufe der Jahre das italienische Hoftheatersystem, konnte sich aber in Sankt Petersburg und London länger als in Italien halten. Die notwendige Umstrukturierung des Theaterbetriebs ließ das Bürgertum, das in der italienischen Gesellschaft immer mehr an Bedeutung gewann, in den Vordergrund treten. Vor allem nach der Mitte des 19. Jahrhunderts wurden viele neue Spielstätten eingerichtet. Eine im Jahre 1870 durchgeführte Erhebung nennt die beachtliche Summe von 957 Theatern in 711 italienischen Städten, in denen in der Mehrzahl zumindest gelegentlich Opern aufgeführt wurden.²⁴ Reisende Gesellschaften machten in kleineren Städten halt, wo sie unter oft improvisierten Bedingungen Musiktheater vorstellten. In den großen Städten entstanden, zusätzlich zu den traditionellen Häusern, eine Reihe neuer Theater. Diese erhielten meist keine oder nur geringe Subventionen und waren daher oft sehr groß dimensioniert, um möglichst vielen zahlenden Besuchern Platz bieten zu können.²⁵ Mailand mag hier als Beispiel für das starke Anwachsen dieser Spielstätten dienen: Neben dem Teatro alla Scala und dem Teatro alla Canobbiana, den ursprünglich königlichen Opernhäusern, und dem Teatro Carcano widmeten sich ab ungefähr 1850 auch das Teatro Santa Radegonda und das Teatro Re überwiegend der Oper; im Anfiteatro Diurno della Stadera sind in der Mitte der sechziger Jahre Aufführungen belegt, so von *Rigoletto* und *La traviata*. 1866 begann man im Nuovo Teatro Re und im Circo Cineselli (dem späteren Teatro dal Verme) Musiktheater darzubieten. Der hierbei typische Rahmen wird deutlich, wenn man sich vergegenwärtigt, daß letztere Lokalität den Namen von Gaetano Cineselli trug, eines von König Viktor Emanuel protegierten Kunstreiters, der dort ursprünglich seine Pferdedressuren dargeboten hatte. „Fra lo sparo delle gazzose e il fumo degli zigari, l'opera buffa e l'opera seria hanno fatto il loro ingresso trionfale in quei due teatri popolari che si chiamano il Nuovo teatro Re ed il Circo Cineselli“, beschrieb der Be-

²⁴ Giovanni Azzaroni, *Del teatro e dintorni. Una storia della legislazione e delle strutture teatrali in Italia nell'ottocento* (Biblioteca teatrale, 38), Roma: Bulzoni 1981, S. 286ff.

²⁵ John Rosselli, *Music and Musicians in Nineteenth-Century Italy*, London: Batsford 1991, S. 138ff.

richterstatter der *Gazzetta musicale di Milano* das Ambiente und fügt an: „Non andiamo a cercare in questi ambienti il sublime d'arte.“²⁶ Im Teatro Fossati, das mit Sprechtheater begonnen hatte und in dem später vor allem Operettentruppen gastierten, wurden ab 1870 auch Opern wie Rossinis *Barbiere di Siviglia* aufgeführt. Genaue Untersuchungen der Publikumsstrukturen dieser Theater stehen noch aus, es scheint aber, daß hier neue Zuschauerschichten erreicht wurden. Eduard Hanslick notierte 1880, daß man in Italien nun auch Opern vor einem Publikum aufführen würde, „das sich mit dem Hut auf dem Kopfe in den Bänken reckelt, Cigarren raucht und Bier trinkt“, und klagt, daß die „verpöbelte Unterhaltungslust“, die in anderen Ländern nur bei offenen Tagetheatern zu finden sei, sich in Italien jetzt auch der Opernhäuser bemächtige, in denen man sich „wie in der Kneipe“ betragen dürfe.²⁷ Aussagekräftig im Hinblick auf die neue Zielgruppe Massenpublikum erscheint auch die Geschäftstätigkeit des Mailänder Verlags Sonzogno. Der Verlag hatte sich mit Literatur für ein breites Publikum, mit einer der ersten illustrierten Italiens und der Tageszeitung *Il Secolo* einen Namen gemacht und expandierte durch Gründung des Musikverlags im Jahre 1876 in einen neuen Sektor, der so weit vom bisherigen Geschäft nicht gewesen sein mag.²⁸ Das Repertoire der „teatri minori“ war überaus selektiv und umfaßte die besonders populären Opern von Verdi wie *Il trovatore* oder *La traviata*, einige ältere „Klassiker“ wie *Il barbiere di Siviglia* oder *Lucia di Lammermoor* und eine Reihe Opern heute vergessener Komponisten; später auch die französische Operette. Es unterschied sich signifikant von dem der „teatri di prim'ordine“, wie eine Gegenüberstellung der Genoveser Theaterspielpläne des Jahres 1873 veranschaulichen soll:²⁹

<u>Carlo Felice:</u> <i>Manfredo</i> (Petrella) <i>Ruy Blas</i> (Marchetti) <i>Un ballo in maschera</i> (Verdi) <i>Norma</i> (Bellini) <i>La Favorite</i> (Donizetti)	<u>Nazionale:</u> <i>Pipelet</i> (De Ferrari) <i>Alessandro Stradella</i> (Flotow) <i>Le educande di Sorrento</i> (Usiglio) <i>Macbeth</i> (Verdi) <i>La contessa d'Amalfi</i> (Petrella) <i>Saffo</i> (Pacini)	<u>Andrea Doria:</u> <i>Crispino e la Colmare</i> (Ricci) <i>I falsi monetari</i> (Rossi) <i>Ernani</i> (Verdi) <i>Otello</i> (Rossini) <i>Don Finocchio</i> (Cotti-Caccia) <i>I due ciabattini</i> (Ruggi)	<u>Paganini:</u> <i>Lucia di Lammermoor</i> (Donizetti) <i>La traviata</i> (Verdi) <i>Il barbiere di Siviglia</i> (Rossini)	<u>Politeama:</u> <i>La Belle Hélène</i> (Offenbach) <i>La Chanson de Fortunio</i> (Offenbach) <i>Orphée aux enfers</i> (Offenbach) <i>Zehn Mädchen und kein Mann</i> (Suppé) <i>Kakatoa</i> (Pastic.)
--	---	---	--	---

²⁶ *Gazzetta musicale di Milano* (1866), S. 131.

²⁷ Eduard Hanslick, *Musikalische Stationen*, Berlin: Hofmann 1880, S. 50.

²⁸ Angela Bianchini, *La luce a gas e il feuilleton: due invenzioni dell'ottocento* (Mappe, cultura e società, 6), Napoli: Liguori 1988, S. 213ff.

²⁹ Zusammengestellt nach Edilio Frassoni, *Due secoli di lirica a Genova*, 2 Bände, Genova: Cassa di risparmio di Genova e Imperia 1980.

	<i>Il Guarany</i> (Gomes) <i>Naida</i> (Flotow) <i>Norma</i> (Bellini) <i>Robert le Diable</i> (Meyerbeer) <i>Romeo e Giulietta</i> (Marchetti)	<i>L'ajo nell'imbarazzo</i> (Donizetti) <i>Serafino il mozzo</i> (Piacenza) <i>Les Brigands</i> (Offenbach) <i>La Fille de Madame Angot</i> (Lecocq)		<i>L'Ile de Tulipan</i> (Offenbach) <i>L'amore delle tre melarance</i> (Scalvini) <i>Geneviève de Brabant</i> (Offenbach) <i>Le Voyage en Chine</i> (Bazin)
--	---	---	--	--

Das Teatro Carlo Felice wartete mit Novitäten wie Errico Petrellas zu diesem Zeitpunkt in Genua noch unbekanntem *Manfredo* auf, der von Angelo Mariani einstudiert wurde; weitere ernste Opern komplettierten den Spielplan. Eine Mischung von tragischen Opern überwiegend neueren Datums und einigen in diesen Jahren beliebten, aber heute vergessenen Opere buffe wie Serafino De Ferraris *Pipelet* und Emilio Usiglios *Educande di Sorrento* wurden im Teatro Nazionale aufgeführt. Die übrigen drei Theater spielten entweder ältere ernste Opern, bei denen der Erfolg sicher war, oder Opere buffe und Operetten; Werke, die wegen ihrer Komplexität ein breites Publikum hätten abschrecken können, fehlen vollständig. Antonio Gramscis These, daß Oper in gewisser Weise der vertonte Populärroman gewesen sei,³⁰ läßt sich nur vor dem Hintergrund der weniger angesehenen Theater der großen Städte und der Provinztheater bestätigen. Oft hat man die italienische Oper mit dem Kino verglichen, und für die „teatri minori“ mag dies mit größerer Berechtigung zutreffen als für die repräsentativen Opernhäuser. Denn nach der Jahrhundertwende wurde nach und nach tatsächlich eine Reihe der weniger angesehenen Theater zu Lichtspielhäusern umgebaut.

Der Wandlung des Publikums stehen Veränderungen des musikdramatischen Vokabulars der italienischen Oper gegenüber, wobei beide Entwicklungen nur lose gekoppelt zu sein scheinen. Die Librettistik reagierte auf die neuen Anforderungen, „indem die Operntexte soweit wie möglich von den Fesseln der Bildung und der Vorkenntnisse, die die Lektüre aller anderen Texte (literarischer, philosophischer, wissenschaftlicher) außerhalb der Oper bedingen, befreit“ wurden.³¹ Dem widerspricht nicht, daß die Handlungen im Detail oft recht verworren sind, denn nicht zuletzt durch die „parole sceniche“ und die in Musik gesetzten Affekte läßt sich der Ablauf grob (aber letztlich ausreichend, um der Vorstellung mit Gewinn zu folgen) nachvollziehen. Einen besonders populären Zug hat Friedrich Lippmann schon bei einigen um 1800 wirkenden Komponisten wie Nicola Zingarelli ausgemacht.³² In besonderem Maße finde dieser

³⁰ Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale* (Le idee, 56), Roma: Ed. Riuniti 1971, S. 82.

³¹ Morelli 1992, S. 437.

³² Friedrich Lippmann, *Vincenzo Bellini und die italienische Opera seria seiner Zeit. Studien über Libretto, Arienform und Melodik* (Analecta musicologica, 6), Köln/Wien: Böhlau 1969, S. 145.

sich bei Giovanni Pacini, dem „maestro delle cabalette“, der „Rossinis Cabalettentwurf aufgenommen [...] und oft genug ins allzu Wirkungsvolle, Reißerische gesteigert [habe], darin Donizetti [...] noch übertreffend“.³³ In seinen späteren Werken stellte Verdi bekanntlich immer mehr das Drama in den Mittelpunkt; vieles spricht aber dafür, hierin einen Sonderweg zu sehen, denn der für Verdi kennzeichnenden Verdichtung des musikalischen Geschehens, dem Drang zur äußersten Kürze, folgten seine italienischen Zeitgenossen kaum. Sie suchten statt dessen die Eingängigkeit der Melodik weiter zu steigern. Die grundsätzliche Ausrichtung der italienischen Oper wird auch dadurch deutlich, daß später in Italien zwar die Werke von Offenbach und Lecocq allorts gespielt wurden, eine eigene Operentradition aber nur bedingt in Gang kam. „Während anderswo im späten 19. Jahrhundert die ungebrochene Sehnsucht des großen Publikums nach Wohlklang in der Oper zunehmend enttäuscht und ersatzweise durch die Operette befriedigt wurde, blieb die italienische Oper auch fortan dem Belcanto verpflichtet“, beobachtet Volker Klotz: „Operette als deutlich alternative und besondere Erzeugerin von Ohrenschaus war da nicht eigens gefragt.“³⁴

Zur ästhetischen Autonomie von Opernkomposition

Es stellt sich die Frage nach der ästhetischen Autonomie von Opernkomposition im Ottocento. Peter Ross verweist auf die Faktoren, die bei der Entstehung von *Luisa Miller* beteiligt waren: Neben der Zensur, die etwa für die Umbenennung von Ferdinand zu Rodolfo – Ferdinand II. regierte 1849 in Neapel – verantwortlich zeichnete, hebt er vor allem die den Komponisten in ihrer Zusammensetzung weitgehend vorgegebene „compagnia di canto“ hervor, deren standardisierte Rollencharaktere die Personenzeichnung von eminenter Bedeutung waren.³⁵ Daneben unterlagen Opernhäuser weitreichenden wirtschaftlichen Zwängen.³⁶ Ein fiktiver Dialog zwischen

³³ Ebd., S. 320.

³⁴ Volker Klotz, *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*, München/Zürich: Piper 1997, S. 283.

³⁵ Peter Ross, „Luisa Miller – ein ‚kantiger Schiller-Verschnitt‘? Sozialkontext und ästhetische Autonomie der Opernkomposition im Ottocento“, in: Jürgen Maehder / Jürg Stenzl (Hg.), *Zwischen Opera buffa und melodramma: italienische Oper im 18. und 19. Jahrhundert* (Perspektiven der Opernforschung, 1), Frankfurt: Lang 1994, S. 159-178.

³⁶ Eine Anekdote aus Trapani spitzt den wirtschaftlichen Druck zu: „Pressochè tutti i giornali narrano il fatto che il tenore Saldini, costretto dall’impresario Sedalmayer a cantare la *Lucia* nella sera istessa che aveva avuto la triste nuova della morte della madre sua, si era ucciso alla scena finale. Ora l’*Armonia* di Palermo rettifica il fatto, facendo conoscere che il tenore si fece soltanto una leggiera ferita, tanto leggiera che tre sere dopo ricomparve sulle scene.“ *Gazzetta dei teatri* (1850), S. 154.

einem Provinzimpresario und einem debütierenden Komponisten gibt trotz parodistischer Überzeichnung erhellende Hinweise auf die Rahmenbedingungen:

IMPRESARIO Mio caro, non c'è caso; ho preso impegno col pubblico, ed entro un mese al più tardi voglio pronto lo spartito.

MAESTRO Ma ciò è impossibile... Un'opera nuova non si tira giù a doppio: l'ispirazione non si può mica chiamare a suon di campanello come i piccoli d'osteria... bisogna aspettarla quando viene... e un solo mese... perbacco, mi pare!...

IMPRESARIO Tant'è; o accettate o non accettate a questo patto...

MAESTRO (*con amarezza, fra sé*) Quattro eterni anni che sto aspettando l'occasione di esordire! (*forte*) Ebbene, accetto; ma dite amico, il libro almeno sarà già pronto?

IMPRESARIO Oibò: finora il poeta non ha in ordine che due recitativi del prologo, e il rondo finale della prima donna.

MAESTRO Ma se non altro l'argomento del dramma sarà già stabilito...

IMPRESARIO Nient'affatto.

MAESTRO Ma almeno ch'io sappia se sarà tragico, serio, buffo...

IMPRESARIO Questo poi io e il poeta lo lasceremo in vostro arbitrio dopo che avrete ricevuto il libretto...

Daß die Aria finale des Soprans am Anfang der Librettogenese stand, belegt in humoristischer Weise die starken musikalischen Konventionen der italienischen Oper, der sich der Handlungsablauf gegebenenfalls unterzuordnen hatte. Auf die Zusammenstellung von Sängern, Chor und Orchester hatte der Komponist kaum Einfluß. Der Impresario gibt Ratschläge, wie die gegebenen Möglichkeiten zu berücksichtigen seien:

MAESTRO (*forte*) E dite; come stiano a cantanti?

IMPRESARIO Eccellenti! tutti di primo cartello. A voi, vedete i nomi. (*sciocchina un affisso grande come un lenzuolo.*)

MAESTRO (*fra sé leggendo*) Ah! sciagurato me!

IMPRESARIO La prima donna per verità è un esordiente, ma di luminose promesse... Il tenore, non ve lo nego, fu fischiato in tre teatri consecutivi... Ma i giornali lo hanno portato alle stelle... Il basso, poverino, ha sessantacinque carnevali sulle spalle, non ha mica la voce di un toro... e nondimeno nei pezzi concertati... Eppoi, un sceneggiare, un possesso di palco... A Milano, a Torino, a Roma, venti anni fa, gli hanno fatto il ritratto in litografia... dunque vedete...

MAESTRO E come stiano a cori?

IMPRESARIO Uh! buonissimi! fra tenori, bassi e soprani, quattordici gole tanto fatte! Vivete sicuro che grideranno per sessanta.

MAESTRO E l'orchestra!

IMPRESARIO Una delle prime d'Italia! Dieci violini, due contrabassi... tre gran casse... quattro timballi, sei tromboni... Di queste ultime sappiate servirvene con garbo nelle melodie e farete grand'effetto. Perchè già, sapete, al tempo presente è di gran voga il colorito strumentale. Dunque vi raccomando robustezza di accompagnamenti, in ispecie alla romanza notturna della prima donna, per la quale, se credete, potrò anche servirvi della banda militare sul palco scenico... Vedete che non bado a spese io! Sono generoso io e so fare le cose in grande... Non sono mica un impresario idiota io... Ho fatto i miei bravi studii e me ne intendo di poesia, di filosofia, di mimica... Oh approposito: il tenore ha un magnifico *mi* di petto; lo cava con una forza che fa stordire. Dicono che qualche volta stuona, ma le sono sofisticherie de' pedanti... Eppoi al presente è di voga lo stile declamato farà ottimo effetto! Quanto alla prima donna badate di attenervi al genere piagnoloso, alle note tremolate; schivate le agilità e i fiori del così detto bel canto; la poverina vi servirebbe male, ella è educata al canto tragico, ed ha degli acutissimi che toccano proprio il cuore; qualche volta, è vero, passano gli orecchi, ma fanno piangere perchè imitano a meraviglia i singhiozzi e i gridi di disperazione; e voi sapete che al presente i singhiozzi e i gridi sono la passione del pubblico...³⁷

Zu ergänzen wären diese Faktoren – der Impresario erwähnt es beiläufig – um die Rolle des zeitgenössischen italienischen Opernpublikums. Natürlich hat auch in anderen Ländern niemand Opern komponiert, damit sie *nicht* gefallen. Aber in Italien war die empfangenorientierte Ausrichtung des Musiktheaters besonders ausgeprägt, nicht zuletzt weil die sozioökonomischen Rahmenbedingungen ein Außerachtlassen der Publikumsbedürfnisse überhaupt nicht zuließen. Entscheidend war, daß die Oper gefiel; tat sie das nicht, hatten Komponist und Impresario Reaktionen zu fürchten, die bis zum vorzeitigen Abbruch der Vorstellung führen konnten. 1831 wohnte Felix Mendelssohn-Bartholdy in Rom der Uraufführung von Pacinis *Il corsaro* bei. Nach Schilderung des glanzvollen Rahmens, den Hofstaat und Adel durch ihre Anwesenheit schmückten, beschreibt er die Vorstellung:

Nun erschien Pacini am Clavier und wurde empfangen. Eine Overture hatte er nicht gemacht; die Oper begann mit einem Chor, zu welchem ein gestimmter Amboß im Takt geschlagen wurde. Der Corsar erschien, sang seine Arie, und wurde applaudiert, worauf der Corsar oben, und der Maestro unten, sich verneigten [...]. Dann kamen noch viele Stücke, und die Sache wurde langweilig. Das fand das Publikum auch, und als Pacini's großes Finale anfang, stand das Parterre auf, fing an sich laut zu unterhalten, zu lachen, und drehte der Bühne den Rücken zu. [...] Pacini entwichte vom Clavier, und der Vorhang fiel am Ende des Akts unter vielem Tumult. Nun kam das große Ballett *barba-bleu*, dann der letzte Akt

³⁷ *Gazzetta musicale di Milano* (1842), S. 105.

der Oper. Da sie einmal im Zuge waren, piffen sie das ganze Ballett von vornherein aus, und begleiteten den zweiten Akt der Oper ebenfalls mit Zischen und Gelächter.³⁸

Zwar waren die Besucher italienischer Opernhäuser weder sozial noch von den Erwartungen her völlig homogen. Eine gewisse Bedeutung hatten immer noch lokale Unterschiede, die sich aber im Zuge der italienischen Einigung nivellierten, als ein nationales Publikum zur Zielgruppe wurde. Wenn hier dennoch gelegentlich von *einem* Publikum Italiens gesprochen wird, dann sind die Tendenzen gemeint, in denen es sich nach Ansicht zeitgenössischer Stimmen von dem Frankreichs oder Deutschlands unterschied. Hector Berlioz notiert, daß die Musik für „die Italiener“ nichts anderes als ein sinnliches Vergnügen sei und daß sie Partituren wollten, „deren Inhalt sie auf den ersten Schlag, ohne Überlegung, ja selbst ohne Aufmerksamkeit genießen können, wie sie mit einer Schüssel Makkaroni verfahren würden“.³⁹ Diese überspitzt dargestellte, aber grundsätzlich wohl zutreffende Rezeptionshaltung wurde in Italien als selbstverständlich akzeptiert.⁴⁰ Für Amilcare Ponchielli haben avantgardistische Strömungen daher keinen Platz in der Oper, da sie die Verständlichkeit beim breiten Publikum behindern:

Anche la musica ha subito un cambiamento, il che mi convince sempre più, cosa sia la potenza del tempo che passa! Però mi pare che taluni scrittori si sono spinti troppo avanti, e non a torto vengono chiamati avveniristi! Costoro appartengono al genere sinfonico orchestrale e confondono questo stile con quello che occorre per il teatro, dove, se l'impresa deve fare quattrini, bisogna farsi capire dal pubblico tutto, compreso l'orologiaio, il carbonaio e il venditore di ceralacca.⁴¹

³⁸ Paul Mendelssohn-Bartholdy (Hg.), *Reisebriefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy aus den Jahren 1830 bis 1832*, Leipzig: Hermann Mendelssohn 1862, S. 98f.

³⁹ Hector Berlioz, *Memoiren mit der Beschreibung seiner Reisen in Italien, Deutschland, Rußland und England 1803-1865*, Leipzig: Reclam 1980, S. 169.

⁴⁰ Raimondo Boucheron rät: „Noi accusiamo sovente il pubblico d'ignoranza perchè talvolta applaude ciò che ad un maestro sembrerebbe degno di biasimo, talora si rimane freddo insensibile ove il maestro ammira. Abbiamo noi ragione di così pensare? Alcune volte sì, alcune altre no. Sbaglia il pubblico nei suoi giudizi; sbagliano spesso anche i maestri. Quello perchè applaude sovente cose da trivio, o non intende le bellezze di una composizione di troppo alto stile, o non riflette allo scopo della medesima, o non sa definire a sè stesso le proprie sensazioni. Questi perchè non di rado si lasciano guidare da pregiudizio di scuola, da spirito di sistema, e si avvezzano a volere nelle opere altrui piuttosto la scienza e la complicazione, che non l'ispirazione e la semplicità.“ Raimondo Boucheron, *Filosofia della musica o estetica applicata a quest'arte*, Milano: Ricordi 1842, S. 132f.

⁴¹ Brief von Amilcare Ponchielli an Giuseppe Prospero Galloni vom 19. September 1878, zitiert nach Giuseppe De Napoli, *Amilcare Ponchielli: la vita, le opere, l'epistolario, le onoranze*, Cremona: Cremona nuova 1936, S. 345.

Es greift aber zu kurz, allein wirtschaftliche Notwendigkeiten oder gar die Gewinn-sucht der Komponisten für die Orientierung am Publikum verantwortlich zu machen. Entscheidend scheint zu sein, daß sie Opernkomposition in erster Linie als Dienst am Publikum begriffen. In gewisser Weise war das Publikum daher der oberste Richter. „*La traviata*, ieri, fiasco“, schreibt Verdi nach der Uraufführung an Emanuele Muzio: „*La colpa è mia o dei cantanti?*“⁴²

Für eine publikumsorientierte Opernforschung

Als Konsequenz der am Empfänger orientierten Ausrichtung der italienischen Oper schlägt Lorenzo Bianconi vor, auf das Instrumentarium der Rezeptionsästhetik zurückzugreifen, mit der die Literaturwissenschaft den Rezipienten in die Werkuntersuchung einbezogen hat.⁴³ Hans Robert Jauß' Feststellung, daß die Geschichtlichkeit von Literatur „nicht auf einem post festum erstellten Zusammenhang ‚literarischer Fakten‘ [be-ruhe], sondern auf der vorgängigen Erfahrung durch seine Leser“, läßt sich auf das Musiktheater übertragen. Im Mittelpunkt seiner Überlegungen steht „die Rekonstruktion des Erwartungshorizontes, vor dem ein Werk in der Vergangenheit geschaffen und auf-genommen wurde“, denn dies „ermöglicht [...] Fragen zu stellen, auf die der Text eine Antwort gab, und damit zu erschließen, wie der einstige Leser das Werk gesehen und verstanden haben kann. [...] Auch wenn es neu erscheint, präsentiert sich [ein literari-sches Werk] nicht als absolute Neuheit in einem informatorischen Vakuum, sondern prädisponiert sein Publikum durch Ankündigungen, offene und versteckte Signale, vertraute Merkmale oder implizite Hinweise für eine bestimmte Weise der Rezeption. Es weckt Erinnerungen an schon Gelesenes, bringt den Leser in eine bestimmte emo-tionale Einstellung und stiftet schon mit seinem Anfang Erwartungen für ‚Mitte und Ende‘, die im Fortgang der Lektüre nach bestimmten Spielregeln der Gattung oder Textart aufrechterhalten oder abgewandelt, umorientiert oder auch ironisch aufgelöst werden können.“⁴⁴ Zwar ist die von Jauß skizzierte Abhängigkeit des Kunstcharakters von der Durchbrechung des Erwartungshorizonts entschieden in Frage zu stellen, denn viele der allgemein als Hochkultur anerkannten Werke haben die Erwartungen eher bestätigt als verletzt.⁴⁵ Erhellend ist aber das hinter den Betrachtungen stehende Modell

⁴² Luzio 1935, S. 533.

⁴³ Bianconi, S. 29-48.

⁴⁴ Hans Robert Jauß, „Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft“, in: Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt: Suhrkamp 1970, S. 171ff.

⁴⁵ Aus der kontinuierlichen Auseinandersetzung mit neuen Werken resultiert für Jauß eine stän-dige Veränderung des Erwartungshorizonts. Unterhaltungskunst läßt sich „dadurch charakteri-sieren, daß sie keinen Horizontwandel erfordert, sondern Erwartungen, die eine herrschende Geschmacksrichtung vorzeichnet, geradezu erfüllt, indem sie das Verlangen nach der Repro-

eines die Lektüre leitenden Referenzsystems, welches sich aus den die jeweilige Gattung bestimmenden (dem Rezipienten bekannten) Normen konstituiert sowie aus den Beziehungen des Werkes zu den dem Rezipienten ebenfalls bekannten anderen Werken. Für Bianconi resultiert der Erwartungshorizont aus den Opern, die das Publikum in den vorhergehenden Jahren gesehen hat; zu ergänzen ist dies um die Summe kultureller Erfahrungen, Erwartungen und Normen, die das Verstehen und Interpretieren des Rezipienten geprägt haben. „Der im Werk codierte Erwartungshorizont ist fix, er ist Teil des Werksystems. Der lebensweltliche Erwartungshorizont hingegen ist variabel, er ist Teil des Interpretationssystems des je historischen Lesers“.⁴⁶

Eine publikumsorientierte Opernforschung wirft eine Reihe von Problemen auf. Ziel kann allerdings weniger die Rekonstruktion eines konkreten Erwartungshorizonts sein als vielmehr das Aufzeigen der Korrespondenz von in den Werkstrukturen codierten Interpretationsmöglichkeiten, die dem Publikum angeboten wurden – ob der einzelne Zuschauer sich auf sie einließ oder nicht –, und dem ästhetischen und gesellschaftlichen Diskurs der Zeit. Die Rekonstruktion des Beziehungsgeflechts zwischen Werken und Publikum kann nie nur aus den Werken erfolgen, sondern macht eine umfassende Arbeit mit zeitgenössischen Quellen unabdingbar. Diese muß die Eigenheiten der sich gerade erst entwickelnden Musikkritik in Italien berücksichtigen.⁴⁷ Für die Umorientie-

duktion des gewohnten Schönen befriedigt, Wunschkonstruktionen sanktioniert, unalltägliche Erfahrungen als ‚Sensation‘ genießbar macht oder auch moralische Probleme aufwirft, aber nur, um sie als schon vorentscheidene Fragen im erbaulichen Sinne zu ‚lösen‘. Aus der ‚Distanz zwischen Erwartungshorizont und Werk, zwischen dem schon Vertrauten der bisherigen ästhetischen Erfahrung und dem mit der Aufnahme des neuen Werkes geforderten ‚Horizontwandel‘“ bestimme sich der Kunstcharakter eines Werks. Dieser Prozeß sei in hohem Maße dynamisch, da „diese Distanz, die zunächst als neue Sehweise beglückend oder auch befremdlich erfahren wird, für spätere Leser in dem Maße verschwinden kann, wie die ursprüngliche Negativität des Werkes zur Selbstverständlichkeit geworden und selbst als nunmehr vertraute Erwartung in den Horizont künftiger ästhetischer Erfahrung eingegangen ist“.

Diese Annahmen der Rezeptionsästhetik sind wiederholt kritisiert worden. Terry Eagleton vermutet, die Annahme, die wertvollsten Werke würden die allgemeingültigen Codes übertreten, sei die typische Sichtweise eines modernen europäischen Liberalen, für den „Denksystem“ grundsätzlich negativ besetzt ist und der deshalb nach Werken Ausschau hält, die diese übertreten. Die Macht der Kunst primär im Negativen festzumachen – der Übertretung und Verfremdung – beinhaltet für Eagleton eine entschiedene Haltung gegenüber den sozialen und kulturellen Systemen seiner Zeit: eine Haltung die sich im modernen Liberalismus dazu steigere, alle Denksysteme als solche für verdächtig zu halten, was ein beredtes Zeugnis für den Liberalismus in bezug auf sein eigenes Denksystem sei: dasjenige, welches die eigene Position fundiert. Terry Eagleton, *Einführung in die Literaturtheorie*, Stuttgart/Weimar: Metzler 1994, S. 47ff.

⁴⁶ Rainer Warning (Hg.), *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München: Fink 1975, S. 24f.

⁴⁷ Im Mittelpunkt stand meist die Frage nach dem Erfolg, für den die Reaktion des Publikums der Gradmesser war. Aus heutiger Sicht könnte man dies als ein Defizit der Musikpresse werten, die mangels analytischer Methodik nicht in der Lage war, über eine oberflächliche

rung des italienischen Musiktheaters erweisen sich dabei die Stimmen feindlich gesinnter Kritik als besonders erhellend – auch wenn man die negative Wertung nicht übernehmen möchte –, weil diese den Bruch mit dem Vertrauten besonders deutlich machen können: Eine der ersten „Originalknospen“ des spezifischen Verdi-Stils ist für Hanslick Giseldas Cabaletta aus dem vierten Akt der *Lombardi*, denn diese wirkt „ungefähr, als wenn jemand plötzlich durchs Fenster hereinspringend uns eine schallende Ohrfeige versetzt“.⁴⁸ Er lobt „Ai nostri monti ritorneremo“ aus dem vierten Akt von *Il trovatore*, beklagt sich jedoch, „daß solche Anfänge sich bei Verdi nie lange auf gleicher Höhe halten, vielmehr mit mathematischer Gewißheit einen möglichst trivialen Satz nach sich ziehen. Es ist dies weniger eine Herabsinken aus Schwäche, [...] als vielmehr absichtliches, doloses Aussuchen und Ersinnen des Trivialen. Ich möchte es ästhetischen bösen Willen nennen.“⁴⁹ Der Vorwurf der „Trivialität“ scheint hier Reaktion auf eine neuartige musikalische Direktheit zu sein, die mit Hanslicks ästhetischem Empfinden nicht vereinbar war. Derartige Stimmen werfen Schlaglichter auf Wirkungsbereiche der betreffenden Opern, die für den mit der italienischen Oper des späten 19. Jahrhunderts vertrauten Rezipienten an Offensichtlichkeit verloren haben. Die systematische Untersuchung von Zensureingriffen kann zeigen, wo mit dem Verstoß gegen soziale Konventionen Affekte erzeugt wurden, die wegen der Dynamik gesellschaftlicher Werte dem heutigen Rezipienten nicht mehr zugänglich sind. Die Operzensur arbeitete zwar mit lokal unterschiedlichen Filtern, ihre Tendenzen wiesen aber überwiegend in dieselbe Richtung. Die Maßnahmen, so absurd sie im Detail mitunter sind, geben Hinweise auf den gesellschaftlichen und künstlerischen Diskurs der Zeit: Die von der Zensur durchgesetzten politischen, moralischen und ästhetischen Normen fanden ja nicht bloß Niederschlag in den zensierten Werken; sie waren ebenso relevant für die zahllosen Opern, die *nicht* mit diesen Normen kollidierten. Für Lavagetto kann eine Geschichte der Zensur folgendes Ziel besitzen: „Alla fine potrebbe emergere il ritratto, finalmente attendibile, di un pubblico, della sua ‚poetica‘, delle sue predilezione e idiosincrasie non solo teatrali.“⁵⁰

Beschreibung des Theaterereignisses hinauszugehen. Zu fragen wäre aber, ob diese Tendenz nicht Abbild der auf das Publikum gerichteten Konzeption der italienischen Oper ist. Oft sind bei der Frage nach dem Erfolg erhebliche Differenzen zu notieren, da der Großteil der Presse von Musikverlagen und Künstleragenturen kontrolliert wurde. Siehe d. Verf., *Medien der Popularisierung*, in: Anselm Gerhard / Uwe Schweikert (Hg.), *Verdi-Handbuch*, Stuttgart/Weimar 2001, S. 77-83.

⁴⁸ Hanslick 1875, S. 219f.

⁴⁹ Ebd., S. 232.

⁵⁰ Mario Lavagetto, „Prefazione“, in: Anna Buia, *Un così eroico amore. Genesi e diffusione censurata del libretto de ‚La traviata‘ di F. M. Piave* (Musica e teatro, 10), Milano: Edizioni degli Amici della Scala 1990, S. 11.

Rezipierbarkeit und Schema

Die Ausrichtung am Publikum bestimmt die Struktur der italienischen Oper. Raimondo Boucheron notiert eine gewisse Formelhaftigkeit derselben und erkennt als Ursache dafür die Präferenzen des Publikums, das immer wieder die gleichen musikalischen Formen zu hören wünsche.⁵¹ Den Zusammenhang zwischen starken Konventionen und leichter Rezipierbarkeit stellt Abramo Basevi her, der polemisch rät:

Volete voi la ricetta per comporre *melodie* facilissime ed orecchiabile? Prendete un ritmo vecchio, tra i più chiari. Per adattarvi le nuove note non fa bisogno di troppa fatica; imperiocchè, quanto a trovare una grata successione, vi sono delle regole quasi fisse, come quella che raccomanda i salti di 4° salendo, di 6^a maggiore, di 3^a, di 5^a scendendo ec. ec.; quanto alla condotta o alla *forma* del pezzo, seguite pure, come su d'una falsariga, quella già in voga, senza darvi briga d'introdurvi veruna modificazione; quanto poi alle armonie, avete quelle del *tuono* in cui è il pezzo, ed ove vogliate fare altre modulazioni grate, vi sono le opportune regole. È in questa guisa che vengon creati molti pezzi di musica i quali usurpano il nome di *nuovi*. I buongustaj vanno poi al teatro ed esclamano „bella! bella! questa è musica che si comprende subito!“⁵²

In Anlehnung an die juristische Definition von Konvention schlägt Bianconi vor, musikalische Konvention als einen Pakt, stillschweigend geschlossen zwischen der Bühne und dem Parkett, zwischen Autoren und Zuschauern, zu definieren. Verdi (und anderer Komponisten davor) Leistung war es nun, einen neuen Pakt vorzuschlagen, der die vorhergehenden bereichern oder ersetzen konnte.⁵³ Aus der Sicht des Zuschauers erscheinen die starken Konventionen der italienischen Oper nicht als ein ästhetisches Versagen, sondern vielmehr als stilistisches Erfordernis, das Kommunikation erst ermöglicht. In der Tat war es weniger das Ziel italienischer Komponisten, die Konventionen zu überwinden, als sie vielmehr möglichst geschickt zu nutzen. „Verdi's mid-century deformations of structural norms are not dissatisfied rejections“, notiert

⁵¹ „[N]ella musica italiana, specialmente drammatica [...] trovasi una tale uniformità che difficile ne rende il riconoscere lo stile individuale di ciascuno. Dipende ciò forse da carattere nazionale? o dovremo noi pendere verso l'opinione di chi reputa esaurite tutte le possibili combinazioni e nulla di nuovo ed originale potersi omai immaginare? Nè l'una nè l'altra ci sembrano le vere cagioni, e perchè varia è dovunque natura, e perchè troviamo grandissima differenza di stile e molta novità negli autori stranieri. Bensì crediamo tanta uniformità dei nostri, nascere dall'essersi fatti seguaci e schiavi di certe determinate forme, pel favore che ottennero presso il pubblico.“ Boucheron 1842, S. 119.

⁵² Abramo Basevi, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze: Tofani 1859, S. 109.

⁵³ Bianconi 1985, S. 29-48.

James Hepokoski: „In fact, they seem to be the opposite: part of a carefully considered strategy to enhance the expressive potential of those norms. He invoked the conventions repeatedly, set them in place, stressed their conventionality and then, when appropriate, deformed them ‚affermatively‘ in order to make them speak with resonant clarity, to harness their affective (or generic) connotations.“⁵⁴ In gewisser Weise ein Ersatz für die verlorengegangenen Schemata im späten 19. Jahrhundert war die Repertoireoper, denn die Spielpläne schrumpften auf wenige dem Publikum vertraute Werke zusammen, so daß die Notwendigkeit der unmittelbaren Verständlichkeit – die nur durch starke Konventionen gewährleistet wird – nachließ.

Die Opern wurden aber nicht nur durch musikalische Konventionen geprägt. Auch die Standardisierung von Handlungen und Personencharakteristika liegt in den dargestellten Mechanismen begründet. Die Libretti weisen typische Merkmale von Unterhaltungsliteratur auf, die sich nach Peter Nusser unter anderem durch Polarisierung der Figuren und deren Typisierung auszeichnet:

Figuren, die nach allgemein akzeptierten Verhaltensnormen handeln, und Figuren, die vom Publikum zurückgewiesene Verhaltensweisen zeigen, stehen in bipolarer Anordnung gegenüber. Sie ermöglichen dem Leser schnelle Orientierung und geben seiner Identifikationsbereitschaft eine deutliche Richtung. Je weniger die Charakterisierung der Figuren dabei auf Individualität zielt, desto leichter lassen sich eindeutige, durch Reflexion ungebrochene Vorstellungen auf sie übertragen. Ihre Typisierung erleichtert zudem den Vorgang der Projektion: In bloße Personenhüllen kann der Leser leicht seine eigenen, in der Realität unerfüllten Wünsche hineinlegen; gleichzeitig wird ihm erspart, sich mit differenzierenden Gedanken und Gefühlen auseinanderzusetzen, die eine individuell gezeichnete, als ‚Gegenüber‘ fungierende Figur ihm entgegenstellen könnte.⁵⁵

Ebenfalls zu berücksichtigen sind die für das Publikum relevanten sozialen Normen, da sie in den Opern nach gewissen Spielregeln variiert werden können, um beim Zuschauer Affekte zu erzeugen. Ebenso können sie bestätigt werden, um dem Rezipienten – der nach diesen Normen lebt – ein Gefühl der Bestätigung zu vermitteln. Auf eine komplexe Weise stehen diese Normen mit den dramaturgischen Strukturen in Verbindung. Massimo Mila verweist auf die soziale Funktion der romantischen Oper als Ersatz für nicht gelebtes Leben und erkennt als das Grundthema die Variation der tragischen Liebe von Romeo und Julia. Er setzt dies in Beziehung zur unglücklich verheirateten Zuschauerin, die „nel pallido tenore in nero manto scorgevano l'immagine del cugino ufficiale o poeta che avevano dovuto rifiutare a diciott'anni per andar sposate

⁵⁴ James Hepokoski, „Genre and content in mid-century Verdi: ‚Addio, del passato‘ (‚La traviata‘, Act III)“, in: *Cambridge Opera Journal* (1989), S. 255.

⁵⁵ Peter Nusser, „Unterhaltungsliteratur“, in: Ulfert Ricklefs (Hg.), *Fischer Lexikon Literatur*, Frankfurt: Fischer 1996, S. 1911.

a un facoltoso industriale tessile“.⁵⁶ Für Maria Grazia Accorsi ist dieses Schema, in der die Beziehung von Sopran und Tenor zuerst als die große, einzige Liebe etabliert wird, um dann ein tragisches Ende zu erfahren – ein Schema, das in Italien weit deutlicher als in Frankreich hervortritt –, der Ausdruck einer zutiefst lustfeindlichen Gesellschaft:

Il melodramma melodrammatico è un genere a identificazione femminile, in cui l'eros è negato ma mascherato da cuore, compensato e nobilitato attraverso il linguaggio: è l'inconscio femminile che sublima il desiderio d'amore e il senso di colpa che la civiltà borghese sette-ottocentesca ha legato all'amore-passionale. Melodrammatico è questo amore, negato e colpevolizzato, ma enfatizzato, fatto parola retorica; melodramma significa vivere nell'esaltazione della fantasia e della parola teatrale ciò che non si sa o non si può vivere nella realtà, non saper superare le convenzioni per far trionfare i desideri autentici. [...] Nel melodramma, dunque, c'è sì l'idealizzazione delle convenzioni morali e il trionfo della virtù, intesa come castità e continenza sessuale. Non solo non c'è idealizzazione dell'adulterio, come ci si potrebbe aspettare in una società che mercantizza il matrimonio, ma non c'è neanche amore, grande colpa e forza terrificata secondo la visione ristretta della morale borghese, che ha ridotto il suo oggetto quasi solo al comportamento sessuale e alla continenza – e della frigidità – l'unica virtù.⁵⁷

Aus diesem Blickwinkel läßt sich der tragische Operschluß als eine Art Verdröstung interpretieren, die die Verdrängung und Entsagung von Bedürfnissen erleichtert.

Italienische und französische Ästhetik

Die starken Konventionen der italienischen Oper erklären die nur langsame und selektive Übernahme französischer Modelle. Im Verständnis von Oper lagen grundsätzliche Differenzen vor, die sich in divergierender Ästhetik niederschlugen: Die französische Oper zeichnete sich von jeher durch eine „mediale Offenheit“ und die Tendenz aus, die Einzelkünste zum „Gesamtkunstwerk“ zu verbinden. Durch das differenzierte Zusammenwirken von Wort, Text, Tanz und Bild wollte die französische Oper den in Frankreich vorherrschenden ästhetischen Vorstellungen nach bild- und klangrealistischer Gestaltung von Musik und *Mise en scène* gerecht werden.⁵⁸ Realistische Darstellungen

⁵⁶ Massimo Mila, „L'opera' come forma popolare della comunicazione artistica“, in: Vittorio Biondi / Tibor Kardos (Hg.), *Il romanticismo. Atti del sesto congresso dell'associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana (Budapest e Venezia, 10-17 ottobre 1967)*, Budapest: Akademiai Kiado 1968, S. 198.

⁵⁷ Maria Grazia Accorsi, „Il melodramma melodrammatico“, in: *Sigma* (1980), S. 123.

⁵⁸ Sieghart Döhring / Sabine Henze-Döhring: *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert* (Handbuch der musikalischen Gattungen, 13), Laaber: Laaber 1997.

widersprachen aber der auf abstrakten Prinzipien beruhenden (in der Mitte des 19. Jahrhunderts immer noch nachwirkenden) Poetik des italienischen Belcanto, die durch die Distanzierung von der Realität und das Bestreben der Schaffung einer idealen Gegenwelt geprägt wurde. Rodolfo Celletti verweist auf Gioachino Rossinis „barocke Vorstellungen von Gesang“, die auf der Idealisierung der handelnden Personen fußen: „Noch bei größter seelischer Zerrissenheit scheuen sie die realistische Darstellung eines Menschen, der sich innerlich verzehrt und aufbäumt. Dem Schmerz oder dem Zorn begegnen sie vielleicht nicht mit Abstand, denn beides bewegt sie ja stark, immer aber mit Verachtung für die gewöhnlichen, die alltäglichen Reaktionen erzürnter oder trauriger Menschen.“⁵⁹ Einander widerstrebende Richtungen prägten die italienische Oper. Als Schlüssel zum Erfolg erkennt Morelli die gleichzeitige „Befriedigung der Forderung nach Realismus, zur Identifikation einladender Morallehren und ‚gelebte‘ Gefühle aus Familie und Privatsphäre“ und der „Befriedigung der – konträren – Erwartungen, die nach hübsch ‚gemalten‘ Bildern von modellhaften Lebenspraktiken verlangen, welche die neue Gesellschaft und ihre Klassen [...] zu voreilig als überholt abgetan hatten“.⁶⁰ Lautmalerische Realistik, wie sie sich – wenn auch in gebrochener Form – im zweiten Akt von Meyerbeers *L'Étoile du Nord* findet, stieß bei der italienischen Erstaufführung im Jahre 1856 viele italienische Zuschauer ab.

Meyerbeer, *L'Étoile du Nord*

[Allegretto maestoso]

Gritzenko

Gre - na - diers, fiers Mos - co - vi - tes,

Trrrrrum

Trrrrrum

(Roulement)

f

p

⁵⁹ Rodolfo Celletti, *Geschichte des Belcanto*, Kassel: Bärenreiter 1989, S. 144f.

⁶⁰ Morelli 1992, S. 434.

„Questo pubblico non ne volle sapere [...] di un continuo assordante suono di voci e tamburri, coll'obbligo alle voci di imitare il rollo! Nel paese del *Barbiere*, dell'*Otello*, della *Norma*, *Sonnambula*, *Lucrezia*, *Elisir*, *Nabucco*, *Rigoletto*, il gusto si mantiene troppo puro, troppo melodico per poter apprezzare codesta musica, pazza, strana, ibrida!“⁶¹ Die Ästhetik des Schönen entsprach der Rezeptionshaltung des italienischen Publikums anscheinend eher als die Ästhetik des Charakteristischen. „The cult of the specific – with its promise of the picturesque, the bizarre, the extreme – was a romantic discovery which educated Italians were slow to admit“, notiert John Rosselli: „Their tradition was wholly classical; it valued the general, the elevated and they considered that a work such as an opera should be unified in tone and texture.“⁶² Die Vermischung der Gattungen, die die französische Romantik propagierte, wurde in Italien keineswegs einhellig begrüßt. Filippo Filippi beklagt sich über Komponisten, die sich stürzen auf Libretti „senza un colore deciso, in modo che la musica, per essere in concordanza col soggetto, deve assumere delle forme disperate, or giocosa, or semiseria, più spesso ancora serissima“. Er resümiert:

Se nella letteratura esiste una linea di demarcazione la quale separa il genere comico dal drammatico, tanto più spiccata deve essere questa divisione quando la parola è soggetta immediatamente all'espressione musicale: la parola per se stessa è sufficiente per esprimere le astrazioni del pensiero non solo, ma tutte le modificazioni dell'anima humana, i sentimenti, le passioni. – È un fatto che la vita pur troppo è una continua vicenda di pianto e di riso, di bene e di male; è vero che nella esistenza reale la commedia si confonde col dramma, colla tragedia, eppure la letteratura drammatica nel tratteggiare questi fenomeni morali ha fatto le sue grandi divisioni, ha trovato dei stili, dei generi differenti, a seconda del vario colore che presenta un'avvenimento: lo stesso romanticismo, quantunque abbia, per amore dello strano e del nuovo, ridotto tutto ad un'unità bizzarra e confusa, tuttavia si valse pur anco dell'elemento fantastico e sovranaturale col quale si esce affatto dalla sfera della pura realtà. – Ora se alla parola furono imposte queste savie leggi, quanto più non saranno necessarie per la musica, la quale esprime talora o produce delle sensazioni più forti, ma subordinate sempre ad un soggetto ben definito, preciso, e giammai librato fra il serio e il buffo, fra il drammatico e il giocoso.⁶³

Auch die Mise en scène wurde von ähnlichen ästhetischen Erwägungen bestimmt. Für Girolamo Boccardo war die Darstellung der Realität durch den Gesang ohnehin schon durchbrochen, was eine Distanz bewahrende szenische Umsetzung erfordere:

⁶¹ *Gazzetta dei teatri* (1856), S. 57.

⁶² Rosselli 1991, S. 67.

⁶³ *Gazzetta musicale di Milano* (1855), S. 385.

Sola la lunga abitudine basta a far passare inosservata la stranezza di quelle scene, in cui un uomo furibondo ripete più volte gli accenti dell'ira e della minaccia, pria d'eseguire atti, che di loro natura esser dovrebbero inconsiderati e prontissimi; o di quell'altre, nelle quali una donna morente canta a piena gola, al momento di spirare. Che se tutto ciò, e ben altro ancora, non ha fior di senno allorchè si tratta d'una Semiramide o d'un Nabucco, che diremmo noi quando l'azione s'aggira sopra un soggetto familiare e domestico, al quale manca persino quel lieve prestigio della lontananza dei tempi e del meraviglioso, che nei melodrammi eroici o fantastici, può almeno far velo alla fisica o morale impossibilità delle situazioni! Nella *Traviata* di Verdi (per citare un solo esempio), oltre alla intrinseca indecenza dell'argomento, quanto alla tenerezza e alla compassione che l'infelice donna ispira non viene tolto dall'udire in musica chiederle dal medico: *come vi sentite?* – o dal vedere quell'etica distesa in letto nella sua cameretta? È il caso (se altro mai) di dire: qui la tragedia muta in farsa.⁶⁴

Bei der Uraufführung von *La traviata* wurde bekanntlich die Handlung aus der Gegenwart in das 18. Jahrhundert verlegt, um die hier als fehlend beklagte Distanzierung herzustellen; eine Tendenz, auf die auch häufig Zensureingriffe abzielten.⁶⁵ In der komischen Oper, deren Stoffe der Realität des Alltags näher stehen als die der tragischen Oper, herrschten etwas andere Bedingungen, um auf der Bühne eine Gegenwart zu etablieren: Zentrale Förderung war hier – anders als in der Opéra-comique –, daß Opera buffa wirklich komisch zu sein habe, die Realität also nur entstellt auf die Bühne kam.⁶⁶ Ein weiterer Weg, um Distanz von der Wirklichkeit herzustellen, wird in den zahllosen Opern über Oper wie Antonio Cagnonis *Don Bucefalo* oder Carlo Pedrottis *Tutti in maschera* eingeschlagen. Marco Emanuele unterstreicht: „Un'opera che parla di un'opera non si compromette con la realtà, si rifugia nel mondo alternativo del palcoscenico, con personaggi ideali e una trama che è la negazione di ogni trama.“⁶⁷ Auch in Opern buffe, die nicht von Oper handeln, finden sich häufig Bezüge zu anderen Bühnenwerken, die die „Realität“ der vielfach zeitgenössischen Stoffe durchbrechen. Derartige Verbindungen finden sich sogar in De Ferraris *Pipelet* (Venedig 1855), einer Opera buffa, die auf einer Episode aus Eugène Sues Feuilletonroman *Les Mystères de Paris* (1842/43) beruht, der ganz dezidiert soziale Probleme der Zeit behandelt. Die zweistrophige Canzone aus dem ersten Akt bezieht sich offensichtlich auf Manricos „Deserto sulla terra“ aus dem ersten Akt von

⁶⁴ Boccardo 1874, S. 303.

⁶⁵ Michael Walter, *„Die Oper ist ein Irrenhaus“*. Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert, Stuttgart/Weimar: Metzler 1997, S. 317.

⁶⁶ Siehe hierzu die Diskussion in dem Kapitel „Italienischer und französischer Humor“.

⁶⁷ Marco Emanuele, *Teatro nel teatro e riscrittura del passato nell'epoca comica italiana di metà ottocento: „Don Bucefalo“ (1847) di Antonio Cagnoni e „Tutti in maschera“ (1856) di Carlo Pedrotti*, Godiasco: Guardamagna 1996, S. 11.

Il trovatore. Rigolettas (bei Sue: Rigolette) „Deserta e sola“ steht ebenfalls im 3/8-Takt, zeigt aber Buffaton und heiteres Dur. Reproduziert ist zudem das szenische Spezifikum von Manricos erstem Auftritt, denn auch hier wartet eine Figur eifersüchtig im Vordergrund der Bühne, während die andere sich anfangs hinter der Szene befindet und anschließend für den Zuschauer sichtbar wird.

Serafino De Ferrari, *Pipelet*

Moderato (dentro le scene) Ah! De- sarta e so- la

Allegretto

Rigoletta

pp *allarg.* *p*

R. gen- til vi - o - la cre- scea nell' an - go- lo d'un bel gar - din: pian- gea ne-

R. glet - ta la po- ve - ret - ta sull' in- giu - sti - - zia del suo de - stin.

pp

DAS FRANZÖSISCHE THEATER UND DIE ITALIENISCHE OPER

Paris, das Zentrum des Weltamüsemments

„Parigi! è la città dei desideri...
che s'apre al sogno luminoso
di fascini, di speranze!
È la meta di tutti!
È la sirena!“
Giacomo Puccini, *La rondine*

Wer im Zusammenhang mit der Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts von Frankreich spricht, meint eigentlich Paris. Stärker als in den anderen Hauptstädten Europas konzentrierte sich hier das geistige und kulturelle Leben des ganzen Landes, die Verwaltung und die Wirtschaft. Die Wirkung der von hier ausgehenden Impulse war aber bei weitem nicht auf Frankreich beschränkt; für Walter Benjamin war Paris gar die „Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts“.⁶⁸ Als das gleichzeitige „Zentrum der Weltwirtschaft und des Weltamüsemments“ charakterisiert der Soziologe Siegfried Kracauer die französische Metropole und unterstreicht, welche ungeheure Bedeutung den dort ansässigen Theatern, Verlagen und Künstlern zukam.⁶⁹ Die Vormachtstellung bestand nicht nur auf dem Sektor der kanonisierten, sondern vor allem auf dem der populären Kultur. Noch die Anfangsjahre des Kinos wurden durch die Produktion aus Frankreich dominiert, und in vielen Techniken und Produktionsmechanismen knüpft die heutige nordamerikanische Unterhaltungsindustrie an das Pariser Kulturleben des 19. Jahrhunderts an. „Si può affermare che tutta la vita intellettuale italiana fino al 1900 [...], in quanto ha tendenze democratiche, cioè in quanto vuole (anche se non sempre riesce) prendere contatto con le masse popolari, è semplicemente un riflesso francese, dell'ondata democratica francese, che ha avuto origine dalla rivoluzione del 1789“; spitzt Gramsci das Verhältnis Frankreich-Italien zu: „Se non si studia la cultura italiana fino al 1900 come un fenomeno di provincialismo francese, se ne comprende ben poco.“⁷⁰ Für Verdi hatte Frankreich der modernen Welt die Freiheit und die Zivilisation gebracht.⁷¹ Bereits der Rahmen, in dem Verdi seine Jugend verbrachte, war in vielen

⁶⁸ Walter Benjamin, „Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts“, in: Benjamin, *Gesammelte Schriften*, 9 Bände, Frankfurt: Suhrkamp 1974ff., I, S. 509-604.

⁶⁹ Siegfried Kracauer, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*, Frankfurt: Suhrkamp 1976, S. 258.

⁷⁰ Gramsci 1971, S. 88f.

⁷¹ „È vero che la *blague*, l'impertinenza, la presunzione nei Francesi era, ed è, malgrado tutte le loro miserie, insopportabile, ma infine la Francia ha dato la libertà, e la civiltà al mondo mo-

Dingen französisch geprägt; nicht zuletzt wegen den politischen Entwicklungen, in deren Folge Verdis Geburt im Register der Stadtverwaltung von Busseto nach napoleonischem Recht in französischer Sprache dokumentiert ist und die Taufnamen Joseph Fortunin François festhält. Der Hof von Parma, regiert von Napoleons Witwe Marie Louise von Österreich, war französisch ausgerichtet und unterhielt ein Orchester, das Niccolò Paganini Mitte der dreißiger Jahre nach dem Modell der Société des concerts du Conservatoire reformierte. In Mailand gastierten in den dreißiger Jahren immer wieder französische Theatertruppen im Teatro Re und Teatro Carcano. Und schließlich lebte Verdi über längere Zeiträume in Paris (Juli 1847 - Juli 1849, Oktober 1853 - Dezember 1855, Sommer 1866 - März 1867) und unternahm zwischen 1847 und 1894 rund dreißig Reisen in die französische Metropole.⁷²

Die in Paris aufgenommenen Impulse waren überaus vielfältig. „Va Verdi tante volte a fare basse ,esperienze teatrali', non più frequentando colà ambienti attivi del pensiero romantico (gli bastano a questa bisogna i circoli milanesi) quanto piuttosto per andarsi a cacciare nel bel mezzo di una archetipica folla di consumatori di teatro metropolitano, nei luoghi deputati alla distribuzione spiccolata, mid-culturale, del romanticismo.“⁷³ Eine unüberschaubare Anzahl in Italien entstandener Opern – nicht nur die Verdis – basiert auf der im Paris des 19. Jahrhunderts entstandenen Literatur und dem Sprechtheater. Ursache für diese Dominanz war dabei sowohl die Schwäche der gleichzeitig in Italien verfaßten Literatur als auch die Durchschlagskraft der weit mehr an den Bedürfnissen des Publikums orientierten französischen Produktion. Dabei fand nicht nur das Theater von Victor Hugo den Weg nach Italien, sondern auch die zahllosen Stücke von Alexandre Dumas père, Eugène Scribe, Casimir Delavigne, Émile Souvestre, Octave Feuillet, François Ancelot, Victor Séjour und vielen anderen, heute vergessenen, Autoren. Von größerer Bedeutung für die italienische Oper als die Comédie Française war das Boulevardtheater, das seinen Namen dem Boulevard du Temple verdankt, wo sich ein Theater an das andere reihte, bis zur städtebaulichen Umgestaltung von 1862 eines der Pariser Unterhaltungszentren. Als bezeichnend für die Ausrichtung der dortigen „théâtres secondaires“ kann dabei der Beiname „Boulevard du crime“ gelten, der sich infolge des von Mord und anderen spektakulären Straftaten beherrschten Reper-

demo. E s'essa cade, non c'illudiamo, cadranno tutte le nostre libertà e la nostra civiltà“. Brief an Clara Maffei vom 30. September 1870 nach der französischen Niederlage bei Sedan. Zitiert nach Gaetano Cesari / Alessandro Luzio (Hg.), *I copialettere di Giuseppe Verdi*, Milano: Cerretti 1913, S. 604.

⁷² Marcello Conati, „Verdi et la culture parisienne des années 1830“, in: Peter Bloom (Hg.), *Music in Paris in the Eighteen-Thirties* (Musical Life in 19th-Century France, 4), Stuyvesant: Pendragon 1987, S. 211.

⁷³ Giovanni Morelli, „Introduzione“, in: Morelli (Hg.), *Tornando a ‚Stiffelio‘. Popolarità, rifacimento, messinscena, effettismo e altre ‚cure‘ nella drammaturgia del Verdi romantico*, Firenze: Olschki 1987, S. XII.

toires etablierte.⁷⁴ Die große Zahl dem Mittelstand zugänglicher Spielstätten wie das Théâtre Porte Saint-Martin, Odéon, Vaudeville, Gymnase, Palais-Royal, Théâtre de la Gaité, National, Folies-Dramatique oder Funambules ließ eine ungeheure Fülle von Stücken entstehen, die den Anforderungen der italienischen Oper genügen konnten. Über die stoffliche Verbindung mit den jeweiligen Vorlagen hinaus wurde die italienische Oper dabei auch von der ausgefeilten Dramaturgie und ihren Theatereffekten geprägt, was Folgen für die musikalische Struktur haben sollte. Vereinfacht wurde der Transfer dadurch, daß viele Dramen in italienischer Übersetzung in der in Mailand beim Verlag Borroni e Scotti erscheinenden Reihe *Florilegio Drammatico* erschienen. Nicht zu unterschätzen ist weiterhin die Vermittlungsfunktion der Pariser Schriftsteller, denn vieles wurde in Italien in ihren über eine Übersetzung oft weit hinausgehenden Bearbeitungen aufgenommen: Verdi und Arrigo Boito rezipierten, wie ihr Briefwechsel belegt, bei der Arbeit an *Otello* und *Falstaff* die Dramen Shakespeares in erster Linie in der Übersetzung von François-Victor Hugo (1828-1873), dem Sohn von Victor Hugo, obwohl ihnen das Original und eine italienische Fassung zugänglich waren.

Schrittmacher des populären Theaters: Das Mélodrame

Als idealer Stoff- und Ideenlieferant der italienischen Oper sollte sich das Mélodrame erweisen. Insgesamt kann seine Bedeutung für die italienische Oper wohl schwerlich überschätzt werden. Sala nennt einige Forschungsdesiderate:

L'importanza del *mélodrame* [...] trascende il fatto, pur rilevante, della diretta derivazione dal *mélo* di molti libretti operistici. La sua influenza non va letta tanto sul versante della *fabula* quanto piuttosto su quello dell'intreccio. Più che la ricorrenza degli stessi soggetti, andrebbero meglio indagate le coincidenze nei modi dell'espressione drammatica, della tecnica dei *tableaux* e delle 'didascalie musicali' [...]. Ma non solo: esiste un terzo ambito che varrebbe la pena di approfondire e cioè l'azione (o attrazione) che il *mélo* esercita nel contesto socioculturale, la sua pregnanza antropologica, la sua capacità di creare *idola* che corrispondono ad altrettanti *desiderata* del pubblico.⁷⁵

Das Mélodrame war besonders im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts sehr verbreitet, wirkte auf das romantische Drama etwa von Victor Hugo und beeinflusste das französische und italienische Musiktheater. Es erfüllte eine vermittelnde Funktion, denn verwendet wurden Stoffe aus allen denkbaren Quellen; anschließend wurden diese Stoffe

⁷⁴ John McCormick, *Popular Theatres of Nineteenth-Century France*, London: Routledge 1993, S. 15.

⁷⁵ Sala 1995, S. 180.

vielfach zu Populärliteratur verarbeitet. Die Hauptaufgabe des Mélodrame war Unterhaltung für ein breites Publikum: „The melodramma, though enjoyed by all sections of society, was the genre that crystallised the desires and ambitions, conscious and unconscious, of the popular classes and provided them with imaginative satisfaction.“⁷⁶ Kennzeichnend war die Vielfalt der verwendeten Mittel „Dans le mélodrame, texte, musique, danse, pantomime, mise en scène jouaient un rôle équivalent et complémentaire, constituant ainsi un spectacle total.“⁷⁷ Effekte wie ein dressierter Hund in Pixé-récourts äußerst erfolgreichem *Le Chien de Montargis* (1814) unterstreichen den ausgeprägten „Spektakel“-Charakter der Stücke. Von entscheidender Bedeutung waren die starke Akzentuierung der visuellen Komponente und die kräftige Zeichnung der Handlung. „The desire to express all seems a fundamental characteristic of the melodramatic mode. Nothing is spared because nothing is left unsaid; the characters stand on stage and utter the unspeakable, give voice to their deepest feelings, dramatize through their heightened and polarized words and gestures the whole lesson of their relationship“, erkennt Peter Brooks: „Life tends, in this fiction, toward ever more concentrated and totally expressive gestures and statements.“⁷⁸ Neben der plastischen Darstellung der Akteure, die von der starken Verbindung des Mélodrame mit der Pantomime herrührte, zeichnete insbesondere die Mise en scène für die starke Bühnenwirkung verantwortlich, die Effekte des Panoramas und Dioramas nutzte.⁷⁹ Die standardisierten Charaktere schließlich erleichtern dem Publikum die Orientierung innerhalb des Stücks.⁸⁰ Im 1817 veröffentlichten *Traité du mélodrame* geben Abel Hugo, Armand Malitourne und Jean Ader eine Anleitung, wie ein Mélodrame zu verfassen sei:

Pour faire un bon mélodrame, il faut premièrement choisir un titre. Il faut en suite adapter à ce titre un sujet quelconque, soit historique, soit d'invention: puis on fera paraître pour prin-

⁷⁶ McCormick 1993, S. 113.

⁷⁷ Nicole Wild, „La musique dans le mélodrame des théâtres parisiens“, in: Bloom (Hg.) 1987, S. 601.

⁷⁸ Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mood of Excess*, New Haven/London: Yale Univ. Press 1976, S. 4.

⁷⁹ Das *Panorama*, ein geschickt beleuchtetes, den Betrachter in einem dunklen Raum umgebendes Gemälde, erzeugte mit seiner detailgenauen Ausgestaltung ein für die Zeitgenossen frappantes Abbild der Realität. Eine 1822 von Jacques Daguerre vorgestellte Weiterentwicklung, das *Diorama*, steigerte die Wirkung noch durch die allmähliche Veränderung der Beleuchtung mittels farbiger Filter. Bilder wie das der im mitternächtlichen Mondlicht daliegenden Ruine der Edinburgher Holyrood Chapel (1823) beeindruckten die Zeitgenossen stark. Siehe F. W. J. Hemmings, *Culture and Society in France 1789-1848*, [New York]: Peter Lang 1987, S. 146ff.

⁸⁰ Jean-Marie Thomasseau, *Le mélodrame* (Que sais-je?, 2151), Paris: Presses universitaires de France 1984, S. 32.

cipaux personnages, un niais, un tyran, une femme innocente et persécutée, un chevalier, et, autant que faire se pourra, quelqu'animal apprivoisé, soit chien, chat, corbeau, pie ou cheval. On placera un ballet et un tableau général dans le premier acte; une prison, une romance et des chaînes dans le second, combats, chansons, incendie, etc..., dans le troisième. Le tyran sera tué à la fin de la pièce, la vertu triomphera, et le chevalier devra épouser la femme innocente, malheureuse, etc... On terminera par une exhortation au peuple, pour l'engager à conserver sa moralité, à détester le crime et les tyrans, et surtout on lui recommandera d'épouser de préférence des femmes vertueuses.⁸¹

Das Mélodrame unterliegt einem weitgehend schematisierten Ablauf und wird durch die extreme Polarisierung von Gut und Böse gekennzeichnet.⁸² Die Personenkonstellation des klassischen Mélodrame (le traître, l'innocente victime, le comique) sowie das obligate *Lieto fine*, die es mit der Comédie larmoyante verband, sollten prägend werden für die Opera semiseria. Das Mélodrame veränderte sich infolge der „Verbürgerlichung“ des Boulevards, aber auch als Konsequenz des auf immer neue, unverbrauchte Effekte wartenden Publikums, dessen Affektschwellen sich permanent verschieben: Was in einer Generation als nichtjugendfrei galt, dient in der nächsten oft zur Unterhaltung der Kinder.⁸³ „The concern now is primarily plot, suspense, excitement, the search for new categories of thrills“, notiert Brooks: „But if it declines in ambition, melodrama never dies out. It rather transforms itself, for it is a remarkably adaptable

⁸¹ A!A!A!, *Traité du mélodrame*, Paris: Delaunay/Pélicier/Plancher 1817, S. 9f.

⁸² „Virtue is almost inevitably represented by a young heroine [...]. She may be threatened by natural cataclysm (storm, flood, fire, shipwreck, avalanche, volcanic eruption, savage attack [...]), but it is the rare melodrama that does not have a villain. [...] Opposed to virtue and innocence stands the active, concerted denial of them in the person of evil, known traditionally as *le traître*, no doubt because he dissimulates, but also because he betrays and undoes the moral order. Betrayal is a personal version of evil. Indeed, evil must be fully personalized, the villain highly characterized [...]. This does not mean that the villain is complex or nuanced as a psychological character. On the contrary, he is reduced to a few summary traits that signal his position, just as, physically, do his swarthy complexion, moustache, cape, and concealed dagger. But he is strongly characterised, a forceful representation of villainy.“ Brooks 1976, S. 32f.

⁸³ „In the 1830s, 1840s and 1850s melodramas are often marked by the sheer complexity of their plots, and in the increasing number of scene changes and spectacular effects, rendered possible by the developments in stage machinery and technical possibilities. The older stereotypes also become blurred. The virtuous hero, for example, is often replaced by the avenger, and the pursuit of justice, at all costs, becomes an end in itself. The naïf or simpleton usually disappears [...]. In some cases the villain himself (or herself) also vanishes, or becomes less sharply defined and, in some instances, society itself is cast as the villain. For a long time the sexual purity of the heroine was essential, and many early melodrammas show female virtue under threat. From 1830 sex becomes a far more important issue than it had been before. The eighteenth-century convention of the secret marriage, introduced out of respect for the properties, could no longer be taken seriously.“ McCormick 1993, S. 180ff.

form: its premises, of structure, rhetoric, vision, can be exploited for a range of subjects in many different media. It is still very much with us today.“⁸⁴

Oft wird die große Bedeutung der Musik im Mélodrame übersehen, die für die Ouvertüre, die Arien, zur Begleitung des Bühnengeschehens (ohne daß gesungen wurde) und zur Begleitung von Tanz und Phantomine Verwendung fand.⁸⁵ „La simple étymologie de ce mot en donne la signification“, beschreibt 1809 Armand Charlemagne die Gattung Mélodrame: „C’est un drame, autrement dit une action dramatique, dont les paroles sont coupées de mélodies ou musique.“ Pixérécourt charakterisiert das Mélodrame als ein „drame lyrique dont la musique est exécutée par l’orchestre“.⁸⁶ Die Musik wurde durch zahlreiche standardisierte Formeln geprägt, die sich im Theaterbetrieb entwickelt hatten. Charlemagnes Beschreibung der Funktion von Musik im Mélodrame zeigt erstaunliche Ähnlichkeit zur Funktion von Filmmusik. „On entend aujourd’hui par mélodrame une action communément magique ou héroïque dont les personnages ne se meuvent qu’au son de la musique qui annonce leur entrée, leur sortie, la nature et la variété des sensations où ils sont tour-à-tour en butte dans le courant de la représentation.“⁸⁷ Arien werden ausschließlich in Situationen verwendet, in denen auf der Bühne tatsächlich Musik erklingt (wie Serenade oder Trinklied), und sind manchmal direkt aus dem Repertoire der Opéra-comique übernommen; gelegentlich findet sich auch ein Vaudeville als Aktschluß.⁸⁸ Als originär „melodramatisch“ können die Passagen von musikbegleitetem Dialog angesehen werden, die häufig im engeren Sinne als Melodram bezeichnet werden. Es überrascht nicht, daß diese Form gerade in einer italienischen Oper zu finden ist, die über Hugo mit dem Mélodrame besonders eng verbunden ist. Conati verweist auf die originelle Form des Duetts Rigoletto-Sparafucile, das den Charakter eines „parlante“ aufweise und das möglicherweise durch Verdis Besuche der Pariser Boulevard-Theater inspiriert worden sei. „Il tessuto musicale è tutto in orchestra, le voci si limitano al puro dialogo con domande e risposte essenziali, senza mai unirsi, con effetto di mélodrame.“⁸⁹ Die Verwendung dieses in der italienischen Oper der Zeit völlig ungebräuchlichen musikalischen Modells geht einher mit einer Erweiterung der musikalisch umzusetzenden Ausdrucksbereiche. Hepokoski bietet als Erklärung an: „Rigoletto’s encounter with the professional assassin who lurks in the dark unfolds beyond the boundaries of normal operatic discourse, in a zone in which accepted conventions no longer apply.“⁹⁰

⁸⁴ Brooks 1976, S. 89.

⁸⁵ Wild 1987, S. 589ff

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Sala 1995, S. 123.

⁸⁹ Conati 1992, S. 232.

⁹⁰ Hepokoski 1989, S. 256.

[Andante mosso]

Rigoletto
Va, non ho nien-te.

Sparafucile
Si - gnor? Nò il chie - si A voi pre - sen - te un uom di spa - da

R.
Un la-dro?

Sp.
sla. Un uom che li - bo-ra per po - co da un ri - va-le,

Das Mélodrame wirkte auf alle Bereiche des Pariser Kulturlebens: „Melodramma [...] is the main laboratory for the decisive break with the French classical theatre, a theatre of the word where visual representation and action were of minimal importance, and it brings a transformation of the stage into plastic tableau, the arena for represented, visual meanings.“⁹¹ Wegen der wegweisenden Rolle innerhalb der Pariser Theaterlandschaft sollte das Mélodrame vielleicht weniger als herabgesunkenes romantisches Drama angesehen werden, sondern letzteres eher als eine Art nobilitiertes Mélodrame.⁹² Insbesondere ist die starke Verbindung von Victor Hugo und Alexandre Dumas père mit dem Mélodrame häufig unterstrichen worden.⁹³ Als eines der markante-

⁹¹ Brooks 1976, S. 47.

⁹² Sala 1995, S. 213.

⁹³ „There are masked and mistaken identities; lost and refound parents and children, the operation of the *voix du sang*; dramatic and spectacular apparitions; physical struggle and combat; conversion and redemption; bloody villains and innocent victims; rhetorical antitheses and a pervasive moral polarization of the universe. [...] The point is not only that Romantic theatre is melodramatic, but that it must be so; that only the system of melodrama provides authors like

sten Stücke gilt Dumas' *Antony* (1831), der mit effektvollem Schluß schockierte: Als Adèle und Antony vom hintergangenen Ehemann überrascht werden, bittet sie ihren Geliebten um „une mort qui sauverait [ma] reputation“. Antony ersticht seine Geliebte und tritt ihrem Ehemann entgegen mit den Worten: „Oui morte! Elle me résistait, je l'ai assassinée!“

Opéra-comique und Grand opéra zehrten vielfach vom Mélodrame. „By the mid-1830s, French *Grand opéra* had absorbed all of the most progressive and characteristic features of boulevard entertainments and had assimilated them with such skill and on such scale that they had come to be identified less with the popular theaters than with the Opéra itself.“⁹⁴ Viele Kommentatoren haben auf die Verbindung von Aubers *La Muette de Portici* mit dem Mélodrame hingewiesen. Die Figuren unterliegen überwiegend der gängigen Typisierung, die „verfolgte Unschuld“ – die stumme Fenella – nimmt Elemente der Titelfigur aus Pixérécourts viel gespielter *La Muette de la forêt* auf. Stark akzentuiert wird die visuellen Komponente, so hat der Vulkanausbruch am Ende der Oper Vorbilder im Mélodrame wie in Pixérécourts *Le Belvédère ou la Vallée de l'Etna* (1818). Allerdings wird dies in ein komplexes System eingebaut, denn dem „einfachen Weltbild und den unkomplizierten Identifikationsmöglichkeiten, die Autoren wie [...] Pixérécourt ihrem populären Publikum anboten, stellt der Opernlibrettist Scribe eine Darstellung entgegen, in der keine Figur frei von ‚allzumenschlichen‘ Schwächen und folgenschweren Fehlern ist und hinter der sich schon die in Meyerbeers Opern aufscheinende Apologie des ‚juste milieu‘ abzeichnet.“⁹⁵

„Piraten der Poesie“: Die italienischen Librettisten und ihre Quellen

Seit den Anfängen der Oper griffen Librettisten in der Regel auf präexistente Stoffe zurück. In besonderem Maße zeigt sich diese Abhängigkeit aber bei der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts. Um die ungeheure Flut neuer Werke – allein zwischen 1850 und 1870 entstanden mehr als 700 Opern – bewältigen zu können, war es notwendig, so weit wie möglich auf bereits existierende Vorlagen zurückzugreifen. Der Librettist

Dumas and Hugo with the rudiments of what they need to realize their conceptions on the stage. Romantic theatre is, no doubt, to a degree limited by its reliance on the melodramatic, yet this is a condition of its very success. It is no accident that Hugo's most purely melodramatic play, *Lucrece Borgia*, is also dramatically the most successful. When Romantic authors tried to invent something wholly other than melodramatic expressionism, they fell into bookishness and non-theatre.“ Brooks 1976, S. 91f.

⁹⁴ Karin Pendle, „The Boulevard Theaters and Continuity in French Opera of the 19th-Century“, in: Bloom (Hg.) 1987, S. 526.

⁹⁵ Gerhard 1992, S. 127ff.

Spirito Cefonini gibt im Vorwort zu *Maria d'Agamonte* (1856) ein einfaches Rezept, wie ein Operntext zu erstellen sei:

A comporre un melodramma basta rubare onestamente un argomento a qualche Romanziere indigeno o transalpino; incastrarvi dei gallici colpi di scena; raggranellare e raffazzonare qualche nebuloso concettino tratto dal museo del romanticismo; e quindi stemperare il tutto in un po' di prosa rimata, come Dio vuole.⁹⁶

Zwar wurden auch Romane zu Libretti bearbeitet, aus Gründen der Arbeitsökonomie boten sich aber bereits dramatisierte Stoffe besonders an. Ein Brief von Calisto Bassi aus dem Jahre 1828 führt die sozioökonomischen Zwänge vor, denen Librettisten im 19. Jahrhundert unterlagen. Um seinen offenbar drängenden Verpflichtungen nach einem neuen Operntext nachkommen zu können, wandte sich Bassi hilfesuchend an Graf Gaetano Melzi:

Io abbisogno di tutta di lei assistenza. Pacini dovrebbe scriver questo autunno il mio libro *Due mesi in due ore*: qui il ballo non è piaciuto, e vorrei anche per parte mia far qualche cosa di migliore onde poter entrar in grazia di questa direzione e aver luogo di scrivere qualche altro dramma – abbisognerei dunque di qualche buon melodramma francese, o di qualche argomento romantico per riescir nell'intento. Se fra i suoi libri ne potesse aver alcuno, che mi fosse gradevole, la prego di assistere uno sventurato figlio d'Apollo. So, ch'ella ha giovato de'poeti più felici di me co'suoi savi consigli, ond'è, che mi abbandonano nelle sue braccia, implorando la di lei protezione.⁹⁷

Erhellend für die dem Librettisten zugewiesene Rolle ist der Umstand, daß Bassi auf zweierlei Arten französische Texte arrangierte: als Übersetzer französischer Opern wie von Aubers *La Muette de Portici* und als Librettist im Falle von Coppolas *Il postiglione di Longjumeau* (Mailand 1838), einem „Remake“ von Adams Oper. Die italienischen Textdichter legten sich bei der Bearbeitung fremder Texte wenig Zurückhaltung auf; nicht ohne Grund charakterisierte Hanslick sie als die „Piraten der Poesie“.⁹⁸ Verwendung fand hierbei als „klassisch“ zu bezeichnende Literatur, vor allem aber die neuesten Stücke der Pariser Bühnen. Als Victor Hugo im Jahre 1841 gegen die Urheberrechtsverletzung seiner Dramen *Lucrece Borgia*, *Hernani* und *Le Roi s'amuse* prozessierte, stellte er die Situation vor Gericht dar:

⁹⁶ Zitiert nach Ulderico Rolandi, *Il libretto per musica attraverso i tempi*, Roma: Ed. dell'Ateneo 1951, S. 137.

⁹⁷ Zitiert nach Franca Cella, „Prospettive della librettistica italiana nell'età romantica“, in: *Contributi dell'Istituto di filologia moderna, Serie storia del teatro* (1968), S. 228.

⁹⁸ Hanslick 1875, S. 221.

Vous le savez, Messieurs, depuis soixante ans les compositeurs italiens empruntent les libretti de leurs opéras aux auteurs français. Cela tient-il à leur predilection pour notre littérature ou à la disette de la littérature italienne? Je l'ignore, je ne fais que rappeler et constater le fait. Pendant un certain laps de temps les compositeurs italiens ont puisé dans le domaine public de la littérature français, mais celui-ci bientôt épuisé, ils ne sont pas arrêtés; ils ont envahi le répertoire des auteurs vivants; leurs envahissements ont été nombreux et sont trop connus pour avoir besoin de les énumérer.⁹⁹

Stichproben zeigen die immense Verbreitung derartiger Vorlagen auf: So beruhen 33 von Donizettis 61 italienischen Opern auf einem Stoff aus Frankreich. Von Verdis 24 Opern, wenn man Umarbeitungen und französische Opern nicht berücksichtigt, lassen sich bei zehn entsprechende Vorlagen nachweisen.¹⁰⁰ Darüber hinaus hatte er weitere französische Dramen als Opernstoffe in Erwägung gezogen: *Marion de Lorme* (Hugo, 1831), *La Tour de Nesle* (Dumas père / Gaillardet, 1832), *Catherine Howard* (Dumas père / Anicet-Bourgeois, 1834), *Kean ou le Désordre du génie* (Dumas père, 1836), *Stradella* (Pittaud/Forges/Dupont, 1837), *Ruy Blas* (Hugo, 1838), *Lorenzino* (Dumas père / de Leuven / Brunswick, 1842), *Don César de Bazan* (Dumanoir/Dennery, 1844), *Marie-Jeanne ou la Femme du Peuple* (Dennery/Mallian, 1845), *Adrienne Lecouvreur* (Scribe/Legouvé, 1849), *Le Conte Hermann* (Dumas père / Maquet, 1849).¹⁰¹ Das Gros dieser Sujets fand auch ohne Verdi den Weg auf die italienische Opernbühne, überwiegend sogar mehrfach.

Hauptgrund für die starke Präsenz französischer Dramen auf Italiens Opernbühnen war die schlichte Tatsache, daß es kaum italienische Dramatik gab. Vittorio Alfieris Werke wurden in der Mitte des 19. Jahrhunderts noch relativ häufig bearbeitet, zu nennen sind etwa die Vertonungen von *Virginia* durch Alessandro Nini, Saverio Mercadante und Errico Petrella. Und auch die wenigen zeitgenössischen italienischen Theaterstücke, die eine gewisse Beachtung gefunden hatten wie etwa Michele Cucciniellos *Elnava* (1841), wurden vertont. Mehr Material boten die zeitgenössischen Romane. Neben Alessandro Manzonis *I promessi sposi* (1828) wurden auch die in diesen Jahren erfolgreichen italienischen Historienromane wie Massimo D'Azeglios *Ettore Fieramosca* (1833) und *Niccolò de' Lapi* (1841), Tommaso Grossis *Marco Visconti* (1834), Francesco Domenico Guerrazzis *L'assedio di Firenze* (1836) oder Cesare Cantùs *Margherita Pustarla*

⁹⁹ Zitiert nach Christian Sprang, *Grand Opéra vor Gericht* (Schriftenreihe des Archivs für Urheber-, Film- und Theaterrecht 105), Baden-Baden: Nomos 1993, S. 103f.

¹⁰⁰ *Un giorno di regno* (Alexandre Pineux-Duval, *Le faux Stanislas*), *Nabucco* (Auguste Anicet-Bourgeois / Francis Cornu, *Nabuchodonosor*), *Ernani* (Victor Hugo, *Hernani*), *Alzira* (Voltaire, *Alzire*), *La battaglia di Legnano* (Joseph Méry, *La bataille de Toulouse*), *Stiffelio* (Émile Souvestre / Eugène Bourgeois, *Le Pasteur, ou l'Évangile et le Foyer*), *Rigoletto* (Victor Hugo, *Le Roi s'amuse*), *La traviata* (Alexandre Dumas fils, *La Dame aux camélias*), *Un ballo in maschera* (Eugène Scribe, *Gustave III*), *Aida* (Mariette).

¹⁰¹ Conati 1987, S. 215.

(1838) entsprechend bearbeitet. Aber nicht nur die Quantität dieser Stücke war limitiert, sondern auch die Verwendbarkeit für die Zwecke der italienischen Oper war häufig begrenzt. Es war daher fast zwangsläufig, daß die Librettisten aus den schier unerschöpflichen Quellen der Pariser Theater schöpften, die nicht nur in Italien, sondern in ganz Europa dominierten. Heinrich Bulthaupt's Klage, daß „unser deutsches Schauspiel [...] heutzutage unter dem Stern der Franzosen“ stehe, wäre in Italien kaum anders ausgefallen. Er erwähnt die vergeblichen Versuche deutscher Dramatiker, dem entgegenzutreten, und beobachtet: „bald unbewußt, bald mit offener Absicht fangen unsere Dichter, auch die begabteren, an, sich nach den Franzosen zu bilden, wahrscheinlich in der Einsicht, daß sie auf diese Weise am Sichersten auf die Bühnen gelangen und sich am Längsten dort behaupten können“.¹⁰²

Die breite Wirkung des französischen Theaters schloß auch eine Vermittlungsfunktion für klassische Stücke ein, die im 19. Jahrhundert überwiegend in Bearbeitungen französischer Dramatiker rezipiert wurden. Marc Clémeur weist nach, daß verschiedene nicht auf Schiller zurückgehende Handlungselemente in Verdis *Don Carlos* auf Eugène Cormons 1846 im Pariser Théâtre de la Gaîté uraufgeführtes „Drame en cinq actes imité de Schiller“ *Philippe II, Roi d'Espagne* entnommen sind.¹⁰³ Ambroise Thomas' *Hamlet* greift mit dem Liebesduett im ersten Akt offenbar ein wesentliches Merkmal der Bearbeitung von Alexandre Dumas père auf, zu der auch Peter Tschaikowskis Schauspielmusik komponiert wurde.¹⁰⁴ Franca Cella unterstreicht diese Vermittlungsfunktion für Italien: „Temi shakespeariani e il romanzo nero di Maturin vengono desunti dalle rielaborazioni francesi; Byron giunge filtrato attraverso Chateaubriand e Lamartine, Goethe e Kotzebue arrivano tramite Scribe e il teatro di Boulevard.“¹⁰⁵ Oft hat man italienischen Opernlibretti die mangelnde Übereinstimmung mit den Vorlagen vorgeworfen, von der fragwürdigen Voraussetzung ausgehend, daß dies einen Maßstab zur Bewertung des Librettos darstellen könne. Insbesondere der Schluß von Verdis *Luisa Miller* wird immer wieder kritisiert, da er von Schiller entscheidend abweicht:

PRÄSIDENT (*eine schreckliche Bewegung des Arms gegen den Himmel.*) Von mir nicht, von mir nicht, Richter der Welt – fordre diese Seelen von diesem! (*Er geht auf Wurm zu.*)

¹⁰² Heinrich Bulthaupt, *Dumas, Sardou und die jetzige Franzosenherrschaft auf der deutschen Bühne*, Berlin: Richard Eckstein Nachf. 1888, S. 3.

¹⁰³ Der Prolog des Dramas „L'Étudiant d'Alcala“ läßt sich dabei als die exakte Vorlage des Fontainebleau-Akts identifizieren, und auch das Autodafé sowie zahlreiche Details belegen die enge Verwandtschaft dieses Theaterstücks mit Verdis Oper. Siehe Marc Clémeur, „Eine neu entdeckte Quelle für das Libretto von Verdis ‚Don Carlos‘“, in: *Melos / Neue Zeitschrift für Musik* (1977), S. 497-499.

¹⁰⁴ Felix Losert, „Čajkowskij, Shakespeare und ein französischer Hamlet. Die Schauspielmusik von 1891 zur Übersetzung von Dumas und Meurice“, in: *Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte* (1999), S. 93-128.

¹⁰⁵ Cella 1968, S. 227.

WURM (*auffahrend.*) Von mir?

PRÄSIDENT Verfluchter, von dir? Von dir, Satan! – Du, du gabst mir den Schlangenrat – über *dich* die Verantwortung – Ich wasche die Hände.

WURM Über mich? (*Er fängt gräßlich an zu lachen.*) Lustig! Lustig! So weiß ich doch nun auch, auf was Art sich die Teufel danken. – Über mich, dummer Bösewicht? War es *mein* Sohn? War *ich* dein Gebieter? – Über mich die Verantwortung? Ha! bei diesem Anblick, der alles Mark in meinen Gebeinen erkället! Über mich soll sie kommen! – Jetzt *will* ich verloren sein, aber *du* sollst es mit mir sein – Auf! Auf! Ruft Mord durch die Gassen! Weckt die Justiz auf! Gerichtsdieners, bindet mich! Führt mich von hinnen! Ich will Geheimnisse aufdecken, daß denen, die sie hören, die Haut schaudern soll. (*Will gehen.*)

PRÄSIDENT (*hält ihn*). Du wirst doch nicht, Rasender?

WURM (*klopft ihm auf die Schultern*). Ich werde, Kamerad! Ich werde – Rasend bin ich, das ist wahr – das ist dein Werk – so will auch ich jetzt handeln wie ein Rasender – Arm in Arm mit *dir* zum Blutgerüst! Arm in Arm mit *dir* zur Hölle! Es soll mich kitzeln, Bube, mit *dir* verdammt zu sein! (*Er wird abgeführt.*)

MILLER (*der die ganze Zeit über, den Kopf in Luisens Schoß gesunken, in stummen Schmerzen gelegen hat, steht schnelle auf und wirft dem Major die Börse vor die Füße*). Giftmischer! Behalt dein verfluchtes Geld! – Wolltest Du mir mein Kind damit abkaufen? (*Er stürzt aus dem Zimmer.*)

FERDINAND (*mit brechender Stimme*). Geht ihm nach! Er verzweifelt – Das Geld hier soll man ihm retten – Es ist meine fürchterliche Erkenntlichkeit. Luise – Luise – Ich komme – – Lebt wohl – – Laßt mich an diesem Altar verscheiden –

PRÄSIDENT (*aus einer dumpfen Betäubung zu seinem Sohn*). Sohn Ferdinand! Soll kein Blick mehr auf einen zerschmetterten Vater fallen?

(*Der Major wird neben Luise niedergelassen.*)

FERDINAND Gott dem Erbarmenden gehört diese letzte.

PRÄSIDENT (*in der schrecklichsten Qual vor ihm niederfallend*). Geschöpf und Schöpfer verlassen mich – Soll kein Blick mehr zu meiner letzten Erquickung fallen?

FERDINAND (*reicht ihm seine sterbende Hand*).

PRÄSIDENT (*steht schnell auf*) Er vergab mir! (*Zu den anderen.*) Jetzt euer Gefangener! (*Er geht ab, Gerichtsdieners folgen ihm, der Vorhang fällt.*)¹⁰⁶

„Nelle ultime battute di *Kabale und Liebe* si delineava una catarsi [...]: lo smaniare di Wurm, satanico sino in fondo ma destinato ormai al patibolo, la stretta di mano che Ferdinand, morendo, concede in segno di pace al padre, le parole di quest'ultimo agli armigeri: ‚Ora son vostro prigioniero‘ facevano intravedere, nonostante tutto, la vittoria dell'idea etica; interesse questo che il dramma romantico, nella forma tipica dell'opera

¹⁰⁶ Friedrich von Schiller, *Kabale und Liebe*, Stuttgart: Reclam 1993, S. 109f.

in musica, non possiede.“¹⁰⁷ Bei Verdi sticht Ferdinand (hier: Rodolfo) jedoch Wurm nieder und stirbt, ohne seinem Vater vergeben zu haben:

VOCI CONFUSE Profondi gemiti fra queste porte!... (*ancor dentro*)
Che avvenne?...

WALTER (*che si è inoltrato il primo*) Spenta!...

LE DONNE

Nume, pietà!...

(*Si fanno intorno al cadavere di Luisa, presso il quale è rimasto Miller in ginocchio, immoto e pallido più del cadavere istesso.*)

RODOLFO (*scorto Wurm, ch'è rimasto sulla soglia, afferra velocemente la spada, e lo trafigge*)
A te sia pena, empio la morte...

(*a Walter*)

La pena tua... mira...

(*Cade morto accanto a Luisa*)

WALTER

Figlio!...

TUTTI

Ah!¹⁰⁸

„The ending is essentially Cammarano, not Schiller“, schreibt Budden, „with all the sensationalism of Italian melodramma.“¹⁰⁹ Angeregt wurde möglicherweise aber auch diese drastische Umgestaltung durch das Theater Frankreichs. Einerseits durch die in vielen Boulevardstücken zu findenden dramatischen Zuspitzungen, deren Wirkung auf das Musiktheater Italien bereits dargestellt wurde. Daneben scheint hier eine noch unmittelbare Verbindung denkbar. Piero Weiss weist darauf hin, daß Verdis Entscheidung, *Kabale und Liebe* als Opernstoff zu wählen, kurz nach einem Pariser Aufenthalt fiel, während dem er wahrscheinlich einer Vorstellung der 1847 mit mäßigem Erfolg im Théâtre-Historique uraufgeführten Bearbeitung des Schillerschen Dramas von Alexandre Dumas père beigewohnt hatte.¹¹⁰ Dumas' *Intrigue et amour* folgt Schiller zwar grundsätzlich enger als Cammarano, aber auch hier sticht Ferdinand Wurm nieder und stirbt, ohne seinem Vater zu vergeben:

PRÉSIDENT Mon fils!... mon fils!... est-ce bien toi qui as écrit cela?... Mon fils, mon Ferdinand!...

FERDINAND (*regardant autour de lui et apercevant Wurm, pose doucement la tête de Louise sur le fauteuil, puis ramasse son épée, s'élance et frappe Wurm*) Assassin!

WURM Ah! Je suis blessé!...

FERDINAND (*tombant de tonte sa hauteur aux pieds de Louise.*) Me voilà, Louise!... me voilà!...

¹⁰⁷ Virginia Cisotti, *Schiller e il melodramma di Verdi*, Firenze: La nuova Italia 1975, S. 105.

¹⁰⁸ Piero Mioli (Hg.), *Verdi. Tutti i libretti*, 2 Bände, Roma: Newton 1996, I, S. 323.

¹⁰⁹ Julian Budden, *The Operas of Verdi*, 3 Bände, Oxford: Clarendon 1992, II, S. 444.

¹¹⁰ Piero Weiss, „Verdi and the Fusion of Genres“, in: *Journal of the American Musicological Society* (1982), S. 147f.

MILLER Mon enfant!

LE PRÉSIDENT Ah! maudit sois-tu, toi qui m'as donné ce conseil!

WURM Ah! c'est comme cela que tu me remercies, démon? (*Aux Gens de justice.*) Messieurs les gens de justice, c'est moi que ai empoisonné l'ancien président, et voilà mon complice... Ose un peu dire que non!...

LE PRÉSIDENT (*allant à son fils, lui soulevant la tête, et voyant qu'il est mort.*) Mort!... (*Aux Gens de justice.*) Cet homme a dit vrai messieurs, et je suis votre prisonnier!¹¹¹

Die fehlende Popularität der Literatur Italiens

Letztlich spiegelt die Situation auf der Opernbühne die der italienischen Literatur des 19. Jahrhunderts wider, die auf weite Teile der Bevölkerung eine nur begrenzte Anziehungskraft ausübte. Als „falsches akademisches Schrifttum“ bewertet sie Stendhal: „Ein Genie kann die allgemeine Platitude durchbrechen; doch Alfieri schafft ins Blaue hinein; er hat auf kein wirkliches Publikum zu rechnen. Alles was die Tyrannei haßt, erhebt ihn in die Wolken; alles was von ihr lebt, verabscheut und verleugnet ihn.“¹¹² Morelli faßt die zeitgenössische Kritik an der italienischen Literatur zusammen als eine „Entlarvung der verfehlten Mittel, die in die kulturelle ‚Instrumentation‘ der neuen Nation investiert wurden“, und konstatiert eine „enorme Verschwendung von schönen Worten (klassischen, lateinisch-griechischen, romantischen, pariserischen), viel Autobiographisches (katastrophische Peripetien sowohl des staatsbürgerlichen Bewußtseins als auch des kranken Willens), Vernachlässigung der Kommunikationsprobleme, fehlendes Interesse für die im zwischenmenschlichen Bereich gelebten Gefühle, endloses Aufwärmen sattem bekannter Themen, all das im althergebrachten schönen Stil der Akademien“.¹¹³

„Perché la letteratura italiana non sia popolare in Italia“ betitelt der Kritiker Ruggero Bonghi (1826-1895) eine Reihe von sechzehn Briefen, die er 1855 im florentinischen *Spettatore* veröffentlichte. Im ersten Brief führt er aus:

I libri italiani hanno in Italia un molto minor numero di lettori che i francesi in Francia, i tedeschi in Germania, e gl'inglesi in Inghilterra. E i libri, intendo, di qualunque genere, gravi e leggieri, sono letti meno: e meno in quale proporzione non lo so, né meno che altrove; si leggono meno i nostri libri; e a quel soprapiti di lettori a cui i libri nostri o non bastano o non piacciono, suppliscono quelle tre altre letterature. Oh! e perché? Se

¹¹¹ Alexandre Dumas père, *Intrigue et amour*, in: Dumas, *Théâtre complet*, Paris: Levy 1889, S. 305f.

¹¹² Stendhal 1911, S. 7.

¹¹³ Morelli 1992, S. 412.

suppliscono in cose in cui non fossimo competenti, si capirebbe; ma suppliscono in quelle perfino in cui dovremmo essere noi piú competenti degli altri. Ci trattano la nostra storia in generale e ne' particolari; e noi, ad uguali condizioni di merito e di grido, preferiamo, potendo, chi ce l'ha scritto in francese, in inglese o in tedesco, a chi scrive in italiano.

Bonghi kritisiert, daß die italienische Literatur sich fast ausschließlich an die wende, die sich professionell mit ihr befassen, und läßt nur wenige Werke gelten: *I promessi sposi* und Silvio Pellicos *Le mie prigioni*, mit Einschränkungen auch Tommaso Grossis *Marco Visconti*, Giulio Carcanos *Angiola Maria* sowie einiges von Massimo D'Azeglio. Das Unvermögen italienischer Literaten, den Bedürfnissen des Publikums gerecht zu werden, zeige sich besonders am Leseverhalten der Frau:

Ci pare, con un libro francese o inglese, di trovarci piú a casa e in compagnia d'amici che con un libro nostro. Almeno, questo è il sentimento della maggior parte de' lettori, e soprattutto delle lettrici. Di fatto alle donne, se non siano letterate e non facciano professione di erudite, ma leggano per gusto, un libro italiano o non capita loro mai nelle mani o casca lor subito, e non si può senza imprudenza proporgliene da leggere; giacché, prima di finire, ti ridanno il libro, e se sono in termini di confidenza, ti dicono che tu sei stato cagione di farle annoiare. Ora se ad una letteratura moderna rimangono estranee le donne, vuol dire che essa non ha vita. 114

An diese Kritik der italienischen Literatur knüpfte viele Jahrzehnte später Gramsci an, der als Ursache für ihr Ungenügen die tiefe Kluft zwischen den italienischen Intellektuellen und dem Volk erkennt. Er beobachtet ein Versagen der weltlichen und kirchlichen Literaten, wobei er es besonders bemerkenswert findet, daß letztere auf dem Gebiet des Abenteuerromans nur wenig zustande gebracht hätten, wo das oft abenteuerliche Leben der Missionare doch spannende Stoffe in reicher Zahl hätte bieten müssen. Die relativ große Verbreitung der katholischen Literatur könne dabei nicht über deren Schwäche hinwegtäuschen; sie sei vor allem der straffen Organisation der Kirche zu verdanken, die sie bei zahlreichen Gelegenheiten verteilt. Ganz anders stellt sich für Gramsci dagegen die französische Literatur dar: „La letteratura popolare francese, che è la piú diffusa in Italia, rappresenta invece, in maggiore o minor grado, in un modo che può essere piú o meno simpatico, questo moderno umanesimo, questo laicismo a suo modo moderno: lo rappresentarono il Guerrazzi, il Mastriani e gli altri pochi scrittori paesani popolari.“¹¹⁵ Als ein wesentlicher Schrittmacher kann der Feuilletonroman angesehen werden, der durch das preiswerte und leicht zugängliche Medium Zeitung völlig neue Leserschichten erreichte: Eugène Sues *Mystères de Paris* wurden etwa in Italien nach-

¹¹⁴ Ruggero Bonghi, *Lettere critiche. Perché la letteratura italiana non sia popolare in Italia*, Milano: Marzorati 1971, S. 66ff.

¹¹⁵ Ebd., S. 140.

geahmt durch Carlo Lorenzini's *Misteri di Firenze* (1857), Anton Giulio Barrili's *Misteri di Genova* (1867) und durch den von Gramsci erwähnten Francesco Mastriani mit *I misteri di Napoli* (1869/70). Hans-Jörg Neuschäfer unterstreicht, daß der französischen Populärliteratur das Verdienst zukam, sich erstmals in der Moderne bewußt an ein breites Publikum gewandt zu haben, indem sie auf Interessen und Bedürfnisse von Leserschichten einging, um die sich die kanonisierte Literatur – wenn überhaupt – nur in gebrochener Form gekümmert habe.¹¹⁶ „Die populäre Massensliteratur [erzwingt] eine Verlagerung des ‚Erwartungshorizonts‘ von der literarischen auf die Lebenserfahrung“, beobachtet Neuschäfer und kommt zu dem Schluß, daß der Leser von ihr vor allem „Antworten auf ungelöste Fragen seiner Lebenspraxis oder eine Kompensation für nicht realisierte Bedürfnisse“ erwarte.¹¹⁷

Französische Literatur und „Unmoral“

„La pièce est, je vous l'assure, madame, souverainement morale. – Je ne partage pas votre avis, monsieur; et je la trouve profondément immorale. – Voilà des gens bien près de s'entendre.“ Honoré de Balzac,
Scènes de la vie privée

Daß die französische Literatur von vielen Zeitgenossen als modern und den Bedürfnissen des Publikums entsprechend empfunden wurde, beruhte vor allem auf den von ihr angeschnittenen Themen. *Warum ist der Moderoman unmoralisch und warum ist der moralische Roman nicht Mode?* fragt der Titel einer Schrift aus dem Jahre 1905. Gabriel D'Azambuja unterstreicht dort „das verführerische Moment der unsittlichen Literatur“, das der unmoralische Schriftsteller ausnutze, um seine Leser durch den Reiz des „ungesunden“ Stoffes zu fesseln. Zwar habe es „unsittliche“ Literatur zu allen Zeiten und in allen Ländern gegeben, aber in Frankreich genossen „die Schriftsteller, die es auf die Korruption des Publikums abgesehen haben, unbestrittene Vorrechte, die sie anderswo wohl nicht hätten“.¹¹⁸ Wenngleich Gegner dieser Literatur in ihrer Darstel-

¹¹⁶ Hans-Jörg Neuschäfer, *Populärromane im 19. Jahrhundert von Dumas bis Zola*, München: Fink 1976, S. 23.

¹¹⁷ Ebd., S. 29.

¹¹⁸ Gabriel D'Azambuja, *Warum ist der Moderoman unmoralisch und warum ist der moralische Roman nicht Mode?* (Wissenschaft und Religion. Sammlung bedeutender Zeitfragen, 12), Straßburg: Bischöfliche Druckerei [1905], S. 8f.

lung oft polemisch verzerren, so scheinen wesentliche Funktionsmechanismen richtig erkannt. Der Vorwurf richtete sich gleichermaßen gegen Prosa und Theater. Bulthaupt verweist auf die Sittenlosigkeit des französischen Dramas: „Gewisse Theater großer Städte dienen fast ausschließlich dem französischen Schauspiel, das immer zugleich auch ein Pariser Sittenbild ist, in dem der Ehebruch oder das frivole Spiel der Geschlechter eine unvermeidliche Rolle spielt.“ Er nennt weitere Charakteristika:

Überall gibt es Grisetten- und Cocottenheiraten, überall huldigt man den öffentlichen Dirnen und ruiniert sich für sie, überall bringt man das Glück eines reinen jungen Mädchens, einer Schwester, einer Tochter mit dem Schicksal einer Gefallenen in Verbindung [...]. Dazu kommen dann noch die compromittierenden Briefe, die zurückgefordert und unter Umständen verbrannt werden, eine alte Mutter, bei deren Haupt man schwört, und ein krankes Kind, das eine zerrissene Ehe wieder flickt. Wer diese Mittel beisammen hat, kennt das ganze Handwerkszeug der Franzosen, und es ist schon ein Übriges, wenn sich noch eine bescheidene junge Frau dazu gesellt, die ihren lüderlichen Gatten liebt und zu guter letzt durch ihre Güte und Treue auch seine Liebe gewinnt. Alles aber sind nur Spielarten des einen erschöpflichen, immer wieder ausgebeuteten und neu variierten Motivs: einer Verirrung, eines Fehltritts im Verhältnis der Geschlechter. Es ist, als gäbe es nichts Anderes.¹¹⁹

Zwar hatte die durch Liebe geläuterte Kurtisane in Dumas' *Kameliendame* zahlreiche Vorläufer in der Literatur des 18. Jahrhunderts, wobei die Darstellungen häufig weit freizügiger waren. Noch in einer Dissertation aus dem Jahre 1967 wird etwa über die Handlung von Jean-Louis Fougerets *Margot la ravadeuse* (1750) bemerkt, daß „ihre zum Teil extrem pornographische Ausmalung [...] schicklicher Weise nur summarisch erwähnt werden“ könne.¹²⁰ Daß der Frage nach den schädlichen Auswirkungen von Literatur aber im 19. Jahrhundert ein derartiges öffentliches Interesse zuteil wurde, erklärt sich vor allem dadurch, daß sie sich nicht mehr nur an eine kleine Schicht privilegierter Bildungsträger wandte, sondern an ein Massenpublikum, was den möglichen gesellschaftlichen Folgen eine neue Dimension gab. Klaus Heitmann betont, daß man im Kampf gegen bestimmte Tendenzen dieser Literatur nicht von einer homogenen Front sprechen kann. Trotz differierender Ausgangspositionen stimmen die theologisch begründete und die bürgerlich-säkulare Moral jedoch in ihren Inhalten und Geboten weitgehend überein. Denn jede exponiere auf ihre Weise den „Widerspruch gegen jede bewußte und unbewußte Verletzung bestimmter Tabus: Mangel an Ehrfurcht vor Leben, Recht und Eigentum des einzelnen, vor den Gesetzen zwischenmenschlicher Beziehungen, d.h. der legitimen Liebe, der Ehe, der Familie, vor den umfassenderen Ver-

¹¹⁹ Bulthaupt 1888, S. 11.

¹²⁰ Klaus Sasse, *Die Entdeckung der „courtisane vertueuse“ in der französischen Literatur des 18. Jahrhunderts: Rétif de la Bretonne und seine Vorgänger* (Hamburger Romanistische Dissertationen, 4), Hamburg: Romanisches Seminar der Universität Hamburg 1967, S. 42.

pflichtungen des staatlichen Zusammenlebens und schließlich [...] vor Gott“.¹²¹ Man warf den Schriftstellern dabei nicht nur die Darstellung von unsittlichem Verhalten im engeren Sinne wie Ehebruch vor, sondern auch von zynischem Gewinn- und Machtstreben, Grausamkeit, Mord und Gewaltakten. Ein minder schwerer Straftatbestand war bereits durch die bloße Schilderung erfüllt; stärkeren Widerstand rief alles hervor, was die moralischen Gebote oder gar die Weltordnung prinzipiell in Frage stellte. Die Schriftsteller reagierten auf die Angriffe mit einer Vielzahl von Rechtfertigungsansätzen: mit dem Hinweis auf die abschreckende Wirkung der Darstellung des Bösen, der Verwendung als Kontrastfolie, das das Gute um so deutlicher hervortreten lasse, oder die Katharsis des Bösen durch seine Darstellung. Verbreitung fand auch die aus dem Altertum übernommene allegorische Auslegung, welche die auf den ersten Blick unmoralisch erscheinende Fabel zu Hüllen verborgener tieferer Gehalte erklärte.¹²²

Die französische Literatur des 19. Jahrhunderts ging häufig bewußt bis an die Grenzen des zeitgenössischen Normensystems. Das Streben nach möglichst starken emotionalen Effekten als einer der wesentlichen Gründe für die Darstellung des Amoralischen beruht dabei – auch wenn von der feindlich gestimmten Kritik häufig polemisch überzeichnet – grundsätzlich keineswegs auf einem Mißverständnis, sondern von den Literaten der Zeit gestützt wird.¹²³ Das grandios Böse der Romantik – Ausnahmenaturen und Tyrannen, die etwa bei Lord Byron den dramatischen Konflikt bestimmen – wuch dabei um die Mitte des 19. Jahrhunderts einer „spießbürgerlich-charakterlosen Schlechtigkeit“. Ihren Ausdruck fand diese Entwicklung unter anderem darin, daß Gustave Flauberts Emma Bovary zwar eine Sünderin ist, aber keine räumlich, zeitlich und sozial vom Leser entfernte Kleopatra.¹²⁴ Diese Stoffwahl erlangte wesentliche Bedeutung für die Unterhaltungsliteratur, die mit einer gewissen erotischen Pikanterie, teils pseudo-tragisch, teils komödienhaft-frivol, die Moral in „Versuchung“ bringt. Sie findet sich auch – so paradox dies auf den ersten Blick erscheinen mag – in der sich besonders moralisch gebenden Literatur. „Will der Autor [...] die Pose des Sittenpredigers einnehmen – was auch nicht selten geschieht –, so muß er peinlich darauf achten, daß seine grundsätzlichen Darlegungen einen wissenschaftlichen oder paradoxen Anstrich bekommen, der die Dilettanten entzückt, ohne sie über Gebühr zu beunruhigen“, beobachtet der Moralist D’Azambuja nicht ohne Polemik: „Besonders muß die These, auch wenn sie moralisch ist, mit Schilderungen illustriert werden, die es nicht sind; der Verfasser wird auch, indem er einzelne moralische Unregelmäßigkeiten rügt, dafür andere als ganz selbstverständlich betrachten.“¹²⁵ Diese Art von Literatur wird für Neuschäfer

¹²¹ Klaus Heitmann, *Der Immoralismus-Prozeß gegen die französische Literatur im 19. Jahrhundert* (Ars poetica, 9), Bad Homburg/Berlin/Zürich: Gehlen 1970, S. 63.

¹²² Ebd., S. 118.

¹²³ Ebd., S. 242.

¹²⁴ Ebd., S. 250.

¹²⁵ D’Azambuja 1905, S. 16.

durch die Zweideutigkeit charakterisiert, zugleich frivol zu sein und doch die herrschende Moral zu bestätigen: „Das Wesen dieser Literatur [...] besteht darin, daß sie mit dem Feuer spielt, aber unter der Garantie einer alle Risiken deckenden Brandversicherung, die dafür sorgt, daß der Ausflug ins Sündig-Verbotene regelmäßig mit der Rückkehr ins Bürgerlich-Geordnete endet. Der Leser wird hier aus der bürgerlichen Ordnung nicht etwa entlassen, sondern für einen Augenblick auf Urlaub geschickt, auf daß er, erholt, um so lieber wieder in seine gesicherte Häuslichkeit zurückkehre.“¹²⁶ Fraglich sei aber, ob diese Literatur ihren Erfolg eher „der schließlichen Domestizierung oder nicht vielmehr der anfänglichen Freisetzung von Wünschen und Bedürfnissen verdanke, die fortan nicht mehr vergessen werden können.“¹²⁷

Der vermeintlich verderbliche Einfluß der französischen Literatur erregte nicht nur in Frankreich, sondern auch in Italien starke Aufmerksamkeit. Im Jahre 1856 veranstaltete das Mailänder „Istituto di scienze, lettere ed arti“ einen Wettbewerb, um den moralischen und physischen Einfluß aller Arten von Veranstaltungen auf den Menschen zu klären. Für den Preisträger Girolamo Boccardo üben vor allem die französischen Dramen und Romane einen verderblichen Einfluß aus:

Porgete ad un giovinetto due dadi, oppure un tavoliere da scacchi, avezzatelo ad esercizi ginnastici, ovvero a frequentare un pubblico bigliardo; lasciate ch'egli ascolti di preferenza Schiller ed Alfieri, o al contrario che si diletta in certi drammi e romanzi francesi d'oggi, e in questo bivio decidete forse de' suoi destini.¹²⁸

Die österreichische Polizei in der Lombardei machte das französische Repertoire für die zunehmende „Unmoral“ auf der Bühne verantwortlich. Insbesondere Hugos Dramen mißfielen dem Mailänder Polizeipräsidenten Carlo Giusto Torresani di Lanzanfeld (1780-1852), der 1837 *Hernani*, *Marion de Lorme*, *Lucrece Borgia* und *Marie Tudor* verbot.¹²⁹ Sogar der gegenüber Mozart abgeschwächte Beaumarchais von Luigi Riccio *Le nozze di Figaro* (Mailand 1838) erregte Torresanis Mißfallen.¹³⁰

¹²⁶ Neuschäfer 1976, S. 56.

¹²⁷ Ebd., S. 26.

¹²⁸ Boccardos Betrachtungen beginnen bei der Tierwelt und den „Wilden“ und führen über die griechische und römische Antike und das Mittelalter bis zur Gegenwart. Neben kulturellen Veranstaltungen im engeren Sinne widmet er sich dabei auch der Bedeutung des Alkohol- und Tabakkonsums, dem Glücksspiel und der Gymnastik. Girolamo Boccardo, *Memoria sugli spettacoli e giuochi pubblici e privati*, Mailand: Bernardoni Di Giovanni 1856, zitiert nach der zweiten, erweiterten Auflage unter dem Titel *Feste, giuochi e spettacoli*, Genova: Tipografia del R. Istituto Sordo-Muti 1874, S. 13.

¹²⁹ Monti 1939, S. 4.

¹³⁰ Ebd., S. 34.

Abramo Basevi stellt eine Verbindung von der französischen Literatur zum gesellschaftlichen Umbruch der Zeit her und führt aus:

In questo secolo, in cui l'industria, e le scienze fisiche e naturali tanto meravigliosamente avanzarono, si videro progredire di pari passo, e quasi di costa, talune false dottrine, le quali mirano a guastare il cuore dell'uomo, e ad alterare la sua coscienza. La Francia, donde, dicesi, parte la luce della verità, tramandò in vece infino a noi le tenebre dell'errore. L'epicureismo pose in quel paese vaste e profonde radici, ed i varj rami della mala pianta penetrarono in ogni ordine civile, morale, e religioso. „L'uomo è nato per godere, dunque godiamo quanto più si può“; ecco in un solo articolo tutto il codice dei nuovi epicurei. Il godimento fu elevato alla dignità di religione col *Sansimonismo*, e prese forma in scienza col *Fourierismo*. Finchè queste assurde e malefiche dottrine rimasero nei confini di una risibile religione, e di una folle sapienza, il danno fu poco esteso; ma bentosto, e sono appena 30 anni, queste medesime dottrine si giovarono della seduzione de' romanzi e de' teatri per diletarsi, ed avvelenare il cuore de'semplici, e degl'ignoranti. Il tema preso a sviluppare sotto mille aspetti dagli autori di romanzi e di drammi si fu questo, che „la passione, ove sia spontanea e sincera, è capace di giustificare ogni errore umano, e di riabilitare i colpevoli“. *Fourier* aveva già detto, che le passioni sono una specie di divina rivelazione, e che l'uomo disubbidisce a Dio quando in iscambio di seguitare le sue passioni le combatte.

Als besonders heikel sieht er die Legitimation von Ehebruch an:

Restringendomi adesso a parlare soltanto, e più brevemente possibile, di quanto appartiene all'amore mostrerò come a poco a poco fummo condotti all'apoteosi delle traviate. S'incominciò dall'attaccare il legame del matrimonio. *Beyle*, nel suo libro *De l'amour*, pone che „la donna appartiene di diritto all'uomo cui ama, e da cui è amata“: *Balzac* seguì le pedate del *Beyle*, nel suo libro *Physiologie du mariage*, ed in altri libri ancora: *Sand* nei suoi romanzi di *Valentine*, *Leila*, *Indiana*, *Jacques*, ec: *Sue* nel *Juif errant* e altrove: di altri taceremo per brevità. Tenuto il matrimonio come legge spesso tirannica, ne nacque la giustificazione dell'adulterio, che venne considerato siccome „una rivolta della natura contro la civiltà“. Tali schifose massime incontrerai nell'*Antony* di *Dumas*, nel *Pere Goriot* di *Balzac*, ed in molti libri di *Sand* ec.

Hieraus resultiert für Basevi das Schreckensbild der „freien Liebe“, die sich über alle gesellschaftlichen Schranken hinwegsetzt:

Conseguenza finale delle suddette dottrine è l'amor libero: ed infatti *Sand* insegna nel suo *Jacques*, che „un legame più umano e meno sacro prenderà il posto del matrimonio, e saprà assicurare l'esistenza de' figli, che nasceranno da un uomo e da una donna, senza incatenare per sempre la libertà dell'uno e dell'altro“. Sicchè il concubinaggio coronerà l'opera del

perfezionamento sociale. In *Horace*, e nella *Comtesse de Rudolstadt* queste dottrine si trovano anche più chiaramente svolte e predicate: onde nasce che la sola legge del matrimonio è l'amore. Ma di questo amor libero non solo fecesi cosa lecita, ma meritoria: ed in ciò dimora il male maggiore della moderna letteratura. *Sand*, nella *Lucrezia Floriani*, dice „colui che ama è più grande, ancorchè egli erri, di colui che va dritto per la sua via solitario e freddo“. Già *Vittore Hugo*, nella sua *Marion Delorme*, e nell'*Angelo*, aveva mostrato la cortigiana purificata e nobilitata dall'amore. *Balzac*, *Dumas*, *Gautier*, e molti altri hanno professato ne' loro scritti queste dispregiabili opinioni; ma chi più di tutti, e con forma più splendida, e con artificio grandissimo, trattò il tema della riabilitazione mediante l'amore, si fu *Alessandro Dumas* figlio, nel romanzo, e nel dramma *La dame aux camelias*, donde è tolto l'argomento della *Traviata*.¹³¹

Ganz unbegründet waren die Befürchtungen über die subversive Kraft der unmoralischen Literatur aber vielleicht nicht, denn der Wertewandel im Laufe des 19. Jahrhunderts erfaßte tatsächlich die Grundfesten der traditionellen Moralvorstellungen in Italien. Sicherlich ist dabei der französischen Literatur eine wichtige Rolle beizumessen, daß Tatbestände, die in der ersten Hälfte des Jahrhunderts noch tabuisiert worden waren, immer mehr an Brisanz verloren. Nichts könnte vielleicht den Wertewandel in Italien besser unterstreichen als eine Szene aus Petrellas Opera buffa *Diana o La fata di Pozzuoli* (1876). Don Rocco bringt hier die gelockerten Moralvorstellungen auf den Punkt. Aufgefordert, nicht fortwährend den Frauen nachzulaufen, rechtfertigt er sich:

ROCCO

Che ovunque vedo il bello,
Io non son più quell'io,
E mi sento venire il tremolio.

MARTINO

Ma la riservatezza?
I riguardi? La sposa?

ROCCO

La morale?
È da capo?
Ciò è tutta roba vecchia,
Ed oggidi nessun vi presta orecchia.¹³²

¹³¹ Basevi 1859, S. 225ff.

¹³² DIANA / OVVERO / LA FATA DI POZZUOLI / OPERA BUFFA IN TRE ATTI / DEL CAV. / RAFFAELE D'AMBRA / musica di / E. PETRELLA / MILANO / STABILIMENTO MUSICALE F. LUCCA / 8 - 76, S. 13.

Zensur und die Zeitbedingtheit von Affektschwellen

„Staatliche Zensur ist Ausdruck eines despotischen Herrschaftssystems. Zensur ist verwerflich, weil sie die Freiheit Andersdenkender unterdrückt“, faßt Michael Walter die gängigen Vorurteile zusammen: „Der Zweck der Zensur ist darum vor allem politischer Art. Zensoren sind sture Bürokraten, die alles darauf anlegen, ein undemokratisches Regime zu stabilisieren.“¹³³ Alle diese Vorwürfe haben natürlich eine gewisse Berechtigung, und es ist hier nicht das Anliegen, Zensureingriffe zu legitimieren: In der Regel beeinträchtigen sie die Werkstruktur tiefgreifend. Eine differenzierte Untersuchung ihrer Funktionsmechanismen kann jedoch Hinweise auf den gesellschaftlichen Rahmen geben, für den die Opern geschrieben und in dem sie erstmals rezipiert wurden. Zensur ist selten willkürlich: „La censura è espressione di un potere (di uno stato nei confronti di un altro stato e dei suoi cittadini, o di una classe all'intorno di un singolo stato), e il suo parametro non è collocato in astratti e immutabili principi, ma in una realtà di quello stato.“¹³⁴ Eine systematische Untersuchung von Zensureingriffen kann auf Normen hinweisen, deren Verletzung auf der Bühne der Zensor – zu Recht oder zu Unrecht – als bedrohlich für das Weiterbestehen der etablierten Ordnung ansah, Normen, die wegen der Dynamik von Werten heute möglicherweise an Bedeutung verloren haben. Die Eingriffe können auch zeigen, an welchen Stellen die Werke polarisierten; oft war es dabei vielleicht dieselbe Verletzung des Moralkodex, die der eine Zuschauer als anstößig empfand und die auf andere als befreiend wirkte.

Die grundsätzliche Ablehnung der Zensur ist neueren Datums. Häufig wird dabei übersehen, daß das Bild von den Zensoren in erster Linie von den Zensierten stammt. Klaus Kanzog hat den literarischen Topos des ungebildeten, engstirnigen und bürokratischen Zensors als solchen identifiziert und seine Etablierung im Vormärz lokalisiert, wobei er besonders auf Heinrich Heine hinweist.¹³⁵ 1849 wurde in Paris die Wiedereinführung der Theaterzensur diskutiert. Dagegen sprachen sich unter anderem Victor Hugo und Théophile Gautier aus, während Eugène Scribe, Fromental Halévy und Ambroise Thomas für eine moderate Zensur plädierten.¹³⁶ Befürworter der Zensur, unter ihnen Johann Wolfgang von Goethe, der selbst als Zensor tätig war, berufen sich seit der Antike auf den Schutz des Publikums. Sie wollen verhindern, daß Handlungen dargestellt werden, die das moralische oder ästhetische Empfinden des Publikums, oder eines erheblichen Teils davon, zu sehr verwirren würden. Die Soziologin Ulla Otto stellt fest, daß es „drei prinzipielle Bezugspunkte literarischer Zensur [gibt], deren Miteinander und deren Rivalität in Vergangenheit und Gegenwart immer wieder die literarische Freiheit

¹³³ Walter 1997, S. 277.

¹³⁴ Lavagetto, S. 14 (Hervorhebung von Lavagetto).

¹³⁵ Klaus Kanzog, „Zensur, literarische“, in: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Band 3, Berlin: de Gruyter 1984, S. 1031f.

¹³⁶ Walter 1997, S. 287.

eingrenzten und die noch heute die entscheidenden Themen für die Diskussion um die Kommunikationsfreiheit stellen: Religion, Politik und Moral“.¹³⁷ Zwar nahm die politische Zensur im Italien des 19. Jahrhunderts eine herausragende Rolle ein, was angesichts der politischen Umbruchsituation nicht überrascht. Grundsätzlich waren aber alle drei Aspekte für die italienischen Behörden maßgeblich, wie die Richtlinien der neapolitanischen Zensur aus dem Jahre 1849 belegen: „Qualunque opera teatrale il cui soggetto direttamente offenda la Religione, la Politica o la Morale, sarà riprovata.“ Drei Paragraphen behandeln den Schutz der Religion, ein Absatz ist der Politik gewidmet, vier Paragraphen widmen sich der Aufrechterhaltung der Moral und die Durchführung der Zensurmaßnahmen wird in den abschließenden vier Paragraphen behandelt.¹³⁸ Zensur ist keineswegs auf Diktaturen beschränkt, auch wenn die Eingriffe dort oft besonders einschneidend sind. An die gewandelten Rahmenbedingungen angepaßt, existieren derartige Organe bis heute. In der Bundesrepublik Deutschland wird eine ähnliche Kontrollfunktion von der „Freiwilligen Selbstkontrolle“ wahrgenommen, die ganz freiwillig nicht ist, da ohne Prüfung Filme nicht öffentlich aufgeführt werden dürfen.¹³⁹ „Zensur ist einem zur Norm erhobenen Weltbild, zumindest aber bestimmten gesellschaftlichen Verhaltensmustern verpflichtet“, beobachtet Reinhard Aulich, „die als antizipierte oder bereits verwirklichte Realvorstellung von den Trägern der Zensur zum Maßstab für literarische Inhalte und deren Verbreitungsberechtigung formuliert worden sind“.¹⁴⁰ Dieter Breuer definiert die Ziele von Zensur als die „Aufrechterhaltung oder

¹³⁷ Ulla Otto, *Die literarische Zensur als Problem der Soziologie der Politik* (Bonner Beiträge zur Soziologie, 3), Stuttgart: Enke 1968, S. 73.

¹³⁸ John Black, „Code of Instructions for the Censorship of Theatrical Works“, in: *Donizetti-Society-Journal* (1984), S. 147-150.

¹³⁹ Erklärtes Ziel ist die „Durchsetzung der im Grundgesetz verankerten Meinungs- und Informationsfreiheit, insbesondere auch der Presse- und Kunstfreiheit, in Abwägung mit anderen Grundrechten, wie dem Grundrecht von Kindern und Jugendlichen auf körperliche, geistige und seelische Unversehrtheit“. In diesem Rahmen darf kein Film oder Bildträger „1. das sittliche oder religiöse Empfinden oder die Würde des Menschen verletzen, entsittlichend oder verrohend wirken oder gegen den grundgesetzlich gewährleisteten Schutz von Ehe und Familie verstoßen, im besonderen brutale und sexuelle Vorgänge in übersteigter, anreißerischer oder aufdringlich selbstzweckhafter Form schildern; 2. die freiheitlich demokratische Grundordnung gefährden oder die Menschenrechte oder Grundrechte mißachten, im besonderen durch totalitäre oder rassenhetzerische Tendenzen; 3. das friedliche Zusammenleben der Völker stören und dadurch die Beziehungen der Bundesrepublik Deutschland zu anderen Staaten gefährden, imperialistische oder militaristische Tendenzen fördern oder das Kriegsgeschehen verherrlichen oder verharmlosen“. *Grundsätze der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft* (Fassung vom 29. April 1996), S. 2.

¹⁴⁰ Reinhard Aulich, „Elemente einer funktionalen Differenzierung der literarischen Zensur. Überlegungen zu Form und Wirksamkeit von Zensur als einer intentional adäquaten Reaktion gegenüber literarischer Kommunikation“, in: Herbert G. Göpfert / Erdmann Weyrauch (Hg.), *„Unmoralisch an sich...“ Zensur im 18. und 19. Jahrhundert* (Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens, 13), Wiesbaden: Harrassowitz 1988, S. 180.

Durchsetzung sprachlicher, moralischer, religiöser, politischer Ordnungsvorstellungen und Normen“ und betont die Dynamik des Prozesses:

Kein komplexes soziales System kommt ohne geltende Normen aus, keine Gesellschaft kann aber auch ohne Anpassung ihrer Normen an die sich im historischen Prozeß verändernden Lebens- und Überlebensbedingungen bestehen. Normen als die im gesellschaftlichen Prozeß gesammelten Erfahrungen – Sprach-, Denk- und Verhaltensgewohnheiten, Anweisungen zu adäquatem Verhalten in erwartbaren Situationen – sichern die Identität und Stabilität des jeweiligen sozialen Systems. Aber diese Normen sind im historischen Prozeß zu Normen erst geworden. Sie haben die Tendenz, zu ‚überzeitlichen‘ Eigengesetzlichkeiten zu erstarren, und hierauf beruht die Wirkungsmöglichkeit und auch die Macht der Zensurinstanzen. Aber diese Eigengesetzlichkeit ist historisch gesehen nur eine scheinbare. Damit ein soziales System stabil bleibt, d.h. überleben kann, verfügt es über Organe, die Alternativen zu den geltenden Normierungen des Sprechens, Denkens, Verhaltens bilden: Normabweichungen, die zu konfliktreicher Aneignung zwingen, bis sie sich zu geltenden Normen verfestigen.¹⁴¹

Ulla Otto unterstreicht, daß der Gegenstand von Zensur

nie absolut gesehen als Gefahr betrachtet werden kann, sondern immer nur in Relation zu einer bestimmten manifestierten Machtposition, die in ihm eine Bedrohung der etablierten sozialen Ordnung erblickt und es aus diesem Grund indiziert. Folglich sind Ursache und Anlaß der Unterdrückung eines solchen Werkes nicht primär in dessen Charakter, sondern in einer durchaus vergänglichen Wertung und Einschätzung durch den betreffenden sozialen Organismus zu suchen, Momente, die niemals eine feste und damit zeitlose Bedeutung erlangen können. Es liegt in der Natur der Dinge, daß die Vorwürfe gegenüber unerwünschten literarischen Werken, die zu irgendeinem Zeitpunkt zensuriert und indiziert werden, im Laufe der Geschichte an Bedeutung verlieren und uninteressant werden.¹⁴²

Die Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft trägt der Dynamik des Wertewandels durch erneute Prüfung der Filme nach Ablauf von fünfzehn Jahren Rechnung, auf Antrag auch früher.¹⁴³

¹⁴¹ Dieter Breuer, „Zensur“, in: Ulfert Ricklefs (Hg.), *Fischer Lexikon Literatur*, Frankfurt: Fischer 1996, S. 2021f.

¹⁴² Otto 1968, S. 106.

¹⁴³ Die Veränderungen der Bewertungskriterien werden an dem Spielfilm *Under the yum yum tree* (1963, dt. *Ein Ehebett zur Probe*) mit Jack Lemmon und Carol Lynley deutlich. 1964 wurde der Film ab 18 Jahren freigegeben, da er für die sittliche Erziehung junger Menschen in hohem Maße abträglich sei und den Stellenwert der Ehe beeinträchtige. Es handle sich nämlich um „eine frivole Verwechslungskomödie, deren Inhalt darin besteht, daß ein alternder Vermieter seine Wohnungen ausschließlich an junge Damen vermietet, um mit ihnen intim werden zu

Maßnahmen literarischer Zensur sind Ausdruck konservativer Tendenzen der Gesellschaft. „In their dull way, the censors who ruled out ‚buffoon‘ and ‚sack‘ were belated followers of a way of thinking that had swayed opera audiences for many years“, bemerkt Rosselli über die Zensureingriffe in *Rigoletto*: „The cult of the specific – with its promise of the picturesque, the bizarre, the extreme – was a romantic discovery which educated Italians were slow to admit. Their tradition was wholly classical; it valued the general, the elevated and they considered that a work such as an opera should be unified in tone and texture.“¹⁴⁴ Daß die italienische Opernzensur nicht völlig vom Publikum gelöst war, läßt sich auch daran ersehen, daß ihre Maßnahmen im Falle von *Rigoletto* und *La traviata* in gewisser Weise mit dem ästhetischen Unverständnis von Kritikern wie Basevi oder Hanslick korrespondierten. Pro Zensur äußert sich das Triestiner Journal *Il diavoletto*, das sich damit gegen die Konkurrenz der Zeitschrift *Favilla* wandte, die die Zensureingriffe in Verdis *Stiffelio* beklagt hatte:

La *Favilla* dopo aver dato quattro colpi alla pazza contro il Consiglio Municipale, prende una lancia per difendere lo *Stiffelio*, che fu a suo dire, rovinato dalla censura; come se quella sorta di libretti si potessero rovinare. Per tutta risposta diremo alla *Favilla*, che se lo crede, può prendersela colla legge che istituì la censura per le rappresentazioni teatrali, ma che una volta che esiste questa censura per qualche cosa, deve esistere, e la sua autorità deve esser rispettata, sin a che non le riesca di farla abrogare. Cominciate pure, uomini del progresso, a portar sulla scena il culto, o i misteri della Santa Chiesa, e vedrete ben presto qual frutto ne coglierete! Se l'indifferentismo religioso prendesse radice nella masse, qual legge potrebbe allora frenarle?

Nach Abwägung der Möglichkeiten – Verbot oder Bearbeitung – erscheint dem Rezensenten letzteres als die bessere Lösung:

L'argomento dell *Stiffelio* non era adatto alle scene, chi ha sano intelletto ne è al certo convinto. Ma il proibirlo avrebbe apportato delle conseguenze fatali a molti. Che restava a fare?

können“. Bei einer erneuten Prüfung im Jahre 1986 wurde der Film ab 16 Jahren freigegeben und 1995 schließlich ab 6 Jahren, da der Ausschuß „keine jugendschutzrelevanten Ingredienzen ausmachen [konnte], die eine Antragsverweigerung rechtfertigen, es sei denn, abstrakt-moralische Bedenken gegenüber einem Bäumchen-Wechsel-Spiel des Möchte-Gern-Casanovas. Dieses ist aber wiederum so comedy-like und in dieser Form dem Pubertätsalter durch Musicals oder Fernsehschwänke so geläufig, daß ernsthaft keine sittliche Verwirrung zu befürchten ist.“ Folker Hönge, *Jugendschutz und Wertewandel – Veränderung der Beurteilungskriterien von Filmen* [Mitteilung der Freiwilligen Selbstkontrolle aus dem Jahre 1996], S. 3.

¹⁴⁴ Rosselli 1991, S. 67.

renderlo il meno possibile in dissonanza col buon senso, levare tutto quello che avrebbe potuto scandalizzare il pubblico [...]. E questo fu fatto.¹⁴⁵

Das Ergebnis der Zensureingriffe war eine oberflächlich wiederhergestellte Moral. Die herausgestrichenen Teile können nun Aufschluß geben, wo mit dem betreffenden Werk Tabus berührt wurden. „Auch bei sporadischen Eingriffen ist aus der Art der Streichung bzw. Änderung das Suchbild des Zensors zu rekonstruieren, aber auch die jeweilige Kommunikationssituation, in der das Werk sein Publikum ansprechen wollte und in seiner Wirkung eingeschränkt wurde“, nennt Kanzog ein Desiderat der Zensurforschung. „Systematisiert und auf Anschauungen der jeweiligen Zeit bezogen, erlauben sie eine Kritik des ‚herrschenden Diskurses‘ und die Vergegenwärtigung der Zeitbedingtheit aller Diskurse und ihrer Affektschwellen.“¹⁴⁶

Liebe, Leidenschaft und Lotterleben: *La traviata*

Für Neuschäfer hat niemand hat so sehr wie Dumas fils die Prostitution und den Ehebruch thematisiert und dabei „den Zwiespalt zwischen den strengen Ansprüchen einer bürgerlichen Moral und den Wunschvorstellungen eines Publikums verdeutlicht, das dieser Moral insgeheim schon abgeschworen hatte“.¹⁴⁷ Dieser fruchtbare Widerstreit aus Dumas' *La dame aux camélias* hat Niederschlag in Verdis *La traviata* gefunden, wobei der Konflikt in zweifacher Weise ausgetragen wird: Mit den etablierten Normen – was sich in den Eingriffen der Zensur zeigt – und im Werk selbst. „Selbst in einem so konservativen Roman wie der *Kameliendame* wird zunächst der Wunsch nach einer ‚freien‘ und über die Klassenschranken hinausreichenden Liebe so textbeherrschend und wirkungsmächtig, daß es einer komplizierten literarischen Überredungsstrategie bedarf, um ihn wieder zur Råson zu bringen.“¹⁴⁸ Neuschäfers Interpretation des Romans:

Dem Unterhaltungsbedürfnis dient die Wahl des Themas: Das Kurtisanenmilieu bringt den Reiz des Verbotenen und Illegitimen, einen Hauch von Sünde und Verruchtheit in die Zweck- und Ordnungswelt des Bürgers, befriedigt sein Evasionsbedürfnis aber in durchaus bourgeois Weise: das alte Evasionsthema der verbotenen Liebe erscheint in der *Kameliendame* nicht mehr in der Form einer unberechenbaren und dadurch riskanten Passion jenseits der Vernunft und der sozialen und ökonomischen Rücksichten, sondern in Form einer zwar

¹⁴⁵ Zitiert nach Mario Medici / Marcello Pavarani (Hg.): *Stiffelio* (Quaderni dell'Istituto di studi verdiani, 3), Parma: Istituto di studi verdiani 1968, S. 114f.

¹⁴⁶ Kanzog 1984, S. 1038f.

¹⁴⁷ Neuschäfer 1976, S. 24.

¹⁴⁸ Ebd., S. 26.

illegalen, im Grunde aber von der Gesellschaft geduldeten Liaison mit der Prostituierten, deren Risiko von vornherein begrenzt und kalkulierbar ist. Gleichzeitig wird das Thema der Prostitution aber auch zur Beschwichtigung des sozialen Gewissens benutzt, indem das Los „de ces pauvres créatures“ dem Leser als mitleiderregend präsentiert wird, aber keineswegs so, daß er sich an diesem Los etwa mitschuldig oder daß er sich zu einer Veränderung aufgerufen fühlen müßte.

Adressat des Romans sei der Mittelstand, dessen Standpunkt immer wieder nachdrücklich von Georges Duval vertreten wird. Um das Kurtisanenthema mit diesen Moralvorstellungen wieder in Einklang zu bringen, verfolgt Dumas eine komplexe Strategie:

Dem Bedürfnis nach Selbstbestätigung [des Publikums] entspricht der Roman schließlich dadurch, daß er die Frivolität des thematischen Vorwurfs durch eindrucksvolle Respektbezeugungen vor der bürgerlichen Moral laufend kompensiert und die Leser darüber beruhigt, daß die Überzeugungskraft bürgerlichen Ordnungswillens jederzeit stark genug ist, um die Gefährdung durch das Laster unter Kontrolle zu halten. Deshalb bringen nicht nur Vater und Sohn Duval den bürgerlichen Standpunkt zur Geltung. Es stellt sich vielmehr heraus, daß auch die Kameliendame selbst einen unverkennbaren Hang, genauer: eine ungestillte Sehnsucht nach dem Bürgerlichen hat, die im Verlauf des Romans noch auf das vorteilhafteste zu Buche schlägt.¹⁴⁹

Vielleicht läßt sich Neuschäfers wegen ihrer essentialistisch gehandhabten Abstraktion der Bedürfnisse des Bürgertums durchaus anfechtbare Interpretation nicht uneingeschränkt auf *La traviata* übertragen. Sie schärft aber den Blick auf auch in Verdis Oper vorhandene Tendenzen. Durch die Bearbeitungen von Roman über Drama zum Libretto wurde der Stoff nicht nur an die Notwendigkeiten des Theaters angepaßt, sondern bezüglich der Frivolität abgemildert.¹⁵⁰ Dennoch erregte Verdis Oper heftigen Widerspruch, auch von Teilen der Kritik. „*La traviata* behandelt [...] die *Dame aux camélias* vom jüngeren Dumas. Für die Musik bleibt dies immer ein widerlicher Vorwurf“, empört sich Hanslick: „Die erste Hälfte der Oper verherrlicht die Liederlichkeit, die zweite die Lungenschwindsucht: dort haben wir das übertünchte, hier das offene Grab.“¹⁵¹ Die Thematisierung von Prostitution löste noch den ersten großen deutschen Filmskandal der Nachkriegszeit aus; die Diskussionen um Willi Forsts *Die Sünderin* (1951) entzündeten sich an einem fast identischen Stoff.¹⁵²

¹⁴⁹ Ebd.

¹⁵⁰ Buia 1990, S. 30.

¹⁵¹ Hanslick 1875, S. 232.

¹⁵² Katholische Kreise versuchten die Verbreitung des Films, der als „ethische Atombombe“ bezeichnet wurde, mit Stinkbombenaktionen in den Kinos zu verhindern. Siehe Kirsten Burghardt, „Zeichen weiblicher Erotik in Willi Forsts ‚Die Sünderin‘ (1951)“, in: Klaus

Grundsätzlich bezieht die Figur der Kurtisane Violetta – wenn auch sicherlich nur in kleiner Dosierung – eine gewisse Erotik aus den Merkmalskomponenten „Promiskuität“ und „Käuflichkeit“, die eine leichte sexuelle Verfügbarkeit suggerieren. Der Titel *La traviata*, der in seiner Eindeutigkeit über Dumas' Titel hinausgeht, sollte dabei nicht unterschätzt werden,¹⁵³ denn er umreißt die Essenz der Haupthandlung, die Morelli als „Liebe, Leidenschaft und Lotterleben“ zusammenfaßt.¹⁵⁴ Daß die italienischen Zensoren dem „Lotterleben“ besondere Aufmerksamkeit schenkten, überrascht im Kontext des von der katholischen Kirche geprägten Moraldiskurses nicht. „Ha fatto la Traviata pura e innocente“, schreibt Verdi verärgert über die römische Zensur an Luccardi: „Tante grazie! Così ha guastato tutte le posizioni, tutti i caratteri. Una puttana deve sempre essere puttana. Se nella notte splendesse il sole, non vi sarebbe più notte. In somma non capiscono nulla!“¹⁵⁵ Am deutlichsten wird das Unvermögen der Zensurfassung, dem Werk gerecht zu werden, wohl in Violettas „Credo“, der großen Arie am Ende des ersten Akts, weil die ins Gegenteil verkehrte Textaussage in keiner Weise von der Musik getragen wird:

VIOLETTA Sempre libera degg'io
Folleggiar di gioia in gioia
Vo' che scorra il viver mio
Pe' sentieri del piacer.¹⁵⁶

VIOLETTA Innocente ognor degg'io
 Travolar di gioia in gioia
 Perché ignoto al viver mio
 Sia lo strazio dell'amor.¹⁵⁷

Durch den zu *Violetta* veränderten Titel ist in den Zensurbearbeitungen der Hinweis auf die moralischen Verfehlungen der Protagonistin entfernt. Dies ist insofern konsequent, da diese hier die Tugend in Person ist. Ein Vorwort faßt die veränderte Ausgangssituation zusammen: „Violetta Valery, giovane nubile, ricca, priva di parenti, ha chiuso il core ad ogni affetto, ad ogni amore, e perché travagliata da grave morbo sin dall'infanzia, il quale spesso l'assalisce, trova soltanto diletto a approfondire le sue

Kanzog (Hg.), *Der erotische Diskurs: filmische Zeichen und Argumente*, München: Schaudig/Bauer/Ledig 1989, S. 43.

¹⁵³ Die Signalwirkung des Titels spiegelt sich auch in der 1855 im Konservatorium von Neapel uraufgeführten „Azione melodrammatica“ *Il traviato* wider, die ihre parodistische Wirkung daraus bezieht, daß sie der Handlung von Verdis Oper in groben Zügen folgt, Alfredo aber nur durch eine Veruntreuung vom rechten Weg abkommt. Daß sich alles in moralisch geordneten Bahnen bewegte, war auch darin begründet, daß nur männliche Sänger zur Verfügung standen.

¹⁵⁴ Morelli 1992, S. 447.

¹⁵⁵ Abbiati 1959, II, S. 266.

¹⁵⁶ Francesco Maria Piave, *La traviata*, Milano: Ricordi 1987, S. 19.

¹⁵⁷ VIOLETTA / DRAMMA LIRICO IN TRE ATTI / DI FRANCESCO M. PIAVE / POSTO IN MUSICA / DAL CAV. GIUSEPPE VERDI / DA RAPPRESENTARSI / Al Teatro di Apollo in Roma / IL CARNEVALE DEL 1854 IN 1854. / ROMA 1854 / Presso Giovanni Olivieri Tip. dell' Univ. Romana. / Con approvazione, S. 9.

ricchezze, raccogliendo in casa tutti quegli amici, che al pari di essa amano sollazzarsi nelle feste ed ai conviti.¹⁵⁸ Anhand des Brindisi im ersten Akt läßt sich das Suchbild des Sensors rekonstruieren:

ALFREDO Libiam tra lieti calici

Che la bellezza infiora,
E la fuggevol ora
S'inebri a voluttà.
Libiam ne' dolci freniti
Che suscita l'amore,
Poiché quell'occhio al core
(*indicando Vio.*) Onnipotente va.
Libiamo, amor fra i calici
Più caldi baci avrà.

TUTTI Libiamo, amor fra i calici

Più caldi baci avrà.

VIOLETTA Tra voi saprò dividere

Il tempio mio giocondo;
Tutto è follia nel mondo
Ciò che non è piacer.
Godiam, fugace e rapido
È il gaudio dell'amore;
È un fior che nasce e muore,
Né più si può godere.
Godiam... c'invita un fervido
Accento lusinghier.¹⁵⁹

ALFREDO Libiam tra lieti cantici

Che la bellezza onora,
E la fuggevol ora
Soave scorrerà.
Cantiam i dolci palpiti
Che suscita l'amore,
Poiché quell'occhio al core
Così potente và. (*indicando Vio.*)
Libiamo; innanzi un brindisi
Amore alla beltà.

TUTTI Libiamo; innanzi un brindisi
Amore alla beltà.

VIOLETTA Dolce è con voi dividere

Questi felici istanti;
Follia son degli amanti
La gioia ed il piacer.
Libiam; fallace e rapido
È il gaudio dell'amore;
È fior che nasce e muore,
È gaudio menzogner.
Beviam; c'invita un fervido
Accento lusinghier.¹⁶⁰

Es wäre zu fragen, inwieweit der in moralischen Fragen übersensibilisierte Zensor „voluttà“, „caldi baci“, „godere“ etc. – die insbesondere im Zusammenhang mit dem thematisierten „Lotterleben“ sexuelle Konnotationen aufweisen – als erotische Appelle verstanden hat und ob er die Kommunikation zwischen Autor und Publikum an genau diesem Punkt unterbrechen wollte. Das Bemühen, alle Anspielungen auf das „Lotterleben“ zu eliminieren, zieht sich durch die ganze Bearbeitung. Violetta und Alfredo leben nicht zusammen, sondern er kommt nur zu Besuch und will sie heiraten:

¹⁵⁸ Zitiert nach Buia 1990, S. 39.

¹⁵⁹ Piave 1987, S. 11.

¹⁶⁰ Piave 1854, S. 5.

ALFREDO (*deponendo il fucile*)
 Lunge da lei per me non v'ha diletto!...
 Volaron già tre lune
 Dacchè la mia Violetta
 Agi per me lasciò, dovizie, onori,
 E le pompose feste,
 Ove agli omaggi avezza,
 Vedeo schiavo ciascun di sua bellezza...
Ed or contenta in questi ameni luoghi
Tutto scorda per me. Qui presso a lei
Io rinascere mi sento,
E dal soffio d'amor rigenerato
 Scordo ne' gaudi suoi tutto il passato.¹⁶¹

ALFREDO (*deponendo il fucile*)
 Lunge da lei per me non v'ha diletto!...
 Volaron già tre lune
 Dacchè la mia Violetta
 Agi per me lasciò, dovizie, onori,
 E le pompose feste,
 Ove agli omaggi avezza,
 Vedeo schiavo ciascun di sua bellezza...
 Invan mio padre ad abborito nodo
 Ora avvinta mi vuol... S'ella consente
 Oggi all'ara seguirmi,
 Io lieto son d'un casto amor premiato,
 Scordo ne' gaudi suoi tutto il passato.¹⁶²

Sie hat ihm nicht bloß Treue versprochen, sondern sie lebt überhaupt nur für ihn:

ALFREDO De' miei bollenti spiriti
 Il giovanile ardore
 Ella temprò col placido
 Sorriso dell'amore!
 Dal di che disse: vivere
 Io voglio a te fedel,
Dell'universo immemore
Io vivo quasi in ciel.¹⁶³

ALFREDO De' miei bollenti spiriti
 Il giovanile ardore
 Ella temprò col placido
 Sorriso dell'amore!
 Dal di che disse: vivere
 Io voglio sol per te,
 Quasi qual sogno effimero
 Il Mondo fu per me.¹⁶⁴

Entsprechende Bemühungen ziehen sich durch die ganze Oper. Durch Anpassung an die moralischen Normen der Zeit und an erprobte dramatische Muster wird die Handlung gleichsam „konventionalisiert“. Nicht gesellschaftliche Schranken verhindern die Beziehung von Violetta und Alfredo, sondern die Unerbittlichkeit des Schicksals:

GERMONT Pura siccome un angelo
Iddio mi die' una figlia;
Se Alfredo nega riedere
In seno alla famiglia,
L'amato e amante giovane,

GERMONT A pura amante giovane
 Promessa Alfredo avea;
 S'ei nega il nodo stringere,
 Che lieti ne rendea,
 Ambo saremmo vittime

¹⁶¹ Piave 1987, S. 20.

¹⁶² Piave 1854, S. 10.

¹⁶³ Piave 1987, S. 20.

¹⁶⁴ Piave 1854, S. 10.

¹⁶⁵ Piave 1987, S. 25.

Cui sposa andar dovea,
Or si ricusa al vincolo
Che lieti ne rendea...
Deh, non mutate in triboli
Le rose dell'amor.
Ai preghi miei resistere
Non voglia il vostro cor.¹⁶⁵

D'una spietata sorte...
Allor per noi fia il vivere
Più crudo assai di morte...
L'infamia, la miseria
Al figlio, al genitor!...
Ai prieghi miei resistere
Non voglia il vostro cor.¹⁶⁶

Die für Alfredos Rückkehr zu Violetta notwendige Auflösung dieser Verbindung verantwortet erneut das Schicksal:

VIOLETTA, *che trae dal seno una lettera,*
e legge.

„Teneste la promessa... la disfida
„Ebbe luogo! Il barone fu ferito,
„Però migliora... Alfredo
„È in stranio suolo, il vostro sacrificio
„Io stesso gli ho svelato.
„Egli a voi tomerà pel suo perdono;
„Io pur verrò... Curatevi... mertate
„Un avvenir migliore.
„Giorgio Germont!¹⁶⁷

VIOLETTA, *che trae dal seno una lettera, e legge.*

„Teneste la promessa... Il ciel pietade
„Alfin sentia del vostro lungo affanno.
„Vedovo è Alfredo, e riede
„Da stranio suolo, il vostro sacrificio
„Io stesso gli ho svelato.
„Egli a voi tomerà pel suo perdono;
„Io pur verrò... Curatevi... mertate
„D'esser felice in terra,
„Giorgio Germont!¹⁶⁸

Es scheint, daß die Zensoren sehr wohl verstanden haben, worum es in *La traviata* geht. Aber genau die für das Stück essentielle „erotische Wunschwelt“ (Neuschäfer) wollten sie unterdrücken. Wenngleich ihre Bearbeitung nicht funktionieren kann, ist sie als Dokument von unschätzbarem Wert.

Boulevard versus Manzoni: *Stiffelio* und *Aroldo*

Einen praktikablen Gegenentwurf zu diesem Repertoire konnten die italienischen Schriftsteller nicht bieten, denn die in der Regel von ihnen intendierte erzieherische Wirkung korrespondierte nur bedingt mit dem Unterhaltungsbedürfnis des Publikums. Für Manzoni ist die erste Szene des vierten Akts von Schillers *Wilhelm Tell* ein Beispiel, wie gefährlich es ist, den Zuschauer an den Emotionen der Bühnenfiguren teilha-

¹⁶⁶ Piave 1854, S. 13.

¹⁶⁷ Piave 1987, S. 50.

¹⁶⁸ Piave 1854, S. 26.

ben zu lassen, insbesondere wenn der Zorn auf den erste Blick gerechtfertigt erscheint. Der Fischer und sein Sohn sehen, wie ein Boot hilflos vom Sturm zwischen den Felsen hin und her geworfen wird. Plötzlich erkennen sie, daß es Geßlers Schiff ist, auf dem sich auch Tell befindet:

KNABE Es ist das Herrenschiff von Uri, Vater,
 Ich kenn's am roten Dach und an der Fahne.

FISCHER Gerichte Gottes! Ja, er ist es selbst,
 Der Landvogt, der da fährt – Dort schiffte er hin
 Und führt im Schiffe sein Verbrechen mit!
 Schnell hat der Arm des Rächers ihn gefunden,
 Jetzt kennt er über sich den stärkern Herrn,
 Diese Wellen geben nicht auf seine Stimme,
 Diese Felsen bücken ihre Häupter nicht
 Vor seinem Hute – Knabe, bete nicht,
 Greif nicht dem Richter in den Arm!

KNABE Ich bete für den Landvogt nicht – Ich bete
 für den Tell, der auf dem Schiff sich mit befindet.¹⁶⁹

Manzoni knüpft an die letzten Worte des Knaben an und führt aus, weswegen die Szene seiner Ansicht nach mißlungen ist:

Questo sentimento orribile è espresso senza disapprovazione: né io voglio credere che uscisse dal cuore di Schiller, ma egli avrà voluto rappresentare al vivo l'abominio di quegli uomini per Gessler. Ma egli ha errato mettendosi a rischio di far sentire lo spettatore come il suo personaggio. Del resto mi sembra, che poiché egli ha immaginato di far pregare il fanciullo, ha perduto l'occasione di una scena bellissima. Se il Padre invece (il che è in natura d'un uomo pio e retto) dicesse al figlio di pregare anche per Gessler che commozione non eserciterebbe? Quanti sentimenti non risveglierebbe di quella Religione che insegna a chi l'ascolta di pregare per Gessler e per Tell, per l'oppresso e per l'oppressore, a riguardare gli uomini i più scellerati come creati anch'essi per la virtù, come capace dei più emendarsi e di seguirla, e se stesso come capace dei più grandi errori qualora Dio lo abbandoni, che insegna a riguardar tutti gli uomini come fratelli e se gl'iniqui vogliono rompere questo santo vincolo ci impone di tenerci stretti a loro con quella carità che ha per fondamento non il merito loro ma i precetti e gli esempi di Gesù Cristo.¹⁷⁰

¹⁶⁹ Friedrich von Schiller, *Wilhelm Tell*, Stuttgart: Reclam 1987, S. 75.

¹⁷⁰ Alessandro Manzoni, „Della moralità delle opere tragiche“, in: Manzoni, *Opera omnia*, Bd. 6/1, *Scritti di estetica*, Milano: Edizione Paoline 1967, S. 515.

Manzonis Forderung nach Idealisierung verdeutlicht den Konflikt von italienischer und französischer Literatur. Es zeichnete ja gerade die Modernität der französischen Literatur aus, daß sie den Zuschauer an nachvollziehbaren Emotionen der Charaktere teilhaben ließ.

Wie sich das französische Theaterrepertoire in den Moraldiskurs Italiens einordnete, beleuchtet schlaglichtartig die Umarbeitung von *Stiffelio* zu *Aroldo*. Die Vorlage der Oper war das 1849 mit nur mäßigem Erfolg im Pariser Théâtre Porte Saint-Martin uraufgeführte Drama *Le Pasteur ou L'Évangile et le foyer* von Émile Souvestre und Eugène Bourgeois, das von einem protestantischen Pastor handelt, der von seiner Frau betrogen wird. *Le Pasteur* endet damit, daß der betrogene Ehemann seiner Gattin während des Gottesdienstes verzeiht, während er das Neue Testament predigt: „Wer unter euch ohne Sünde ist, der werfe den ersten Stein auf sie“ (Johannes 8, 7). Sala vermutet, daß dieser Coup de théâtre – der in Souvestres Roman *Le Pasteur d'hommes* (1838) nicht zu finden ist, wo sich der betrogene Ehemann vergiftet – vom erfahrenen Bühnenpraktiker Bourgeois stammt, der bei der Bühnenbearbeitung des Romans assistierte und der nach Ansicht der Zeitgenossen über „le savoir de la scène“ verfügte.¹⁷¹ Die visuelle Kraft dieser in Verdis Oper praktisch wörtlich übernommenen Szene ist in der Tat enorm: „un discorso continuamente rotto da sospensioni, esclamazioni, trasalamenti, balbettii, sguardi iperbolici, prende avvio dopo una lunga pausa solo visuale (e musicale) per risolversi in un tableau che riassume in sé tutto il messaggio della scena“.¹⁷²

STIFELIUS, *avec désordre*. Qui... mais ma Tête n'est que trouble et confusion... Jorg, que leur dire... je sens que mes idées s'égarant...
JORG, *posant l'Évangile devant lui*. Ouvre le livre saint, lis, et Dieu lui-même inspirera ta parole. (*Stankar entre par le fond.*)

STIFELIUS Ah!... vous avez raison... (*Il fait un effort, ouvre la Bible et lit en balbutiant.*) Alors, Jésus se tourna vers le peuple assemblé, et lui montrant la femme adultère qui était à ses pieds...

LINA Dieu! (*Éperdue, elle monte lentement l'escalier de la chaire.*)

STIFFELIO Ma confusa ho la mente
Ed il pensier mi sfugge...

JORG Il libro santo schiudi,
T'ispirerà il Signore...

STIFFELIO Dicesti ben...

JORG Fa core.
(*salgono alla cattedra per la scala a sinistra*)

STIFFELIO (*molto agitato apre il libro e con tremante voce vi legge*)

Rivolto allor quel Divo

Al popolo assembrato

L'adultera indicò ch'era a' suoi piedi...

¹⁷¹ Emilio Sala, „Tra mélodrame e dramma borghese: Dal ‚Pasteur‘ di Souvestre-Bourgeois allo ‚Stiffelio‘ di Verdi-Piave“, in: Morelli (Hg.) 1987, S. 98.

¹⁷² Ebd., S. 100.

¹⁷³ Émile Souvestre / Eugène Bourgeois, *Le Pasteur ou L'Évangile et le foyer*, Paris: Lévy 1849, S. 81.

JORG Que dis-tu?

STIFELIUS, *continuant à lire*. La femme adultère qui était à ses pieds, il dit: Que celui de vous qui est sans péché lui jette la première pierre... (*Il jette un regard à Lina, qui est au milieu de l'escalier de droite.*)

LINA, *à part*. Il n'achève pas.

STIFELIUS Et la femme... la femme... se leva pardonnée...

LINA, *qui a gravi l'escalier tombe à genoux sur la dernière marche*. Ah!

JORG Stifelius, que fais-tu?...

STIFELIUS, *lui montrant l'Évangile*. Pardonnée... c'est Dieu qui l'a écrit. (*Il tend la main à Lina. Stankar tombe à genoux aux pieds de l'escalier, la foule l'imité. Tableau.*)¹⁷³

E così disse:

LINA (Oh Dio!) (*cade ai gradini della scala a destra*)

STIFFELIO *Quegli di voi*
Che non peccò, la prima pietra scagli.

JORG Che parli?

LINA E non finisce!..

STIFFELIO [E la donna... la donna
(guardando Lina che sale co' ginocchi la scala)

Perdonata si alzò.

LINA Gran Dio! (*cade a' piè di Stiffelio*)

JORG Che fai Stiffelio!..

STIFFELIO Sì, perdonata... Iddio lo pronunciò. (*ponendo la mano sul libro dei Vangeli; tutti ripetono e cade la tela.*)¹⁷⁴

Die Verbreitung der Oper war nur gering, wobei fast alle italienischen Theater, die *Stiffelio* in ihr Repertoire aufnahmen, eine Zensurbearbeitung spielten.¹⁷⁵ Wie bei *La*

¹⁷⁴ STIFFELIO / LIBRETTO / DI FRANCESCO MARIA PIAVE / MUSICA DEL MAESTRO / GIUSEPPE VERDI / espressamente scritta / pel grande Teatro Civico di Triest / nella stagione d'autunno 1850 / MILANO / DALL' I. R. STABILIMENTO PRIVELEG.º DI / GIOVANNI RICORDI / Cont. degli Omenoni, N. 1720 / e sotto il portico dell' I. R. Teatro alla Scala / MDCCCL.

¹⁷⁵ Die Originalfassung wurde nach der Uraufführung in Triest nur noch in Venedig, auf Korfu sowie in einigen Theatern auf der Iberischen Halbinsel gespielt. Als *Guglielmo Wellingrode* wurde die Oper in Catania, Florenz, Neapel, Palermo und Rom aufgeführt. Die Handlung der Bearbeitung: „Guglielmo Wellingrode primo ministro di un principe di Germania, venutogli in disgrazia, si rifugiò in un castello del conte di Lohrstein. Da questo ebbe ospitalità sinchè vi rimase celato sotto il nome di Rodolfo Müller, e stima ed affetto in guisa da ottenere in isposa la figlia, allorchè svelò il vero esser suo e la non meritata sciagura. Non andò guari però che dovette bandirsi anche dal quel castello, dove era per raggiungerlo l'ira de' suoi nemici. Vi tornò dopo breve tempo; chè, morto essendo il principe, il figlio che gli succede, non ignorando le cause che avevano allontanato l'abite e virtuoso ministro, richiamollo in Corte restituendogli e carica e onori. Nell'assenza di Guglielmo, un conte di Leuthold invaghissi di Lina sposa di lui; e abusando l'ospitalità accordatagli dal conte di Lohrstein, giunse a dichiararle la sua malaugurata passione. Respiro però da Lina, e sul punto di esser soproso dal padre di lei, gittosi da una finestra nello Sulzbach; nella qual fuga perdè un portafogli ritrovato poi da un battelliero. Ciò non ostante non cessò di tormentare con imprudenti dichiarazioni l'onesta sposa, sinchè la sua stessa imprudenza costagli la vita.“ GUGLIELMO WELLINGRODE / LIBRETTO / DI FRANCESCO M. PIAVE / MUSICA DEL MAESTRO / GIUSEPPE VERDI / MILANO / DALL' I. R. STABILIMENTO PRIVELEG.º DI / GIOVANNI RICORDI / Cont. degli Omenoni, N. 1720 / e sotto il portico dell' I. R. Teatro alla Scala / MDCCCLI, S. 5f.

traviata war der Stoff bereits vom Original über die von Piave verwendete italienische Übersetzung von Gaetano Vestri bis zum Libretto abgemildert worden, wobei Ehebruchsthematik, Stiffelios Priesteramt und die religiöse Komponente an Konturen verloren;¹⁷⁶ *Guglielmo Wellingrode* ist letztlich nur eine groteske Fortsetzung dieser Bearbeitungsschritte.¹⁷⁷ Die Rezeption der Oper zeigt, wie Moral vom Blick des Betrachters abhängt. Das Drama intendierte nämlich eigentlich die Bestätigung der Wertvorstellungen eines konservativen französischen Publikums. Im dritten Akt äußert sich Stifelius gegenüber Lina zur gesellschaftlichen Situation:

STIFELIUS Ah! tu as cru aux paroles de madame Dalchid, qui t'a vanté cette vie de frivoles passions; mais si tu connaissais le monde où elle a vécu ... ce monde où j'ai vu le mal adoré sans remords, le culte des sentiments sacrifié à celui du plaisir et de l'or; des jeunes gens, au front desquels la couronne des illusions s'était fanée avant d'éclorre, des vieillards niant Dieu, les deux pieds dans la tombe et se hâtant de donner à la débauche quelques heures dérobées à la mort; partout des hommes avides, sans flamme dans le cœur, railleurs des vertus dont ils n'ont pas le courage, rapetissant la vie à leur taille, et vendant tout au poids de la jouissance grossière! ah! cette société, elle est semblable au cadavre qu'emporte la mer, parce qu'il surnage, parce qu'il a gardé la forme humaine et l'apparence du mouvement, ou croit qu'il vit, mais la corruption seule le soutient au-dessus des flots, et sous cette mort agitée, vous cherchez en vain les battements d'un cœur. [...] Les femmes elles-mêmes, ces éternelles gardiennes de la pudeur et du déçueement, les femmes ont accepté cette corruption, elles s'y sont mêlées; les plus hardis dans le vice sont devenus l'objet de leur admiration et de leur amour, partout le lien de la famille a été rompu, le foyer domestique ouvert, le mariage profané.¹⁷⁸

Auch wenn Ehebruch hier verurteilt wird – was sich auch in der für das romantische Drama ungewöhnlichen Konstellation von der „wahren Liebe“ innerhalb der Ehe bemerkbar macht, denn üblicherweise sprengt sie diese –,¹⁷⁹ so ist die Schlagkraft des vollzogenen Ehebruchs als dramatisches Potential nicht zu unterschätzen. Kombiniert

¹⁷⁶ Diana Dionisi Ascari, „Da ‚Stiffelio‘ a ‚Guglielmo Wellingrode‘. Gli interventi della censura“, in: Morelli (Hg.) 1987, S. 130f.

¹⁷⁷ Giuseppina Strepioni bringt sicherlich auch Verdis Verärgerung zum Ausdruck, wenn sie an Mauro Corticelli schreibt: „Come vuoi, mio buon Maurone, ch'io potessi ottenere da Verdi di venire a mettere in iscena *Stiffelio*, metamorphosé nel St. Wellingroode-grood-grood?! Impazzia di studiare a' nostri tempi Logica e Filosofia e si ostina a volermi persuadere, che un Capo-Setta, un uomo del Vangelo, non si può mascherare da Don Magnifico, nè Martino Lutero metterlo in iscena vestito da Fasolin.“ Brief vom 17. August 1852, Biblioteca teatrale „Livia Simoni“ (Mailand), C.A. 6121.

¹⁷⁸ Souvestre/Bourgeois 1849, S. 52.

¹⁷⁹ Sala 1987, S. 102f.

mit der religiösen Sphäre, die von Souvestre und Bourgeois sicherlich nicht als Provokation gedacht war, kollidierte dies mit den gesellschaftlichen Normen Italiens. „Ma quello che è strano in un paese cattolico come l'Italia, si è un sacerdote ammogliato“, bemerkt Basevi: „Come volete voi, che la maggior parte delle udienze, educata con altri principj, possa commoversi per quegli affetti, che il personaggio di Stiffelio, per la veste che porta, torna quasi a scandalo che provi?“¹⁸⁰ Das Triester Journal *Il diavoletto* bewertet den zeitgenössischen Stoff negativ:

In mezzo ad una miriade di fatti clamorosi, di scene toccanti, d'eroici argomenti che ci offre la storia, come poteva mai venire in mente al signor Piave di scegliere un soggetto che non presentava nessuna azione, nessun intreccio drammatico, e che essendo quasi a noi contemporaneo, gli attori ci compariscono in iscena coi ridicoli nostri vestiti? Pur troppo il cinismo, o, come altri vogliono, il progresso, spogliò il nostro secolo d'ogni illusione, d'ogni magnificenza esterna, ma che ci si voglia privare persino del piacere di veder sulle scene quei costumi, quei vestiti, in cui l'uomo appariva veramente in tutta la bellezza e l'armonia di sue forme per sostituire i nostri paletot, i nostri frack, è cosa sì insulsa, sì bassamente ridicola, che non potremo mai perdonare al Signor Piave di aver scelto un sì fatto argomento.

Mit dem moralischen Empfinden des Publikums sei dies nicht vereinbar:

A queste considerazioni dobbiamo aggiungere, che il trasportar sulla scena quanto alla religione nostra si riferisce, è cosa che non incontrerà mai il gusto del pubblico in generale. Si tollerano è vero le monache, i frati, l'organo, le campane, l'esterno d'un tempio, un coro di oranti, ma non bisogna però oltrepassare quei limiti, che un sano criterio, ed una retta critica devono a tutti segnare. Un capo-setta assasveriano scopre la moglie infedele, il seduttore resta ucciso dal padre della sedotta, e lo scornato marito dopo vari contrasti d'affetto le accorda il perdono in modo però così dubitante, che il pubblico resta a bocca aperta... Bellissimo colpo di scena!¹⁸¹

Die Inkompatibilität mit den gesellschaftlichen Normen war so gravierend, daß sie sich nicht – wie bei *Rigoletto* – allein durch den Lauf der Zeit auflöste. „Fra le mie opere che non girano, alcune le abbandono [...], ma ve ne sono due che vorrei non dimenticare, sono *Stiffelio* e *Battaglia di Legnano*“, schreibt Verdi 1854 an De Sanctis: „Io vorrei un soggetto affatto nuovo, egualmente interessante e dello stesso carattere [...]. Il libretto deve restare com'è [...], ad eccezione di qualche squarcio, se il nuovo soggetto lo esigesse [...]. Che il nuovo soggetto possa essere permesso da tutte le censure, s'intende; è il motivo per cui lo si cambia.“¹⁸² Stiffelio mußte durch eine Figur ersetzt

¹⁸⁰ Basevi 1859, S. 172.

¹⁸¹ Zitiert nach Medici/Pavarani (Hg.) 1968, S. 113f.

¹⁸² Ebd., S. 18.

werden, die durch ihre Gläubigkeit die religiöse „tinta“ der Oper rechtfertigen und zugleich verheiratet sein konnte; ein Kreuzfahrer erschien dafür als halbwegs plausibel. Weitere wesentliche Änderungen waren: Raum und Zeit der Handlung wurden in die Vergangenheit verlegt, wobei einige Anregungen Edward Bulwer-Lyttons *Aroldo* entnommen wurden. Die christliche Vergebung thematisierende Finalszene wird vom Ort des Vergehens deutlich getrennt und an den schottischen Lake Loomond verlegt; das Evangelium wird nicht durch den Ehemann von der Kanzel, sondern in privatem Rahmen von einem frommen Eremiten verkündet.¹⁸³ Da Verdi, den wohl mehr der humanistische als der religiöse Aspekt interessiert haben mag, allein das Bibel-Zitat in den ansonsten völlig neu komponierten Schluß von *Aroldo* übernahm, lag ihm offenbar besonders daran. Um nicht wieder Widerspruch hervorzurufen, wurde mit dem neu in die Handlung eingefügten Eremiten Briano eine konsensfähige Lösung für die Verwendung der Heiligen Schrift gefunden. Die Figur verweist auf die katholisch-liberale Literatur Italiens, denn ein frommer Eremit fand bereits aus Tommaso Grossis *I Lombardi alla prima crociata* den Weg in eine Oper Verdis. Als Vorbild – auch wenn andere Vorlagen Details beigesteuert haben mögen – erscheint zudem Padre Cristoforo aus Alessandro Manzonis *I promessi sposi* denkbar. Im 35. Kapitel des Romans findet sich eine Schlüsselszene: Fra Cristoforo ist entsetzt, daß Renzo sich an Don Rodrigo für das erlittene Unrecht rächen will. Niemand dürfe das Recht selbst in die Hand nehmen:

„Zitto!“ interruppe il frate: „credi tu che, se ci fosse una buona ragione, io non l'avrei trovata in trent'anni? Ah! s'io potessi ora metterti in cuore il sentimento che dopo ho avuto sempre, e che ho ancora, per l'uomo ch'io odiavo! S'io potessi! io? ma Dio lo può: Egli lo faccia!... Senti, Renzo: Egli ti vuol più bene di quel che ne vuoi tu: tu hai potuto macchinar la vendetta; ma Egli ha abbastanza forza e abbastanza misericordia per impedirtela; ti fa una grazia di cui qualchedun altro era troppo indegno. Tu sai, tu l'hai detto tante volte, ch'Egli può fermar la mano d'un prepotente; ma sappi che può anche fermar quella del vendicativo. E perchè sei povero, perchè sei offeso, credi tu ch'Egli non possa difendere contro di te un uomo che ha creato a sua imagine? Credi tu ch'Egli ti lascerebbe fare tutto quello che vuoi? No! ma sai tu cosa puoi fare? Puoi odiare, e perderti; puoi, con un tuo sentimento, allontanar da te ogni benedizione. Perchè, in qualunque maniera t'andassero le cose, qualunque fortuna tu avessi, tien per certo che tutto sarà gastigo, finchè tu non abbia perdonata in maniera da non poter mai più dire: io gli perdono.“

„Sì, sì,“ disse Renzo, tutto comosso, e tutto confuso: „capisco che non gli avevo mai perdonato davvero; capisco che ho parlato da bestia, e non da cristiano: e ora, con la grazia del Signore, sì, gli perdono proprio di cuore.“¹⁸⁴

¹⁸³ Lavagetto 1979, S. 186f.

¹⁸⁴ Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, Milano: Mondadori 1990, S. 618.

Wenn bei Manzoni von Vergebung gesprochen wird, dann mit Demut und in einem intimen Rahmen, wie in der Beichte im Gespräch mit dem Seelsorger. Lavagetto unterstreicht, daß die Umarbeitung genau dies herstellt, denn in *Aroldo* wird auf die theatralische Geste – die die Bibellesung in *Stiffelio* dominiert – gänzlich verzichtet.¹⁸⁵

AROLDO	(Ah troppo è la prova!... non regge il mio core!... Commosso mi sento da tanto dolore!)
EGBERTO	Quel pianto che sgorga pentita sincero Nell'alma ti scenda di pace foriero.
BRIANO	Il Giusto un di ha detto: <i>Il sasso scagliato</i> <i>Sia primo da quegli ch'è senza peccato;</i> E allor perdonata la donna s'alzò.
EGBERTO, BRIANO	Perdona.
AROLDO	(Le lacrime tremare non so!)
MINA	Aroldo!... che veggo!... Ah spero in quel pianto!...
EGBERTO, BRIANO	Ti placa, deh! cedi...
MINA	Io pur piansi tanto...
EGBERTO, BRIANO	Aroldo!...
MINA	Perdona.
AROLDO (<i>come ispirato</i>)	Si, sei perdonata.
MINA	Ah grazie, gran Dio!... (<i>s'abbracciano</i>)
AROLDO, MINA	Per sempre al mio cor.
TUTTI	Oh istante sublime!
MINA	Oh gioia insperata!
TUTTI	Trionfi la legge divina d'amor!!! ¹⁸⁶

Die Umarbeitung betraf nicht nur das Libretto. Im Finale wurden mit dem Mélodrame-Schlußtableau in der Kirche auch typisch französische Elemente wie der Offstage-Chor eliminiert. An manchen Stellen hat Verdi überzeugende Detaillösungen gewählt, an anderen Stellen offenbar bewußt eher rückwärtsgewandte Lösungen integriert. Die ungewöhnliche Einleitung wurde in *Aroldo* durch einen Chor ersetzt, was – wie das Librettoautograph belegt – von Verdi selbst stammt, der eine sich näher an die entsprechende Stelle in *Stiffelio* haltende Passage durchgestrichen hat, selbst den Text der Trinkchors ergänzend.¹⁸⁷ Der vierte Akt mit Hirten an einem schottischen See und Sturmzene ruft zudem erprobte Topoi auf, die die Abwendung vom ursprünglich zeitgenössischen Stoff unterstreichen.

¹⁸⁵ Lavagetto 1979, S. 187.

¹⁸⁶ Francesco Maria Piave, *Aroldo*, Milano: Ricordi 1993, S. 47f.

¹⁸⁷ Martin Chusid, „Apropos ‚Aroldo‘, ‚Stiffelio‘, and ‚Le Pasteur‘. With a List of 19th-Century Performances of Aroldo“, in: Morelli (Hg.) 1987, S. 286.

Maestoso

C. *ne - fi - ce on - dec - vi - tar la ma - no, e - gli s'uc - ci - se.*

F. *Ah! veg - ga - si...*

ff

Allegro

C. *(si avvicina a Maria)* *La mor - to a*

ff

M. *(piangendo)* *(Maria cade in ginocchio guardando il cielo, a mani giunte)* **Allegro**
Cru - dell

C. *lui La vi - ta coll' in - fa - mia a te, don - na in - fe - del*

ff



Mélodrame – drame – melodramma: *Lucrezia Borgia*

„Il Donizetti, colla sua *Lucrezia Borgia*, aveva iniziata sulla scena italiana una rivoluzione, che non volle poi, o non seppe compire, o piuttosto non reputò di quel momento che era. Colla predetta opera la musica drammatica venne associata alle passioni le più vive, le più comprese e partecipate dall'universale; iniziando così un *realismo* di cui la musica non aveva prima un modello più perfetto e completo.“¹⁹⁰

In der Tat brach vieles mit den Konventionen: Die bis dahin in Italien kaum verwendeten Strophenlieder; die Tatsache, daß der Tenor nur ein einziges Solo hat, das in ein Duett integriert ist, sowie der weitgehende Verzicht auf zweisätzliche Arien. Ungewöhnlich ist auch der erste Auftritt von Don Alfonso, der maskiert im Bühnenhintergrund agiert und nur ein kurzes Parlante innerhalb Lucrezias Romanza ausführt. „All these innovative operatic formulations – and others [...] – reflect the wide diversity of situation and effect in Hugo's drama, a diversity he had adopted especially from the Mélodrame.“¹⁹¹ Bis ins Detail aus der Vorlage stammt die durch ihre starken Kontraste wohl wirkungsvollste Szene der Oper, der durch Einblendung eines religiösen Chors sorgfältig vorbereitete Auftritt der in das Fest hereinplatzenden Lucrezia Borgia:

¹⁹⁰ Basevi 1859, S. 40.

¹⁹¹ Gary Tomlinson, „Opera and ‚Drame‘: Hugo, Donizetti, and Verdi“, in: *Music and Drama* (Studies in the history of music, 2), New York: Broude Brothers 1988, S. 178.

TOUS, *excepté Gennaro.*

GUBETTA, *chantant.*

La Chanson! la chanson!
Saint Pierre, ouvre ta porte
A buveur qui t'apporte
Une voix pleine et forte
Pour chanter: Domino!

TOUS, *en chœur, excepté Gennaro.* Gloria Domino!

GUBETTA

Au buveur, joyeux chantre,
Qui porte un si gros ventre
Qu'on doute, lorsqu'il entre,
S'il est homme ou tonneau.

TOUS, *en chœur.*

Gloria Domino!

Ils choquent leurs verres en riant aux éclats. Tout a coup on entend des voix éloignées qui chantent sur un ton lugubre.

VOIX *au dehors.*

Sanctum et terribile nomen ejus.

Initium sapientiae timor Domini.

JEPPPO, *riant de plus belle.*

Écoutez, messieurs! – Corbacque! Pendant que nous
Chantons à boire, l'écho chante vèpres.¹⁹²

Die Verbindung von *Lucrece Borgia* zum Mélodrame macht das ganz dem Boulevardtheater verpflichtete Tableau mit den Büßern deutlich, die den Festsaal betreten:

La grande porte du fond s'ouvre silencieusement dans toute sa largeur. On voit au dehors une vaste salle tapisée en noir, éclairée de quelques flambeaux, avec une grande croix d'argent au fond. Une longue file de pénitents blancs et noirs dont on ne voit que les yeux par les trous de leurs cagoules, croix en tête et torche en main, entre par la grande porte en chantant d'un accent sinistre et d'une voix haute: „De profundis clamavi ad te Domine!“¹⁹³. Puis ils viennent se ranger en silence des deux côtés de la salle, et y restent immobiles comme des statues, pendant que les jeunes gentilshommes les regardent avec stupeur.¹⁹³

Innerhalb des Tableaus kommt bei Hugo der Musik eminente Bedeutung zu. Wie Sala zeigt, wurde bei der Aufführung des Dramas offenbar – wie später in der Oper – das Trinklied dabei (mit neuem Text) von Maffio vorgetragen. Die nur partiell erhaltene Musik weist zwar keinen Chor der Büßer auf; es ist jedoch wahrscheinlich, daß an dieser Stelle a cappella ein liturgischer Gesang vorgetragen wurde, für den keine gedruckten Noten erforderlich waren. Das Trinklied stammt von Alexandre Piccini, der für zahlreiche Dramen Bühnenmusik verfaßte, und verweist stilistisch auf die Opéra-comique:

¹⁹² Victor Hugo, *Théâtre*, 2 Bände, Paris: Bibliothèque de la Pléiade 1963, II, S. 393ff.

¹⁹³ Ebd.

[Allegro vivace]

Maffio

A - mis vi - ve l'or - gi - e j'ai - me la fol - le nuit et la nap - pe rou - gi - e

M.

et les chants et le bruit les da - mes peu sé - vè - res les ca - va - liers joy - eux

M.

le vin dans tous le verres l'a - mour dans tous les yeux.
La tombe est noi - re les ans sons
La tombe est noi - re les ans sons

courts il faut sans croi - re aux sols dis - cours très sou-vent

courts il faut sans croi - re aux sols dis - cours très sou-vent

boi - re ai-mer tou - jours très sou-vent boi - re ai - mer... tou -

boi - re ai-mer tou - jours très sou-vent boi - re ai - mer... tou -

fff

jours... oui... très sou-vent boi - re ai mer... tou - jours.

jours... oui... très sou-vent boi - re ai mer... tou - jours.

„Der Sinn von Ball- und Festszenen eröffnet sich in den Konfigurationen mit der Katastrophe“, bemerkt Stefan Kunze über die Funktion des Festes in Verdis Opern, was sich aber auf *Lucrezia Borgia* übertragen lässt: „Der Ereignisrahmen des Festes, der Sinn, den Festlichkeit als solche besitzt, konvergiert nicht mehr mit der eigentlichen Handlung, die sich während des Festes abspielt. Es entsteht eine Diskrepanz, eine dramati-

sche Dissonanz zwischen der Wirklichkeit des Festes und der Wirklichkeit der vorgeführten Handlung, über die meist von Anfang an die Katastrophe verhängt ist.¹⁹⁴ Der Bühnenmusik in Donizzettis *Lucrezia Borgia* kommt dabei ein Verweischarakter zu, der vorher in der italienischen Oper nicht zu finden war, da sie erstmals „die szenischen Ereignisse sinnfällig machte und das Tableau, dessen Ablauf in den Szenenanweisungen festgelegt war, belebte, und Musik als Trägerin von Affekten und Handlungsabläufen ‚innerhalb‘ dieses Rahmens unterschieden wurde“.¹⁹⁵ Um die Andersartigkeit der Musik der Bühnenhandlung zu verdeutlichen, bot sich das Strophenlied an, das bis dahin in der italienischen Oper kaum verwendet worden war:

Gaetano Donizetti, *Lucrezia Borgia*

[Allegretto ma non troppo]

Maffio
Il se - gre-to per es - ser fe - li - ci so per pro - va e l'in - se-gno a-gli a - mi - ci: sia se -

M.
re-rio, sia nu - bi-lo il ciel - lo, o - gni tem - po, sia cal-do, sia ge - lo, scher-zo e

M.
be-vo, e de - ri - do gl'in - sa - ni che si dan del fu - tu-ro pen - sior, _____ scher-zo e

¹⁹⁴ Stefan Kunze, „Fest und Ball in Verdis Opern“, in: Heinz Becker (Hg.), *Die Couleur locale in der Oper des 19. Jh.* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 42), Regensburg: Bosse 1976, S. 270.

¹⁹⁵ Döhning / Henze-Döhning 1997, S. 38.

M.

be-vo e do-ri-do gl'in - sa - ni che si dan del fu-tu-ro pen - sier

rall.

M.

Non cu - ria-mo l'in-cer-to do - man - ni, se quest' og-gi n'è da-to go -

Poco più mosso

ff *p*

M.

der

8 Si non cu - ria-mo l'in-cer-to do - man - ni se quest' og-gi n'è da-to go -

Si non cu - ria-mo l'in-cer-to do - man - ni se quest' og-gi n'è da-to go -

ff *f*

M.

se quest' og-gi n'è da - to go - der, se quest' og-gi n'è da - to go - der

8 der, n'è da-to go - der, n'è da-to go - der

der, n'è da-to go - der n'è da-to go - der

string. colla parte. *ff*

M.

VOCE di dentro

n'è da - to go - der La

n'è da - to go - der

n'è da - to go - der

Tocco di Campana.

Largo

gio - ja de' pro - fa - ni è un fu - mo pas - seg - gier.

(Di dentro) La gio - ja de' pro - fa - ni

La gio - ja de' pro - fa - ni

fp *fp*

„La Lucrezia appartiene a quel mazzo di drammi, con i quali volle Hugo segnare un nuovo passo nell'arte drammatica“, betont Basevi, „passo che coincide con quello della musica drammatica; perchè ambidue mirano soprattutto a percuotere gli animi nel modo il più forte, emancipandosi dalle strette, ed antiche regole dell'arte.“¹⁹⁶ In der Tat resultiert die ungewöhnliche Konzeption der Oper aus der für italienische Verhältnisse als extrem zu bezeichnenden Vorlage mit den für die französische Romantik typischen Exaltiertheiten. „Romani [...] trasse il suo melodramma niente meno che da una tragedia di Vittore Ugo, da quel corifeo del romanticismo sguajato; dal più bizzarro, dal più burbanzoso, dal più fanatico ingegno (e grande ingegno) della volubile Francia“, notiert

¹⁹⁶ Basevi 1859, S. 41.

die *Gazzetta privilegiata di Milano*. „Il soggetto è quella *Lucrezia Borgia* di cui sono note le colpe e le vicende, e che il romanziere francese aveva dipinta con cupi colori.“¹⁹⁷ Als dem Mailänder Polizeipräsidenten Torresani di Lanzenfeld das Libretto vorlag, sah sich dieser außerstande, die Verantwortung für die Aufführung zu übernehmen und verwies die Entscheidung an die nächste Instanz.¹⁹⁸ „Io non poteva né trattar meglio questo argomento, né andar più cauto per la Censura“ schreibt der Librettist über seine Motivation.¹⁹⁹ Romani und Donizetti hatten Hugos Stück vielfach im Detail entschärft, so fehlt etwa der Hinweis, daß Giovanni Borgia – Lucrezias Bruder – Gennaros Vater ist. Eliminiert wurde weiterhin der abschließende Coup de théâtre, wenn Gennaro seine Mutter ersticht:

DOÑA LUCREZIA	Oh! je le vois bien, j'ai ma grâce! Cela se lit dans tes yeux. Oh! laisse-moi pleurer à tes pieds!
UNE VOIX, au dehors.	Gennaro!
GENNARO	Qui m'appelle?
LA VOIX	Mon frère Gennaro!
GENNARO	C'est Maffio!
LA VOIX	Gennaro! Je meurs! Venge-moi!
GENNARO, relevant le couteau.	C'est dit. Je n'écoute plus rien. Vous l'entendez, Madame, il faut mourir.
DOÑA LUCREZIA, se débattant et lui retenant les bras.	Grâce! grâce! Encore un mot!
GENNARO	Non!
DOÑA LUCREZIA	Pardon! Écoute-moi!
GENNARO	Non!
DOÑA LUCREZIA	Au nom du ciel!
GENNARO	Non!
DOÑA LUCREZIA	Ah!... tu m'as tués! – Gennaro! je suis ta mère! ²⁰⁰

Il la frappe.

Die Zensurbearbeitungen von *Lucrezia Borgia* werfen ein Schlaglicht auf die Normen, die Victor Hugo zur Erzielung des dramatischen Effekts verletzte. Das Gros der Bearbeitungen ging über eine Verlegung des Schauplatzes kaum hinaus.²⁰¹ Interessanter er-

¹⁹⁷ *Gazzetta privilegiata di Milano* vom 28. Dezember 1833, S. 1.

¹⁹⁸ „Se un'azione drammatica così condotta, tutta immorale, ed orrenda, tuttochè presenti alcuni punti d'effetto, sia conveniente soggetto di uno spettacolo pubblico il quale deve nel dilettare, istruire, io lascio a codest' Inclinta Direzione il giudicarlo.“ Zitiert nach Monti 1939, S. 32f.

¹⁹⁹ Brief vom 26. November 1833. Zitiert nach Alessandro Roccatagliati, *Felice Romani librettista* (Quaderni di Musica/Realtà, 37), Lucca: Libreria musicale italiana 1996, S. 364.

²⁰⁰ Hugo 1963, II, S. 408f.

²⁰¹ In *Eustorgia da Romano*, 1838 in Florenz und 1841 in Bologna aufgeführt, ist das diesen Orten benachbarte Ferrara der ersten drei Akte durch das entferntere, einem anderen Staatengebilde zugehörige Padua ersetzt. Die Wahl des nicht allzu gebräuchlichen Vornamens

scheint eine 1846/47 in Turin aufgeführte Fassung als *La rinegata*. Vielleicht waren die Ambitionen des Hauses Savoyen auf ganz Italien der Anlaß, den Schauplatz aus dem Land hinauszuverlegen und der Oper ein exotisches Kostüm überzustreifen. Aus Venedig und Ferrara wird das maurische Spanien bei Granada, der Konflikt mit einem despotischen italienischen Fürstengeschlecht wird zum Kampf der Christen gegen die Moslems. Lucrezia Borgia wird zur „Rinegata“, die verstoßen wurde, weil sie „d’un Moro consorte“ geworden ist, „rinegando la patria e la fé“.²⁰² Die Personen der Handlung:

Lucrezia Borgia

Don Alfonso, Duca di Ferrara
 Donna Lucrezia Borgia
 Gennaro
 Maffio Orsini
 Jeppo Liverotto
 Don Apostolo Gazella
 Ascanio Petrucci
 Oloferno Vitellozzo
 Gubetta
 Rustighello
 Astolfo/La Principessa Negroni

La rinegata

Abdalla, re de’ Mori
 Zoraide, sua moglie
 Dalvaro de Lara
 Albino Padiglia
 Diego Mendoza
 Pedro Nugnez
 Alonzo Perez
 Garzia Ribeira
 Gusmano, confidente di Dalvaro
 Ismaele, ufficiale moro, confidente d’Abdalla

Wenn sich diese Änderungen vielleicht noch in den Bereich der politischen Zensur einordnen lassen, so machen andere Eingriffe deutlich, wo die Oper durch die Darstellung extremer Sachverhalte Anstoß erregte: Lucrezia ist nicht Gennaros Mutter, sondern seine ehemalige Verlobte, die einst von Barbaren entführt wurde. Aus einer Täterin wird ein Opfer, womit die individuelle Charakterzeichnung – aus der für Verdi der Effekt des Hugoschen Theaters resultierte – eliminiert wird:

GENNARO Di Pescator ignobile
 Esser figliuol credei:
 E seco oscuri in Napoli
 Vissi i prim’anni miei.

DALVARO Un fatal nodo strinsemi
 Fin da primi anni miei
 Quell’innocente vergine
 Fanciulla ancor perdei,

„Eustorgia“ scheint dabei vor allem durch die Notwendigkeit motiviert zu sein, diesen in einer der Schlüsselszenen der Oper auf „Eustorgia“ verkürzen zu können. Ähnlich verhält es sich mit der 1841 in Rom aufgeführten Fassung *Elisa da Fosco*, in der die Handlung vom im Kirchenstaat liegenden Ferrara nach Mailand verlegt ist, was sich außerhalb der Staatsgrenzen befand.
²⁰² LA / RINEGATA / DRAMMA LIRICO IN TRE ATTI / DA RAPPRESENTARSI / NEL REGIO TEATRO / IL CARNOVALE DEL 1846-47 / alla presenza / DELLE LL. SS. RR. MM. / TORINO / TIPOGRAFIA DEI FRATELLI FAVALE [...], S. 14.

Quando un guerriero incognito
 Venne d'inganno a trarmi:
 Mi die' cavallo ed armi
 E un foglio a me lasciò.
 Era mia madre, ah! misera!
 Mia madre che scrivea...
 Di rio possente vittima,
 Per sé, per me temea...
 Di non parlar, né chiedere
 Il nome suo qual era
 Calda mi fea preghiera,
 Ed obbedita io l'ho.²⁰³

Arsea cadea da' barbari
 La sua magione avita,
 Forse mi fu rapita
 Se vive ancor non so.
 Ma voce in cor ripetere
 Udir pareami ognora,
 Che la smarrita giovane
 Avrei trovata ancora.
 Questa speranza all'anima
 Muta non fu giammai,
 Per tutto io la cercai,
 Nè mai trovata io l'ho.²⁰⁴

Neben der vollständigen Eliminierung des (verglichen mit Hugo) ohnehin nur schwach angedeuteten Inzests sind auch die Theatereffekte abgemildert. Absicht des Zensors scheint es gewesen zu sein, den Zuschauer vor der Darstellung allzu großer Grausamkeit zu bewahren. Einen Kunstgriff mußte sich der Zensor einfallen lassen, um einen der stärksten Coups de théâtre des Stücks zu eliminieren. Gennaro/Dalvaro wird hier nicht durch die Hand einer liebenden Frau vergiftet, sondern das Schicksal ereilt ihn im Kampf gegen die Moslems:

ZORAIDE
 DALVARO

Ah! quai voci!
 Son gli amici!

ZORAIDE

Ah! con loro almen morirò! (*richiama le sue forze e fugge.*)
 In me sola e non in lui,
 Sia punito il fallo mio!
 Deh lo salva, e a te gran Dio,
 Nel morir benedirò.
 Ahi che sento! Che vegg'io...

DALVARO

Vieni... ah! teco anch'io cadrò. (*Dalvaro ferito corre a Zoraide.*)
 Cara, morendo, oblio
 Ch'altri accogliesti al seno:
 Al ciel ritorna, e il cielo
 Meco t'unisca almeno...
 Sposa, l'estremo anelito,
 Ch'io spiri sul tuo cor.
 Mio Dalvaro!... un solo accento!...
 Uno sguardo per pietà!

ZORAIDE

²⁰³ Felice Romani, *Lucrezia Borgia*, Milano: Ricordi 1998, S. 54.
²⁰⁴ [La Rinegata], S. 12

DALVARO
ZORAIDE

Sposa... io moro!...
È spento! è spento!²⁰⁵

Kommen wir zur oben andiskutierten Festszene zurück, die ins Gegenteil verkehrt wurde. Lucrezia/Zoraide erscheint nicht als Rachengel, sondern will die versammelten Festgäste vor dem Zorn der Mohren retten und sich selbstlos opfern:

LUCREZIA Presso Lucrezia Borgia.
TUTTI (*con grido*) [Ah! siam perduti
LUCREZIA Sì, son la Borgia. Un ballo, un

[triste ballo

Voi mi deste in Venezia; io rendo a voi
Una cena in Ferrara.

TUTTI Oh, noi traditi!
LUCREZIA Voi salvi ed impuniti
Credeste invano: dell'ingiuria mia
Piena vendetta ho già; cinque son pronti
Sirati funèbri per coprirvi estinti,
Poichè il veleno a voi temprate è presto.
GENNARO Non bastan cinque: avvi

[mestier del sesto

LUCREZIA Gennaro! Oh ciel!

GENNARO Perire

Io saprò cogli amici.

LUCREZIA Ite, chiudete
Tutte le sbarre, e per rumor che ascolti
Nessuno in questa sala entrar s'attenti!

TUTTI Gennaro!...

GENNARO Amici!

LUCREZIA Uscite.

TUTTI [Oh noi dolenti!²⁰⁶

ZORAIDE Ecco la rinegata.

TUTTI (*meno Dalvaro*) Oh! noi perduti!

ZORAIDE Sì son Zoraide. Un'onta, un
[vile insulto

Voi mi feste, o guerrieri, ed or poss'io
Render morte per onta.

TUTTI Ah, siam traditi!

ZORAIDE No: salvi ed impuniti
Vi vuol Zoraide: dell'ingiuria mia
Questa vendetta io fo. L'ira d'Abdalla
Voglio evitarvi, ed incontrarla io sola,
Poichè il destin che vi minaccia è orrendo.
DALVARO Me solo ei cerca; io qui la

[morte attendo

ZORAIDE Dalvaro... Oh ciel!

DALVARO S'io cado

Salverò gli altri tutti.

ZORAIDE Ite, volate,

O preda in pochi istanti
De' Soldati del re tutti sarete,
Gusman vi guida; e non abbiate almeno
Di me, del nome mio più omai spavento

TUTTI Dalvaro!

DALVARO Andate.

ZORAIDE Ah! presto!

TUTTI [Oh tradimento!²⁰⁷

Die Eingriffe belegen die Beobachtung von Michael Walter, daß Zensurmaßnahmen oft dazu dienen, zu verhindern, daß das Opernpublikum physisch oder psychisch zu sehr

²⁰⁵ [La Rinegata], S. 34.

²⁰⁶ Romani 1998, S. 104f.

²⁰⁷ [La Rinegata], S. 32.

erregt wurde.²⁰⁸ Genau diese noch nicht dagewesene Spannung war aber eine der wesentlichen Zielsetzungen der Dramen von Victor Hugo, die auch dem italienischen Publikum neue Dimensionen des Theatererlebnisses eröffneten.

Victor Hugo auf der Opernbühne: *Le Roi s'amuse - Rigoletto*

Noch einige Jahre sollten vergehen, bis die getreueste Umsetzung der Hugoschen Ästhetik auf der italienischen Opernbühne erschien. „Die französische Romantik, Schöpferin der ‚interessanten‘ Mißgestalten Quasimodo, Triboulet etc., liebt es, erhabene und zärtliche Gefühle auf lächerlichen Fratzens Gesichtern toben zu lassen, während wir in der Gluth edler Leidenschaft auch edle Züge erblicken wollen. Von Stoffen dieser Art sollte die Musik ihre zum Schönen und Harmonischen drängende Natur reinhalten“, kritisiert Hanslick Tendenzen der Literatur aus Frankreich, bei der „das moralisch und poetisch Widerwärtige [...] im Dienste effectvoller Häßlichkeit“ stehe.²⁰⁹ Wesentliche Charakteristika der Dramatik von Hugo sind richtig erkannt, wenngleich sie Hanslicks Auffassungen von einem harmonisch in sich gerundeten Werk widersprechen. In der *Préface de Cromwell* (1827), dem vielzitierten „Manifest“ der Romantik, hat Hugo seine Maximen dargelegt: Das Hauptmerkmal des Dramas, dessen Ursprünge er bei Shakespeare sieht, sei die Wahrheit (*vérité*). Darunter versteht er, daß das Häßliche neben dem Schönen existiert, das Ungeregelte zusammen mit dem Anmutigen, das Groteske neben dem Erhabenen, das Gute mit dem Schlechten und der Schatten mit dem Licht. Die Kombination des Sublimen mit dem Grotesken ist für Hugo die reichhaltigste Quelle, die die Natur zu bieten habe, denn während das Schöne nur eine Erscheinungsform habe, verfüge das Häßliche über tausend. Konsequenz ist für Hugo die Ablehnung der klassischen Einheitsregeln und der herkömmlichen Gattungsschemata, die für ihn im Widerspruch zur Natur stehen. Hugos komplexe Dramenkonzeption ist in der einschlägigen Literatur ausführlich untersucht worden.²¹⁰ Wentzlaff-Eggebert betont, daß Hugo die Aufgabe des Dichters darin sah, die „sept ou huit grandes vérités sociales, morales ou philosophique“ im Volk zu verankern.²¹¹ Im Vorwort zu *Ruy Blas* äußert sich Hugo zu den Bedürfnissen des Publikums, das er in drei Gruppen unterteilt:

²⁰⁸ Walter 1997, S. 308.

²⁰⁹ Hanslick 1875, S. 229f.

²¹⁰ Siehe insbesondere Anne Ubersfeld, *Le Roi et le Bouffon. Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, Paris: Corti 1974.

²¹¹ Harald Wentzlaff-Eggebert, *Zwischen kosmischer Offenbarung und Wortoper. Das romantische Drama Victor Hugos* (Erlanger Forschungen, A, 32), Erlangen: Universität 1984, S. 25.

Trois espèces de spectateurs composent ce qu'on est convenu d'appeler le public: premièrement, les femmes; deuxièmement, les penseurs; troisièmement, la foule proprement dite. Ce que la foule demande presque exclusivement à l'œuvre dramatique, c'est de l'action; ce que les femmes y veulent avant tous, c'est de la passion; ce qu'y cherchent plus spécialement les penseurs, ce sont des caractères. [...] La foule demande surtout au théâtre des sensations; la femme, des émotions; le penseur, des méditations. Tous veulent un plaisir; mais ceux-ci, le plaisir des yeux; celles-là, le plaisir du cœur; les derniers, le plaisir de l'esprit. De là, sur notre scène, trois espèces d'œuvres bien distinctes: l'une vulgaire et inférieure, les deux autres illustres et supérieures, mais qui toutes les trois satisfont un besoin: le mélodrame pour la foule; pour les femmes, la tragédie qui analyse la passion; pour les penseurs, la comédie qui peint l'humanité.²¹²

Das Drame, das alle Schichten erreichen sollte, habe dies zu berücksichtigen:

Pour tout homme qui fixe un regard sérieux sur les trois sortes de spectateurs dont nous venons de parler, il est évident qu'elles ont toutes les trois raisons. Les femmes ont raison de vouloir être émues, les penseurs ont raison de vouloir être enseignés, la foule n'a pas tort de vouloir être amusée. De cette évidence se déduit la loi du drame.²¹³

Es war daher Hugos Anspruch, ein ebenso philosophisches wie sinnliches und spektakuläres Theater zu schaffen, das nicht nur die Grenzen zwischen den Gattungen einreißt, sondern auch alle Publikumsschichten anzusprechen vermag. Die szenischen Erregungenschaften des Mélodrame werden auch aus diesem Grunde von Hugo gezielt eingesetzt, wenngleich sich seine Dramen keineswegs in diesen Effekten erschöpfen. Im Zentrum seiner Werke steht der Kampf zwischen dem guten und dem bösen Prinzip, der – im Gegensatz zum Mélodrame – meist in einer einzigen Person ausgetragen wird. Dieser Kampf findet seinen Ausdruck unter anderem in der „maternité purifiante la difformité morale“ der zwischen Bösartigkeit und Mutterliebe schwankenden Lucrece Borgia, die Wentzlaff-Eggebert als „Allegorie für die gefallene, aber von der Sehnsucht nach dem Ideal geprägten Menschheit“ deutet.²¹⁴ Als entscheidend für Hugos Dramatik erkannte auch Verdi die einzigartigen Charaktere: „Dopo l'effetto potente dei drammi di Victor Hugo tutti hanno cercato l'effetto senza badare, secondo me, che in Victor Hugo havvi uno scopo, e dei caratteri potenti, appassionati e soprattutto originali. Osservate quali caratteri sono il *Silva*, *Maria Tudor*, *Borgia*, *Triboulet* e *Francesco* ecc. ecc. I grandi caratteri producono le grandi posizioni, e l'effetto nasce naturalmente.“²¹⁵

²¹² Hugo 1963, I, S. 1489.

²¹³ Ebd., S. 1490.

²¹⁴ Wentzlaff-Eggebert 1984, S. 24.

²¹⁵ Luzio (Hg.) 1935, I, S. 19.

Kommentatoren haben auf die konzeptionelle Nähe der Hugoschen Dramatik mit der Oper hingewiesen, denn der Autor habe die „traditionelle Vorstellung eines linearen Handlungsfortschritts durch eine mehr statische Struktur ersetzt [...], in der die Handlung nurmehr den Rahmen für die ins Zentrum des Interesses gerückte Selbstdarstellung der Figuren bildet“.²¹⁶ Die Affinität der Dramatik von Hugo mit der Oper schlug sich in einer Reihe italienischer Libretti nieder:²¹⁷

<u>Drama:</u>	<u>Oper:</u>	<u>Komponist/Librettist:</u>	<u>Uraufführung:</u>
<i>Hernani</i> (1830)	<i>Ernani</i>	Bellini/Romani	unvollendet
		Gabussi/Rossi	Paris 1834
	<i>Hernani</i>	Quaranta/Pullé	Nicht aufg., ca. 1840
	<i>Ernani</i>	Mazzucato/Bancalari	Genua 1843
<i>Marion de Lorme</i> (1831)	<i>Marion Delorme</i>	Verdi/Piave	Venedig 1844
		Bottesini/Ghislanzoni	Palermo 1862
		Pedrotti/Marcello	Triest 1865
		Ponchielli/Golisciani	Mailand 1885
		Perelli/unbekannt	Nicht aufg., ca 1880
		Tarantini/Menotti-Buja	Trani 1910
<i>Le roi s'amuse</i> (1832)	<i>Rigoletto</i>	Verdi/Piave	Venedig 1851
<i>Lucrece Borgia</i> (1833)	<i>Lucrezia Borgia</i>	Donizetti/Romani	Mailand 1833
<i>Marie Tudor</i> (1833)	<i>Maria d'Inghilterra</i>	Ferrari/Zennari	Venedig 1840
	<i>Maria Tudor</i>	Pacini/Tarantini	Palermo 1843
		Kaschperoff/Ghislanzoni	Mailand 1859
		Gomes/Praga	Mailand 1879
<i>Angelo, tyran de Padoue</i> (1835)	<i>Il giuramento La gioconda</i>	Mercadante/Rossi	Mailand 1837
<i>Ruy Blas</i> (1838)	<i>Ruy Blas</i>	Ponchielli/Boito	Mailand 1876
		Besanzoni/Mariani	Piacenza 1843
	<i>Folco d'Arles</i>	Poniatowski/Zaccagnini	Lucca 1843
	<i>Ruy Blas</i>	De Giosa/Cammarano	Neapel 1851
		Rota/Emanuel	Mailand 1858
		Marchetti/D'Ormeville	Mailand 1869

²¹⁶ Wentzlaff-Eggebert 1984, S. 45.

²¹⁷ Daneben beruhen eine Reihe von Opern auf dem Roman *Notre-Dame de Paris* (1831): Mazzucato/De Boni (Mantua 1838), Poniatowski (Florenz 1847), Battista/Bolognese (Neapel 1851) und Campana/Cimino (Petersburg 1869). Für eine umfassende, wenn auch mit vielen Detailfehlern behaftete Darstellung siehe Giancarlo Franceschetti, „La fortuna di Hugo nel melodramma italiano dell'ottocento“, in: *Contributi del Seminario di filologia moderna, Serie francese* (1961), S. 168-258.

	<i>Don Cesare de Bazan</i> ²¹⁸	Sparapani/Scalchi	71886
<i>Les Burgraves</i> (1843)	<i>I burgravi</i>	Salvi/Sacchéro Podestà/Interdonato Orsini/D'Ormeville	Mailand 1843 Bergamo 1881 Rom 1881

Das Gros dieser Opern zeigt allerdings eine starke Abschwächung der Spezifika von Hugos Dramen, so daß die Stoffe einen wesentlichen Teil ihrer ursprünglichen Wirkung verloren. In Filippo Marchettis *Ruy Blas*, der bei weitem erfolgreichsten Vertonung des Stoffes, ist beispielsweise die komische Figur des Don César de Bazan gestrichen, wodurch die von Hugo angestrebte Stil- und Gattungsmischung auf ein Minimum reduziert ist. In einigen Libretti ist Hugo zudem nur indirekt rezipiert, so orientierte sich Cammarano, als er für Donizetti einen *Ruy Blas* verfaßte, an der Bearbeitung *Falco Melian*, die der Schauspieler Luigi Belisario 1839 für das Teatro dei Fiorentini erstellt hatte.²¹⁹

Die am weitesten gehende Annäherung an die Ästhetik Hugos fand erst 1851 mit Verdis *Rigoletto* statt. Wie Donizettis *Lucrezia Borgia*, wurde auch diese Oper als überaus neuartig gewertet. Ebenso beziehen sich die negativen Urteile in der Regel auf die Vorlage von Victor Hugo. Besonders deutlich äußert sich *L'Italia musicale*, das Blatt von Ricordis Konkurrenzverlag Lucca:

Questo *Rigoletto* non è altro che *Le Roi s'amuse* di Vittor Hugo, uno de' più grotteschi aborti della letteratura drammatica francese, e tale da metter nausea ai francesi medesimi, i quali lo bandirono dalle loro scene, quantunque, a dir vero, non sieno essi in cose teatrali dello stomaco più delicato. Ma il Piave ha fatto vedere che degli stomachi forti se ne trovano anche fra noi, e premuroso com'è dell'onore e dei fasti del proprio paese, non gli parve vero di poter adornare di così splendida gemma per il teatro italiano, e con generoso pensiero, a render più compiuto e apprezzabile il dono, trasportò il fatto in una città d'Italia.²²⁰

Erneut waren wesentliche Impulse für die musikalische Umsetzung von der Hugoschen Vorlage ausgegangen. Die *Gazzetta ufficiale di Venezia*:

²¹⁸ Trägt den Titel eines Dramas von Dumanoir/Dennery, folgt aber der Handlung von Hugo.

²¹⁹ Das Libretto wurde schließlich als *Falco d'Arles* von Nicola De Giosa vertont. Siehe John Black, *The Italian Romantic Libretto: A Study of Salvatore Cammarano*, Edinburgh: Edinburgh Univ. Press 1984, S. 83ff.

²²⁰ Zitiert nach Conati 1992, S. 306.

eri fummo sopraffatti dalle novità: novità, o piuttosto stranezza, nel soggetto; novità nella musica, nello stile, nella forma de' pezzi, e non ce ne femmo un intero concetto. Sente qualche cosa come dell'opera semiseria; comincia con una canzone a ballo, ha per protagonista un gobbo; muove da un festino e si termina, non con troppa edificazione, in una casa senza norme, dove si vende l'amore, e si contratta sulle vite degli uomini: è insomma, *Le Roi s'amuse* di Vittor Hugo, netto e schietto, con tutti i suoi peccati.²²¹

Das „Revolutionäre“ von *Rigoletto* – es dominieren Duette, es finden sich lediglich eine zweisätzliche Arie, je ein Terzett und Quartett, zwei Strophenlieder, zwei im Aufbau ungewöhnliche Arien, keine Concertati – beruht zum Teil darauf, daß Verdi und Piave *Le Roi s'amuse* eng folgten.²²² Über weite Strecken ist das Libretto – wie von Verdi verlangt – eine (gekürzte) Übersetzung des Dramas:

Le roi, vêtu en simple officier, paraît dans la salle basse de l'hôtellerie. [...]

BLANCHE *tressaillant*. Mon père. [...]

LE ROI Deux choses, sur-le-champ.

SALTABADIL Quoi?

LE ROI Ta sœur, et mon verre.

TRIBOULET *dehors*. Voilà ses moeurs.

[...]

LE ROI, *dans le cabaret, chantant*.

Souvent femme varie,

Bien fol est qui s'y fie.

Une femme souvent

N'est qu'une plume au vent!²²³

(Il Duca, in assisa di semplice ufficiale di cavalleria, entra nell'osteria)

GILDA *(trasalando)* Ah padre mio!

DUCA *(a Sparafucile)* Due cose, e tosto...

SPARFUCILE Quali?

DUCA Una stanza²²⁴ e del vino...

RIGOLETTO *(fra sè)* Son questi i suoi costumi!

SPARAFUCILE *(fra sé)* Oh il bel zerbino

DUCA *(entra nell'interno)*

La donna è mobile

qual piume al vento

muta d'accento

e di pensiero.²²⁵

Der letzte Akt von *Rigoletto* halte „in ununterbrochener Spannung; hier ist alles thätig, um jedes natürliche Gefühl in uns niederzumartern“, notiert Hanslick, unfreiwillig die kongeniale Umsetzung der Vorlage durch Verdi anerkennend: „Während der Vater an der Leiche seiner unschuldig hingeschlachteten Tochter zusammensinkt, schlendert der

²²¹ Zitiert nach Marcello Conati, *Rigoletto. Un'analisi drammatico-musicale*, Venezia: Marsilio 1992, S. 303.

²²² Sieghart Döhring, „Le Roi s'amuse – Rigoletto: vom ‚drame‘ zum ‚melodramma‘“, in: Albert Gier (Hg.), *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*, Heidelberg: Winter 1986, S. 239-247.

²²³ Hugo 1963, I, S. 1442.

²²⁴ In Verdis Autograph findet sich hier „Tua sorella e del vino“.

²²⁵ Francesco Maria Piave, *Rigoletto*, Milano: Ricordi 1990, S. 84f.

Urheber all' dieses Gräuels, der Herzog, weinseelig einen Gassenhauer trällernd, aus der Osteria nach Hause.²²⁶ Auch dieser grandiose, auf das Mélodrame verweisende Coup de théâtre am Schluß stammt fast wörtlich von Hugo:

TRIBOULET

Il est là! – Mort! – Pourtant je voudrais bien le voir. (*Tâtant le sac.*) C'est égal, c'est bien lui. Je sens sous ce voile. Voici ses éperons [...] Maintenant, monde, regarde-moi. Ceci, c'est un bouffon, et ceci, c'est un roi! [...] Le voilà sous mes pieds, je le tiens. C'est lui même. La Seine pour sépulcre, et ce sac pour linceul. [...]

TRIBOULET, *la main sur le sac.* Allons?

LE ROI, *chantant au fond.*

Souvent femme varie!

Bien fol est qui s'y fie!

TRIBOULET, *tressaillant.* Quelle voix!

Quoi? Illusions des nuits, vous jouez-vous de moi? *Il se retourne et prête l'oreille, effaré. Le roi a disparu. Mais on l'entend chanter dans l'éloignement.*

VOIX DU ROI Souvent femme varie!

Bien fol est qui s'y fie!

TRIBOULET Ô malédiction! ce n'est pas lui que j'ai! [...] (*Courant à la maison [...]*)

Bandit! [...] Mais qui donc m'a-t-il mis à sa place, le traître! Quel innocent? – Je tremble (*Touchant le sac.*) Qui, c'est un corps humain. [...] Ma fille! Ah! Dieu! ma fille!

[...] Oh! non, c'est impossible, elle est partie, elle est en route pour Èvreux!

(*Tombant à genoux près du corps, les yeux au ciel.*) [...] Ma fille! enfant! Réponds-moi,

dis, [...] Ils t'ont assassinée! oh! réponds! oh! bandits! Personne ici, grand Dieu! que l'horrible famille! Parle-moi! parle-moi! ma fille! ô ciel! ma fille! [...]

RIGOLETTO

Egli è là!... morto!... Oh sì!...vorrei vederlo!

Ma che importa!... è ben desso!... Ecco i suoi sproni!...

Ora mi guarda, o mondo,...

Quest'è un buffone, ed un potente è questo!..

Ei sta sotto a' miei piedi! È desso! È desso!

È giunta alfin la tua vendetta, o duolo

Sia l'onda a lui sepolcro,

Un sacco il suo lenzuolo!...

(*fa per trascinare il sacco verso la sponda,*

quanto è sopra dalla lontana voce del

Duca, che nel fondo attraversa la scena.)

[Wiederkehr von „La donna è mobile“]

Qual voce!... illusion notturna è questa!...

No!... No!... egli è desso (*trasalendo.*)

[Wiederkehr von „La donna è mobile“]

Maledizione! Olà... dimon bandito (*verso la casa*)

Chi è mai, chi è qui in sua vece (*taglia il sacco.*)

Io tremo... È umano corpo!... (*lampeggia.*)

Mia figlia!... Dio!... mia figlia!...

Ah no... è impossibili!.. per Verona è in via!...

Fu vision!... È dessa (*inginocchiandosi.*)

Oh mia Gilda!... fanciulla... a me ris-

pondi!...

L'assassino mi svela... Olà?... Nessuno!...

(*picchia disperatamente alla casa.*)

Nessun!... Mia figlia?...

GILDA Chi mi chiama?...

²²⁶ Hanslick 1875, S. 229f.

²²⁷ Hugo 1963, S. 1474ff.

BLANCHE Qui m'appelle?

TRIBOULET, *éperdu*. Elle parle! Elle re-
mue un peu! [...] elle est vivante, ô Dieu!²²⁷

RIGOLETTO Ella parla!... si move!... è
viva!... Oh Dio!...²²⁸

Rigoletto polarisierte das Publikum, obwohl – wie bei *Lucrezia Borgia* – die am stärksten gegen das Moralempfinden breiterer Kreise verstoßende Szene entfernt wurde. Verdi hätte die Szene aus *Le Roi s'amuse*, an deren (nicht explizit dargestelltem) Schluß Blanche vom König vergewaltigt wird, offenbar gerne vertont: „Bisognerebbe far vedere Gilda col Duca nella sua stanza da letto!!! Mi capisci? In tutti i casi sarebbe un Duetto. Magnifico duetto! Ma i preti, i frati, gli ipocriti griderebbero allo scandalo.“²²⁹ *Le Roi s'amuse* ist Hugos provokantestes Werk, und *Rigoletto* ist Verdis am meisten von der Zensur beanstandete Oper.²³⁰ Im Kirchenstaat und in der Toskana wurde die Oper als *Viscardello* aufgeführt. Einige Stellen der römischen Bearbeitung sollen als Kontrastfolie das einstige Skandalpotential von *Rigoletto* deutlich machen. Der Fluch, auf den sich Hugos Drama aufbaut – bekanntlich hätte Verdi die Oper gerne *La maledizione* genannt –, wird gestrichen:

RIG. Voi congiuraste contro noi, signore

E noi, clementi in vero, perdonammo...

Qual vi piglia or delirio... a tutte ore

Di vostra figlia reclamar l'onore?

MONT. Novello insulto!... Ah si a turbare

Sarò vostr'orgie... verrò a gridare,

Fino a che vegga restarsi inulto

Di mia famiglia l'atroce insulto.

E se al carnefice pur mir darete

Spettro terribile mi rivedrete

Portante in mano il teschio mio

Vendetta chiedere al mondo e a Dio. [...]

Oh siate entrambi voi maledetti.

Slanciare il cane al leon morente

È vile, o duca... e tu serpente (*a Rig.*)

Tu che d'un padre ridi al dolore,

Sii maledetto!²³¹

VIS. Voi vi adiraste contro noi, signore,

E noi, dubbiosi il vero, vi aspettammo;

Qual vi piglia or delirio... in suon d'afflitto

Di vostra figlia il reclamar il dritto?

MOR. Novello insulto!... Ah si a turbare

Sarò le danze, verrò a gridare,

Che alla mia figlia il senno d'involta

D'imen la vostra falsa parola;

E fossi in polvere pur io cangiato

Spettro terribile vi sarà allato,

Chiedetemi ognora con labbro anelo

Un fulmin vindice al mondo e al cielo. [...]

Sì, per voi pena del ciel s'aspetti!

Slanciare il cane al lion morente

È vile, o duca... e tu serpente (*a Viscar-*

dello.) Tu che d'un padre ridi al dolore,

Trema s'hai figli!²³²

²²⁸ Piave 1990, S. 102ff.

²²⁹ Abbiati 1959, II, S. 175.

²³⁰ Für eine umfassende Darstellung der Zensureingriffe siehe Mario Lavagetto, *Un caso di censura. Il Rigoletto*, Milano: Il Formichiere 1979.

²³¹ Piave 1990, S. 38f.

Die Tochter von Monterone (hier: Morrone) ist nicht entehrt worden, sondern der Duca hat lediglich das Heiratsversprechen nicht eingehalten. Weiterhin wollte der Zensor alles vermeiden, was den Vollzug der Verführung andeuten könnte; Gildas Beziehung zum Duca ging über erste Annäherungen nie hinaus. Die letzten Unklarheiten, was Gilda in der Gewalt des Duca zugestoßen sein mag, werden durch einen Librettoeinschub geklärt. Er weist darauf hin, daß die beiden nie allein waren:

GIL. Pietà, mio padre...
 RIG. E se tu certa fossi
 Ch'ei ti tradisse, l'ameresti ancora?
 GIL. Nol so, ma pur m'adora.

GIL. Pietà, mio padre...
 VIS. E se tu certa fossi
 Ch'ei ti tradisse, l'ameresti ancora?
 GIL. Nol so, ma pur m'adora.

<p>„Quando mi vide, à cavalieri innante „E ver, sclamò, son reo, stato mentia. „Ma non mentiva il core. „Quando l'accento proferi d'amore... „Io ti vo sposa, ei disse.</p>

RIG. Eglil...
 GIL. Sì.
 RIG. Ebbene, osserva dunque.²³³

VIS. Eglil...
 GIL. Sì.
 VIS. Ebbene, osserva dunque.²³⁴

Die von Verdi mit der Arie im zweiten Akt dem Duca ansatzweise verliehenen Züge eines ehrlichen Liebhabers – was der Hugoschen Charakterisierung widerspricht – erfahren in *Viscardello* eine maßlose Steigerung. In dem zur Norm erhobenen Weltbild, das der Zensor durchsetzen wollte, war nur Platz für wahre Liebe:

DUCA Questa o quella per me pari sono
 A quant'altre d'intorno mi vedo,
 Del mio core l'impero sol cedo
Meglio ad una che ad altra beltà.
 La costoro avvenenza è qual dono
Di che il fato ne infiora la vita;
S'oggi questa mi torna gradita,
Forse un'altra doman lo sarà.
Lo costanza, tiranna del core,

DUCA Questa o quella per me pari sono
 A quant'altre d'intorno mi vedo,
 Del mio core l'impero sol cedo
 Non ad esse, ma ad altra beltà.
 La costoro avvenenza è tal dono
 Che molti fà lieta la vita;
 Ma sol una mi torna gradita,
 Lei sol amo e mia sposa sarà.
 Altri i dolci misteri del core

²³² VISCARDELLO / MELODRAMMA IN TRE ATTI / DI / F. M. PIAVE / MUSICA DI / GIUSEPPE VERDI / ROMA 1851 / Presso Gio. Olivieri Tipog. Dell'Univ. Rom. / con permesso, S. 6f.

²³³ Piave 1990, S. 82f.

²³⁴ [*Viscardello*], S. 21f.

²³⁵ Piave 1990, S. 29.

Detestiamo qual morbo crudele,
Sol chi vuole si serbi fedele;
Non v'ha amor, se non v'è libertà.
De' mariti il geloso furore,
Degli amanti le smanie derido,
Anco d'Argo i cent'occhi disfido
Se mi punge una qualche beltà.²³⁵

Schiuda e sprezzì qual morbo crudele,
Mentre ognuno mi stima infedele,
lo mi piaccio serbar fedeltà,
Degli amanti il geloso furore,
Lor tormenti, le smanie derido;
Ch'io ben d'Argo i cent'occhi disfido
Se mi accende una pura beltà.²³⁶

„La donna è mobile“ wird durch textliche Änderungen ebenso ins Gegenteil verkehrt.
Die Tendenz zur Schaffung einer heilen Welt ist auch hier offensichtlich, denn es wird
„Fede ed amor“ besungen:

DUCA La donna è mobile
Qual piuma al vento,
Muta d'accento – e di pensier.
Sempre un amabile
Leggiadro viso
In pianto o in riso – è menzogner.
È sempre misero
Chi a lei s'affida,
Chi le confida – mal cauto il cor!
Pur mai non sentesi
Felice appieno
Chi su quel seno – non liba amor!²³⁷

DUCA La donna è mobile
Qual piuma al vento,
Muta d'accento – e di pensier.
Spesso un amabile
Leggiadro viso
In pianto o in riso – è menzogner.
È spesso misero
Chi a lei s'affida,
Chi le confida – mal cauto il cor!
Pur mai non sentesi
Felice appieno
Chi da lei chiede – fede ed amor!²³⁸

Auf *Viscardello* basiert die Fassung *Lionello*, geht in der Rücknahme der Hugoschen Exaltiertheiten aber noch weiter. Nicht nur ist die körperliche Deformation des Protagonisten (*Lionello*) eliminiert, sondern dieser steht mit dem Verführer (*Marcello*) auf einer sozialen Stufe.²³⁹ Die Zensurbearbeitung stellt überdies eine interessante Verbin-

²³⁶ [*Viscardello*], S. 3f.

²³⁷ Piave 1990, 84f.

²³⁸ [*Viscardello*], S. 22.

²³⁹ Die Handlung wird im Vorwort zusammengefaßt: „Marcello, patrizio veneto, avea fatta promessa di nozze a Bice, figliuola di Lionello, altro patrizio, il quale avea carico di provveditore in Verona. Di poi Marcello, e per sua indole incostante e per vanteggiar di pecunia ed attinenze, rompe fede alla Bice, e promette sposar la figlia di altro patrizio detto Morrone. Onde, per allontanar Lionello, lo fa accusare di frode nel suo officio. Ma questi giunto a discolarsi innanzi al consiglio veneto; ritorna e domanda imperioso a Marcello l'adempimento dell'antica promessa. Invano, che egli è scacciato ed insultato fieramente. Marcello inoltre tenta fargli rapire la figlia, acciò il misero vecchio, per racquistarla, prometta tacersi di Verona. Questo pone il colmo al ira di Lionello, per cui medita (ajutato da un oscuro sgherro, già offesa da

dung zu der unter anderem von Basevi geäußerten Kritik her, der eine Bestrafung des Übeltäters für unerlässlich hält. Der Coup de théâtre wird kühn umgedeutet und dem Zuschauer eine Art von moralischer Befriedigung über die Bestrafung des Schurken Marcello ermöglicht:

LIONELLO È giunta alfin la tua vendetta, o duolo!...
Sia l'onta a lui sepolcro,
Un sacco il suo lenzuolo!...

Fa per trascinare il sacco verso la sponda quando sul fiume si vede passare una barca rischiarata da due fiaccole, coi soldati di Venezia, i quali conducono Marcello al palazzo della Giustizia.

MARCELLO (*noncurante va cantando la sua canzone favorita*)

Tu sei ben misero
Se in donna cedi
Rider la vedi
Al tuo dolor.
Ma pur ci colgano
Mille tormenti
Soffriam contenti
Pel cieco amor.²⁴⁰

Marcello) la più atroce vendetta. La quale poi, va a ricadere sopra di lui stesso, come quello che per errore uccide fra le ombre la propria figlia, credendo dar morte al di lei infido amante. Mentre d'altra banda il senato di Venezia, saputo della mala vita di Marcello, lo fa catturare e sostenere in carcere, a pena di tante sue nefandezze." LIONELLO / MELODRAMMA TRAGICO / IN TRE ATTI / MUSICA / DEL MAESTRO GIUSEPPE VERDI / BENEVENTO / Tipografia Paternò e Socj / 1856, S. 3.

²⁴⁰ Ebd., S. 34f.

ZWISCHEN GRAND OPÉRA UND OPERA-BALLO

Paris, die Hauptstadt des europäischen Musiktheaters

Paris zog Künstler an, weil sich hier Möglichkeiten boten, die anderswo nicht gegeben waren. Selbst Donizetti, der sich in Paris nicht sonderlich wohl fühlte, sondern Neapel bevorzugte, wurden überzeugende Anreize geboten: „Oh denari volate in sacca mia acciò ben presto io ne scappi via.“²⁴¹ Es waren aber nicht ausschließlich die finanziellen Anreize, die die Arbeit für die Pariser Bühnen so attraktiv machten. Hier standen den Komponisten künstlerische Mittel zur Verfügung, die in Italien auch die ersten Häuser nicht bieten konnten. Giacomo Meyerbeer schreibt an Prosper Levasseur:

Vous me demandez s'il serait sans attraits pour moi de travailler pour la scene française? Je vous assure, que je serais bien plus glorieux, de pouvoir avoir l'honneur d'écrire pour l'opéra français, que pour tous les théâtres [d'Italie] italiens (sur les principeaux desquels d'ailleurs j'ai déjà donné de mes ouvrages). Où trouver ailleurs qu'à Paris les moyens immenses, qu'offre l'opéra français à un artiste, qui désire écrire de la musique véritablement dramatique. Ici nous manquons absolument de bons poèmes d'opéra, & le public ne goûte qu'un seul genre de musique. À Paris il y a d'excelents poèmes, & je sais que votre public accueille indistinctement tous le genre de musique, s'ils sont traités avec genie. Il y a donc un champs bien plus vaste pour un compositeur qu'en Italie.²⁴²

Paris war die Drehscheibe des europäischen Musiktheaters im 19. Jahrhundert: Ausländische Künstler brachten ihre Errungenschaften ein und absorbierten gleichzeitig andere, welche in ihr später entstehendes Œuvre einfließen; die in Paris entstehenden Werke wurden in die ganze Welt exportiert. Bei der recht überschaubaren Anzahl von Opern, die an der Pariser Opéra uraufgeführt wurden, fällt die große Zahl von Werken italienischer Komponisten auf.²⁴³ „Französisch“ war das Musiktheater in Paris daher

²⁴¹ Brief an Tommaso Persico vom 14. Oktober 1838, zitiert nach Guido Zavadini, *Donizetti: Vita, musiche, epistolario*, Bergamo: Istituto italiano d'arti grafiche 1948, S. 490.

²⁴² Brief an Prosper Levasseur vom 5. Juli 1823, zitiert nach Heinz Becker, *Giacomo Meyerbeer. Briefwechsel und Tagebücher*, Band 1, Berlin: de Gruyter 1960, S. 509.

²⁴³ Rossinis *Le Siège de Corinthe* (1826, Umarbeitung von *Maometto II*), *Moïse et Pharaon* (1827, Umarbeitung von *Mosè in Egitto*), *Le Comte Ory* (1828) und *Guillaume Tell* (1829), Donizettis *Les Martyrs* (1840, Umarbeitung von *Poliuto*), *La Favorite* (1840) und *Don Sébastien* (1843) sowie Verdis *Jérusalem* (1847, Umarbeitung von *I lombardi alla prima crociata*), *Les Vêpres siciliennes* (1855) und *Don Carlos* (1867). Daneben entstanden für das Théâtre-Italien Rossinis *Il viaggio a Reims* (1825), Donizettis *Marino Faliero* (1835) und *Don*

nur eingeschränkt; für Carl Dahlhaus gab „es im 19. Jahrhundert eine abgrenzbare spezifisch französische Musik überhaupt nicht [...], sondern lediglich eine Musik in Paris, an der zwar Komponisten französischer Herkunft partizipierten, die aber im Wesentlichen kosmopolitisch geprägt war“.²⁴⁴ Meyerbeer war deutscher Jude, der seine Karriere in Italien begonnen hatte. Rossini, Donizetti und Verdi gaben mit ihren Werken für Paris der französischen Oper wichtige Impulse; die wenigen einheimischen Komponisten von Rang wie Auber und Halévy orientierten sich musikalisch stark an der italienischen Oper. Nur die Opéra-comique wurde von französischen Künstlern dominiert, während das Théâtre-Italien ganz von Italien geprägt war. Obwohl in diesem Theater ausschließlich italienisches Repertoire aufgeführt wurde, setzte sich das Publikum überwiegend aus Franzosen zusammen, deren Erwartungshorizont und deren Rezeptionshaltung vom dem eines Publikums in Italien signifikant differierte. Gleiches gilt grundsätzlich auch für die italienischen Opernhäuser in London oder Wien, wo sich das Publikum – wahrscheinlich wegen selbstverständlichen Umgangs mit nichtitalienischem Repertoire – gegenüber Abweichungen von den Konventionen aufgeschlossener zeigte, als es in Italien der Fall war. In den Werken schlug sich dies nieder: Philip Gossett beobachtet an Bellinis für das Théâtre-Italien komponierten *I puritani* (1835) das für die italienische Oper der dreißiger Jahre ungewöhnliche System von Erinnerungsmotiven, die Zurücknahme traditioneller Formen, die sorgfältige Instrumentation, den Rückgang des Ziergesangs und den sorgsam kalkulierten Effekt des Baßduetts für Tamburini und Lablache am Schluß des zweiten Akts.²⁴⁵ Ein weiterer Weg schließlich, auf dem das französische Musiktheater in Italien rezipiert wurde, war die Tätigkeit italienischer Komponisten in europäischen Städten, wo beide Genres gepflegt wurden.

Austausch von französischer und italienischer Oper

Italienische und französische Oper standen in mannigfaltigen Wechselbeziehungen. Ein Beispiel mag diese Problematik illustrieren: Rossinis Opern für Neapel nehmen in seinem Schaffen eine besondere Rolle ein, da sie sich durch massierte Ensembleszenen, starkes Hervortreten des Chores und einen eher deklamatorischen Solostil auszeichnen. Alberto Zeddas Vergleich dieses Komplexes mit den übrigen Werken des Komponisten liest sich daher fast wie eine Gegenüberstellung von französischem und italienischem Musiktheater.²⁴⁶ Ursache für die stilistischen Unterschiede zwischen Rossinis neapoli-

Pasquale (1843), *Mercadantes I briganti* (1836); für die Opéra-comique Donizettis *La Fille du régiment* (1840) und *Rita* (1860, posthum).

²⁴⁴ Carl Dahlhaus, „Französische Musik und Musik in Paris“, in: *Lendemains* (1983), S. 5.

²⁴⁵ Philip Gossett, „Music at the Théâtre-Italien“, in: Bloom (Hg.) 1987, S. 335ff.

²⁴⁶ „È però costante il divario stilistico fra le opere composte per Napoli e quelle destinate ad altre città: le prime rivelano uno sforzo di definizione in linea con i concetti del nascente ro-

tanischen Opere serie und seinem übrigen Œuvre war zweifellos die lokale Tradition der Tragédie-lyrique, auf die bereits Ludwig Schiederemair verwiesen hat.²⁴⁷ Zwischen 1799 und 1815 befand sich Neapel im Spannungsfeld zwischen Revolution und Restauration. Nachdem eine erste Besetzung nach wenigen Monaten beendet worden war, folgte von 1806 bis 1815 eine zweite Herrschaftszeit der Franzosen über Neapel, in der sie alle Bereiche des öffentlichen Lebens einer tiefgreifenden Umgestaltung unterzogen. Insbesondere nach der Machtübergabe im Jahre 1808 an Joachim Murat wurde das Opernrepertoire des Teatro San Carlo nach französischem Vorbild gestaltet, und zahlreiche Tragédies-lyriques – interessanterweise ausschließlich von nichtfranzösischen Komponisten – übten eine tiefe Wirkung auf die in den folgenden Jahren in Neapel komponierten Opern aus. 1807 wurde dort Antonio Sacchini's *Oedipe à Colonne* (Versailles 1786) aufgeführt, 1812 Christoph Willibald Glucks *Iphigénie en Aulide* (Paris 1774), vor allem jedoch war Gaspare Spontini's *La Vestale* (Paris 1807) ab 1811 eine der meistgespielten Opern im Teatro San Carlo. Alle diese Opern wurde von Giovanni Federico Schmidt übersetzt, der auch die Librettoadaptation für Nicola Manfredi's uraufgeführte Oper *Ecuba* (1812, nach Jean Baptiste Milcenis Libretto *Ecube*) anfertigte, ein besonders markantes Beispiel der neapolitanischen Spontini-Rezeption.²⁴⁸ Auswärtige Komponisten mußten sich dem lokalen Geschmack anpassen, so forderte der Impresario Domenico Barbaja im Jahre 1813 Giovanni Simone Mayr auf, die Partitur von *Medea in Corinthe* umzuarbeiten „al uso di Francia di cui siamo di imitare tutto“.²⁴⁹ Das Ergebnis war keine Tragédie-lyrique, aber ein wirkungsvoller Kompromiß zwischen französischer Schule und dem traditionellen, auf dem Primat der Gesangstimme basierenden italienischen Stil. Auch die Untersuchung der Beziehung von Giovanni Pacini's *L'ultimo giorno di Pompei* (Neapel 1825) zur dieser neapolitani-

manticismo e sono riconducibili a quella tensione drammatica che abbiamo identificato nell'aspirazione al dionisiaco; le seconde si riallacciamo all'ispirazione apollinea delle esperienze giovanili e riconfermano la propensione per un bello ideale di segno astratto e trasfigurato, lontano dal calor bianco delle passioni e dalla violenza del gesto realistico.“ Alberto Zedda, *Rossini a Napoli*, in: Raffaele Ajello (Hg.), *Il Teatro di San Carlo*, 2 Bände, Napoli: Guida 1987, I, S. 133.

²⁴⁷ Ludwig Schiederemair, *Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts: Simon Mayr*, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1907, S. 122.

²⁴⁸ Giovanni Carli Ballola, „Presenza e influssi dell'opera francese nella civiltà melodrammatica della Napoli murattiana: Il ‚caso‘ Manfredi“, in: Lorenzo Bianconi / Renato Bossa (Hg.), *Musica e Cultura a Napoli dal XV al XIX secolo* (Quaderni della rivista italiana di musicologia, 9), Firenze: Olschki 1983, S. 307-315; Sabine Henze-Döhring, „Das Melodramma serio am Teatro San Carlo unter napoleonischer Herrschaft (1808-1815)“, in: Bianca Maria Antolini / Wolfgang Witzemann (Hg.), *Napoli e il teatro musicale in Europa tra sette e ottocento. Studi in onore di Friedrich Lippmann* (Quaderni della rivista italiana di musicologia, 28), Firenze: Olschki 1993, S. 247-266.

²⁴⁹ Ludwig Schiederemair, „Ein neapolitanischer Brief Simon Mayr's aus dem Jahre 1813“, in: *Zeitschrift der Internationalen Musik-Gesellschaft* (1906), S. 225.

schen Traditionslinie erscheint vielversprechend; möglicherweise war hier das einstürzende Troja von Manfroces *Ecuba* das Modell für das Untergangsszenario. Der Vulkanausbruch am Schluß von Pacinis Oper war wiederum bekanntlich das Modell für die Eruption des Vesuv in Aubers *La Mulette de Portici* (Paris 1828). Spontinis *Fernand Cortez* (Paris 1809) wurde 1820 in Neapel gegeben, mit geringerem Erfolg als *La Vestale*, aber mit offensichtlicher Rezeption in Rossinis *Maometto II* (Neapel 1820).²⁵⁰ Rossinis neapolitanische Opern kamen wegen ihrer Orientierung an Spontini dem französischen Geschmack offenbar besonders entgegen. Es war daher naheliegend, daß Rossini mit *Mosè in Egitto* und *Maometto II* gerade zwei Werke dieses Komplexes für die Pariser Opéra umarbeitete. Die Neufassungen von *Maometto II* als *Le Siège de Corinthe* (Paris 1826) und von *Mosè in Egitto* als *Moïse et Pharaon* (Paris 1827) wurden später ins Italienische übersetzt und erfuhren als *L'assedio di Corinthe* und [*Nuovo*] *Mosè* große Verbreitung, wobei letzteres Werk wiederum als ein Modell für Verdis *Nabucco* (Mailand 1842) diente. Wegen der Monumentalität von Verdis Opern dieser Schaffensperiode – David Kimbell bezeichnet sie sogar als „Italian grand opéra“²⁵¹ – boten sich *I Lombardi alla prima crociata* (Mailand 1843) als Ausgangspunkt für Verdis Debüt an der Pariser Opéra an, was mit der Neufassung der Oper als *Jérusalem* (Paris 1847) schließlich umgesetzt wurde.

Die frühe Rezeption der Grand opéra in Italien

Die Grand opéra wurde in Italien erst mit beachtlicher Verspätung rezipiert. Zwar gab es immer wieder vereinzelte Aufführungen der wichtigsten Werke, teilweise bereits kurz nach den jeweiligen Pariser Uraufführungen. Aubers *La Mulette de Portici* und Meyerbeers *Robert le Diable* sowie einige Werke italienischer Komponisten fanden hierbei eine gewisse Verbreitung. Allerdings war der zeitliche Abstand zwischen den einzelnen Opernzentren oft groß: Während *Robert le Diable* bereits 1840 in Florenz produziert wurde, gelangte er erst 1856 nach Neapel. Nach der florentinischen Erstaufführung von *Les Huguenots* im Jahre 1841 verging mehr als ein Jahrzehnt, bis die Oper 1857 an der Mailänder Scala gegeben wurde. Halévy's *La Juive* wurde erst 1858, dreiundzwanzig Jahre nach der Uraufführung, erstmals in Italien gespielt. Der Erfolg war meist nur kurzzeitig und zog keine kontinuierlichen Aufführungstraditionen nach sich. Diese entwickelten sich erst in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts.

²⁵⁰ Anselm Gerhard, „Fernand Cortez‘ und ‚Le Siège de Corinthe‘. Spontini und die Anfänge der ‚Grand Opéra‘“, in: *Atti del terzo congresso internazionale di studi spontiniani. Maialoti Spontini/Jesi 1983*, Maialoti Spontini: Comitato comunale permanente di studi spontiniani 1985, S. 93-111.

²⁵¹ David B. Kimbell, *Verdi in the Age of Italian Romanticism*, Cambridge: Cambridge Univ. Press 1981, S. 326-345.

Die Erwartungen des italienischen Publikums wurden durch französische Opern nur bedingt befriedigt. Besonderes Augenmerk richtete man auf die Melodik, der in beiden Gattungen unterschiedliche Funktionen zukam: „While in Italy melody had to please as a self-sufficient entity, in France it constituted a musical complex including harmony, accompaniment, and instrumentation.“²⁵² Die Komplexität der Werke überstieg anscheinend das Fassungsvermögen vieler am Melodramma geschulter Theaterbesucher. Meyerbeers Opern wurden daher als Musik für Kenner verstanden: „Il più grave appunto che si suol fare a questa musica si è che ha bisogno di essere udita varie volte per venire intesa dal pubblico.“²⁵³ Problematisch war in Italien zudem der erhebliche technische Schwierigkeitsgrad der Werke, der vielerorts einer adäquaten Realisierung entgegenstand. Schwierigkeiten bereiteten die diffizilen Gesangsparts, welche die an einem anderen Repertoire geschulten Solisten überforderten; daneben war die erforderliche Besetzung meist nicht mit der vorhandenen „compagnia di canto“ in Einklang zu bringen. Die technischen und logistischen Möglichkeiten italienischer Opernhäuser erlaubten nur in seltenen Fällen Aufführungen, die musikalisch und bühnentechnisch auch nur entfernt mit denen der Pariser Opéra vergleichbar waren. Mazzucatos Rezension der Aufführungen von *Robert le Diable* im Mailänder Teatro Carcano gibt hier plastische Einblicke:

L'esecuzione riuscì migliore di quella che la prevenzione vocifera: lontana però le mille miglia da quella che si potrebbe desiderarvi, che essere dovrebbe. Poichè, a parte mancanza di stromenti d'arco sufficienti (che per equilibrare quelli di fiato, principalmente quelli di metallo, che in questa partizione hanno una parte sì continua ed importante, avrebbero dovuto esservi in numero triplo: mancanza però alla quale l'Impresa avrebbe potuto almeno in parte provvedere): a parte mancanza di voci maschili e femminili bastanti; a parte mancanza di alcuni stromenti necessarj, come per esempio di quattro timpani in luogo di due, a quale la soppressione delle cornette a pistonì, del quale difetto non ha però colpa l'Impresa perchè ancora tra noi questo stromento non venne adottato; a parte tutte queste cose, aveavi ancora

²⁵² Andreas Giger, *The Role of Giuseppe Verdi's French Operas in the Transformation of his Melodic Style*, Diss. masch. Indiana Univ. 1999, S. 71.

²⁵³ Zitiert nach Della Seta 1988, S. 160. Die mangelnde Zugänglichkeit der Opern für ein breites Publikum problematisiert auch Mazzucato: „Chi è nel vero? Sono i compositori, i quali tendono ad emanciparsi dai pubblici, ovvero i pubblici che, dove più, dove meno, tengono imbragliati i compositori, e non concedono loro di spaziare in isfere inaccessibile se non a condizione che ogni qualtratto gli artisti discendono sino a loro, e somministrino loro un'arte comprensibile dalla massima parte delle comuni intelligenti? Dov'è il tipo di bello? nell'artista, ovvero nelle moltitudine? [...] Errano [...] i compositori e si fanno rei di effettiva aristocrazia quando si lanciano in un campo inaccessibile alle masse; errano poi tanto più, ed anzi sono colpiti di vera demenza, quando scrivono delle musiche ch'essi medesimi a mala pena comprendono, e forse anzi non comprendono affatto.“ *Gazzetta musicale di Milano* (1855), S. 187f.

assolutamente impossibilità reale a ciò che un'opera di codesto genere potesse eseguirsi convenientemente in un teatro di area ben poco vasta, quale è il Carcano.²⁵⁴

Die Opern wurden häufig stark gekürzt. Im Libretto der italienische Erstaufführung von *Le Prophète* ist rund ein Viertel der Verse mit Auslassungszeichen gekennzeichnet.²⁵⁵ Aufführungsankündigungen mit dem expliziten Hinweis „con tutte le analoghe danze“ lassen den Schluß zu, daß dies keineswegs selbstverständlich war. Vielfach werden aufführungspraktische Schwierigkeiten der Grund die Eliminierung gewesen sein. Verschiebungen in der Dramaturgie scheinen bei den Eingriffen jedoch auch beabsichtigt gewesen zu sein. 1846 endete *Robert le Diable* in Turin bereits mit dem Ertönen der Mitternachtsglocke:

ALICE (odesi un colpo che suona la mezza notte)
Mezza notte! Ah! che il ciel lo salvò!
ROBERTO Ah! più pace sperar non potrò!
BELTRAME Ah! l'inferno di me trionfò! (mettendo un grido spaventevole)
(si schiude il terreno, Beltrame sparisce)
FINE,²⁵⁶

Noch der Sonzogno-Klavierauszug von *Les Huguenots* aus dem Jahre 1888 gibt für die erste Szene des fünften Akts den Hinweis: „Nella rappresentazione di solito si omette tutta questa scena: l'atto V.° comincerebbe perciò al Gran Terzetto“. Zum Schluß der Oper wird vermerkt: „Il Finale Quinto nella rappresentazione si può omettere.“²⁵⁷ Die frühe Rezeption der Grand opéra ist – wie die des französischen Theaters in Italien generell – zugleich Zensurgeschichte. Das Gros der Werke war bis zur italienischen Einigung nur in entstellenden Bearbeitungen bekannt. „Credi tu che saria musica per l'Italia?“ hinterfragt Donizetti die Eignung von *Dom Sébastien* für die italienischen Theater: „Non tutta. – Un lusso simile di Portoghesi, Arabi, preti, inquisitori, processione a torcie e carro funebre colla cassa mortuaria, e campane e requiem. Ma tutto questo saria impedito in Italia, ed allora addio soggetto. – Se il diavolo tenterà qualcuno

²⁵⁴ *Gazzetta musicale di Milano* (1844), S. 83.

²⁵⁵ IL PROFETA / OPERA IN CINQUE ATTI / DI SCRIBE / MUSICA / DI MEYERBEER / da rappresentarsi / NELL'IE R. TEATRO DE' SIGG. ACCADEMICI IMMOBILI / IN VIA DELLA PERGOLA / IL CARNEVALE 1852-53. / Sotto la Protezione di S. A. J. e R. / LEOPOLDO II. / GRANDUCA IDI TOSCANA / EC. EC. EC. / FIRENZE – TIP GALLETTI / A spese dell'Impresa.

²⁵⁶ ROBERTO IL DIAVOLO / OPERA IN CINQUE ATTI / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO CARIGNANO / L'AUTUNNO DEL 1846 / TORINO / TIPOGRAFIA DEI FRATELLI FAVALE / Con permissione [...], S. 48.

²⁵⁷ Giacomo Meyerbeer, *Gli Ugonotti*, Milano: Sonzogno 1888, S. 424, 477.

degl'Impresari Itali, anderà per causa della revisione per terra.²⁵⁸ Mißfallen der Zensur erregte vor allem der Konflikt zwischen weltlicher und religiöser Sphäre, der im Mittelpunkt vieler Grands opéras steht. Eine Untersuchung der Eingriffe kann auch hier auf die Kommunikationssituation hinweisen, in der die Opern ihr Publikum ansprechen wollten, aber in ihrer Wirkung gehindert wurden. Es wäre noch detailliert zu untersuchen, wie die Bühnendarstellung religiöser Riten – die für ein katholisch sozialisiertes Publikum im 19. Jahrhundert zweifellos stark affektiv besetzt waren – dabei von den Komponisten bewußt eingesetzt wurde, um den Zuschauer in Spannung zu versetzen. „La risurrezione de' cadaveri, le danze delle estinte, i chiostri, i cimiteri, i rami incantati, gl'incantati, le orgie dei cavalieri, le canzoni degli spiriti dannati, i corali degli organi, gli osanna aerei, i valtzer infernali, le nuvole, i fuochi fatui, le fiamme del re degli abissi“, zählt Mazzucato Bilder aus *Robert le Diable* auf,²⁵⁹ deren Fülle auf viele Zuschauer der Zeit verstörend gewirkt haben mag.

Besonders stark war die religiöse Zensur natürlich im Kirchenstaat, wo diese Oper als *Roberto di Piccardia* gespielt wurde.²⁶⁰ Aber auch in anderen Regionen Italiens meinten Zensoren das religiöse Empfinden des Publikums schützen zu müssen und veränderten viele Details, ohne daß die Fassung bereits durch einen neuen Titel als zensiert zu erkennen ist. Bei der italienischen Erstaufführung des *Robert* in Florenz zeigte etwa das Schlußbild statt des Innern des Doms von Palermo „il vestibolo esterno di un tempio“ in der Vorstadt; aus sündigen Nonnen wurden „giovani bizzaramente vestite“.²⁶¹

²⁵⁸ Brief an Antonio Dolci vom 27. November 1843, zitiert nach Zavadini 1948, S. 708.

²⁵⁹ *Gazzetta musicale di Milano* (1844), S. 83.

²⁶⁰ Ein Vorwort faßt die Vorgeschichte der Handlung zusammen: „Nei tempi favolosi della Scozia, Carlo Duca di Piccardia, venuto in cognizione ch'Elda, sua figlia, erasi con segreto imeno unita al Mago Arnoldo, lo fece imprigionare e condannare a morte. Ma il mago, chiamata in soccorso l'arte sua, rilevò che poteva schivare l'orribile sorte ch'eragli preparata, se giurato avesse di non riporre più il piede in Piccardia, e concedevanglisi inoltre venti anni interi di tempo per alienare il frutto del suo infelice nodo dalla casa del suocero, e legarlo al suo proprio destino; scorso il qual termine avrebbe perduto ogni diritto su di lui. Giura, il Mago, ed è salvo. Elda dà luce, difatti, un bambino, a cui viene imposto il nome di Roberto, unico erede del ducato di Piaccardia. La vita dissipata, però a cui si da in preda il figlio di Arnaldo costringe il Duca ad allontanarlo dalla Piccardia. Roberto, percorsi varj paesi, si ferma in Scozia nell'isola di Shetland, ove lo raggiunge il padre incognito; il quale, sotto il manto dell'amicizia, lo seconda nei passatempi della giovinezza per meglio condurlo al suo scopo.“ ROBERTO DI PICCARDIA / DRAMMA LIRICO IN CINQUE ATTI / POSTO IN MUSICA / DAL MAESTRO MAYEERBERR [sic] / DA RAPPRESENTARSI / Al Nuovo Teatro / L'UNIONE / IN / VITERBO / NELL'ESTATE IN AUTUNNO DEL 1855. / ROMA / PRESSO GIO. OLIVIERI TIP. DELL'UNIV. ROM. CON PERMESSO / 1855, S. 3.

²⁶¹ ROBERTO / IL DIAVOLO / OPERA IN CINQUE ATTI / CON BALLI ANALOGHI / POESIA DEL SIG. SCRIBE, E DE-LAVIGNE [sic] / MUSICA DEL CELEBRE MAESTRO SIG. G. MEYERBEER / FIRENZE / TIPOGRAFIA IN VIA PORTA ROSSA, S. 33, 47.

Ähnlich wurde mit *Les Huguenots* verfahren. Aus Mailand ist ein Libretto *I Guelfi ed I Ghibellini* (der Stoff, mit dem die Oper in Wien aufgeführt wurde) überliefert, „composta sulla musica del M.^o Giacomo Meyerbeer da Calisto Bassi“. Ebenfalls an eine bereits existente Zensurfassung lehnt sich Francesco Guidis Bearbeitung *Gli Anglicani* an, die unter anderem 1844 in Padua aufgeführt wurde. Der Phantasie römischer Zensoren entstammte *Renato di Croenwald* (1864), wo aus dem religiösen Konflikt zwischen Hugenotten und Katholiken der Kampf zweier verfeindeter Familien wird, ähnlich dem der Capuleti und Montecchi:

Nel principio del secolo XVII^o in Olanda due grandi famiglie quelle, cioè, di Maurizio di Nassau e di Berneveldt, si odiavano acerbamente da lungo tempo. Enrichetta sorella di Maurizio cerca pacificare le avverse famiglie per mezzo di un matrimonio tra Renato di Croenwald, figlio di Berneveldt, e Malvina figlia di Roggero, Signore di Tilburg, seguace di Maurizio; e siccome il padre di lei aveala già promessa al Conte Astingo suo amico e parimenti partigiano di Maurizio, Enrichetta invia la stessa Malvina al Castello del Conte, fidanzato di lei, a partecipargli la propria volontà ed indurlo a rinunciare alla sua mano, il che viene eseguito.²⁶²

In Donizettis *La Favorite* empfanden Zensoren nicht nur den religiösen, sondern auch den erotischen Diskurs um die Geliebte des Königs von Kastilien als bedrohlich. Die italienische Erstaufführung der Oper fand 1842 in Padua unter dem unverfänglicheren Titel *Leonora di Guzman* statt. Bis heute in Gebrauch ist die bei dieser Gelegenheit entstandene, zahlreiche Einzelheiten verändernde Übersetzung von Francesco Janetti, die nicht nur zahlreiche religiöse Bezüge entfernt, sondern aus Balthazar den Vater von Fernand und eine „Mischung aus Germont père und dem Marquis von Calatrava“ macht.²⁶³ Im folgenden Jahr wurde die Oper zwar unter dem originalen Titel *La favorita* in Mailand gespielt, Verwendung fand aber eine zensierte Fassung, die als *Elda* 1852 in Bologna, 1855 in Ferrara und 1858 in Palermo zur Aufführung gelangte. Auf dieser baut – wie viele übernommene Textstellen belegen – wiederum die Bearbeitung *Daila* der römischen Zensur (1860) auf, in der der erotische Diskurs vollständig entfernt ist und die religiösen Bezüge auf den Islam umgedeutet werden. Die handelnden Personen im Vergleich:

²⁶² RENATO DI CROENWALD / DRAMMA LIRICO IN CINQUE ATTI / CON MUSICA DEL MAESTRO / GIACOMO MEYERBEER / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO APOLLO / L'AUTUNNO 1864. / ROMA / Gio: Olivieri Tipografo, piazza Sciarra al Corso 336. / Con permesso, S. 3.

²⁶³ Ralph Leavis, „'La Favorite' and 'La Favorita'. One opera, two librettos“, in: *Donizetti-Society-Journal* (1975), S. 124f.

<i>La Favorite</i>	<i>Elda</i>	<i>Daila</i>
ALPHONSE XI, roi de Castille	LUIGI VII, re di Francia	ORCANO, Sultano de' Turchi
BALTHAZAR, supérieur du couvent de Compostelle	EVERARDO DE BARRES, gran Maestro de' Templari	ALMANZORE, gran Dervis
FERNAND	GILBERTO	Mulano, padre di ZOPIRO
LÉONOR DE GUZMAN	ELDA, giovinetta greca	DAILA, giovane greca musul- mana
INÈS, suivante de Léonor	IDA, affezionata d'Elda	IDA, confidente di Daila
DON GASPAS, officier du roi <i>L'action se passe dans le roy- aume de castille en 1340.</i>	GUIFFREDI, favorito del re <i>L'azione è in Siria, nel 1113.</i>	MOSTASEM, Visir de' turchi <i>L'azione è in Siria, nel 1325.</i>

Der Schauplatz Santiago de Compostela, eine der zentralen Wallfahrtsstätten der katholischen Kirche, wurde in *Elda* durch das Kloster der Templer in Syrien und in *Daila* durch eine Moschee ersetzt. Der römische Bearbeiter konstruierte eine Handlung um Orham (den Sohn des Osman), der 1326-1359 über das Osmanische Reich herrschte.²⁶⁴

²⁶⁴ „Orcano, figlio di Othmann primo sultano dei Turchi, nel compiere la conquista della Siria nel 1325, s'innamorò perdutoamente di Daila, giovane greca musulmana, e voleva farla sua sposa: se non che Othmann, avendo accettato per lui la mano di Teodora, figlia dell'Imperatore Cantacazuceno, d'accordo col suo gran Mufti, (1) ordinò a suo figlio di discacciare Daila dal suo palagio, dove era ritenuta, e perciò creduta da tutti una sua Odalisca, quantunque Orcano avesse sempre rispettata la di lei virtù. Ma Daila non corrispondeva all'amore di Orcano, perchè crasi invaghita dell'Arabo Zopiro, il quale per seguirla aveva abbandonato il suo padre, Dervis Mulano. (2) Dessa, volendo innalzare il suo amante, gli ottenne da Orcano la nomina di ufficiale della armata di lui; nella quale Zopiro ebbe ben presto occasione di mostrare il suo coraggio salvandola da totale estermio in una battaglia co' Greci. Orcano, desideroso di ricompensare tanto servizio, promette a Zopiro di accordargli qualunque grazia venissegli da esso richiesta. Questi non esita a domandargli la mano di Daila, ignaro dell'amore che il principe turco per essa nutriveva, e credendola donna di distinta famiglia. Orcano, istrutto dell'amore di Daila per Zopiro, l'accorda a questo in isposa, lasciandolo nel suo errore riguardo alla di lei condizione. Daila però a costo anche di perdere la stima dell'amante, non vuole che desso rimanga in tale inganno; e quindi ordina ad Ida, sua confidente, di palesargli l'esser suo, e la sua innocenza ad un tempo. Ida non può eseguir tal commissione, perchè vien posta in prigione d'ordine d'Orcano: laonde Daila, vedendosi condurre a nozze da Zopiro, rimane persuaso che ad esso nulla caglia della di lei condizione, e presta intera fede alla sua virtù. Quando però Zopiro viene a scuoprire per mezzo dei motteggi degli Agà, (3) e quindi della rivelazione di suo padre che desso si è unito ad una donna che ognuno suppone indegna di lui (perchè creduta un'Odalisca) reputandosi vittima di un turpe intrigo, fugge con suo padre nell'asilo dei Dervisci, e si associa ad essi: ma pronunciato appena il fatal giuramento, s'incontra con Daila, che sotto spoglie virili l'ha seguito per giustificarsi seco lui. Desso rimane persuaso della innocenza di lei: e quindi le propone di fuggir seco. Daila vorrebbe obbedirlo, ma il dolore la uccide.

(1) Mufti: Capo supremo degli Ulemà e del Culto mussulmano. (2) Setta di solitari mussulmani sparsi per tutta l'Asia e l'Africa. (3) Agà: feudatario turco di prim' ordine obbligato al servizio militare, ed all'equipaggiamento d'un corpo di fanteria o cavalleria, di cui ha il comando all'armata“. DAILA / DRAMMA LIRICO IN QUATTRO ATTI / CON MUSICA DEL

Er irrte zwar dahin gehend, daß Syrien nicht 1325, sondern erst 1516 von den Türken erobert wurde, widerlegt aber das Vorurteil, daß Zensoren einfalllos sind. Zahlreiche Fußnoten belegen das Bemühen um eine der Grand opéra angemessene Couleur locale, nur korrespondiert diese natürlich nicht mit Donizettis Musik.

Macbeth und das „genere fantastico“

„Il fantastico, è cosa che può provare l'ingegno; il vero, prova l'ingegno e l'animo“, schreibt Giuseppe Giusti in seinem berühmten Brief an Verdi, mit dem er diesen zu politischem Engagement auffordert und zugleich warnt, den ausländischen Einflüssen in seinen Opern zuviel Raum zu gewähren: „Vorrei che gl'ingegni italiani contraessero tutti un forte e pieno connubio coll'arte italiana e s'astenessero dalla vaga venere dei congiungimenti forestieri.“²⁶⁵ Entsprechende Einflüsse notierten auch andere Kommentatoren, auf Affinitäten zu *Robert le Diable* hinweisend, der dem florentinischen Publikum seit den Aufführungen des Jahres 1840 bekannt war. Verdi verfolge „un genere, che fino ad ora non pareva il suo: vi sono dei pezzi, di cui Meyerbeer vorebbe essere autore“, bemerkte der Rezensent von *Il Pirata*, auf das „Phantastische“ anspielend, das in beiden Opern von entscheidender Bedeutung ist.²⁶⁶ Zwar ist diese Behauptung zu relativieren. Sie lenkt aber den Blick darauf, wo Verdi die musikalischen und dramaturgischen Mittel zur Umsetzung des Shakespeareschen Dramas fand. Als Leitgattung des damaligen Musiktheaters bot die Grand opéra eine Vielzahl erprobter Modelle, deren geschickte Adaption Verdi neue Ausdrucksbereiche erschloß. Die partielle Orientierung von *Macbeth* an Pariser Modellen war vielleicht der Grund, weswegen bereits 1852 Verhandlungen mit dem Impresario Nestor Roqueplan über Aufführungen des Werks an der Opéra stattgefunden hatten. Diese realisierten sich nicht, aber im Jahre 1864 wurde die Idee von Léon Carvalho, dem Leiter des Pariser Théâtre-Lyrique, wiederaufgegriffen und führte zur zweiten Fassung von *Macbeth*.²⁶⁷ Eine für das italienische Musiktheater der Zeit ungewöhnliche Oper, in der nicht Schönheit das Ziel ist, sondern Expressivität.²⁶⁸ Kein Zufall war sicherlich, daß diese

MAESTRO / GAETANO DONIZETTI / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO APOLLO / L'AUTUNNO DEL 1860. / ROMA / Presso Gio. Olivieri Tipografo in Via del Corso N. 335. / con permesso, S. 3f.

²⁶⁵ Brief vom 19. März 1847, zitiert nach Abbiati 1959, I, S. 691.

²⁶⁶ Zitiert nach Marcello Conati, „Aspetti della messinscena del ‚Macbeth‘ di Verdi“, in: *Nuova rivista musicale italiana* (1981), S. 374.

²⁶⁷ Zur Umarbeitung siehe Wolfgang Osthoff, „Die beiden Fassungen von Verdis ‚Macbeth‘“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* (1972), S. 17-44.

²⁶⁸ Deutlich wird dies unter anderem daran, daß Verdi keineswegs begeistert war, als er hörte, daß 1848 in Neapel die Sopranistin Eugenia Tadolini die Lady Macbeth singen sollte: „La Ta-

Oper für Florenz bestimmt war, das Zentrum der italienischen Meyerbeer-Pflege. Außergewöhnlich waren schon die Produktionsbedingungen der Uraufführung, denn Verdis Beharren auf einer noch im Detail dem Werk angemessenen Umsetzung hatte zur Folge, daß mehr als hundert Klavier- und Orchesterproben abgehalten werden mußten. Von größter Bedeutung war für ihn die *Mise en scène*. Am 15. Oktober 1846 schrieb er an Lanari: „Eccoti lo schizzo del *Macbet* e capirai di che si tratta. Tu vedi che mi abbisogna un eccellente coro [...]. Bada anche al macchinismo. Insomma le cose molto da curare in quest'opera sono: *Coro e Macchinismo*.“²⁶⁹ In einem weiteren Brief an Lanari breitet Verdi seine Vorstellungen der bühnentechnischen Umsetzung des dritten Akts detailliert aus und kommt auf die „Phantasmagorie“ zu sprechen, deren Verwendung ihm für die Erscheinungen nahegelegt worden war. Offenbar wurde anschließend tatsächlich ein derartiges Projektionsgerät, das der Belgier Étienne-Gaspard Robert konstruiert hatte, in Mailand bestellt und auch ausgeliefert. Es konnte jedoch in Florenz nicht zur Anwendung gelangen, da die Verdunklung des Saales – zur Erreichung des gewünschten Effekts unerlässlich – „per motivi di decenza“ nicht gestattet wurde.²⁷⁰ Die vielfach mit den Konventionen brechende musikalische Umsetzung resultierte vor allem aus der für das italienische Musiktheater ungewohnten Stoffwahl. Das Drama von Shakespeare wurde von den Kommentatoren der Uraufführung keineswegs als besonders geeignet für eine italienische Oper erachtet. Luigi Casamorata resümiert:

Assoluta [...] in questo dramma è l'assenza di ogni affetto mite o gentile, di ogni passione generosa, che possa riconfortare l'animo oppresso dello spettatore: neppure la pietà viene in suo ajuto per variarne le sensazioni. [...] Si può dunque ben domandare quale è stato il mal genio che ha consigliata al Verdi la scelta di questo soggetto, del quale difficilmente altro potrebbe immaginarsene meno musicale o musicabile, almeno con buon effetto. Sia pure drammatico, sia tragico e tragediabile; la pittura di due odiosi caratteri [...] può prestar campo favorevole allo esplicamento della potenza imitativa del poeta, ed interessare, se non il cuore, almeno l'intelletto degli uditori; ufficio, infatti, della poesia è parlare del pari all'intelletto che al cuore; ma la povera musica, che al cuore si dirige soltanto, cosa volete che faccia di tutto questo? – Tinte cupe, tetre, invariabili ed invariate dal principio alla fine, ecco qual deve essere l'unico risultato.²⁷¹

dolini ha una figura bella e buona, ed io vorrei Lady Macbeth brutta e cattiva. La Tadolini canta alla perfezione; ed io vorrei che Lady non cantasse. La Tadolini ha una voce stupenda, chiara, limpida, potente; ed io vorrei che in Lady una voce aspra, soffocata, cupa. La voce della Tadolini ha dell'angelico; la voce di Lady vorrei che avesse del diabolico.“ Zitiert nach Cesari/Luzio (Hg.) 1913, S. 61f.

²⁶⁹ Abbati 1959, I, S. 650.

²⁷⁰ Conati 1981, S. 386f.

²⁷¹ *Gazzetta musicale di Milano* (1847), S. 115.

Die Ablehnung des Stoffes ist in erster Linie Ausdruck eines grundsätzlichen ästhetischen Unbehagens, den das expressive Potential von Shakespeares Drama in dem immer noch stark von klassizistischen Vorstellungen geprägten Italien hervorrufen konnte. Hier wurde eher ein in allen Belangen in sich harmonisch gerundetes Werk mit einem idealisierten Verhalten der Protagonisten geschätzt. Davon kann in Verdis Oper keine Rede sein, wo das Häßliche – wie einige Jahre später in *Rigoletto* – ganz gezielt in den Dienst des Dramas gestellt wird. Verdis Mitarbeiter Andrea Maffei hatte eine italienische Übersetzung von Schillers Bearbeitung des *Macbeth* erstellt. Auch wenn Details hieraus in die Oper eingegangen sind, so verfolgte Verdi doch eine grundsätzlich von Schiller und Maffei abweichende Konzeption. Von Belang waren für Verdi dabei sicherlich die Ausführungen Schlegels, die im Anhang der vom Komponisten verwendeten Shakespeare-Übersetzung von Carlo Rusconi abgedruckt waren.²⁷² Verdis Interesse für den Stoff muß in Verbindung mit der Shakespeare-Begeisterung der Romantik gesehen werden. Mehr als italienischen Literaten, die sich zwar ebenfalls auf Shakespeare bezogen (Alessandro Manzoni mit *La lettre à M. Chauvet*), letztlich aber eine eher gemäßigte Romantik vertraten, scheint Verdi hier den Auffassungen französischer Schriftsteller vom englischen Dramatiker zu folgen. Für Dumas père war das Pariser Gastspiel einer englischen Theatertruppe im Jahre 1827 der Auslöser, zum Theater zu gehen. (Inwieweit man dies glauben mag, sei allerdings dahingestellt, da er zu diesem Zeitpunkt bereits zwei Vaudevilles geschrieben hatte.)²⁷³ Wie an Hugo faszinierte Verdi auch bei Shakespeare die Zerrissenheit der Charaktere. Eine Verbindung von *Macbeth* zu Techniken von Hugo könnte mit dem (bei Shakespeare nicht vorhandenen) Trinklied der Lady Macbeth vorliegen, das als Kontrast zu Bancos Erscheinung fungiert:

LADY (*piano a Macbeth*) Voi siete demente!

MACBETH

Quest'occhi l'han visto...

LADY (*forte*)

Sedete, o mio sposo! Ogni ospite è triste.

Svegliate la gioia.

²⁷² Francesco Degrada, *Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*, Fiesole: Discanto edizioni 1979, S. 78-141.

²⁷³ „O Shakespeare, merci! [...] Merci à mon Dieu! merci à mes anges de poésie! Je vis ainsi Roméo, Virginius, Shylock, Guillaume Tell, Othello; je vis Macready, Kean, Young. Je lus, je dévorai le répertoire étranger, et je reconnus que, dans le monde théâtral, tout émanait de Shakespeare, comme, dans le monde réel, tout émane du soleil; que nul ne pouvait lui être comparé, car il était aussi dramatique que Corneille, aussi comique que Molière, aussi original que Calderon, aussi penseur que Goethe, aussi passionné que Schiller. Je reconnus que ses ouvrages, à lui seul, renfermaient autant de types que les ouvrages de tous les autres réunis. Je reconnus enfin que c'était l'homme qui avait le plus créé après Dieu. Dès lors ma vocation fut décidée.“ Zitiert nach W. D. Howarth, *Sublime and Grotesque. A Study of French Romantic Drama*, London: Harap 1975, S. 97.

MACBETH

Ciascun mi perdoni:

Il brindisi lieto di nuovo risuoni,
Né Banco obliate, che lungi è tuttor.

LADY

Si colmi il calice
Di vino eletto;
Nasca il diletto
Muoia il dolor. [...]
Vuotiam per l'inclinto
Banco i bicchieri!
Fior de' guerrieri,
Di Scozia onor

TUTTI

(Ripetono.)

(Riappare lo spettro.)

MACBETH (*spaventato*) Va spirito d'abisso!... Spalanca una fossa,
O terra, l'ingoaia... Fiammeggian quell'ossa!
Quel sangue fumante mi sbalza nel volto!
Qual guardo a me volto – trafiggemi il cor!²⁷⁴

Casamorata zieht Parallelen vom Trinklied zum Brindisi aus dem zweiten Akt von *Lucrezia Borgia*, den Donizetti wiederum – wie bereits dargestellt – fast wörtlich von Hugo übernommen hatte.²⁷⁵ Verdis Sicht des Shakespeareschen Dramas, bei der er die visuelle Komponente wesentlich akzentuiert hatte, erscheint als Annäherung an die – dem Medium Oper angemessene – Bildersprache des französischen romantischen Theaters.

Kontrast

Robert le Diable hatte bereits vor *Macbeth* Spuren im Schaffen Verdis hinterlassen, der Meyerbeers Oper 1844 im Mailänder Teatro Carcano gesehen hatte.²⁷⁶ In *Giovanna d'Arco* (Mailand 1845) schlug sich dies nicht nur in einem Triumphmarsch, sondern auch in der Umsetzung der zwischen Himmel und Hölle schwankenden Titelfigur nieder „I cori [...] degli spiriti malvagi e dei buoni [...] hanno del fantastico“, verweist Basevi auf die Darstellung des Übersinnlichen, das diese Oper mit *Robert* verbindet.²⁷⁷ Um Giovannas seelische Qualen zu illustrieren, werden diese Chöre in das Finale des Prologs ein- und abschließend „übergeblendet“, erklingen also simultan:

²⁷⁴ Francesco Maria Piave, *Macbeth*, Milano: Ricordi 1992, S. 28ff.

²⁷⁵ *Gazzetta musicale di Milano* (1847), S. 114f.

²⁷⁶ Conati 1987, S. 223f.

²⁷⁷ Basevi 1859, S. 77.

Giuseppe Verdi, *Giovanna d'Arco*

[Allegro moderato]

Coro di Demoni

Sop.
Tu sei bel - la, tu sei bel-la! paz-ze - rel - la che fai tu?

Ten.
8 Tu sei bel - la, tu sei bel-la! paz-ze - rel - la che fai tu?

Bassi
Tu sei bel - la, tu sei bel-la! paz-ze - rel - la che fai tu?

p leggerissimo e grazioso

Gegenübergestellt wird diesem ein kontrastierender Chor der Engel:

Giuseppe Verdi, *Giovanna d'Arco*

[Adagio]

Coro di Angeli

Contralti
Sor - gil i ce - le - sti ac - col - se - ro

la ge - ne - ro - sa bra - mal

Die filmische Schnitte vorwegnehmende, abrupte Gegenüberstellung kontrastierender Abschnitte der Grand opéra sollte auch für das italienische Musiktheater Bedeutung erlangen. Starke Kontraste waren ein wesentlicher Bestandteil der Grand opéra, die Carl Dahlhaus charakterisiert als „einen Operntypus, dessen Prinzip es war, zwischen Massenszenen und rührenden Romanzen oder Gebeten, zwischen Koloraturen und pathetischen Ausbrüchen und zwischen orchestralen Ausbrüchen und instrumentalen Soli abrupt zu wechseln“.²⁷⁸ Er verweist auf das Prinzip des Schocks, des abrupten Umschlags vom Festlichen zum Bestürzenden als Bewegungsgesetz, wobei der „Eklat, das unvorhergesehene, wie ein Schlag hereinbrechende Ereignis, [...] die Handlung mit einem Ruck weitertreibt und die Prämissen bereitstellt, von denen das Arrangement des nächsten Tableaus abhängt“.²⁷⁹ Was das Boulevardtheater mit einfacheren Mitteln vorgemacht hatte, wurde bei der Grand opéra in großangelegte Werke integriert. Sieghart Döhring konstatiert die Übernahme von Darstellungsmitteln des Populartheaters und verweist auf die räumlichen Wirkungen in *Fernand Cortez* (Paris 1809/1817): In der Szene im Tempel der Azteken stellt Spontini musikalische und szenische Mittel ganz in den Dienst der dramatischen Idee, wenn die Völker nicht nur musikalisch deutlich voneinander abgesetzt werden, sondern die gefangenen Spanier zunächst für den Zuschauer unsichtbar bleiben; abschließend findet ihre szenische Konfrontation musikalische Entsprechung in simultaner Kontrastierung beider Themen.²⁸⁰ Die Darstellung latenter Spannungen durch das Aufeinanderfolgen schroff miteinander kontrastierender Chöre findet sich schon in *Guillaume Tell*, wobei Rossini aber auf die abschließende Kombination verzichtete; diese Technik des simultanen Kontrasts sollte dann aber um die Mitte des 19. Jahrhunderts zu den stereotypen Wirkungsmitteln der Grand opéra gehören.²⁸¹

Eines der markantesten Beispiele der italienischen Rezeption dieser Technik ist das Miserere aus dem vierten Akt von Verdis *Il trovatore* (Rom 1853): Im Tempo di mezzo von Leonoras zweisätziger Arie wird ein hinter der Bühne befindlicher A-cappella-Chor (nur begleitet von der Totenglocke) mit Leonoras Gesang kontrastiert, wobei Verdi einen düsteren Charakter (ebenso in der Schlussszene von *La traviata*) durch den Effekt des vollen Orchesters im Pianissimo zeichnet. Dies wiederum wird mit einer lyrischen, nur von der Harfe begleiteten Romanze Manricos kontrastiert, welcher sich im Turm, also wiederum an einer anderen Stelle des Bühnenraums befindet; abschließend findet eine Überblendung dieser Ebenen statt. Ähnliche Simultanstrategien finden sich auch in zahlreichen Opern von Verdis Zeitgenossen, wie in der vorletzten Szene von Giuseppe Apollonis *L'Ebreo* (Venedig 1855). Der Jude Issachar und Adèl-Muza,

²⁷⁸ Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Neues Handbuch für Musikwissenschaft, 6), Wiesbaden: Athenaion 1980, S. 102f.

²⁷⁹ Dahlhaus 1980, S. 104.

²⁸⁰ Döhring/Henze-Döhring 1997, S. 118f.

²⁸¹ Gerhard 1992, S. 182.

„principe comandante in capo alle file moresche“, kämpfen dort miteinander, als plötzlich aus dem Tempel ein liturgischer Gesang erklingt. Unter den Gläubigen erkennen sie Leila (Issachars Tochter und Adèl-Muzas Geliebte), die gerade im Begriff ist, zum Christentum zu konvertieren. Die Emotionalität der Szene – anschließend wird Issachar seine Tochter noch während des kirchlichen Ritus erstechen – verdeutlicht Apolloni durch starke musikalische Kontraste. Dem religiösen Chor hinter der Szene werden abrupt solistische Passagen der auf der Bühne befindlichen Protagonisten Issachar und Adèl-Muza gegenübergestellt; dann werden diese Ebenen kombiniert. Für Filippo Filippi war Verdis *Miserere* das Vorbild für diese Szene:

Il maestro Verdi nel *Miserere* del *Trovatore* compose un pezzo di doppia e simultanea espressione drammatica, che può a buon dritto annovarsi come una delle più mirabili creazioni del genio musicale: l'Apolloni tentò il medesimo effetto senza cadere nella servile imitazione, ch'era pur difficile evitare. Il pezzo si compone di un coro religioso con organo, sopra il quale il tenore e baritono eseguiscono un canto declamato ed energico: da un lato le sacre salmodie benedicono il nuovo rito che s'appresta a Leila, dall'altro il padre e l'amante imprecano al mutuo loro destino.²⁸²

Es scheint aber, daß nicht Verdi, sondern vielmehr die französische Bühne die entsprechenden Anregungen für diese Techniken lieferte. Anselm Gerhard betont Meyerbeers Inszenierung des Schreckens in *Les Huguenots* und stellt die Bedeutung der musikdramatischen Technik der „Einblendung“ einer zunächst nur in der Ferne hörbaren musikalischen Struktur in den vom sichtbaren Bühnengeschehen bestimmten Ablauf der musikalischen Ereignisse“ heraus.²⁸³

Entsprechende räumliche Wirkungen finden sich häufig in der italienische Oper der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Mit dem Finale ultimo der *Contessa di Mons* (Turin 1874), einer für einige Jahre in Italien recht bekannten Oper, schuf Lauro Rossi ein eindrucksvolles Beispiel für die Übernahme von Techniken der Grand opéra. Gleichzeitig belegt diese Szene nachdrücklich die Affinitäten von Boulevardtheater und großer Oper. Bis ins Detail findet sie sich in der Vorlage, dem Drama *Patrie!* (1869) von Victorien Sardou, das dieser später selbst für den Komponisten Émile Paladilhe zu einem Libretto bearbeitete:

KARLOO, *regardant toujours du côté de la fenêtre.* Ah! Dieu!... oui!... et j'ai pourtant promis que non!

DOLORÈS, *cherchant à l'empêcher de voir et d'entendre.* Viens, ne regarde pas là!... Pense!... toute une vie de bonheur et d'amour!... (*Les tambours se rapprochent.*) et personne entre nous!... (*Aux tambours qui roulent plus fort... Avec rage.*) Ah! maudits!... taisez-vous-

²⁸² *Gazzetta musicale di Milano* (1855), S. 69.

²⁸³ Gerhard 1992, S. 180.

I. Dehl scuo - ti - ti...
(guarda fissamente sulla piazza)

C. tut - tol mor - te or - ror!

p *cresc.*

Meno mosso (traendolo a sé)

I. Fug - già - mo... (guardandola) si

C. Fug - gi? il po - tre - mol

Soprani Di - es

Contralti Di - es i - rae di - es il - la

Tenori I. Di - es i - rae

Tenori II. Di - es i - rae

Baritoni Di - es Di - es i - rae di - es

Bassi Di - es i - rae di - es

(Orch.) tranquillo e sostenuto

(Armonia interna)

(quasi balbetando)

I. del Du - ca all' i - ra en - tram - bi sot -

C. 8 co - me...

i - rae di - es

sol - vet saec - lum in fa - vil - la tes - te Da - vid cum si - bil - la

Coro 8 di - es il - la

interno 8 di - es il - la

il - la sol - vet saec - lum in fa - vil - la tes - te Da - vid cum si - bil - la

il - la sol - vet

Das Klavierparticell dieser Oper, das im neapolitanischen Konservatorium aufbewahrt wird, verdeutlicht zweierlei: Einerseits belegt es, daß selbst diese vergleichsweise avancierte Oper erst nachträglich orchestriert wurde, Rossi dem Orchestersatz also lediglich eine akzidentelle Funktion zuwies. Andererseits zeigt es aber auch, für wie essentiell der Komponist das Wechselspiel von Bühnenmusik und Orchester angesehen hat, denn das Particell hat eigene Akkoladen für Singstimmen, Bühnenmusik und Klavier/Orchester.

Zusammenhalt

Aus der immer größeren Vielfalt szenischer und musikalischer Effekte resultierte das Problem, wie den immer ausgreifenderen Werken zu einer ästhetisch in sich gerundeten Einheit verholfen werden konnte; als Lösung wurde die Schaffung einer einheitlichen Couleur des Werkes empfunden.²⁸⁵ Couleur du temps sollte dabei durch musikalische Mittel hergestellt werden, die als charakteristisch für Zeit und Ort der Handlung erschienen. In *Les Huguenots* setzt Meyerbeer dies bekanntlich mit dem Choral *Ein feste Burg ist unser Gott* um sowie in der Figur des Marcel, bei dessen musikalischer Charakterisierung der Rückgriff auf barocke Konventionen evident ist.²⁸⁶ Im Vordergrund stand dabei „der ästhetische Schein des Archaischen, um der Musik ein historisches Kolorit zu geben, dessen Authentizität gleichgültig“ sei.²⁸⁷ Wie der von Meyerbeer für *Le Prophète* selbst komponierte Choral „Ad nos, ad salutarem undam“ zeigt, war der Ursprung der Melodien letztlich nicht entscheidend. Das Ziel war eher, mit modernen Mitteln dem Publikum eine Couleur du temps vorzuführen, die noch überzeugender war, als es die Verwendung realer Melodien ermöglicht hätte.²⁸⁸

Mit zeitlicher Verzögerung gegenüber Frankreich sollte das Konzept auch in Italien Widerhall finden, wenngleich es meist weniger konsequent umgesetzt wurde. In der ästhetischen Debatte wurde das Postulat nach Couleur locale schon seit den vierziger Jahren diskutiert; so bemängelt der Rezensent an Verdis *Ernani* das Fehlen einer „tinta locale“, worüber man angesichts der musikalischen Qualitäten aber hinwegsehen könne.²⁸⁹ Anton Reicha rät, „bisweilen eine Nationalmelodie einzuflechten, oder noch besser ein solches Lied, wenn es schon vorteilhaft bekannt ist und ein melodisches Interesse hat“.²⁹⁰ Ein Werk, in dem dies umgesetzt wird, ist Petrellas *I promessi sposi* (Lecco 1869). Der Chor der Einleitung, der in der Oper für Zusammenhalt sorgt (er wird unter anderem am Schluß wiederaufgenommen, wenn Renzo und Lucia schließlich in die geliebte Heimat zurückkehren dürfen), erhebt Anspruch auf die Verwendung originaler Volkslieder:²⁹¹

²⁸⁵ Gerhard 1992, S. 145.

²⁸⁶ Michael Walter, *Hugenotten-Studien* (Europäische Hochschulschriften, Reihe 36, 24), Frankfurt: Lang 1987, S. 113ff.

²⁸⁷ Carl Dahlhaus, „Gattungsgeschichte und Werkinterpretation. Die Historie als Oper“, in: Friedhelm Krummacher / Heinrich Wilhelm Schwab (Hg.), *Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens. Referate der Kieler Tagung 1980* (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, 26), Kassel: Bärenreiter 1982, S. 23.

²⁸⁸ Gerhard 1992, S. 148ff.

²⁸⁹ *Gazzetta musicale di Milano* (1844), S. 150

²⁹⁰ Zitiert nach Heinz Becker, „Die ‚Couleur locale‘ als Stil­kategorie der Oper“, in: Becker (Hg.) 1976, S. 23.

²⁹¹ Sebastian Werr, *Die Opern von Errico Petrella. Rezeptionsgeschichte, Interpretationen und Dokumente* (Primo Ottocento, 2), Wien: Edition Praesens 1999, S. 152-171.

Andantino

Due sole voci di dentro

Donne

Del bo-sco l'au-gel - lin vo - la per la cam - pa - gna;

3. Voci

Metà del coro

quell' au - gel - lin del bo - sco la not - te e il di si la - gna.

p

p

Eco

PPP

Im Libretto von Antonio Ghislanzoni findet sich der Hinweis: „L'autore ha seguito il metro e la bizzarra struttura di due canzoni popolari lombarde, di data antichissima, menzionate anche dall'illustre storico Cesare Cantù ne' suoi *Documenti alla Storia Universale*. Il maestro Petrella, per dare al quadro una tinta affatto locale, volle espressamente riprodurre quelle tradizionali melodie.“²⁹² Offenbar hatte der Komponist tatsächlich Feldforschung unternommen, um das für Manzoni's Roman eminent wichtige lombardische Kolorit zu treffen.²⁹³

²⁹² I PROMESSI SPOSI / MELODRAMMA IN QUATTRO ATTI / DI / ANTONIO GHISLANZONI / MUSICA DEL M.^o CAV.^o /ERRICO PETRELLA / MILANO / STABILIMENTO MUSICALE F. LUCCA. / 5-73, S. 5.

²⁹³ Der Ingenieur Maggioni, der Petrella in der Entstehungszeit der Oper auf dessen Wanderungen um Lecco begleitet hatte, erinnert sich: „Finalmente in una delle [...] nostre passeggiate, avendo casualmente sentito alcuni contadini che transitavano su una lontana stradetta alpestre, cantando una loro canzone paesana, il Maestro ristette silenzioso ad ascoltarli, finchè le loro voci si allontanarono sperdendosi ripetute dagli echi. Si riscosse allora e mi chiese se erano usanza o consuetudine locale quei canti o cori popolari ed alla mia risposta che le filandiere, gli operai delle officine e dei magli, i contadini solevano alla sera, ritornando dal lavoro, cantare di simili cori e canzoni, mi dichiarò che voleva sentirli e risentirli. E così fu, che parecchie sere di seguito, noi due soli [...] andavamo verso le filande e i laboratori del ferro per risentire quei canti, che il Maestro religiosamente ascoltava.“ Zitiert nach Giacomo De Santis, *Antonio Ghislanzoni e il teatro di Lecco*, Lecco: Bartolozzi 1977, S. 47.

Exotismen lassen sich in der italienischen Oper dieser Zeit eher selten finden. In der „Invocazione“ des Ben-Zagal aus *Olema* (Modena 1872) versucht Carlo Pedrotti den Gebetsruf des Muezzin nachzuahmen:

Carlo Pedrotti, *Olema*

Ben-Zagal

Andantino

f

Al - lah pos - sen - te; Al - lah cle - me - te

f pesante *calando* *p* *f calando* *pp*

B.

largamente *p* *p* *rall.*

si - a glo - ria a te sia glo - - ria a te

p dolce *rall.* *perendosi*

In Italien scheint, noch weniger als in Frankreich, weniger photographische Treue das Ziel gewesen zu sein als vielmehr eine eher oberflächliche Charakteristik bei melodischer Gefälligkeit. Seinen Ausdruck findet dies darin, daß eine Reihe von Komponisten Volksszenen in ihren Opern mit besonders „volkstümlicher“, sprich der Populärmusik verwandter Musik umsetzen. Den Rezensenten der *Gazzetta musicale di Milano* erinnert der Chor aus dem zweiten Akt von Antonio Cagnonis tragischer Oper *Claudia* (Mailand 1866) an die französische Operette. Da die Handlung in der Bretagne spielt, sei dies aber durchaus treffend:²⁹⁴

²⁹⁴ *Gazzetta musicale di Milano* (1875), S. 134.

[Allegro vivo]

2. di Sop. *A* *1. mi* *f Tutti*

Co- Tut - to è gio - ja ed e - sul - tan - za Tut - to è gio - ja ed e - sul - tan - za Tut - to è

2. di Ten. *A* *1. mi* *f Tutti*

ro 8 Tut - to è gio - ja ed e - sul - tan - za Tut - to è gio - ja ed e - sul - tan - za Tut - to è

p *f*

A *A* *2. di*

gio - ja ed e - sul - tan - za ques - to è un an - no d'ab - bon - dan - za! sia la

8 gio - ja ed e - sul - tan - za ques - to è un an - no d'ab - bon - dan - za! sia la

A *p*

Von größerer Bedeutung als der Gebrauch authentischer Volkslieder sollte sich das Bemühen um eine einheitliche musikalische Färbung herausstellen. Verdi benutzt dafür den Ausdruck „tinta“, so in einem Brief des Jahres 1850 in Zusammenhang mit der Frage, ob *Rigoletto* von der Zensur genehmigt würde. Realisiert wurde dies unter anderem durch die wiederholte Verwendung charakteristischer Intervalle und Rhythmen.²⁹⁵ Ganz einheitlich wird Terminus allerdings nicht verwendet, so können in einer Oper auch mehrere „tinte“ existieren; in *Macbeth* etwa für die Hexen und für Macbeth/Lady Macbeth.²⁹⁶ Stark an Bedeutung gewann in der Mitte des 19. Jahrhunderts auch das Erinnerungsmotiv. War es zuvor in der Regel realisiert, indem im einleitenden Rezitativ einer Szene ein wenige Takte umfassender Bezug zu einer vorhergehenden Nummer

²⁹⁵ Gilles de Van, „La notion den ‚tinta‘: mémoire confuse et affinités thématiques dans les opéras de Verdi“, in: *Revue de Musicologie* (1990), S. 187-198.

²⁹⁶ David Rosen, „Meter, Character and ‚Tinta‘ in Verdi’s Operas“, in: Chusid (Hg.) 1997, S. 344.

hergestellt wurde, so findet sich dies nun in vielfältiger Weise, bis hin zur plakativen Wiederkehr größerer Formteile. Sehr ungewöhnlich erscheinen in diesem Zusammenhang *I due Foscari*, in denen Verdi ein ganzes System von Themen verwendet, die jeweils in enger Verbindung mit den drei Hauptfiguren und dem Rat der Zehn stehen.²⁹⁷

Librettoübernahme

Von eher untergeordneter Bedeutung für die italienische Oper war die Librettoübernahme von Werken, die an der Pariser Opéra uraufgeführt worden waren. Das bekannteste Beispiel hierfür ist zweifellos Verdis *Un ballo in maschera*, der bekanntlich – wie Gabussis *Clemenza di Valois* und Mercadantes *Il reggente* – auf Eugène Scribes Libretto *Gustave III où le Bal masqué* für Auber beruht.²⁹⁸ Hauptursache für die nur geringe Bedeutung dieses Transfers war wohl die geringe Zahl von überhaupt in Frage kommenden französischen Opern. Daneben waren einige Grands opéras – im Gegensatz zu den Werken der Opéra-comique – in Italien bekannt, so daß die Stoffe nicht erneut verwendet werden konnten. Vor allem mußte dies für Meyerbeer gelten, dennoch bezieht sich ein italienisches Bühnenwerk auf *Robert le Diable: Roberto di Normandia* (Turin 1864), ein „Opera-ballo“ in vier Akten der Komponisten Cordiale und Denna. Der Librettist Maurizio Toussaint stellt im Vorwort den Bezug zum kurz zuvor verstorbenen Meyerbeer her:

Le ribellioni, i delitti, le audaci imprese attribuite al terzo Duca della prima dinastia normanna in Francia, fecero che le popolari leggende di quei tempi gli attribuissero il soprannome di *Diavolo*. Sotto questo nome, quasi un mito, diventò tema di romanzi, di ballate e di straordinari racconti; e *Roberto il diavolo* ispirava il genio di quel sommo di cui l'arte musicale piange la perdita recente. Richiamando sulla scena questo stesso Roberto, più che al meraviglioso, ci siam alla verità attenuati, e saremo paghi, se isfuggendo questo modesto lavoro all'occhio della critica, avremo somministrato ai Maestri alcune situazioni che più del verso, valessero ad ispirare la fantasia.²⁹⁹

In der Tat wird der Stoff hier völlig anders behandelt als bei Meyerbeer. Schon die Überschriften der sieben Szenen („I pirati“, „Il veleno“, „L'amore“, „La caccia“, „La

²⁹⁷ Joseph Kerman, „Verdi's Use of Recurring Themes“, in: Harold Powers (Hg.), *Studies in Music History. Essays for Oliver Strunk*, Princeton: Princeton Univ. Press. 1968, S. 501f.

²⁹⁸ Fedele D'Amico, „Il ballo in maschera prima di Verdi“, in: *Chigiana* (1969/70), S. 501-583.

²⁹⁹ ROBERTO / DI NORMANDIA / Opera-ballo in quattro atti e sette quadri / DI / MAURIZIO TOUSSAINT / messa in musica dai maestri / CORDIALE E DENNA / RAPPRESENTATA PER LA PRIMA VOLTA AL TEATRO ALFIERI / IN TORINO / L'estate del 1864. / TORINO / TIPOGRAFIA ARTERO E COMP, S. 5f.

congiura“, „Il ritorno“ und „L’anatema“) deuten auf eine grundsätzlich abweichende Handlung hin; die Oper endet mit der Bestrafung von Robert für seine Untaten.

Verwendung fanden einige Werke von Halévy und Auber, deren Libretti den Erfordernissen des italienischen Musiktheaters gemäß bearbeitet wurden. Hierbei waren nicht nur die musikalischen Konventionen zu berücksichtigen, sondern auch die in Italien herrschenden Anschauungen, welche Ausdrucksbereiche als der Oper angemessen erachtet wurden. In einem Brief aus dem Jahre 1835 gab Donizetti seiner Verwirrung über Halévys *La Juive* Ausdruck:

Viddi la *Juive* alla grand’Opera... e dico viddi che per musica popolare non ce n’è. – L’illusione è portata al colmo... Giureresti esser cosa vera. Argento vero e cardinali quasi veri. Armeria del Re vera, costumi d’armati, cotte, lance etc. vere; e quelle che false erano copiate dalle vere e costavano 1500 franchi l’una, le cotte dei figuranti. – Troppa verità... ultima scena troppo orrenda e più orrenda per tanta illusione. A Costanza! Un’Ebreja per commercio avuto con un cristiano è gettata col padre nella caldaia dell’olio bollente. Pria di venirci si passa per mille coglionerie, ma tutto è ricco e tutto è magnifico, quindi si chiude un occhio.³⁰⁰

In Giovanni Pacinis 1844 an der Mailänder Scala mit wenig Erfolg uraufgeführter *L’ebrea* ist dies alles abgemildert. Aus einer historischen Oper wird durch starken Kürzungen, die kaum mehr als den privaten Teil der Handlung übriglassen, ein Melodrama. In vielem ähneln die Eingriffe des Librettisten Giacomo Sacchéro denen, die die italienische Zensur an Werken der Grand opéra vornahm. Die religiöse Sphäre ist – soweit sie das Christentum betrifft – reduziert worden, wobei aus dem Kardinal Brogni der Hohepriester Antioco wurde. Die Handlung wird zeitlich und räumlich in die Ferne gerückt und spielt nun in Syrien zur Zeit der Herrschaft Vespasians, wodurch ein Teil der Wirkung der Vorlage – die der Darstellung von Sachverhalten und Symbolen, die für ein katholisch sozialisiertes Publikum affektiv besetzt waren – abgeschwächt wird. Zugleich reduzierte sich dabei der szenische Aufwand, denn derartige Dekorationen werden, im Gegensatz zu den bei Halévy erforderlichen, ohne weiteres vorrätig gewesen sein. Mazzucato erschien die Verlegung des Schauplatzes als angemessen. „Questo cangiamento fu in parte lodevole, perchè offriva un campo al nostro gran teatro di sfoggiarvi con maggior pompa i suoi grandi mezzi, ed al compositore della musica d’innalzare lo stile della sua partizione al fare grandioso dell’epopea.“³⁰¹

Während die Titelpartie und Brogni (Antioco) recht genau der Vorlage folgen, wurden die übrigen Personen auf die „compagnia di canto“ der italienischen Oper zugeschnitten, wobei Eléazar mit einem Baß und Eudoxie (hier: Berenice) mit einem Mezzosopran besetzt wurden. Daneben wurden die Charaktere an die Rollenkonventionen

³⁰⁰ Zavadini 1948, S. 370.

³⁰¹ *Gazzetta musicale di Milano* (1844), S. 35.

Näher an der französischen Vorlage bleibt Pacinis *La regina di Cipro* (Turin 1846), wie Donizettis *Caterina Cornaro* ein Remake von Halévys *La Reine de Cypre* (Paris 1841). Das Libretto stammt von Francesco Guidi, der zuvor bereits das Textbuch von Saint-Georges zur einzigen italienischen Aufführung von Halévys Oper in Florenz (1842) übersetzt hatte. Anpassungen waren freilich auch hier erforderlich. Der Handlungskonflikt erwächst in Pacinis Oper in erster Linie aus der Polarisierung von Sopran (Caterina), Tenor (Gerardo) und Bariton (Mocenigo); ganz in den Hintergrund rückte der nur mit einem Comprimario besetzte Lusignan, der König von Zypern. Dadurch entfiel – anders als in Donizettis *Caterina Cornaro* – das berühmte Duett Gérard-Lusignan, das in Halévys Oper für den Fortgang der Handlung von großer Bedeutung ist, so daß hier entsprechende Modifikationen notwendig waren. Die Schlußszene der Oper stellt schließlich nicht den Tod Lusignans dar – dieser erfolgt hinter der Bühne –, sondern wurde durch eine Aria finale der (durch Erminia Frezzolini verkörperten) Caterina ersetzt.

Stärker konturiert wurde die im französischen Libretto in Ansätzen vorgezeichnete, Triebverzicht und Entsagung der leidenschaftlichen Liebe propagierende Ideologie, die für viele italienische Opern der Zeit kennzeichnend ist. Während die gegenseitige Zuneigung von Caterina und Gérard im Libretto von Saint-Georges mit patriotischen Gefühlen verknüpft ist, evoziert das Liebesduett von Guidi/Pacini die „ideale“ Liebe:

GÉRARD O France, ô ma patrie
 Pour recevoir l'objet de tous mes feux,
 Offre à ses yeux surpris l'éclat de ton génie!
 Ta splendeur, tes trésors et tes fastes pompeux!
 Dis-lui, dis-lui surtout, pour mon bonheur suprême
 Que Gérard de Coucy brille parmi tes preux,
 Qu'on cite avec orgueil le nom de ce qu'il aime
 Qu'il est au rang des plus fameux!

CATARINA Pourrai-je donc t'en aimer davantage?

GÉRARD Ma gloire et mon bonheur vont être ton
 [ouvrage

CATARINA Je quitterai pour votre France

Ces lieux chéris de mon enfance,
 Ces lieux témoins des nos amours!
 Partout sur terre étrangère,

GERARDO Mia diletta! e fia pur vero
 Che i tuoi di con me vivrai?
 Che in un voto, in un pensiero
 Sempre unita a me sarai?
 Di due cor formiano un core:
 L'alma mia si unisce a te:
 In un estasi d'amore
 Tu dischiudi il ciel per me!

CATERINA Sì: con te vivrò, mio bene,
 Tutti, tutti i giorni miei!
 In un voto, in una speme
 Al mio fato unir ti dèi!...
 Di due cor formiano un core: ecc.

CORO Benedire tanto amore
 Vuole il cielo e tanta fè!

³¹⁰ LA / REINE DE CHYPRE, / OPÉRA EN CINQ ACTES, / Paroles de M. DE SAINT-GEORGES, / MUSIQUE DE / F. HALÉVY, / Membre de l'institut, REPRÉSENTÉ POUR LA PREMIÈRE FOIS / Sur le théâtre de l'Académie Royale de Musique, / Le 22 décembre 1841. [...] PARIS, / MAURICE SCHLESINGER, ÉDITEUR DE MUSIQUE, / 97, Rue Richelieu. / 1841, S. 8.

Je pourrai dire, heureuse et fière:
 A moi son cœur et pour toujours!
 GÉRARD Fleur de beauté, fleur d'innocence
 Croissait dans l'ombre et le silence.
 Loin des regards, loin des amours,
 Ce doux trésor dans le mystère...
 Je l'ai connu, j'ai su lui plaire...
 A moi son cœur et pour toujours!³¹⁰

CATERINA e GERARDO (*con accento
 passionatissimo*)

De' miei sospir, de' palpiti
 Premio maggior non bramo
 Se innanzi al ciel riperterti
 Potrò „mio bene, io t'amo!“
 Non posso o car^o/a esprimere
 La gioia del mio cor...
 Sorride il cielo a' fervidi
 Voti del nostro amor!³¹¹

In beiden Opern ereignet sich im Finale des ersten Akts die Katastrophe, die die Beziehung der beiden unmöglich werden läßt. Indem Pacini/Guidi das Liebesduett vom Aktbeginn bei Halévy/Saint-Georges unmittelbar vor die Katastrophe gerückt haben, erhöhen sie aber durch die direkte Konfrontation von idealer Liebe und notwendiger Entsagung die dramatische Fallhöhe.

CATERINA Sparso è il tempio di fior, fuman gl'incensi
 Ardon le sacre tede;
 E ancora Andrea non giunge
 I nostri voti a coronar?

GERARDO Ne attende
 Forse dell'ara al piede; – omai del tempio
 Col nuzial corteggio
 Varchiam la soglia, e all'ara andiam

(*nel momento in cui Gerardo e Caterina si avviano col seguito, Andrea pallido e turbato si presenta nel fondo e li arresta*)

ANDREA

Non più nozze – non più.

Fermate,

CATERINA/GERARDO/CORO (*con sommo terrore*) Gran Dio! che ascolto!³¹²

So wie die Opera buffa stereotyp in die Apotheose der Hochzeit mündet, ist die tragische Liebe einer der elementaren Grundbausteine der italienischen Opera seria des 19. Jahrhunderts. *La regina di Cipro* ist – weit mehr als Halévys Oper – Ausdruck einer Lustverzicht und Befriedigungsaufschub predigenden Ideologie, denn mit dem

³¹¹ LA / REGINA DI CIPRO / DRAMMA LIRICO IN QUATTRO ATTI / DA RAPPRESENTARSI / NEL REGIO TEATRO / IL CARNOVALE DEL 1845-46 / alla presenza / DELLE LL. SS. RR. MM. / TORINO / TIPOGRAFIA DEI FRATELLI FAVALE / con permissione, S. 32f.

³¹² Ebd., S. 33.

Liebesduett werden diese Affekte zwar freigesetzt – was für die Wirkung sicher von eminenter Bedeutung ist. Durch die Darstellung der schlußendlichen Unmöglichkeit dieser idealen Beziehung wird letztlich aber Anpassung an die Erfordernisse der bürgerlichen Gesellschaft propagiert.

Evident ist in *La regina di Cipro* die Übernahme der Bühnenwirkung der Grand opéra. Einige Abschnitte wie die Szenenanweisung zum ersten Akt sind lediglich übersetzt worden:

Le théâtre représente la salle des fêtes de la villa Andrea, prés de Venise. Au fond, une terrasse, au bas de laquelle coule la Brenta. A gauche, les appartements de Caterina, auxquels on monte par un vaste escalier. A droite, un balcon donnant sur la campagne. ³¹³	Galleria nella villa di Andrea Cornaro presso Venezia. Nel fondo un terrazzo, al di cui piede scorre la Brenta. A sinistra una scala che mette gli appartamenti di Caterina. A dritta un verone che guarda la campagna. ³¹⁴
--	--

Übernommen wurde auch die monumentale Großszene von Halévys Oper, die Einfahrt der königlichen Galeere in den Hafen von Nikosia. Das Libretto verweist auf eine szenische Prachtentfaltung, die in der italienischen Oper erst allmählich üblich werden sollte:

A dritto il palazzo reale, al quale si ascende per mezzo di una grande scalinata. A sinistra un lungo porticato che conduce al tempio. In fondo il porto e i forti della rada. Le campane suonano a festa. Il popolo si precipita in folla sulla piazza. Mocenigo vi giunge co' Signori Cipriotti e Veneziani. Vedesi avvicinare la galera che porta la Regina. I cannoni della nave salutano il porto, e quelli de' forti rispondono. Lusignano, Re di Cipro, preceduto da' Paggi, dagli Scudieri e dagli Araldi, e seguito dalla sua Corte, discende dalla scalinata del suo palazzo, mentre nel porto entra una magnifica galera colle armi di Venezia. Caterina, Regina di Cipro, accompagnata da una Deputazione del Senato di Venezia, e dal Senatore Andrea, suo zio, discende dalla galera, ed è ricevuta dal Re di Cipro che mette un ginocchio a terra avanti ad essa, e le bacia la mano. Gli evviva del Popolo echeggiano in ogni parte. Tutti i Corpi dello Stato vanno ad offrire i loro omaggi alla Regina. Alcune giovinette le presentano mazzi di fiori. Due paggi portano su ricchi cuscini di velluto la corona e lo sceltor d'oro. Al suono di liete bande militari cantasi il seguente Coro generale. [...] Comincia a muoversi il gran corteggio reale. Il Re preceduto dai Paggi, dagli Araldi, e da' suoi grandi Ufficiali, si dirige verso il tempio dando la mano alla Regina. Alcuni Scudieri portano le bandiere di Cipro e di Venezia. Vengono in seguito tutti i Corpi dello stato dell'Isola di Cipro, la Deputazione del Senato di Venezia, i Capi dell'armata di terra e di mare, e tutta la Corte del Re. Chiudono la marcia del pomposo corteggio le Guardie d'onore e i soldati del

³¹³ Saint-Georges 1841, S. 7.

³¹⁴ Guidi 1846, S. 9.

Re di Cipro. Il Popolo lo segue in folla. [...] La piazza si riempie di Popolo. Una schiera di guardie formasi dal tempio alle porte del palazzo reale. Lusignano dando la mano a Caterina apparisce circondato da Andrea, da Mocenigo, e da tutta la sua corte. – In questo punto Gherardo colla spada alla mano si precipita contro il Re per ferirlo, ma è trattenuto dalle guardie. Generale sopra. ³¹⁵

Das Bühnenbild war dabei offenbar besonders erwähnenwert, denn das Libretto gibt an exponierter Stelle den Hinweis: „Le scene dell’Opera sono d’invenzione ed esecuzione del Sig. Luigi Vacca, Pittore nella R. Accademia di pittura e scultura.“ ³¹⁶

Historische Oper und Nationaloper

Für die Grand opéra war die Wahl geschichtlicher Stoffe von eminenter Bedeutung, und es war für sie „charakteristisch, daß in der Gesamtwirkung die ‚private‘ Handlung, durch die sich Arien und Duette motivieren lassen, hinter der ‚öffentlichen‘ zurücktritt, die sich in Tableaus manifestiert“ ³¹⁷ Die Handlung einer historischen Oper selbst mußte jedoch nicht unbedingt tatsächlich so stattgefunden haben, wie Meyerbeer über *Les Huguenots* anmerkt: „Die Fabel ist fast ganz erfunden, und nur die Epoche und der eigentliche Schluß des Stückes historisch.“ ³¹⁸ Dahlhaus stellt die Verbindung des Konzepts der historischen Oper zur Ästhetik des Charakteristischen heraus:

Das Historische bildete in der Oper des 19. Jahrhunderts, kaum anders als der Exotismus oder die Folklore, ein Kolorit: eine Couleur locale. Die geschichtliche Ferne erfüllte eine ähnliche Funktion wie die ethnische oder die soziale Distanz: Sie provozierte und rechtfertigte das musikalisch Charakteristische im Sinne einer pittoresken Abweichung von den Normen des musikalisch Schönen, des regulären Tonsatzes, bot also Gelegenheit, die von Friedrich Schlegel entwickelten Kategorien des romantischen Stils, das Interessante und das Frappierende, auch in der Oper zu realisieren. ³¹⁹

Die Wahl historischer Stoffe ordnet sich also in den Kontext ein, in den durch dramaturgische, musikalische und szenische Kunstgriffe auseinanderstrebenden Werken Zusammenhalt zu stiften. Das Konzept der Oper des 19. Jahrhunderts differierte fundamental von dem der vorhergehenden Jahrhunderte, in der „von einem Kolorit, durch

³¹⁵ Guidi 1846, S. 26ff.

³¹⁶ Guidi 1846, S. 8.

³¹⁷ Dahlhaus 1980, S. 106.

³¹⁸ Brief von Meyerbeer an seine Frau Minna vom 10. Oktober 1832, zitiert nach Heinz Becker, *Briefwechsel und Tagebücher*, Band 2, Berlin: de Gruyter 1970, S. 232.

³¹⁹ Dahlhaus 1982, S. 23.

das sich eine Oper über Xerxes oder Mithridates von einer über Scipio oder Cato unterscheidet, nirgends die Rede sein“ könne.³²⁰ Zwar wurden bereits in einigen Opern des 18. Jahrhunderts Themen des Mittelalters oder der Neuzeit aufgegriffen. Dies habe jedoch nicht in einer unterscheidbaren geschichtlichen Farbe Ausdruck gefunden „Erst bei Grétry (*Richard Cœur-de-lion* 1784, *Pierre le Grand* 1790) und vollends in der Großen Oper des frühen 19. Jahrhunderts, bei Spontini (*Fernand Cortez* 1809 und *Agnes von Hohenstaufen* 1829), Auber (*La Muette de Portici* 1828) und Rossini (*Guillaume Tell* 1829), wurde der geschichtliche Stoff zum Rechtfertigungsgrund einer musikalischen Charakteristik.“³²¹

In Italien gewann das Streben nach maximaler Genauigkeit der szenischen Details in der Mitte des 19. Jahrhunderts stark an Bedeutung. Wie tiefgreifend diese Entwicklung war, zeigt sich unter anderem an der Heftigkeit, mit der zeitgenössische Rezensenten mitunter Ungenauigkeiten der *Mise en scène* rügten. „Ed in questo proposito vorrei che mi si togliesse un dubbio: è una pipa quella che Aniello porta alla cintola quando viene in mezzo ai congiurati nell’atto primo?“ fragt beispielsweise Salvatore Farina in einer Besprechung aus dem Jahre 1873: „A me parve una pipa; lo giurerei quasi. Una pipa nel 1415? Consultare una enciclopedia, come ho fatto io, per potervi dire che il tabacco fu introdotto in Europa verso il 1560 costa una certa fatica, ma che l’America fu scoperta nel 1492 un direttore di scena dovrebbe saperlo. Ma ha la Scala un direttore di scena?“³²² Ähnlich scharf reagierte die Presse auch bei der Uraufführung von Petrellas *Jone* (Mailand 1858):

Ciò che è veramente imperdonabile anzi scandaloso in un teatro come la Scala è la decorazione; non già per la povertà, ma per gli anacronismi badiali di veste e di scene. I pittori invece delle vie di Pompei ci fecero vedere le contrade de’ nostri tempi. Figurati che il tempio d’Iside è di stile egizio, forse perchè i romani avevano portata quella dea dalle sponde del Nilo! Ridicole sono quelle fontane e zampilli altissimi ed altre castronerie di simil fatta. Eppure la biblioteca di Brera non è poi tanta lunga dalla Scala da andarvi a studiare e a consultare le illustrazioni di quella città mezza scavata dalla cenere. E tutte codeste bestialità sono permesse dalla dotta Commissione, composta da artisti e di archeologi!!!³²³

In enger Verbindung mit dem Konzept der historischen Oper steht das der Nationaloper. Mit historischen Stoffen, die durch Volkslieder etc. charakterisiert wurden, boten sie einen idealen Rahmen, um durch den Rekurs auf zentrale Abschnitte der eigenen Geschichte die gemeinsamen Wurzeln eines Volkes zu betonen und damit die nationale Identität zu stärken. „Die Grand opéra war immer, von *Guillaume Tell* bis zu Meyer-

³²⁰ Ebd.

³²¹ Ebd.

³²² *Gazzetta musicale di Milano* (1873), S. 280.

³²³ *Il trovatore* (1858), Nr. 11, S. 2.

beers *Prophète*, eine politische Oper“; beobachtet Dahlhaus: „Allerdings sind die politischen Momente mit dramaturgischen in einer Weise verflochten, die das Bild verwirrt. Mag eine Parteinahme für die Unterdrückten – das schweizerische Volk in *Guillaume Tell* und das neapolitanische in *La Muette de Portici*, die Protestanten in *Les Huguenots* und die Juden in *La Juive* – unverkennbar sein, so macht doch das Unglück der Liebe zwischen Angehörigen feindlicher Parteien [...], als dramatischer Nerv der Protagonisten-Handlung, die schlechthin destruktive Natur politischer Konflikte, unabhängig von irgendeiner Parteinahme, fühlbar.“³²⁴ Während die Grand opéra in Frankreich kosmopolitisch geprägt war und direkte Bezüge zur französischen Geschichte weitgehend ausgespart blieben, zeigen ihre europäischen Nachahmungen häufig eben genau diese Ausrichtung. Aus Deutschland wäre etwa Heinrich Dorns „große Oper“ in fünf Akten *Die Nibelungen* (Weimar 1854) zu nennen, die beim heutigen Opernbesucher – nicht zuletzt wegen Kenntnis der Wagnerschen Tetralogie – ob ihrer Naivität mehr als nur Schmunzeln hervorrufen würde; so beginnt etwa Siegfrieds Romanze mit dem Text „Schon in der Jugend ersten Tagen / Hab’ einen Drachen ich erschlagen“.³²⁵ Selbst an der Peripherie des Opernlebens fehlt es nicht an Versuchen, in Flandern etwa Joseph Mertens „Zangspeel in drie bedrijven“ *De zwarte Kapitein* (Den Haag 1877), in dem der flämische Freiheitskampf gegen die Spanier thematisiert wird. Versuche, die eigene Geschichte in identitätstiftender Weise auf die Bühne zu bringen, gab es auch in Italien. Zu nennen ist in diesem Zusammenhang Giuseppe Libanis kurzzeitig erfolgreicher *Il conte verde* (Rom 1873), der eine Episode aus der Geschichte des Hauses Savoyen behandelt. Dieses versuchte den bei der Uraufführung vom Tenor Julián Gayarre verkörperten Amadeus VI. (1334-1383) – den „Conte verde“ – als einen italienischen Nationalhelden zu etablieren. Die Rezension einer Aufführung in Parma stellt Verbindungen zur Politik her:

L’esito ne fu abbastanza lieto, comunque contrastato da un partito che l’avversa non so perchè. Ossia: non so perchè ... forse un pochino lo so. Vi sono taluni che si ostinano ad istituire un confronto fra *Il conte verde* ed *I Gotti*; vi sono altri, pochi forse, ma vi sono, che hanno in uggia il soggetto siccome quello che illustra una pagina della storia savoja ... un po’ di politica non c’è mai per nuocere; vi sono altri che avendo visto frequentemente il maestro in compagnia dell’ufficialità e della più eletta gioventù del paese, lo stimano aristocratico e pretenzioso, epperò antipatizzano con lui; vi sono altri, finalmente, cui davvero l’opera non piace.³²⁶

³²⁴ Dahlhaus 1980, S. 106.

³²⁵ Die Nibelungen. / Große Oper in 5 Akten / von / G. Gerber / Musik / von / Heinrich Dorn. / [...] Königsberg / gedruckt in der Schulzischen Hofbuchdruckerei. / 1855, S. 5.

³²⁶ *Gazzetta musicale di Milano* (1875), S. 53.

Stefano Gobattis *I Goti* haben zweifellos eine der merkwürdigsten Rezeptionsgeschichten der italienischen Oper. Bei der Uraufführung 1873 im Teatro Comunale in Bologna mußte die Oper fast komplett wiederholt werden; im folgenden Jahr reiste die Oper durch fast ganz Italien (Brescia, Florenz, Genua, Padua, Parma, Rom und Turin),³²⁷ allerdings ohne daß der Erfolg ihr folgte. Wie bei Gobattis fünftakteriger Oper *Luce* aus dem Jahre 1875 (die den neapolitanischen Aufstand gegen die Spanier des Jahres 1660 aufgreift) handelt sich um eine historische Oper, der eine bezeugte Episode der frühmittelalterlichen Geschichte zugrunde liegt, als Italien unter der Herrschaft der Ostgoten stand.

Nach dem Tode Theoderich des Großen im Jahre 526 übernahm dessen verwitwete Tochter Amalasantha (auch Amalasintha) für ihren unmündigen Sohn Athalarich (†534) die Regentschaft. Ihre wohlwollende Politik gegenüber Rom wurde vom ostgotischen Adel mißbilligt, so daß sie 535 von ihrem Vetter Theodahad, den sie zuvor zum Mitregenten angenommen und geheiratet hatte, ermordet wurde. Die Ermordung Amalasanthas war der Vorwand für das Eingreifen des byzantinischen Kaisers Justinian, der in zwanzigjährigem Krieg die germanische Herrschaft in Italien beendete.

Ursächlich für den beispiellosen Erfolg in Bologna war wohl vor allem das spezifische musikalische Klima, daß sich von dem in Mailand abzugrenzen suchte. Nicht ohne Grund begann in Bologna die Verbreitung von Wagners Musikdramen, die man Verdis Opern als Gegenentwurf entgegensetzte. Einerseits bot der in *I Goti* verwendete Stoff durch das Ambiente mit germanisierenden Kostümen und Dekorationen die zweifellos gewünschten visuellen Anklänge an Wagners Opern. Daneben war der Stoff durch die Polarisierung von negativ besetzten Goten mit positiv konnotierten Römern aber auch hervorragend geeignet, nationalistische Bestrebungen zu unterstützen. Die Grand opéra prägt *I Goti* aber mindestens im gleichen Maße wie der Einfluß Wagners. Die Oper schließt mit dem typischen Schreckensbild der Grand opéra, ähnlich dem Gemetzel der Bartholomäusnacht in Meyerbeers *Les Huguenots*:

GUERRIERI GOTI (*prorompendo sulla scena con faci ed armi insanguinate*)

Del sangue degli empi – rosseggian le sale;
Già cadder svenati – dal nostro pugnale,
E il popol di schiavi – che Italia rinserra
Fra i re della terra – Teodato acclamò!³²⁸

³²⁷ Thomas G. Kaufman, *Verdi and his Major Contemporaries: A Chronology of Performances With Casts* (Garland Reference Library of the Humanities, 1016), New York: Garland 1990, S. 574f.

³²⁸ I GOTI / Tragedia lirica in quattro atti / DI / STEFANO INTERDONATO / MUSICA DEL MAESTRO / STEFANO GOBATTI / DA RAPPRESENTARSI / AL TEATRO REGIO DI

Weiterhin findet sich ein Trauermarsch, ein „Terzetto congiura e Invocazione“ oder eine „Scena drammatica e battaglia“. Die Szenenanweisung zum „Gran Marcia trionfale e Coro“ im dritten Akt lautet: „Al suono di marcia trionfale si avanzano i guerrieri, i principi, i sacerdoti, i congiurati, il popolo – Indi preceduti da una schiera di guardie Amalasunta e Teodato rivestiti delle insegne reali; poi Lausco, Svarano ed altri guerrieri. Sveno e Gualtiero si confondano tra la folla; il popolo manda grida festive.“³²⁹

Diese ausgreifende Verwendung der neuen szenischen Mittel sollte für einige Jahre kennzeichnend für die italienische Oper werden. Einen Ideendiskurs sucht man allerdings vergebens, der Stoff diene dem Librettisten Stefano Interdonato in erster Linie als Hintergrund der Liebesgeschichte zwischen der Gotenkönigin Amalasunta (Sopran) und dem römischen Patrizier Sveno (Tenor), denen in der typischen Dreieckskonstellation der machthungrige Teodato (Bariton) gegenübersteht. Sieghart Döhrings Beobachtung, daß die deutsche Oper der Mitte des 19. Jahrhunderts selbst in Werken wie Franz Lachners *Caterina Cornaro* oder Richard Wagners *Rienzi* die Gattungsnorm der Meyerbeerschen historischen Oper nur zum Teil erfüllt habe, läßt sich auch auf das Gros der in Italien entstandenen Werke übertragen, denn „die Konzentration auf den Privatkonflikt verweist das Historische auf die Ebene des bloß Genrehaften und Repräsentativen; anstatt den Charakter einer Epoche einzufangen, gerinnen die Tableaus zu prunkvollen Stimmungsbildern“.³³⁰ Es scheint aber, daß in Italien die Erfüllung dieser Gattungsnorm auch nur selten angestrebt wurde.

Der Grand-opéra-„Boom“ der sechziger Jahre

In den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts setzte ein wahrer „Boom“ an Aufführungen französischer Bühnenwerke ein, wobei neben den Werken von Meyerbeer, Halévy und Auber auch die zu diesem Zeitpunkt noch aktuellen Opern von Charles Gounod besondere Verbreitung fanden.³³¹ Die breite Rezeption der französischen Oper sollte

TORINO / la Quaresima 1874 / Impresa Corti / MILANO / STABILIMENTO MUSICALE DI F. LUCCA. / 2-74, S. 32.

³²⁹ Ebd., S. 25.

³³⁰ Sieghart Döhring, „Meyerbeer und die deutsche Oper“, in: Hans John / Günter Stephan (Hg.), *Giacomo Meyerbeer (1791-1864). Große Oper – Deutsche Oper*, Dresden: Hochschule für Musik 1992, S. 109.

³³¹ Folgende Aufführungen sind belegt: *Robert le Diable*: 1861 Mailand, Rom; 1862 Genua, Piacenza; 1863 Palermo, Rom, Como, Cremona; 1864 Cagliari, Parma, Pisa; 1865 Foligno, Mailand; 1866 Ascoli Piceno, Reggio nell'Emilia; 1867 Brescia, Genua, Vicenza; 1869 Chioggia, Genua, Rom. *Les Huguenots*: 1861 Ancona, Bologna, Genua, Turin; 1862 Neapel, Parma; 1863 Mailand; 1864 Mailand, Rom; 1865 Rom; 1866 Messina, Palermo; 1867 Turin; 1869 Genua, Mailand. *Le Prophète*: 1860 Bologna; 1861 Neapel, Triest; 1862 Turin; 1863 Mailand; 1866 Turin, Mailand; 1868 Genua, Mantua. *L'Africaine*: 1865 Bologna; 1866 Genua,

auch den Musikdramen Wagners den Weg bereiten – nicht zuletzt deswegen findet man häufig die fälschliche Zuschreibung von nach Italien übernommenen Merkmalen an Wagner, der seine Werke ja auch aus dieser Quelle gespeist hatte. Seinen Niederschlag fand die starke Popularität der französischen Oper in der Ausprägung des „operaballo“, einer an der Grand opéra orientierten Gattung des italienischen Musiktheaters mit integriertem Ballett.³³²

Als eine Ursache für das plötzliche Interesse an der Grand opéra erkennt Conati das Mißverhältnis von stark gestiegener Nachfrage nach Oper und mangelnder Produktivität der italienischen Komponisten. Wie eine Meldung des *Trovatore* aus dem Jahre 1864 belegt, nötigte dies die Verlage zum Ankauf ausländischer Bühnenwerke:

La bella accoglienza che fu fatta e si va facendo alle grandi opere di Meyerbeer *Roberto*, *Ugonotti* e *Profeta*, il costante incontro che la *Muta di Portici* di Auber ed i più recenti trionfi della *Marta* di Flotow e del *Faust* di Gounod, animarono i nostri editori di musica a scegliere nel repertorio francese quelle opere che altrove godono di vera e stabile rino-manza; spirati a ciò eziando dalla povertà in cui versa l'arte italiana, ora che Verdi, dopo il dubbio esito della sua ultima *Forza del destino*, ha smesso di scrivere [...] Egli è perciò che l'Editore Ricordi ha acquistato la proprietà della *Regina di Saba* dello stesso Gounod.³³³

„Die Häufung der Mittel, die Summierung von Solo-, Chor- und Orchesterwirkungen“, die für Dahlhaus „auch Ausdruck einer Bourgeois-Ästhetik [ist], in deren Kunstbegriff das Vergnügen an einer Technik, die Staunen erregte, ebenso einflöß wie der Genuß eines Luxus, durch den man sich in seinem sozialen Status bestätigt fühlte“,³³⁴ befriedigte anscheinend auch die Bedürfnisse des Publikums im geeinten Italien. „I nostri maestri, e giovani e provetti, si credono disonorati se non scrivono un'opera-ballo in cinque atti col solito corredo degli sgherri, dei frati, delle processione, dei duelli, dei morti ed altri simili ingredienti tragici“, beobachtete ein Rezensent im Jahre 1873.³³⁵

Mailand, Parma, Rom; 1867 Mailand, Neapel, Triest; 1868 Venedig; 1869 Turin. *La Juive*: 1865 Mailand; 1866 Mailand, Turin, Triest; 1867 Parma; 1867/68 Palermo; 1868 Vicenza; 1869 Neapel, Venedig. *Faust*: 1862 Mailand; 1863 Mailand; 1864 Bologna, Brescia, Genua, Parma, Turin, Triest; 1865 Mailand, Rom; 1866 Genua; 1866/67 Palermo; 1867 Neapel, Turin, Triest; 1868 Genua, Messina, Venedig, Verona; 1869 Ancona, Treviso, Lugo. Siehe Marcello Conati, „La mura di Gerico (La crisi dell'opera italiana negli anni 1860 e l'affermazione del ‚grand-opéra‘)“, in: *Teatro Regio (Città di Parma), Stagione Lirica 1987-1988*, Parma: Teatro Regio 1987, S. 60ff.

³³² Siehe Alessandro Roccatagliati, „Opera, opera-ballo e ‚grand-opéra‘: Commistioni stilistiche e recezione critica nell'Italia teatrale di secondo ottocento (1860-1870)“, in: Giovanni Morelli (Hg.), *Opera & Libretto*, Band 2, Firenze: Olschki 1993, S. 283-349.

³³³ Zitiert nach Conati 1987, S. 59.

³³⁴ Dahlhaus 1980, S. 103.

³³⁵ *Gazzetta musicale di Milano* (1873), S. 177.

Beispielhaft für diese Entwicklung ist Petrellas *Caterina Howard* (Rom 1866). Der auf ein Drama von Alexandre Dumas père aus dem Jahre 1834 zurückgehende Stoff hätte sich eigentlich eher für ein Königinnendrama in der Art von Donizettis *Anna Bolena* geeignet.³³⁶ Giuseppe Cencetti, der „Poeta“ des Teatro Apollo, fügte daher unter anderem eine große Hochzeitsszene mit Ballett und Turnier ein. Schauplatz ist die „piazza del capo di Ludgate Hill col suo maestoso fabbricato di fronte nel fondo, al quale si ascende per una ampia gradinata che mette nel vestibolo. Le case sono parate a festa: da un lato trono con baldacchino“. Die Szenenanweisungen veranschaulichen die Orientierung an der szenischen Üppigkeit der Grand opéra:

L'ingresso alla scalinata e i lati del trono sono sorvegliati da Guardie reali, il corpo delle quali sarà schierato dietro le colonne del vestibolo del fabbricato. Il popolo attende Enrico, che ha guidato a nozze Caterina. [...] Al suono di festiva marcia le Guardie che stanno nel vestibolo discendono la gradinata, e si schierano sulla piazza: indi procedono Araldi, Grandi e Dame di Corte. Discendono quindi Enrico, Caterina, seguiti da Kennedy, da Sir Crammer, dal Capitano delle Guardie, dai paggi e Scuderi, mentre si canta il seguente Coro. [...] Al termine del Coro Enrico e Caterina saranno in trono, ed il Corteggio avrà preso posto. Enrico s'alza per arringare. [...] A tal ordine gli Araldi introducono le due fazioni del torneo, ognuna composta di cinque campioni in completa armatura, con la visiera dell'elmo abbassata. La prima è in divisa celeste, l'altra rossa. Contemporaneamente altri Araldi recheranno due piccole bandiere, parimenti una celeste e l'altra rossa. Caterina consegnerà le bandiere ai Capi delle due fazioni, i quali le riceveranno piegando il ginocchio sui gradini del trono. [...] Al suono di festosa marcia il corteggio si rimette in cammino tra gli evviva del popolo.³³⁷

Wie ein Berichterstatter der Uraufführung unterstreicht, war es mit dem Aufblähen des szenischen Apparates allein nicht getan. Er zieht einige französische Opern zum Vergleich mit Petrellas *Caterina Howard* heran:

Un'*Africana*, Petrella non arriverà mai a fare, nemmeno se chiamasse in ajuto non un bastimento, ma tutta la flotta francese ed inglese e per giunta quella del Chili ed i barconi del Naviglio! Noi vorremmo che tutti i maestri si provassero a giovare di cavalli, di bombe, di diavoli, di processioni, di cammelli, di combattimenti, di *buoi grassi* di *pattinatori*, di

³³⁶ Dumas behandelt die fünfte Ehe des berühmten Heinrich VIII. (1491-1547), der im Jahre 1540 Katharina Howard heiratete, die er zwei Jahre später (wie bereits 1536 Anna Boleyn) hinrichten ließ.

³³⁷ CATERINA HOWARD / TRAGEDIA LIRICA IN QUATTRO PARTI / DI / GIUSEPPE CENCETTI / CON MUSICA / DEL CAV. ERICO PETRELLA / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO APOLLO / IL CARNEVALE 1866 / ROMA 1866 / Tipografia di G. Olivieri al Corso 336. / con permesso, S. 23f.

Messe cantate, di caccie di tori e che si dessero un *Faust*, un' *Ebreja*, un *Profeta*, un *Roberto il diavolo*, una *Muta di Portici* e così via.³³⁸

Die Kritik besaß eine gewisse Berechtigung. Im Jahre 1869 veröffentlichte Antonio Ghislanzoni eine Librettoperodie, in der er die geradezu inflationäre Verwendung dieser Topoi karikiert. *La festa dello statuo ovvero I misteri di un Te Deum* endet mit einer großangelegten Massenszene:

Al suono di strepitosa musica, la processione attraversa la scena. Dapprima una mandra di ragazzi, sospinti e disciplinati da due villani, che menano bastonate sulla doppia fila. Poi, gli scholari della confraternita – la banda nazionale in abito di parata – don Pertusio in abito pontificale sotto il baldacchino con seguito di preti e canonici – I fabbricieri col loro seguito – il dottore, lo speciale, il Sindaco, il barbiere sostengono il baldacchino – Un altro picchetto di guardia nazionale, collo schioppo, ma senza divisa – Donne e popolo minuto – Il sagrestano e il droghiere con gerle di candele – ragazzi che vanno e vengono a raccogliere le sgocciolature della cera. Un ultimo picchetto di guardia nazionale senza divisa e senza schioppo – da ultimo due penitenzieri armati di pertiche per svegliare quelli che si addormentano lungo la via. Il corteo sfila in bel disordine sulla piazza, ed entra nella chiesa. Sandrino e Ninetta, come usano i signori in campagna, si fermano sulla porta – Suono di organo interno.

VOCE INTERNA *Te Deum laudamus... l'ho scappata...! Te dominum... ma brutta... confitemur!* (Il popolo risponde al suono degli organi. Perché la scena non rimanga vuota durante il canto del *Te Deum*, si potrebbe profittare del tempo e dello spazio per introdurre un ballabile sulla piazza.)³³⁹

Zwar kam dem Konflikt von kirchlicher und weltlicher Sphäre in Italien nur selten zentrale Bedeutung für die Handlung bei, wie dies in den französischen Werken der Fall war, die als Modelle rezipiert worden waren. Weiterhin werden religiöse Darstellungen natürlich nicht in einer extremen Weise wie beispielweise in der Nonnenszene von *Robert le Diable* eingesetzt. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nehmen Kirchenszenen aber regelmäßig in italienischen Opern einen auffällig breiten Raum ein, wie Max Kalbeck 1898 notiert: „Irgendein religiös angehauchter Chorgesang gehört nun einmal zum Inventarium des modernen italienischen Musikdramas, mag das Sujet auch sonst nichts mit der Kirche zu thun haben.“³⁴⁰

³³⁸ *Il trovatore* (1866), Nr. 8, S. 3.

³³⁹ Antonio Ghislanzoni, *Parodie melodrammatiche*, Volume unico, Milano: A spese dell' editore 1869, S. 110ff.

³⁴⁰ Zitiert nach Klaus Wolfgang Niemöller, „Die kirchliche Szene“, in: Becker (Hg.) 1976, S. 344.

Il Guarany und die Gattung Opera-ballo

Eines der ersten (der nicht sehr zahlreichen) Werke, die die Gattungsbezeichnung „Opera-ballo“ führen, ist *Il Guarany* (Mailand 1870) des in Italien ausgebildeten Brasilianers Antonio Carlos Gomes. Im 19. Jahrhundert erlebten exotische Schauplätze eine enorme Konjunktur. Vorbild bei der Konfrontation mit dem Rousseauschen „guten Wilden“ scheint insbesondere *L'Africaine* gewesen zu sein. Hanslicks Beobachtung, daß Meyerbeers Oper „sich in großen historischen Verhältnissen“ exponiere und „die Interessen des Staates, der Wissenschaft, der Weltkultur [...] im Vordergrund“ stehen,³⁴¹ läßt sich allerdings kaum auf Gomes' Oper übertragen. In der dramaturgischen Grundstruktur mit der Konzentration auf wenige den traditionellen Rollenzweisungen verpflichtete Protagonisten ist diese Nummernoper noch ganz dem italienischen Musiktheater verpflichtet. Im Vordergrund steht das Pittoreske des exotischen Schauplatzes, nicht die historische Dimension des Stoffs. Dieser ist der brasilianischen Geschichte entnommen:

Questo dramma fu tratto dallo stupendo romanzo dello stesso titolo del celebre scrittore brasiliano José de Alencar. I nomi di Guarany ed Aimorè sono quelli di due fra le tante tribù indigene, che occupavano le varie parti del territorio Brasiliano prima che i Portoghesi vi approdassero per introdurvi la civilizzazione europea. Secondo l'autore del romanzo, Pery era il capo dei Guarany.³⁴² Questa tribù aveva indole più docile delle altre, al contrario degli Aimorè, che furono sempre i più implacabili nemici dei Bianchi. Don Antonio de Mariz, personaggio storico e non ideale, fu uno dei primi che governarono il paese in nome del Re di Portogallo e rimase vittima della barbarie degli indigeni.³⁴³

O Guarany (1857) von José Martiniano de Alencar (1829-1877) gehört zur ersten bedeutenden Literatur Brasiliens und blieb dort über Generationen *der Jugendroman*.³⁴⁴ Das ausdrücklich als „nationaler Roman“ konzipierte Epos greift mit der Darstellung der Naturlandschaft und des „Indianismo“ als wesentlich für die nationale Identität Brasiliens empfundene Aspekte auf. Alencar versucht – im Rahmen der ihm zur Verfügung stehenden Mittel –, das Indianertum historisch exakt abzubilden; so geht der Name Peri (in der Oper Pery) wahrscheinlich zurück auf „Piri“ (guarani für Schilfrohr),

³⁴¹ Hanslick 1875, S. 145.

³⁴² Bei den Guarani handelt es sich um eine Gruppe indianischer Völker, die noch heute in Paraguay, Argentinien und Brasilien lebt.

³⁴³ IL GUARANY / OPERA-BALLO IN QUATTRO ATTI / POSTA IN MUSICA / DAL MAES-TRO CAV. / A. CARLOS GOMES / MILANO / STABILIMENTO MUSICALE DI F. LUCCA. / 1-72, S. 3.

³⁴⁴ Ingrid Schwamborn, *Die brasilianischen Indianerromane*, *O Guarany*, *Iracema*, *Ubirajara* von José de Alencar (Bonner romanistische Arbeiten, 22), Frankfurt: Lang 1987, S. 705.

was als Indianername durchaus üblich war, wie Missionsakten zeigen.³⁴⁵ Die Verbindung des Indianers Peri und der weißen Einwanderin Cecilia – ähnliche Paare gibt es auch in den anderen Romanen Alencars – wurde als stellvertretend für das Zusammenwachsen von Ureinwohnern und Einwanderern begriffen, aus dem der „Brasilianer“ hervorgehen sollte. Die Indianer ließen sich hierfür hervorragend instrumentalisieren, da sie in der Realität praktisch keine Rolle mehr spielten. In Gomes' Oper spiegeln sich Alencars Intentionen aber wohl nur bedingt wider, denn es wird überliefert, daß dieser fluchtartig den Saal verließ, als er einer Aufführung beiwohnte.³⁴⁶ Grund hierfür mag gewesen sein, daß hier die wirkungsvollen visuellen Elemente des Indianertums ganz in den Dienst der dezidiert populären Ausrichtung des Werks gestellt werden. Diese findet sich in vielen Opern von Verdis Zeitgenossen, die insbesondere die melodische Eingängigkeit zu steigern versuchten; Claudio Casini charakterisiert ihre Werke daher als „un kitsch di varia provenienza“.³⁴⁷ Offenbar trafen Komponisten wie Gomes, Ponchielli oder Marchetti damit aber genau den Geschmack des sich immer breiteren Kreisen öffnenden Opernpublikums der Zeit. Bezeichnend für diese Ausrichtung ist zudem, daß Gomes und sein Librettist Antonio Scalvini dem Mailänder Publikum bereits durch *Se sa minga* (1866) bekannt waren, die erste italienische Revue. In der Zeitschrift *Perseveranza* wird die neue Gattung beschrieben:

Lo spettacolo del Fossati, che potrebbe avere, e merita, un esito di cento rappresentazioni, non è una commedia, né una *vaudeville*; è semplicemente una *rivista*; ossia un congegno scenico, nel quale passano davanti agli occhi degli spettatori, sotto forme allegoriche, tutti i principali avvenimenti dell'annata. È un genere bizzarro, messa in voga a Parigi ove, alla fine dell'anno, tutti i teatri sono in dovere di dare la loro *revue* comico-satirica ... e anche politica ... se vi fosse l'invano sospirato *couronnement de l'édifice*. Queste *revues* sono miste di prosa e di musica, come i *vaudevilles*; c'è un personaggio principale, spesso allegorico, il quale è destinato a veder passare gli uomini e le cose, e a far loro i relativi commenti; questo messere, nel gergo teatrale, i francesi lo chiamano *le compère de la Revue*. La rivista del signor Scalvini ha un prologo nella Casa del Tempo, il vecchio inesorabile ha per prole la Storia e la Pubblica Opinione.³⁴⁸

Einige Nummern aus *Il Guarany* wie das Trinklied aus dem zweiten Akt zeigen dann auch durchaus Affinitäten zur Revue oder Operette:

³⁴⁵ Ebd., S. 621f.

³⁴⁶ Ebd., S. 11.

³⁴⁷ Claudio Casini, *L'ottocento II* (Storia della musica, 8), Torino: EDT 1978, S. 176.

³⁴⁸ Zitiert nach Lamberto Sanguinetti, *Il Teatro Fossati di Milano*, Milano: Ceschina 1972, S. 24.

Antonio Carlos Gomes, *Il Guarany*

Allegro brillante

Gonzales

Sen - za tet - to, sen - za

G.

cu - na vi - ta ab - bia - mo nel glo - ir, lie - to o av -

G.

ver - sa la for - tu na non c'im - por - ta di mor - rir.

un poco rallentando

un poco rallentando

Ganz ungebrochen auf die Unterhaltungsbedürfnisse des Publikums geht Gomes auch an anderen Stellen ein. „It offers the audience an astounding exhibition of virtuosity (provided the soprano sings the piece well) but for the purposes of plot and characterization it is entirely superfluous“, beobachtet Jay Nicolaisen bei Cecilias „Sortita“ im ersten Akt und reiht dies in die Tendenz einiger Komponisten – er nennt neben Gomes auch Filippo Marchetti und Salvatore Auteri-Manzocchi – dieser Zeit ein, die das vokale Ornament in den Sopranpartien stark akzentuierten.³⁴⁹ Cecilia wird mit einer ausgedehnten Koloraturpassage in die Oper eingeführt:

³⁴⁹ Jay Nicolaisen, *Italian Opera in Transition, 1871-1893* (Studies in Musicology, 31), Ann Arbor: UMI 1981, S. 61.

(di dentro) *a piacere* \sharp \flat

Cecilia

Doh! rie - di... doh! rie - di ri - tor - na al mio

cor, e gior - ni be - a - ti vi - vre - mo d'a - mor.

perdendosi

Nach einer kurzen Überleitung schließt sich eine ausgedehnte Kadenz an:

Cecilia

Ah!

Die Nummer zeigt aber auch, daß diese wohl primär zur Befriedigung der Schaulust des Publikums dargebotene Virtuosität nicht mehr die stereotypen Begleitmuster aufweist, die für die italienische Oper der ersten Mitte des 19. Jahrhunderts charakteristisch waren. Viele der Opern der zweiten Jahrhunderthälfte zeigen eine rhythmische Auflockerung, die auf französische Modelle hindeutet. Wie die italienische Bezeichnung angibt, handelt es sich bei Cecílias „Polacca“ um eine Polonaise:

Antonio Carlos Gomes, *Il Guarany*

Allegro vivace assai

Cecilia

Gen - til - le di cuo - re _____ leg - gia - dra di vi - so,

C.

ho _____ dol - ce l'af - fet - to _____ ho va - go il sor - ri - so.

„Italian opera had undergone metamorphosis“, faßt Jay Nicolaisen die stilistischen Tendenzen zusammen, die die italienische Oper zwischen 1871 und 1893 prägten: „The

musico-dramatic structures in use for a half-century or more had been cast off and the composer was faced with the responsibility of fashioning a new structure with each scene he set. [...] Yet Italian opera was essentially conservative, and if the outward form seemed radically new, the internal components were familiar."³⁵⁰

„Il terzo atto ha un'impronta caratteristica“, verweist der Rezensent der *Gazzetta musicale di Milano* auf die Indianerszenen.³⁵¹ Authentizität sollte hierbei die in der zeitgenössischen Presse immer wieder lancierte Information herstellen, daß die Großmutter des Komponisten vom Stamm der Guarani gewesen sei; verschiedene Karikaturen aus der Entstehungszeit der Oper zeigen den Komponisten dann auch im Indianerkostüm. Wie die Gattungsbezeichnung „Opera-ballo“ angibt, findet sich in *Il Guarany* ein ausgedehntes Ballett. Es zeigt den Stamm der Aimorè, wie dieser Vorbereitungen trifft, den zuvor gefangengenommenen Pery zu verzehren:

Pery è tratto presso l'albero e legato. Gli indiani si dispongono intorno al campo. Nel fondo alcune vecchie dipinte a liste nere e gialle preparano una gran bragia, lavano una pietra che deve servire di mensa, ed affilano i loro coltelli d'osso. Un pal è piantato presso la mensa, e un indiano fa cenno a Pery che su quel palo sarà infitto fra poco il suo capo. Il Cacico sotto la sua tenda, appoggiato alla sua clava, fa cenno alla più bella indiana della tribù; questa china dolorosamente il capo; riceve da lui alcuni frutti, poi un vaso di vino che va ad offrire a Pery, e che Pery ricusa. Riceve poscia una specie di spada d'osso, e gli offre anche questo, che Pery lascia cadere al suolo. In questo punto il Cacico conducendo Cecilia per la mano e seguito dalle quattro guardie, scende dal trono e facendo un mezzo circo verso il fondo del campo. Le danzanti in diagonale s'inclinano al suo passaggio. Le inubie e i maracà risuonano con gran frastuono, e i guerrieri Aimorè sfilano dinanzi a Pery, sfidandolo per ischernò con gesto selvaggio. Il Cacico è portato in trionfo dai suoi in una specie di *lettiga* di forma assai bizzarra.³⁵²

Bei den „inubie“ und den „maracà“ handelt sich um die indianischen Instrumente, auf die bereits an anderer Stelle des Librettos mit einer Fußnote hingewiesen wurde.³⁵³ In der ausgedehnten mehrteiligen Ballettmusik verwendet Gomes verschiedene Tanzformen wie die Mazurka, die eher mit dem Salon als mit dem Urwald in Verbindung gebracht werden könnten. Im „Baccanale indiano“ findet sich jedoch das exotistische Hauptthema der Oper, dessen fremdartiger Charakter durch ostinate Harmoniewechsel unterstrichen wird. Kontrastiert wird das Indianerthema durch die Sequenzierung

³⁵⁰ Nicolaisen 1981, S. 65.

³⁵¹ *Gazzetta musicale di Milano* (1871), S. 313.

³⁵² Scalvini 1872, S. 33.

³⁵³ „Le *inubie* e i *maracà* sono strumenti bellici in uso fra selvaggi, fatti generalmente col femore di qualche nemico vinto in battaglia. Molti di essi hanno la forma semplicissima di un ramo d'albero qualunque. Questi istrumenti si trovano fabbricati dal sig. *Maldura* in Milano.“

eines zweigtaktigen Motivs der Banda, das mit den schnell aufeinanderfolgenden kurzen Vorschlägen der Flöte in hoher Lage einen Topos des musikalischen Exotismus aufgreift:

Antonio Carlos Gomes, *Il Guarany*

Allegretto Gli strumenti salvaggi partono dalla 3.a quinta a dritta e facendo un mezzo circo davanti al proscenio,

The first system of the musical score is in 2/4 time. The upper staff (treble clef) features a melodic line with eighth notes and a sixteenth-note triplet, marked with a 'p' (piano) dynamic. The lower staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords. A bracket labeled '6' spans the final six notes of the upper staff.

prendono posto alla sinistra della banda ordinaria, in quale si troverà al suo posto come indica il libretto.

The second system continues the musical piece. It features similar melodic and harmonic structures to the first system, with a sixteenth-note triplet and a 'p' dynamic marking. A bracket labeled '6' is present under the final six notes of the upper staff.

The third system is marked with a 'B' and a dotted line above the staff, indicating a change in instrumentation. The upper staff is labeled '(Banda ordinaria)' and contains a complex, rhythmic melody with many beamed notes. The lower staff continues with a harmonic accompaniment.

Im weiteren Verlauf der Oper kehrt das Indianerthema wieder, so unter anderem in der Invocazione „O Dio degli Aimorè“, der zweiten Kirchenszene. (Im ersten Akt haben bereits die Portugiesen mit einem „Ave Maria“ der katholischen Nationalkultur Italiens ihre Reverenz erwiesen.) Die Indianer beten hier zu ihrem Gott, wenn auch in einer knienden Haltung, die auf den katholischen Ritus verweist. Daneben sorgt das Indianerthema für Zusammenhalt, indem es den Bogen vom Beginn zum Ende der Oper schlägt. Die Potpourri-Ouvertüre war damit eröffnet worden, und im Katastrophenfinale in Grand-opéra-Tradition wird es augmentiert im vollen Orchester wieder aufgenommen. Don Antonio sprengt sich und die in das Kastell eindringenden spanischen Abenteurer in die Luft, Cecilia und Pery beobachten das Geschehen aus der Ferne. Das Schlußbild mit der niedergeknieten Cecilia, die zum Himmel emporblickt, verweist erneut auf die katholische Nationalkultur Italiens.

Antonio Carlos Gomes, *Il Guarany*

Grandioso

(Si vede da lungi il campo degli Aimorè e sopra una collina Cecilia, che alla catastrofe del castello

The first system of the musical score is for a grand piano. The right hand (treble clef) features a melodic line with a 'div.' (diviso) marking and a fermata. The left hand (bass clef) provides a rhythmic accompaniment with chords. The dynamic marking is *fff marcatisimo*. There are triplets in the right hand.

cade in ginocchio sorretta da Pery, che le addita il cielo. Quadro generale. Cade lentamente la tela.)

The second system continues the piano accompaniment. The right hand has a melodic line with dynamics *p*, *dim.*, *p*, and *cresc.*. The left hand continues with chords and a steady rhythm.

The third system shows the continuation of the piano accompaniment. The right hand has a melodic line with dynamics *sf*, *dim.*, and *p*. The left hand continues with chords and a steady rhythm.

La contessa d'Amalfi und das „genere intimo“

Die Begeisterung für die Ausstattungsooper in der Art von *Il Guarany* sollte in Italien nur wenige Jahre anhalten. Es erschien zwar noch eine Reihe großangelegter Werke, wobei auch der Einfluß des Drame-lyrique und von Jules Massenets Opern detailliert zu untersuchen wäre.³⁵⁴ Noch 1896 erschien mit Alberto Franchettis *Cristoforo Co-*

³⁵⁴ So wurde 1878 mit größtem Erfolg *Le Roi du Lahore* im Turiner Teatro Regio gespielt, was Widerhall in Giovanni Bottesinis *La regina del Nepal* gefunden zu haben scheint, die zwei Jahre später mit dem jungen Mattia Battistini in diesem Theater uraufgeführt wurde und einen ähnlichen Schauplatz aufgreift: Der Prolog spielt in Nepal, die Haupthandlung in Teheran. Im ersten Akt, der die „gran piazza di Théhéran parata a festa“ zeigt, werden alle Register der Ausstattung gezogen und ein großer Aufmarsch der Massen gezeigt: „La piazza va mano mano

lombo eines der herausragenden Dokumente der italienischen Meyerbeer-Rezeption, das – über die vorherigen italienischen Gattungsbeiträge hinausgehend – mit einer bemerkenswerten konzeptionellen Strenge den Typus des historischen Ideendramas umsetzt.³⁵⁵ Aber mit dieser Oper stand Franchetti völlig entgegen dem Zeitgeschmack. Nachhaltiger für die italienische Oper war das „genere intimo“, das ganz von der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts geprägt war, aber der Grand opéra ebenfalls wesentliche Anregungen verdankte. Als Beispiel soll hier Errico Petrellas *La contessa d'Amalfi* (Turin 1864) dienen, eine Oper, die Francesco Florimo noch zwanzig Jahre nach der Uraufführung als „una delle opere alla moda“ charakterisierte.³⁵⁶ Wie *La traviata* und *La bohème* verbindet sie ein intimes Sujet mit einer entsprechenden musikalischen Gestaltung; der Komponist selbst bezeichnet sie als „di genere tutto intimo“.³⁵⁷ Die „affetti domestici“, die Basevi an *La traviata* beobachtet hatte,³⁵⁸ sprachen das Publikum offenbar besser an als das Massenspektakel der Grand opéra. Für die Grundthemen der italienischen Oper wie die unglückliche Liebe war ein Spektakel zudem nicht unbedingt erforderlich. Verdi, der der Grand opéra grundsätzlich positiv gegenüberstand, beschränkte sich im Laufe der Jahre immer mehr auf Stoffe, bei denen er mit der rigorosen Konzentration auf eine Haupthandlung der Gefahr des „Mosaiks“ begegnen konnte.³⁵⁹ Neben ästhetischen Erwägungen mag auch die banale Tatsache eine Rolle gespielt haben, daß die oft äußerst aufwendige Mise en scène der Ausstattungsooper mit den Möglichkeiten der meisten italienischen Theater nur schwer in Einklang zu bringen war; zumindest, wenn eine den Werken angemessene Wirkung erzielt werden sollte. Es wäre noch genauer zu untersuchen, wie die Werke der Grand opéra bzw. ihrer italienischen Nachahmungen in den sechziger und siebziger Jahren überhaupt so häufig inszeniert werden konnten, da das Land sich in einer schwerwiegenden Wirtschaftskrise befand. Zugleich war infolge der nationalen Einigung das alte Finanzierungssystem von Oper zusammengebrochen, da mit dem Wegfall der Höfe vielen der erstrangigen Theater die Subventionen entzogen wurden – beides hätte eigentlich dem

riempiendosi di popolo, che arriva da ogni parte; tutti guardano meravigliati quei preparativi di festa, mentre un gruppo di donzelle, avanzandosi dal fondo, spargono di fiori la via. [...] Allo arrivo della regina tutti s'inchinano rispettosi; le bande intonano l'inno reale. Nehir ascende al trono, i grandi dignitosi occupano i posti loro riserbati, le dame di onore si dispongono ai lati del trono, le baiadere e le schiave eseguono una danza, finita la quale si vedono entrare al suono di marcia le truppe vittoriose.“ – LA / REGINA DEL NEPAL / Versi / DI / B. TOMMASI DA SCIACCA / MUSICA / DI / G. BOTTESINI / Da rappresentarsi per la prima volta al TEATRO REGIO di Torino / nella stagione di Carnevale – Quaresima 1880-81 / TORINO / TIPOGRAFIA ROUX E FAVALE / 1880.

³⁵⁵ Döhring/Henze-Döhring 1997, S. 242ff.

³⁵⁶ Francesco Florimo, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii*, 4 Bände, Napoli: Vincenzo Morano ²1880-82, III, S. 372.

³⁵⁷ Brief an Francesco Florimo vom 4. Dezember 1867, zitiert nach Werr 1999, S. 211.

³⁵⁸ Basevi 1859, S. 230.

³⁵⁹ Gerhard 1992, S. 407.

Trend widersprechen müssen, Bühnenwerke aufzuführen, die eine dermaßen reiche Ausstattung verlangen. Vor allem für die Provinztheater und die zweitklassigen Häuser der großen Städte waren aufwendige Werke nur bedingt geeignet. In einer seiner frühen *Novelle della Pescara* (entstanden um 1886/87, veröffentlicht 1902) skizziert Gabriele D'Annunzio ein derartiges „teatro minore“:

Il teatro era in una sala dell'antico Ospedale militare, all'estremità del paese, verso la marina. La sala era bassa, stretta e lunga come un corridoio: il palcoscenico, tutto di legname e di carta dipinta, s'alzava pochi palmi da terra; contro le pareti maggiori stavano le tribune, costruite d'assi e di tavole, ricoperte di bandiere tricolori, ornate di festoni. Il sipario, opera insigne di Cucuzzitto figlio di Cucuzzitto, raffigurava la Tragedia, la Comedia e la musica allacciate come le tre Grazie e trasvolanti sul ponte a battelli sotto cui passava la Pescara turchina. Le sedie, tolte alle chiese, occupavano metà della platea. Le panche, tolte alle scuole, occupavano il resto.³⁶⁰

Seine Schilderung der sich auf den besten Plätzen einfindenden Honoratioren zeichnet ein Bild, wie es in vielen zweitklassigen Theatern zu finden gewesen sein mag:

Nelle prime sedie della platea sedevano gli ottimati. Don Giovanni Ussorio primeggiava, bene curato nella persona, con magnifici calzoni a quadri bianchi e neri, con soprabito di castoro lucido, con alle dita e alla camincia una gran quantità di oreficeria chietina. Don Antonio Brattella, membro dell'Aeropago di Marsiglia, un uomo spirante la grandezza da tutti i pori e specialmente dal lobo auricolare sinistro ch'era grosso come un'albicocca acerba, raccontava, a voce alta, il dramma lirico di Giovanni Peruzzini; e le parole, uscendo dalla sua bocca, acquistavano una rotondità ciceroniana. Gli altri su le sedie si agitavano con maggiore o minore importanza.³⁶¹

Hintergrund der Handlung von D'Annunzios *Novelle* ist eine Aufführung von Petrellas *La contessa d'Amalfi*, einer typischen Oper dieser Spielstätten. Ohne die Techniken der Grand opéra wäre aber auch dieses von Massenwirkungen fast gänzlich freie Werk nicht denkbar. Der intime Charakter von *La contessa d'Amalfi* zeigt sich auch musikalisch in Formen wie zwei Duettini und einem Quartettino. Für Antonio Ghislanzoni bilden Musik und Handlung eine gelungene Einheit:

In un teatro che non abbia dimensioni troppo vaste, quest'opera deve necessariamente piacere, in grazia di cinque o sei pezzi, nei quali la vena melodica dell'autore della *Jone* si espande vivacissima e qualche volta originale. L'argomento del libretto, desunto da un noto

³⁶⁰ Gabriele D'Annunzio, *La contessa d'Amalfi*, in: D'Annunzio, *Novelle della Pescara*, Roma: Newton 1995, S. 117f.

³⁶¹ Ebd., S. 118.

dramma di Feuillet, presenta delle situazioni interessanti, ma di genere affatto intimo; e così la musica, informandosi acconciamente al soggetto, offre delle sfumature di colorito, delle squisitezze di dettaglio che riecheggono, per essere gustate, un ambiente speciale. [...] Tutto assieme, poesia e musica, formano una combinazione piacevole, un amalgama omogeneo, che seduce i sensi e commove.³⁶²

Daß Gabriele D'Annunzio seine Novelle, in der der Kleinbürger Don Giovanni Ussorio haltlos der Sängerin Violetta Kutufà verfällt, vor dem Hintergrund einer Provinzaufführung dieser Oper situiert hat, war kein Zufall. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde der lockende Eros der Femme fatale, der Konflikt zwischen bürgerlichem Konformismus und nicht mehr kontrollierbarer Erotik, zu einem der beherrschenden Themen der Literatur.³⁶³ Die Vorlage von Petrellas Oper war das 1857 in Paris uraufgeführte, seinerzeit vielbeachtete Drama *Dalila* von Octave Feuillet (1821–1890), dem Nachfolger von Eugène Scribe an der Académie française.³⁶⁴ Der Erfolg beruhte zumindest teilweise auf dem vorsichtigen Spiel mit den im katholischen Italien herrschenden Moralvorstellungen. Die kalkulierte Erotik belegt überdies den Wertewandel, der sich in Italien vollzogen hatte, denn noch wenige Jahrzehnte vorher hätte dieser Stoff nicht auf die Opernbühne gebracht werden können. Das „Unmoralische“ bewegt sich aber in einem Rahmen, der das Empfinden des italienischen Publikums der Zeit offenbar nicht verletzte. Im Gegenteil, gerade diese genau dosierte Überschreitung des Erlaubten scheint für die besondere Faszination des Werks auf den Kleinbürger verantwortlich zu sein. In seiner Beschreibung der Titelfigur ruft D'Annunzio das Klischee der Femme fatale als erotisches Wunschbild der Männer auf:

Leonora aveva nelle attitudini, nei gesti, nei passi, una procacità che inebriava e accendeva i celibi avvezzi alle flosce Veneri del vico di Sant' Agostino, e i mariti stanchi delle scipitezze coniugali. Tutti guardavano, ad ogni volgersi della cantatrice, le spalle grasse e bianche, dove al gioco delle braccia rotonde due fossette parevano ridere.³⁶⁵

³⁶² *Gazzetta musicale di Milano* (1869), S. 185.

³⁶³ Hierzu siehe Mario Praz, *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*, München: dtv³1988.

³⁶⁴ Der Titel des Dramas bezieht sich auf die biblische Dalila, die Samson an die Philister verriet (im Stück selbst tritt keine Figur dieses Namens auf), und verweist auf die Grundkonstellation der Handlung: Der junge Komponist André Roswein liebt Marthe, die Tochter seines Lehrers Sertorius. Sein Mäzen Carnioli ist entsetzt über die Heiratspläne: Dies würde sein Talent ersticken, der junge Künstler solle sich lieber in Amouren stürzen. Rosweins Oper reißt, die Gesellschaft reißt sich um ihn, und er verfällt Leonora. Diese verläßt ihn, als der Erfolg verfliegt. Roswein erkennt seinen Fehler und möchte zu Marthe zurückkehren, die jedoch inzwischen vor Kummer verschieden ist. Im Moment seiner höchsten Verzweiflung sieht er Leonora mit ihrem neuen Liebhaber in einer Barke auf dem Meer passieren; vor Schmerz bricht er tot zusammen.

³⁶⁵ D'Annunzio 1995, S. 120.

Das Zentrum von Petrellas Oper ist das Finale des zweiten Akts, denn es ist der Wendepunkt der Handlung, und es verbindet die Liebeshandlung mit dem Künstlerschicksal Egidios. Auch D'Annunzio hat das Liebesduett in den Mittelpunkt der von ihm geschilderten Aufführung gerückt. Don Giovanni Ussorio gerät genau an der Stelle der Handlung, an der Egidio Leonora verfällt, in den Bann der Sängerin:

Nella sala s'era addensato il calore: per le tribune i ventagli s'agitavano confusamente, e nello sventolio le facce femminili apparivano e sparivano. Quando la contessa si appoggiò a una colonna, in un'attitudine d'amorosa contemplazione, e fu rischiarata dalla luce lunare d'un *bengala*, mentre Egidio cantava la romanza soave, Don Antonio Brattella disse forte:

– È grande!

Don Giovanni Ussorio, con un impeto subitaneo, si mise a battere le mani, solo. Gli altri imposero silenzio, perché volevano ascoltare. Don Giovanni rimase confuso.

Tutto d'amore, tutto ha favella:

La luna, il zeffiro, le stelle, il mar...

Le teste degli uditori, al ritmo della melodia petrelliana, ondeggiavano, se bene la voce di Egidio era ingrata; e gli occhi si deliziavano, se bene la luce della luna era fumosa e un po' giallognola. Ma quando, dopo un contrasto di passione e di seduzione, la Contessa d'Amalfi incamminandosi verso il giardino riprese la romanza, la romanza che ancora vibrava nelle anime, il diletto degli uditori fu tanto che molti sollevavano il capo e l'abbandonavano un poco in dietro quasi per gorgheggiare insieme con la sirena perdentesi tra i fiori.

La barca è presta... deh vieni, o bella!

Amor c'invita... vivere è amar.

In quel punto Violetta Kutufâ conquistò intero Don Giovanni Ussorio che, fuori di sé, preso da una specie di furore musicale ed erotico, acclamava senza fine:

– Brava! Brava! Brava!

Disse Don Paolo Seccia, forte:

– ‚O vi‘, ‚o vi‘, s'è ‚mpazzito Ussorio!

Tutte le signore guardavano Ussorio, stordite, smarrite.³⁶⁶

Die hier geschilderte Wirkung bezieht das Duett aus dem Zusammenspiel von Handlungskonstellation und der Übernahme französischer dramaturgischer Techniken. *La contessa d'Amalfi* ist auch eine „Oper über Oper“, denn Egidio ist Komponist. Beim ersten Zusammentreffen mit Leonora trägt er ihr etwas aus seiner neuen Oper vor, nämlich die von D'Annunzio erwähnte Romanza. Der ausgeprägte Zitatcharakter legt hier die Verwendung der Strophenform nahe:

³⁶⁶ Ebd.

Errico Petrella, *La contessa d'Amalfi*

Andantino (ispirandosi) *espress.*

Egidio

8 Fra i rami ful - gi - da la lu - na ap - par

ppp

E.

8 d'a - stri gem - ma - to sor - ri - de il Ciel. Vicni o di - let - tal

Più animato

E.

8 s'in - cre - spa il ma - real mol - le ba - cio del ven - ti - cel.

rall. ten. p a tempo

col canto

Zu Beginn folgt die Nummer der standardisierten Großform der italienischen Oper, denn an die zweite Strophe schließen sich Tempo di mezzo und Cabaletta an. Plötzlich jedoch bricht die Cabaletta ab, die Romanze wird zuerst vom Englischhorn wiederaufgenommen und dann abwechselnd von Leonora und Egidio, bis ihre Stimmen verschmelzen. An der Wirkung beteiligt ist der räumliche Effekt, für den die französische Oper Vorbilder geliefert hat und der hier ganz in den Dienst der Liebeshandlung gestellt wird. „Le voci si perdono a poco a poco dietro le siepi dei fiori e le statue, che la luna rischiara in tutta la voluttà de' suoi raggi.“³⁶⁷

³⁶⁷ LA / CONTESSA D'AMALFI / DRAMMA LIRICO IN 4 ATTI / DI / GIOVANNI PERUZZINI / DA RAPPRESENTARSI / con Musica del Maestro Cav. / ERICO PETRELLA / NEL REGIO TEATRO DI TORINO / LA QUARESIMA 1864 / TORINO / TIPOGRAFIA TEATRALE / Via Carlo Alberto, N. 22, S. 22.

Errico Petrella, *La contessa d'Amalfi*

(Egido resta come oppresso dalla violenza patita. Ella lo fissa con tutto il fascino dello sguardo ed incamminandosi verso la galleria, intona la romanza. Egido la segue quasi attirato da magnetica forza, e prosegue il canto)

Tempo della Romanza

Leonora

(Corno inglese)

La lu-na ap - pur d'a - stri gem - ma - to

PPP dolciss.

(prende Egido per mano, e scesoli sinoltra nel giardino)

L.

EGIDIO

tut - to d'a - mo - re, tut - to fa - ve - la

8 Sor - ri - de il ciel _____ dehl vie - ni o bel - la

ten. p a tempo

col canto p

poco rall.

L.

a - mor c'in - vi - ta vi - ver e a - mar _____

8 vi - ver e a - mar _____ a - - mor c'in -

col canto PPP

(Le voci si perdono a poco a poco dietro le siepi di fiori e le statue, che la luna rischiarava in tutta la voluttà de' suoi raggi)

vi - ver e a - mar a - mar a - mar

8 vi - ta vi - - ver ea - mar a - mar

stent.

pp *Largo*

pp *ppp sotto voce assai morendo* *ff* *f*

ah! (Cala la tela)

cresc. *Presto*

Eine gewisse Ähnlichkeit des Morendo-Schlusses mit den hinter der Szene allmählich verklingenden Stimmen mit dem Finale des ersten Akts von Puccinis *La bohème* (Turin 1896) ist nicht ganz von der Hand zu weisen. Die musikalisch umzusetzende Handlungskonstellation ist ähnlich: Ein Paar lernt sich kennen und beginnt eine stürmische Beziehung; in beiden Opern wird dies visuell durch den in das Fenster scheidenden Mond unterstrichen.

Zeigen die ersten beiden Akte die hellen Seiten des Lebens, so führen die letzten beiden die dunklen vor. Egidios Erfolg als Komponist ist verfliegen, und Leonora flirtet mit anderen Männern. Der dritte Akt zeigt ein Fest auf dem Anwesen der Contessa d'Amalfi, das mit einer großen Chorszene eröffnet wird, die symptomatisch für die Umsetzung von *Couleur locale* in dieser Oper ist. Zwar findet sich hier ein mit der Grand opéra vergleichbares Zusammenwirken von Musik, Szene und Tanz; dies wird jedoch ganz unter die dezidiert populäre Ausrichtung gestellt. Das Bild zeigt „Popolani d'ambo i sessi“. In die Szene ist außerdem eine kurze Balletteinlage integriert: „Si uniscono in gruppi. Le fanciulle e i giovanetti intrecciano una danza caratteristica del paese.“³⁶⁸ Petrella versteht darunter Populärmusik, die unter anderem mit einer Mandoline instrumentiert ist:

Errico Petrella, *La contessa d'Amalfi*

[Allegro moderato]

The musical score consists of five systems. The first system shows the vocal line with lyrics: "c - ra no - te, tu lo sa - i c - ra not - te, tu lo sa - il". The second system continues the vocal line with lyrics: "c - ra not - te, tu lo sa - il". The third system shows the vocal line with lyrics: "Quan - do in vol - to ti ba - cia - i,". The fourth system shows the vocal line with lyrics: "Quan - do in vol - to ti ba - cia - i,". The fifth system shows the piano accompaniment with the marking "sotto voce".

Ein derartiges Bühnengeschehen, das vieles einer folkloristischen Darbietung hat, findet sich auch im vierten Akt. Hat man die visuelle Komponente der Grand opéra mit der Historienmalerei in Verbindung gesetzt, so könnte man für das Bühnenbild dieser Chorszene – der Blick auf Neapel in der Abenddämmerung – vielleicht eine der Ansichtskarte verwandte Ästhetik konstatieren:

Spiaggia di mare sulla strada che da Amalfi conduce a Sorrento. A destra alcune case rustiche, fra le quali, più vicina al proscenio, quella abitata da Sertorio; dietro di essa, a

³⁶⁸ Peruzzini 1864, S. 27.

poco distanza il campanile d'una chiesuola; a sinistra fioriti sentieri che conducono a signorili villeggiature. In prospetto il mare, e in lontananza il panorama di Napoli. – È il crepuscolo della sera. *La scena è vuota; s'odono ad intervalli le voci lontane dei Pescatori.*³⁶⁹

Musikalisch greift der dreiteilige „Coro di pescatori“ auf die von Petrella gerne zur Illustration eines parthenopeischen Schauplatzes verwendete Barcarola zurück, die häufig in der neapolitanischen Canzone verwendet wird.

Errico Petrella, *La contessa d'Amalfi*

Andante mosso

(Le Donne dei pescatori entrano in scena saltellando e cantando)

p *melanconico*

Donne

Son tre gior - ni che l'a - spet -

p

to, _____ e per - chè non toma an - cor? e per - chè non tor - na an - cor?

Allerdings ist die Fischer-Szene durch den Einschub eines „Coro religioso“ sinnvoll in die Handlung integriert: Wie der Zuschauer erst später erfährt, läutet die dort erklingende Totenglocke für Tilde, die vor Kummer über Egidios Untreue verstorben ist. Mit der Einblendung greift Petrella eine Kontrasttechnik der Grand opéra auf:

³⁶⁹ Peruzzini 1864, S. 35.

[Andante mosso]

Andante religioso

mar si spo - glio ab - biam di pes - ce il mar.

8 mar si spo - glio ab - biam di pes - ce il mar.

mar si spo - glio ab - biam di pes - ce il mar.

Campana

sotto voce

p

PPP sotto voce tutti (s'inginocchiano tutti: gli uomini levano di capo il beretto)

PPP

è l'a - go - ni - al A - ve Ma - ri - al

PPP *PPP*

8 è l'a - go - ni - al A - ve Ma - ri - al

PPP *PPP*

è l'a - go - ni - al A - ve Ma - ri - al

PPP 3 3

re-que a chi muor do-ni il Si - gnor...

PPP 3 3

re-que a chi muor do-ni il Si - gnor...

PPP 3 3

re-que a chi muor do-ni il Si - gnor...

sempre sotto voce

recitando preghiere com e mormorio

PPP 3 3 *PPP* 3 3

re-que a chi muor do-ni il Si - gnor... re-que a chi muor don-ni il Si - gnor

PPP 3 3 *PPP* 3 3

re-que a chi muor do-ni il Si - gnor... re-que a chi muor don-ni il Si - gnor

PPP 3 3 *PPP* 3 3

re-que a chi muor do-ni il Si - gnor... re-que a chi muor don-ni il Si - gnor

PPP *sotto voce assai*

Allegro con brio (cessato i tocchi della campana, si alzano, riprendono l'allegria di prima e si fanno avanti alla scena)

Quan - do col - mo ha il suo vi - va - io,
 Quan - do col - mo ha il suo vi - va - io
 Quan - do col - mo ha il suo vi - va - io

ff marcato

Dies leitet über zum Schluß der Oper, der von einem grandiosen Coup de théâtre geprägt ist: Im Moment von Egidios größter Verzweiflung – Leonoras hat ihn verlassen, Tilde ist verstorben – wird das Strophenlied aus dem Liebesduett des zweiten Akts wiederaufgenommen. Es wird nun von Leonora vorgetragen, die mit ihrem neuen Liebhaber in einer Barke sitzend die Szene passiert. Die vom Bühnenbild evozierte Stimmung weist zurück auf das Liebesduett im zweiten Akt, denn wiederum steht der Mond am Firmament. Motiviert ist der Effekt durch das Drama von Feuillet: „Tout à coup deux voix s’élèvent sur la mer, chantant le chant de Boabdil. On reconnait la voix

de Leonora. Une barque pavoisée de feux apparait au loin.³⁷⁰ Petrella vertont dies mit den abrupten Schnitten der Grand opéra zur Darstellung verschiedener Aktionsebenen. Durch die erneute Einblendung eines „Coro religioso“ wird die Trauer um Tilde verdeutlicht, im äußersten Kontrast hierzu die Romanza aus dem Liebesduett wieder aufgenommen:

Errico Petrella, *La contessa d'Amalfi*

[Andante mosso] Tempo della Romanza

Leonora Fra i ra-mi ful - gi-da

Camioli Ah, no! ah

Sertorio bar - ba - rol sii ma - le - det...!

(Arpa) *p* (da dentro)

L. la lu-na ap - pa - re, d'a - stri gem - ma - - to sor - ri - de il ciel...

EGIDIO (si scuote violentemente: sta per precipitarsi verso il fondo, ma cade affranto dal dolore e dall'ira col grido.)

B. Des-sal...

C. Ahi la sua vo-vel

S. (che dall'eccesso dell'ira sarà passato poco a poco a un sentimento quasi di tenerezza)
Per es-sa spen-ta hai mia fi-gia...

³⁷⁰ Octave Feuillet, *Théâtre complet*, 5 Bände, Paris: Lévy 1892, III, S. 360.

poco affrett.

ten. a tempo

L. *vie- ni o di - let - ta: s'li-cre-spa il mar_ al mol- le ba - cio del ven - ti*

E. *l'in - fa-mel ah l'in - fa-mel*

Tempo primo *(esce in barca) Tempo della Romanza*

L. *cel Tut - to d'a-*

C. *(correndo a sollevarlo) E il mar vo - ra - gini non ha*

Pre - ga per le - i pre - ga per le - i

Pre - ga per le - i pre - ga per le - i

(Harmonium) *PPP (Orchestra)*

DIE OPÉRA-COMIQUE UND DAS ITALIENISCHE MUSIKTHEATER

Verbreitung der Opéra-comique in Italien

Im Gegensatz zum übrigen Europa konnte sich die Opéra-comique in Italien nie recht im Repertoire etablieren. Zwar sind immer wieder Vorstellungsserien einzelner Werke belegt, meist mit Rezitativen und in italienischer Übersetzung. Kurzzeitig gab es sogar lokale Aufführungstraditionen, aber von einer auch nur annähernd flächendeckenden Verbreitung konnte nicht die Rede sein: Die Chroniken der königlichen Opernhäuser in Mailand nennen für den Zeitraum zwischen 1830 und 1870 für das Teatro alla Scala lediglich Ferdinand Hérolds *Zampa* im Jahre 1835, Gaetano Donizettis *La Fille du régiment* (1840) und Giacomo Meyerbeers *Dinorah* (1870),³⁷¹ für das Teatro alla Cannobbiana nur Meyerbeers *L'Étoile du Nord* (1856).³⁷² Nicht anders in Neapel, wo – wie an anderer Stelle dargestellt wurde – in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts eine heftige Auseinandersetzung mit Werken aus Frankreich stattgefunden hatte. Im oben genannten Zeitraum weist die Chronik des Teatro San Carlo lediglich Aufführungen von Hérolds *Zampa* (1834) und Donizettis *La Fille du régiment* (1845) nach.³⁷³ Von 254 Opern, die zwischen 1822 und 1848 am neapolitanischen Teatro del Fondo aufgeführt wurden – für spätere Zeiträume liegen derzeit keine Studien vor –, entstammten lediglich drei dem Repertoire der Opéra-comique: *La Dame blanche* von François Adrien Boieldieu (1827-1829), *Zampa* von Hérold (1833/1834) und *La Fille du régiment* von Donizetti (1841-1845).³⁷⁴ Und selbst in Turin, wo eine lange Tradition französischsprachigen Theaters bestand, war der Opéra-comique kein Erfolg beschieden. Ein gescheitertes Experiment war das Gastspiel einer Theatertruppe aus Frankreich im Frühjahr 1858 im Turiner Teatro d'Angennes, wobei Opéras-comiques in Originalsprache und mit gesprochenen Dialogen gespielt wurden. Wegen wirtschaftlicher Erfolglosigkeit fand das Unternehmen ein vorzeitiges Ende.³⁷⁵

³⁷¹ Carlo Gatti, *Il Teatro alla Scala nella storia e nell'arte (1778-1963), Chronologia completa degli spettacoli e dei concerti a cura di Giampiero Tintori*, Milano: Ricordi 1964, S. 38, 42, 56.

³⁷² Pompeo Cambiasi, *Rappresentazioni date nei reali teatri di Milano 1778-1872*, Milano: Ricordi 1872, S. 110.

³⁷³ Ajello (Hg.) 1987, II, S. 234, 289.

³⁷⁴ John Black, „Il teatro del Fondo nell'età di Donizetti“, in: Tobia R. Toscano (Hg.), *Il Teatro Mercadante*, Napoli: Electa 1989, S. 124ff.

³⁷⁵ Zur Aufführung gelangten Aubers *Les Diamants de la Couronne*, *Haydée* und *Le Domino noir*, Adams *Si j'étais Roi!* und *Le Chalet*, Thomas' *Le Caïd* und Halévys *Les Mousquetaires de la Reine*. Siehe Cordero di Pamparato, „Alcuni appunti sul teatro melodrammatico francese in Torino nei secoli XVII, XVIII e XIX“, in: *Rivista musicale italiana* (1930), S. 562-571.

Etwas gehäuft fanden sich Opéras-comiques erst in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts auf den Spielplänen italienischer Theater. Als Folge der breiten Meyerbeer-Rezeption war das Interesse am Musiktheater aus Frankreich allgemein gewachsen. Vor allem aber begann eine breite Rezeption französischer komischer Opern mit den Opéras-bouffes von Jacques Offenbach und Charles Lecocq ein, deren europaweiter Erfolg sich auch in Italien fortsetzte. Besonders erfolgreich war *La Fille du Madama Angot*, die allein in Neapel in den ersten zehn Monaten 180 Wiederholungen erlebte.³⁷⁶ Ein Reisebericht von Hanslick aus dem Jahre 1880 gibt einen plastischen Eindruck von der Dominanz des französischen Repertoires:

„Ich brauche keine lustigen Bücher, ich bin selber lustig!“ sagte ein liebenswürdiger Wildfang, als ich ihm humoristische Lectüre anbot. Könnten die Italiener von heute das Gleiche von sich rühmen! Sie, die vordem so viel lachende Melodien, so viel musikalischen Frohsinn produzierten, daß halb Europa damit versorgt ward, sind jetzt durch Politik und Geschäfte verdrießlich geworden und „brauchen lustige Bücher“, das heißt, sie müssen für ihre musikalische Erheiterung ununterbrochen Offenbach und Lecocq importieren. In jeder größeren Stadt wird von französischen und italienischen Operettensängern allabendlich die *Schöne Helena*, *Blaubart*, die *Prinzessin von Trapezunt*, vornehmlich aber *Madama Angot* aufgeführt. Gesellschaften dritten Ranges, haben sie doch ein regelmäßig starkes Publikum von Italienern, welche der Buffomusik nicht entbehren können und doch musikalisch selber nicht mehr lustig sind. In diesen Operetten muß wirklich ein unverwüstlicher Fonds von Komik und Melodienreiz stecken, wenn sie selbst bei so mittelmäßiger, mitunter elender Darstellung noch Liebhaber finden. *Angot* namentlich wurde – in Rom französisch, in Neapel italienisch – fast die gesamte Saison hindurch gegeben.³⁷⁷

Durch diese Erfolge wurde die Neugier auf ältere Opéras-comiques geweckt, ohne daß diese aber an die Beliebtheit von Offenbach und Lecocq herankommen konnten. In dieser Studie sollen alle Formen des komischen Musiktheaters aus Frankreich zusammen betrachtet werden, weil zwischen ihnen in Italien kaum differenziert wurde. Außerdem fand durch die Bearbeitung ohnehin eine Nivellierung von Opéra-comique und Opéra-bouffe/Operette statt.³⁷⁸ Nicht zuletzt deswegen stieß die 1866 von Ghislanzoni in einer Rezension von Offenbachs *La Belle Hélène* vorgeschlagene Übersetzung

³⁷⁶ Die große Popularität von Lecocqs Oper in Neapel wird auch dadurch unterstrichen, daß sie hier durch Parodien wie *Angot e n'aula figlia* oder *La figlia di Madama Angot ai nostri tempi ovvero Pulcinella nell'isola del Capitone* geadelt wurde. Siehe Tiziana Grande, „Dagli anni dell'unificazione alle ultime stagioni della musica“, in: Toscano (Hg.) 1989, S. 154.

³⁷⁷ Eduard Hanslick, *Musikalische Stationen*, Berlin: Hofmann 1880, S. 51f.

³⁷⁸ Grande 1989, S. 153f.

des Terminus „Opéra bouffe“ in „Opera buffona“ auf keine Resonanz.³⁷⁹ Meist wurden alle diese Opern unter der Gattungsbezeichnung „Opera comica“ subsumiert.

Italienischer und französischer Humor

Die Rezeption der Opéra-comique mußte in den Ländern auf nur geringe Schwierigkeiten stoßen, wo es keine oder nur eine schwache eigene Produktion vergleichbaren Repertoires gab, das diese Aufgabe besser hätte erfüllen können. In Italien gab es aber eine starke Tradition komischer Oper, die musikalisch und dramaturgisch auf das italienische Publikum zugeschnitten war. Die Verbreitung der Opéra-comique wurde in Italien weiterhin durch die Tatsache behindert, daß ihre Entwicklung sie im 19. Jahrhundert immer weiter von einer populären Unterhaltung entfernt hatte, so daß sich die Gattungszugehörigkeit mancher Werke nur noch durch den Ort der Uraufführung und die gesprochenen Dialoge definierte. In Italien erwartete das Publikum aber – wie noch gezeigt werden soll – von einer Opera buffa vor allem handfeste komische Szenen, die musikalisch adäquat umgesetzt wurden. Vor diesem Hintergrund überrascht es nicht, daß die komische Oper aus Frankreich just in dem Moment in Italien wesentlich an Bedeutung gewann, als sich von der Opéra-comique eine Gattung abspaltete – die Opéra-bouffe –, die sich die Rückkehr zu einer heiteren, buffonesken Musik zum Ziel gesetzt hatte.

Exemplarisch läßt sich die Unvereinbarkeit der Opéra-comique mit dem italienischen Musiktheater an der Erstaufführung von Giacomo Meyerbeers *L'Étoile du Nord* (Paris 1854) zeigen. Sicherlich handelt es sich um keine typische Opéra-comique, sie bringt aber überdeutlich die allgemeinen Tendenzen dieser Gattung zum Ausdruck, die sich in einigen Punkten stark der Grand opéra angenähert hatte. In den um die Mitte des 19. Jahrhunderts in Italien allmählich einsetzenden Erfolgen von Meyerbeers ersten Opern dürfte der Grund liegen, daß das Werk bereits zwei Jahre nach der Pariser Uraufführung in Mailand gespielt wurde. Bereits am 19. Juli 1854 war die Oper mit beachtlichem Erfolg unter dem Titel *La stella del Nord* im Londoner Opernhaus Covent Garden in einer italienischen Übersetzung mit Rezitativen von Manfredo Maggioni aufgeführt worden. Diese Fassung fand jedoch in Italien keine Verwendung, sondern wurde durch eine neue Übertragung von Ermanno Picchi ersetzt. Offensichtlich war die italienische Erstaufführung von *L'Étoile du Nord* für Florenz geplant gewesen, wo der Verleger Giovan-Gualberto Guidi seinen Firmensitz hatte und über besondere Einflußmöglichkeiten verfügte. Aus bisher nicht geklärten Gründen kam sie nicht zu-

³⁷⁹ *Gazzetta musicale di Milano* (1866), S. 89.

stande,³⁸⁰ statt dessen notiert Meyerbeer am 3. Februar in seinem Tagebuch: „Dem Maestro Mazzucato nach Mailand geantwortet; er hatte meine Autorisation zur Aufführung der *Étoile du Nord* verlangt.“³⁸¹ Mit dem die Einstudierung leitenden Alberto Mazzucato kamen in den folgenden Wochen sogar zwei Treffen zur Vorbereitung der Aufführungen zustande. Nach der Premiere am 30. April 1856 im Mailänder Teatro alla Canobbiana wurde Meyerbeers Oper in seltener Einmütigkeit von fast der gesamten italienischen Musikkritik zerrissen. „Die Mailänder *Gazzetta dei teatri*, die in den herbsten Ausdrücken den vollständigen Fiasko der *Étoile du Nord* verkündigt, entmutigte mich sehr“, notiert Meyerbeer am 9. Mai in seinem Tagebuch über die Zeitschrift, die sich hier besonders hervortat:³⁸²

Annunciata a suon di pifferi, trombe e tamburi, preceduta da grande *reclame*, aspettata con impaziente ansietà, finalmente ieri sera spuntò su di un orrizzonte che si mantenne sempre fosco, questa *Stella del Nord*, che tutti aspettavano dovesse rinnovare i prodigi del sole del *Profeta*; ma, ahimè! gli strombettatori non posero attenzione che il luogo del sole elettrico del Duroni, nella *Stella del Nord* non v'ha che una pallida luna, anzi un quattro solo di essa! Così, sventuratamente rimasero nel buio le mille e mille intelligenze che accorsero per udire questa musica che da più settimane si preconizzava per capolavoro del genere comico di scuola non so se francese od alemanna! italiana no certo.³⁸³

Eine Woche darauf kommt die *Gazzetta dei teatri* dann auf die Unvereinbarkeit von *L'Étoile du Nord* mit den Bedürfnissen des italienischen Publikums zu sprechen:

La *Stella del Nord* portò proprio il gelo negli spettatori della Canobbiana, condannati a digerirsi una musica per niente affatto *armonizzabile* con orecchie italiane, musica che sarebbe stato le cento volte miglior consiglio lasciarla eternamente nelle ghiacciaie del settentrione – fra noi non potrà giammai acclimatizzarsi, e sarà condannata ad un continuo martirio – quello provocato dal malcontento di un pubblico teatrale.³⁸⁴

³⁸⁰ Das Libretto nennt – bei einer Aufführung in Mailand höchst ungewöhnlich – den Druckort Florenz: LA / STELLA DEL NORD / DRAMMA COMICO IN TRE ATTI / DI EUGENIO SCRIBE / POSTO IN MUSICA / DA GIACOMO MEYERBEER. / Traduzione italiana / Rappresentato per la prima volta in Italia / nell'I.R. Teatro alla Canobbiana di Milano / la primavera del 1856. [...] FIRENZE / Giovan-Gualberto Guidi Editore di Musica / Via S. Egidio N. 6638 di fianco all' I. e R. Teatro della Pergola / PARIGI, Brandus e C. LONDRA, Beale e C. / MILANO, Ricordi e Canti TORINO, Antonio Racca. / 1856.

³⁸¹ Sabine Henze-Döhring (Hg.), *Giacomo Meyerbeer, Briefwechsel und Tagebücher*, Bd. 6, Berlin: de Gruyter, in Vorbereitung.

³⁸² Ebd.

³⁸³ *Gazzetta dei teatri* (1856), Nr. 23, S. 1.

³⁸⁴ *Gazzetta dei teatri* (1856), Nr. 24, S. 1.

In den folgenden Vorstellungen reagierte das Publikum zwar etwas freundlicher, aber über drei Aufführungen kam Meyerbeers *L'Étoile du Nord* nicht hinaus. Letztendlich muß der Versuch, die Oper in Italien einzuführen, als gescheitert gelten. War die Qualität der Aufführung für den Mißerfolg in Mailand verantwortlich? Der Rezensent der *Gazzetta musicale di Milano* wirft diese Frage auf, um sie sogleich zu verneinen. Den überragenden Fähigkeiten von Giuditta Beltramelli, der Darstellerin der Catherine, sei es sogar zu verdanken, daß die Aufführung überhaupt zu Ende geführt werden konnte. Für den Autor war die Gesamtheit von enttäuschten Publikumserwartungen und der Komplexität der Partitur für den Mißerfolg verantwortlich:

Nocque inoltre la soverchia aspettazione, resa ancor maggiore dall'aumento del viglietto d'ingresso? Senza dubbio: come nocque la naturale difficoltà ad afferrare le forme nuovissime di questa musica, la quale, non cognita nemmeno ai dilettanti per mezzo delle solite riduzione stampate, doveva perciò riuscire poco meno che incomprendibile all'immensa maggioranza degli uditori. Molte circostanze estrinse che all'opera concorsero dunque a questo dubbio per non dire infelice successo.³⁸⁵

Es läßt sich vermuten, daß das Mißfallen von *L'Étoile du Nord* zu einem erheblichen Teil darauf zurückzuführen war, daß das Mailänder Publikum ein Werk erwartet hatte, das mit seinen Vorstellungen von einer Opera buffa oder semiseria korrelierte. Angekündigt worden war Meyerbeers *L'Étoile du Nord* anscheinend als „capolavoro del genere comico“.³⁸⁶ Das Libretto der Mailänder Aufführung verwendet die ansonsten ungebrauchliche Bezeichnung „Dramma comico“. Komisch war die Opéra-comique der Mitte des 19. Jahrhunderts aber nur mehr bedingt:

Eine „komische Oper“ ist der *Nordstern* nur in der rein formellen französischen Bedeutung, welche nicht sowohl den komischen Inhalt, als den äußeren Zuschnitt (gesprochener Dialog, drei Acte und dergleichen) und das dafür bestimmte Opernhaus angeht. Nur in der Figur des Kosaken Gritzenko findet sich ein Anlaß zu komischer Charakteristik; dafür bringt ihn der Dichter in Situationen, die jedem gesunden Sinn eher entsetzlich als komisch erscheinen, z.B. wenn Gritzenko dem Czar erzählt, er habe auf Katharina geschossen und bitte daher um Beförderung, worauf ihn der Czar eigenhändig mit der Axt anfällt.³⁸⁷

Versucht man Meyerbeers Oper den in diesen Jahren gängigen Gattungen der italienischen Oper zuzuordnen, so bietet sich aufgrund der Mischung von ernsten und komischen Elementen wohl am ehesten die der Opera semiseria an. In der Chronik des Tea-

³⁸⁵ *Gazzetta musicale di Milano* (1856), S. 18.

³⁸⁶ *Gazzetta dei teatri* (1856), Nr. 23, S. 1.

³⁸⁷ Hanslick 1875, S. 157.

tro alla Canobbiana wird *L'Étoile du Nord* tatsächlich als „semiseria“ bezeichnet;³⁸⁸ eine Zuordnung, die auch Meyerbeer in einem Brief an den Kapellmeister Pietro Romani vornahm.³⁸⁹ Dies erwies sich aber als problematisch, da das italienische Publikum von einer Opera semiseria offenbar mehr erwartete als nur eine Mischung von ernsten und komischen Elementen. Die Rezeption dieser Opéra-comique unterstreicht die kommunikative Funktion von Gattungen; die Erinnerung an schon Gesehenes, die eine bestimmte emotionale Einstellung des Zuschauers auslöst, da schon der Beginn Erwartungen für den weiteren Fortgang des Stücks auslöst. Unmittelbar vor Meyerbeers *L'Étoile du Nord* war im Teatro alla Canobbiana Petrellas *Elena di Tolosa* zur Aufführung gelangt. Diese 1852 mit großem Erfolg in Neapel uraufgeführte Oper zeigt exemplarisch die Verbindung von einem sentimental Stoff und einer noch weitgehend am Belcanto orientierten, grelle Effekte vermeidenden musikalischen Sprache, die für das Publikum selbstverständlich gewesen sein mag. Der Rezensent der *Gazzetta musicale di Milano* formuliert dann auch in seiner Besprechung von *Elena di Tolosa* die Notwendigkeit unterschiedlicher musikalischer Schreibweisen für Opera seria und Opera non-seria, wenn er fordert, daß es „tanto più nel genere non serio, vuol essere conciso e veramente popolare“.³⁹⁰ Insbesondere die Ausdrucksbereiche des Charakteristischen gehörten offenbar nicht zu den Erwartungen an Opera buffa oder semiseria. Besonders negativ fiel dann auch die tonmalerische Realistik des Militärlagers in zweiten Akt auf. „Ma il successo si attiepi di nuovo nell'atto secondo. Strano a dirsi! quest' second'atto, che dappertutto è risguardato qual perno dello spartito, qui invece s'ebbe sorti affatto contrarie.“³⁹¹ Gerade die an diesem Werk von Berlioz so bewunderte Originalität der Einfälle erwies sich als problematisch für das italienische Publikum. Mazzucato resümiert wenige Monate nach dem Mailänder Fiasko von *L'Étoile du Nord*:

La Stella del Nord, [...] a che deve anzitutto attribuire le delusioni provate fra noi? Precisamente a questa varietà *ad ogni costo*, la quale inoltre in quest'opera non avendo per base nemmeno un argomento di carattere popolare, basta a spiegare anche troppo le cause della tiepida accoglienza fatta in Milano a questa musica di Meyerbeer, degna per verità, considerata indipendentemente da' suoi rapporti col libretto, di assai migliori sorti.³⁹²

Die am Beispiel von *L'Étoile du Nord* dargestellte Problematik sollte auch für die anderen Werke der Opéra-comique gelten. Obgleich diese Opern in Italien praktisch nicht

³⁸⁸ Cambiasi 1872, S. 111.

³⁸⁹ Heinz und Gudrun Becker: *Giacomo Meyerbeer. Ein Leben in Briefen*. Leipzig: Reclam 1987, S. 212ff.

³⁹⁰ *Gazzetta musicale di Milano* (1856), S. 116.

³⁹¹ Ebd.

³⁹² *Gazzetta musicale di Milano* (1856), S. 226.

gespielt wurden, hinterließen sie in der ganzen ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Spuren im italienischen Musiktheater. Deutlich zeigen sich diese in der Librettistik von Opera buffa und Opera semiseria. Selbst die erfolgreichsten Stücke aus diesem Repertoire wurden in Italien – im Gegensatz zum übrigen Europa – praktisch nicht aufgeführt, so daß die Stoffe hier unbekannt waren und erneut verwendet werden konnten; gelegentlich wurden die Libretti der Opéra-comique dabei sogar mehrfach bearbeitet. Auf der im italienischen Opernleben verbreiteten Praxis, bereits existente Textbücher immer wieder zu vertonen, gründet sich, daß auch Stoffe der Opéra-comique zu einem Zeitpunkt Berücksichtigung fanden, als sie nicht mehr aktuell waren: Die zeitliche Spanne zwischen Boieldieus *Jean de Paris* (1812) und *Gianni di Parigi* von Donizetti (1839) erklärt sich etwa dadurch, daß letzterer auf ein Libretto von Felice Romani zurückgriff, das Francesco Morlacchi bereits 1818 vertont hatte.

Das französische Theater wirkte dabei auch hier als Vermittler. Die Rezeption englischer Literatur erfolgte vielfach in Form von Bearbeitungen aus Frankreich: Gaetano Rossis Libretto *La prigionie d'Edinburgo* (für Federico Ricci, 1838) beruht etwa auf Scribes *Le Prison d'Edimbourg* (für Carafa, 1833), das wiederum auf Walter Scotts *The Heart of Midlothian* zurückgeht.³⁹³ Eine Auswahl von Opéras-comiques und ihren italienischen Pendants aus der Mitte des 19. Jahrhunderts mag hier ausreichen:

Adolphe Adam <i>Le Chalet</i> (Scribe/Mélesville, Paris 1834)	Gaetano Donizetti <i>Bety ossia La Capanna svizzera</i> (Donizetti, Neapel 1836)
Adolphe Adam <i>Le Postillon de Longjumeau</i> (de Leuven/Brunswick, Paris 1836)	Pietro Antonio Coppola <i>Il postiglione di Longjumeau</i> (Bassi, Mailand 1838)
–	Cesare Dominicetti <i>Due mogli in una</i> (Bassi, Mailand 1853)
Adolphe Adam <i>Le Brasseur de Preston</i> (de Leuven/Brunswick, Paris 1838)	Luigi Ricci <i>Il birraio di Preston</i> (Guidi, Florenz 1847)
Adolphe Adam <i>Giralda</i> (Scribe, Paris 1850)	Antonio Cagnoni <i>Giralda</i> (Giachetti/Berninzone, Mailand 1852)
Adolphe Adam <i>Le Muletier de Tolède</i> (Ennery/Clairville, Paris 1854)	Giovanni Pacini <i>Il mulattiere di Toledo</i> (Cencetti, Rom 1861)
Daniel François Esprit Auber <i>Léocadie</i> (Scribe/Mélesville, Paris 1824)	Lauro Rossi <i>Leocadia</i> (Cavallini, Mailand 1835)
Daniel François Esprit Auber <i>Le Philtre</i> (Scribe, Paris 1831) ³⁹⁴	Gaetano Donizetti <i>L'elisir d'amore</i> (Romani, Mailand 1832)

³⁹³ Karin Pendle, *Eugène Scribe and French Opera of the Nineteenth Century* (Studies in Musicology, 6), Ann Arbor: UMI 1979, S. 237-274.

³⁹⁴ Da Aubers *Le Philtre* an der Opéra uraufgeführt wurde, handelt es sich eigentlich um keine Opéra-comique. Aufgrund struktureller Affinitäten wurde die Oper jedoch hier aufgenommen.

Daniel François Esprit Auber *Le Domino noir* (Scribe, Paris 1837)

Daniel François Esprit Auber *La Sirène* (Scribe, Paris 1844)

Daniel François-Esprit Auber *La Part du Diable* (Scribe, Paris 1843)

—

François Bazin *Maître Pathelin* (de Leuven/Langlè, Paris 1856)

Henry-Montan Berton *Françoise de Foix* (Bouilly/Dupaty, Paris 1809)

Adrien Boieldieu *Jean de Paris* (Saint-Just, Paris 1812)

—

—

Michele Carafa *Le Prison d'Edimbourg* (Scribe/Planard, Paris 1833)

Fromental Halévy *Le Val d'Andorre* (Saint-Georges, Paris 1848)

Ambroise Thomas *Le Perruquier de la Régence* (Planard/Dupont, Paris 1838)

Lauro Rossi *Il domino nero* (Rubino, Mailand 1849)

Lauro Rossi *La sirena* (Peruzzini, Mailand 1855)

Achille Peri *Orfana e Diavolo* (Grisanti, Reggio nell'Emilia 1854)

Errico Petrella *Il folletto di Gresy* (Bolognese, Neapel 1860)

Achille Montuoro *Avvocato Patelin* (Praga, Mailand 1871)

Gaetano Donizetti *Francesca di Foix* (Gilardoni, Neapel 1831)

Francesco Morlacchi *Gianni di Parigi* (Romani, Mailand 1818)

Giovanni Antonio Speranza *Gianni di Parigi* (Romani, Neapel 1836)

Gaetano Donizetti *Gianni di Parigi* (Romani, Mailand 1839)

Federico Ricci *La prigioniera d'Edinburgo* (Rossi, Triest 1838)

Antonio Cagnoni *La valle d'Andorra* (Giachetti, Mailand 1851)

Carlo Pedrotti *Il parrucchiere della regenza* (Rossi, Verona 1852)

In der Bühnenpraxis bereitete der Librettotransfer dennoch mitunter erhebliche Komplikationen. Ein Rezensent bemerkt zum Textbuch von Antonio Cagnonis *Giralda*: „Il libretto [...] è tolto da un'opera comica collo stesso titolo di Scribe, musica di Adam. Anche una volta convinciamo che trasportare dal francese in italiano un'opera comica è cosa assai ardua e rare volte riesce: i recitativi in prosa dei francesi preparano, sviluppano, e rendono chiaro l'azione, dovendo cantare i recitativi si debbono accorciare e generano o oscurità o monotonia.“³⁹⁵ Zwar finden sich Fälle, in denen – wie bei der Übernahme französischer Dramen – durch die mehr oder weniger getreue Übersetzung der Vorlage deren Struktur in ihr italienisches Pendant einfloß. In der Regel hatten aber gerade diejenigen italienischen Opern buffe besonderen Erfolg, denen entweder keine französische Vorlage zugrunde lag oder bei denen diese besonders geschickt an die italienischen Verhältnisse angepaßt worden war.

³⁹⁵ *Il trovatore* (1856), Nr. 87, S. 4.

Als Beispiel für die Bandbreite des Bearbeitungsgrads mag Scribes *La Part du Diable* dienen, auf dem zwei italienischen Opern beruhen. Die Uraufführung von Achille Peris *Orfana e diavolo* fand am 27. Dezember 1854 in Reggio nell'Emilia statt. Bis auf die Produktion einer revidierten Fassung im Jahre 1871 in Modena sind keine weiteren Aufführungen belegt.³⁹⁶ Die Dialoge wurden vom Librettisten Carlo Grisanti durch Rezitative ersetzt; der Ablauf der Handlung folgt, von Kürzungen abgesehen, weitgehend der Vorlage. Die Szenenanweisungen sind lediglich Übersetzungen: „Une forêt. A droite du spectateur, un convent. Au milieu du théâtre, un chêne immense, au pied duquel est un banc de pierre“; lautet die Anweisung zu ersten Szene bei Scribe.³⁹⁷ Im Libretto zu *Orfana e diavolo* heißt es hier: „Una foresta. A destra dello Spettatore si vede fra le piante un Convento: nel mezzo sorge una grande quercia con alcuni cespugli al piede; presso è un sedile di pietre. Il sole tramonta.“³⁹⁸ In den Musiknummern wurde der Text meist paraphrasiert, etwa in dem Couplet, mit dem Carlo Broschi im ersten Akt den spanischen König Ferdinand VI. erfreut:

	<i>Premier couplet</i>	<i>I. Strofa</i>
CARLO	Ferme ta paupière Dors, mon pauvre enfant! Ne vois pas ta mère Qui prie en pleurant! Plaiguez sa misère. Et secourez-la, Dame noble et fière, Brillante senora. Donnez, donnez, sur cette terre, Dieu, dans le ciel, vous le rendra!	Orfana e povero Deh chiudi il ciglio; Nè mai conoscere Tu possa o figlio, Tua madre supplice Chieder pietà. Dormi queto in pace stà. Trà là, là, là, là.
ENSEMBLE	Tra, la, la, la, la, [...]	
FERDINAND	Ah! sa voix douce et pure A calmé tous me sens [...]	Mi si allevia la sventura E si calma il mio dolor. [...]
	<i>Deuxième couplet</i>	<i>II. Strofa</i>
CARLO	O grands de la terre! O riches seigneurs! Que notre prière Arrive à votre cœurs? Si ma plainte amère	Mie preci tocchino I vostri cuori.... Deh commovetevi Buoni Signori; Il duol dei miseri

³⁹⁶ Kaufman 1990, S. 171.

³⁹⁷ Eugène Scribe, *Théâtre*, VIII/IV, Paris: Lévy 1856, S. 41.

³⁹⁸ ORFANO E DIAVOLO / MELODRAMMA COMICO-FANTASTICO / in tre Atti / POSTO IN MUSICA / DAL MAESTRO / ACHILLE PERI / REGGIO / PRESSO GIUSEPPE BARBIERI / Strada Maestra a S. Pietro di fianco alla posta delle lettere, S. 5

Vous blesse déjà,
A notre misère,
Hélas, pardonnez-la!

A qui pardonne sur la terre
Dieu, dans le ciel, pardonnera!
Tra, la, la, la, la,³⁹⁹

Trovi pietà.
Dormi in pace queto stà
Trà là, là, là, là,³⁹⁹

Für den Mißerfolg der Oper mögen auch andere Dinge verantwortlich gewesen sein. Sicher aber ist, daß das Libretto nicht positiv aufgenommen wurde. Alessandro Gandini charakterisiert es als eine „bizzarria francese“ und beklagte die „mostruosità del soggetto“.⁴⁰¹

Weit mehr Zuspruch fand eine freiere Bearbeitung, Domenico Bologneses Libretto *Il folletto di Gresy* für Errico Petrella (Neapel 1860). Die Personen der Handlung sind sämtlich verändert, der Kastrat Carlo Broschi (Farinelli) wurde durch den Drehleierspieler Riccardo ersetzt. Übernommen wurden nur einige zentrale Situationen aus der Vorlage wie der Schluß des ersten Akts, wo sich die Hauptfigur als Teufel/Kobold verkleidet und dem Geliebten der Schwester gegen die Hälfte des Erlöses – den Anteil des Teufels also – die Hilfe der bösen Mächte verspricht. Eingefügt hat Bolognese an dieser Stelle die Buffofigur des Haushofmeisters Conte Orazio, der angsterfüllt das Geschehen kommentiert.

*ORAZIO (col massimo grado di terrore cercando evitar Riccardo
e trovandosi sempre vicino allo stesso)*

(Dove fuggo? dove movo!
Da per tutto il veggio, il trovo!
Già di fiamme s'alza un monte,
Già mi cozza colla fronte...
Conte Orazio sventurato,
Tu sei già precipitato...
Il mio caso, il mio spavento
È reale o un sogno fu?
Se non muio in tal momento,
Io morir non posso più)⁴⁰²

³⁹⁹ Ebd., S. 11.

⁴⁰⁰ Scribe 1856, S. 49.

⁴⁰¹ *Il trovatore* (1871), Nr. 4, S. 6.

⁴⁰² IL FOLLETTO DI GRESY / COMMEDIA LIRICA IN TRE ATTI / DI / DOMENICO BOLOGNESE / POSTO IN MUSICA DAL MAESTRO / ENRICO PETRELLA / DA RAPPRESENTARSI / NEL REAL TEATRO DEL FONDO / NAPOLI / STABILIMENTO TIPOGRAFICO DEL COSMOPOLITANA / Strada S. Carlo N.° 40 / 1860, S. 15.

Für den Fortgang der Handlung ist diese Figur entbehrlich, sie erfüllt aber eine wichtige dramaturgische Funktion: Sie ermöglicht die Buffosituationen, die notwendig waren, um aus der Opéra-comique eine für das italienische Publikum rezipierbare komische Oper zu machen.

Humor hat meist auch eine lokal bestimmte Komponente: „Belachte Komik entsteht durch Entstellung gewohnter Abläufe und Verhaltensweisen“, benennt Volker Klotz eine der Grundvoraussetzungen komischen Theaters.⁴⁰³ Was in einem Kulturkreis als komisch empfunden wird, muß diese Wirkung nicht zwangsläufig auch an einem andern Ort entfalten. Um so bemerkenswerter ist die Leistung der französischen Unterhaltungsindustrie und der Opéra-comique, Abläufe und Verhaltensweisen herauszukristallisieren, die ein überregionales Publikum als für ihre Lebenswelt zutreffend begreifen konnte. Aber dem waren Grenzen gesetzt. Mazzucato beleuchtet in einer Rezension von Cesare Dominicetis *Due mogli in una* (Mailand 1853) die Situation der italienischen Opera buffa der Mitte des 19. Jahrhunderts. Als wesentlichen Grund für ihren Niedergang erkennt er die desolante Situation der Librettistik, die sich in der Bearbeitung französischer Texte erschöpfe:

Un forte ostacolo alla ristaurazione della nostra opera buffa è la mancanza di libretti veramente giocosi. La vena de' librettisti italiani nel genere comico puossi dire si spegnesse col silenzio di Romani. Sebbene il suo *Elisir*, il suo *Scaramuccia* sono francesi imitazioni, egli seppe abbigliarli di veste così italiana, che, oltre ad apparirci come originali, raggiungono l'indispensabile scopo di accomodarsi allo spirito nostro; il quale, checchè se ne faccia e se ne dica, sarà sempre nostro proprio, e non francese.

Er stellt die grundsätzlichen Schwierigkeiten heraus, die die bloße Übersetzung mit sich bringt, und unterstreicht die Notwendigkeit der Anpassung an den italienischen Geschmack. Diesem sei weniger mit zarten Anspielungen als vielmehr durch groteske, bis an die Grenzen der Überzeichnung gehende komische Situationen zu entsprechen:

Della qual diversità di gusto fra le due nazioni sembrano non essersi avveduti alcuni tra i nostri poeti melodrammatici, che, lusingati da qualche felice facezia di certi libretti francesi, han creduto senz'altro poterli trasportare, poco più che traducendoli, sulla scena italiana. Mostrarono con ciò di non comprendere anzi tutto che i frizzi, i giochi di parole, le furbesche allusioni, assai difficilmente si voltano in altra lingua senza che perdano tutte, o quasi tutte, la grazia e la finezza primitive; nè meglio s'avvidero che questi giochetti, questi frizzi non valgano da soli ad interessare i nostri pubblici; i quali, se amano il comico nelle parole, lo dimandano tanto più disegnato a forti, quasi direi grotteschi contorni nei caratteri dei personaggi. Nè io andrò adesso considerando se perciò dir ne si possa che il nostro gusto

⁴⁰³ Volker Klotz, *Bürgerliches Lachtheater. Komödie – Posse – Schwank – Operette*, Reinbek: rororo 1987, S. 10.

è grossolano: ovvero se a noi invece spetti d'accusar di frivolezza il melodramma comico francese perchè accostuma appoggiarsi a dei nonnulla, privi d'ogni vero intreccio ed interesse.

Anschließend zieht Mazzucato eine Verbindung von der seiner Ansicht nach meist mißglückten Übernahme französischer Libretti und der Situation der komischen Oper Italiens:

Comunque siasi, è innegabile che la maggior parte di queste imitazioni ci si paran dinanzi talmente scolorate, talmente scipite, talmente spogliate di ogni prestigio scenico, che a questo causa principalmente, e forse esclusivamente, sono da attribuirsi le tristi riuscite della maggior parte delle nuove opere buffe da qualche tempo tra noi. Poichè non è vero nè che il pubblico non gusti or più questo genere di musica come in addietro; nè è altrimenti vero che manchino compositori, capaci di restituire il melodramma comico ad una bella altezza. Non ch'io li proclami a tratto de' redivivi Cimarosa, Rossini e Donizetti. Solo esterno la mia convinzione di reputarli attissimi segnatamente al risorgimento della nostra opera buffa, continuando onorevolmente le tradizioni, in questo stile della grande scuola italiana.⁴⁰⁴

Diesen Schwierigkeiten widmete sich auch Ghislanzoni. Anders als der Musiker Mazzucato, der die Textdichter für den Niedergang der Opera buffa verantwortlich macht, sieht er den Fehler bei den italienischen Komponisten. Diese hätten nicht den Mut, die Phantasie des Librettisten zu fordern, sondern würden lieber auf bereits erprobte Stoffe zurückgreifen:

Il giovane maestro, che non sempre (rare volte, pur troppo!) ha fatto studi letterarii e drammatici, nei diversi temi che sorridono alla sua immaginazione inesperta, si ostina a vedere degli effetti teatrali che in realtà non esistono, mentre il poeta quasi mai riesce a levargli le illusioni ed a fargli accettare altro programma più logico e più interessante. – Egli ha assistito ad una brillante commedia francese; ha riso di buon cuore l'intera serata, ha veduto ridere di pieno consenso tutta la platea – ecco dunque un eccellente soggetto di opera buffa! – Mai no, signorino! – Tutta l'ilarità di questa commedia che vi piace tanto, consiste nello spirito del dialogo, nello scoppietto delle facezie e dei *calembourgs*; consiste qualche volta in una accidentale coincidenza di elementi simpatici da cui trae effetto ogni nonnulla. Una figura d'artista – una decorazione – un vestito di donna – che so io? – Togliete i frizzi del dialogo, togliete i *calembourgs*, mettete in versi questa prosa, sostituite dei cantanti ai *comiques* francesi – cosa vi rimane? – Vi rimane qualche volta, la più stupida, la più goffa, la più sonnifera commedia.⁴⁰⁵

⁴⁰⁴ Gazzetta musicale di Milano (1853), S. 117.

⁴⁰⁵ Gazzetta musicale di Milano (1868), S. 355.

Tatsächlich konnten sich in der Mitte des 19. Jahrhunderts trotz der häufigen Übernahme von Libretti der Opéra-comique nur wenige komische Opern im italienischen Repertoire etablieren, denen eine Vorlage aus diesem Repertoire zugrunde lag. Einen gewissen Erfolg hatten Lauro Rossis *Il domino nero* und Luigi Riccis *Il birraio di Preston*; in späterer Zeit Errico Sarras *La campana dell'eremitaggio* (Neapel 1878), eine Bearbeitung des Librettos von Aimé Maillarts *Les Dragons de Villars* (Paris 1856).⁴⁰⁶ Dazurechnen könnte man noch Antonio Cagnonis *Michele Perrin* (Mailand 1864) nach einer zweiaktigen Comédie-vaudeville von Mélesville. Daß gerade diese Opern vom Publikum so gut angenommen wurden, könnte sich damit begründen, daß die französischen Vorlagen durch handfeste Komik – wie etwa in der Figur des Gil Pérez aus *Le Domino noir* – dem italienischen Publikum entgegenkamen und gleichzeitig Bühnenwirksame Situationen boten, die die Bearbeitung schadlos überstehen konnten. Die relativ gesehen größten Erfolge von komischen Opern aus dieser Zeit bedienten sich aber anderer Quellen: Serafino De Ferraris *Pipelet* (Venedig 1855) beruht – wie bereits erwähnt – auf einer Episode aus Sues Feuilletroman *Les Mystères de Paris*. Häufig wurden bewährte Textbücher wiederverwendet: Giovanni Ruffinis Libretto zu Donizettis *Don Pasquale* (Paris 1843) ist bekanntlich eine Bearbeitung von Angelo Anellis *Ser Marcantonio* (Mailand 1810) für Stefano Pavesi; der Stoff von Antonio Cagnonis *Don Bucefalo* (Mailand 1847) wurde zuvor bereits in Valentino Fioravantis *Le cantatrici villane* (Neapel 1799) auf die Opernbühne gebracht. *Crispino e la comare* der Brüder Ricci (Venedig 1850) hat mehrere Vorlagen, wobei eine Komödie gleichen Titels von Salvatore Fabbrichesi (1806) den größten Anteil an der Genese des Librettos hatte, und Carlo Pedrottis *Tutti in maschera* (Verona 1856) geht auf Carlo Goldonis Komödie *L'impresario delle Smirne* aus dem Jahre 1760 zurück. Nicola De Giosas *Don Checco* (Neapel 1850) und Petrellas *Le precauzioni* (Neapel 1851) stehen als neapolitanische Dialektopern ganz in lokal geprägten Zusammenhängen; etwaige Vorlagen sind nicht bekannt.

Virtuosenstück für den Buffo: *Il birraio di Preston*

Die Gegenüberstellung von Adolphe Adams *Le Brasseur de Preston* und Aubers *Le Domino noir* mit ihren italienischen „Pendants“ von Luigi Ricci und Lauro Rossi – Opern, die wegen ihres Erfolgs als gelungene Adaptionen des in Italien vorherrschenden Geschmacks gelten können – soll zweierlei deutlich machen: Das Aufzeigen der Anpassungen an die Konventionen der italienischen Oper erklärt, warum die Werke der Opéra-comique nicht in ihrer Originalgestalt in Italien reüssieren konnten. Weiterhin

⁴⁰⁶ Das Motiv des Glückchens, das bei Ehebruch läutet, prägt überdies eine der erfolgreichsten italienischen Operetten überhaupt: Virgilio Ranzatos *Il paese dei campanelli* (Mailand 1923).

können die übernommenen Elemente verdeutlichen, wo ein über die Stoffwahl hinausgehender Einfluß beobachtet werden kann.

1838 wurde in Paris *Le Brasseur de Preston* von Adolphe Adam uraufgeführt. Das Libretto stammte von Adolphe de Leuven und Léon Lévy Brunswick, die bereits das Textbuch zu *Le Postillon de Longjumeau* (Paris 1836) verfaßt hatten. Immer auf der Suche nach brauchbaren Opernstoffen, griff man in Italien auf dieses Libretto zurück, dessen Handlung um einen Braumeister, der für seinen Zwillingsbruder als Offizier einspringen muß, eine Fülle komischer Situationen bietet. Luigi Riccis 1847 im Teatro della Pergola in Florenz uraufgeführter *Il birraio di Preston* blieb für einige Jahrzehnte im Repertoire italienischer Theater. Musikalisch entsprach das Werk offenbar exakt den Erwartungen an eine italienische Oper. Wie ein Biograph des Komponisten feststellt, sei die „musica bella, immaginosa, piena di leggiadri pensieri, dettata in uno stile prettamente italiano“, denn sie zeichne sich aus durch „canti corretti e forbidi, parlanti di vero carattere giocoso, accompagnati da vivace e ben nudrita instrumentazione“.⁴⁰⁷ Das Textbuch von Francesco Guidi folgt weitgehend der französischen Vorlage, so wurden alle Personen übernommen:

Le Brasseur de Preston

Daniel Robinson (Tenor)
Effi (Sopran)
Toby (Baß)
Jenkins (Tenor)
Anna (Sopran)
Mulgrave (Baß)
Lovel (Tenor)
Bob (Tenor)
Georges Robinson (stumm)

Il birraio di Preston

Daniel Robinson (Buffo)
Effy (Sopran)
Tobia (Bariton)
Sir Oliviero Jenkins (Tenor)
Miss Anna (Sopran)
Lord Murgrave (Baß)
Lovel (Tenor)
Bob (Baß)
Georgio Robinson (stumm)

Die Schauplätze blieben erhalten, denn die Szenenanweisungen sind überwiegend nur übersetzt bzw. paraphrasiert. Das Ambiente einer Brauerei mit Arbeitern belegt die Hinwendung zu zeitgenössischen Stoffen, welche allmählich auch die Opera buffa erfaßte.⁴⁰⁸ Da Guidi der Vorlage eng folgt, mußte die Makrostruktur beider Opern ähnlich ausfallen. Besonders deutlich wird dies im ersten Akt:

⁴⁰⁷ Vincenzo Dal Torso, *Di Luigi Ricci e delle sue opere*, Trieste: Tip. dell'autore 1860, S. 41f.
⁴⁰⁸ „Cortile di una birreria. – A dritta l'ingresso della fabbrica. – A sinistra, la casa con una scala rustica. – Il fondo è chiuso da un muro con larga porta. – Carriuole, sacchi di luppoli, arnesi per la fabbricazione della birra ec. – Una campana collocata al muro della fabbrica. – Una panca vicino alla scala. All'alzarsi del sipario Bob suona la campana per chiamare gli operai al lavoro; essi accorrono allegramente.“ IL / BIRRAIO DI PRESTON / Melodramma

Ouverture

1) Introduction

Choeur (Bob, Chor)

Air (Daniel)

2) Couplets (Effie)

3) Morceau d'Ensemble e Ronde (Daniel)

4) Duo (Effie, Daniel)

5) Final (Effie, Daniel, Bob, Toby, Chor)

Preludio

1) Introduzione e Coro (Bob, Chor)

2) Cavatina (Daniel)

3) Recitativo

4) Canzonetta (Effy)

5) Scena e Duetto (Effy, Daniel)

6) Finale I (Effy, Daniel, Bob, Tobia, Chor)

Dennoch wurde das Stück an die Konventionen des italienischen Musiktheaters angepaßt. Die gravierendste Modifikation betrifft die Titelrolle, die bei Adam mit dem „Premier ténor“ und bei Ricci mit einem Baßbuffo besetzt ist. Diese Umgestaltung sollte Folgen für die Dramaturgie wie für die musikalische Faktur haben. Als „eine Rolle vom Genre des ‚Postillon‘“ charakterisiert ein Libretto die Titelpartie.⁴⁰⁹ In die Handlung wird er mit der lyrischen Arie in Reprisesform „Quand je suis hereux“ eingeführt:

Adolphe Adam, *Le Brasseur de Preston*

Allegro moderato

Daniel

Quand je suis heu - reux quand je suis joy - eux dans ma bras - se - ri - e je veux que l'on

D.

ri - e oui je suis ma foi plus con - tent q'un roi mes a - mis fê - tez ce jour a - vec moi.

Giocoso in 3 Atti / DA RAPPRESENTARSI / AL TEATRO CARLO FELICE / L'Autunno del 1853 / GENOVA / Tipografia dei fratelli Pagano / Piazza S. Giorgio, n.° 1383, S. 5.

⁴⁰⁹ *Gustav Mode's Opern-Text-Bibliothek, Der Brauer von Preston von Adam*, Berlin: Gustav Mode 1880, S. 6.

Zentral für die Dramaturgie der Opera buffa ist der von allen geseckte Buffo; eine Figur, die in der Opéra-comique – wenn überhaupt – nur am Rand in Erscheinung tritt. Als Vehikel für burleske Einlagen bot sich der immer wieder unfreiwillig in haarsträubende Situationen verwickelte Daniel Robinson an, dem bereits Leuven und Brunswick komische Züge gegeben haben. Der schon etwas bejahrte Braumeister ist auf Freiersfüßen, verfügt also über ideale Voraussetzungen für eine Bufforolle wie Don Pasquale. In der Exposition von Riccis Oper findet sich nun eine Cavatina des Buffo mit Chor, in der der Komponist typische Buffoattribute wie das schnelle Parlando bei sinnlosen Wortwiederholungen oder die wiederholte Anrufung des Bacchus anwendet:

Luigi Ricci, *Il birraio di Preston*

Allegro moderato

Danielle

Di mo - ne-te ho un qual-che sac - co: non an - cor mi pe - san

D.

gli an - ni so - no ve - ge - to, e per bac - col non ho ru - ghe, non ho ru - ghe, nè ma -

D.

lan - ni so - no ve - ge - to, e per bac - col non ho ru - ghe nè ma - lan - ni

Eine Opera buffa ist immer auch ein Virtuosenstück für den Buffo. 1854 wurde bei einer Aufführung von Riccis Oper im Mailänder Teatro Re über Carlo Cambiaggio (der den Daniele Robinson bereits bei der Uraufführung verkörpert hatte) bemerkt: „Il Cambiaggio sotto le spoglie di Daniele, che da fabbricante da birra si trova da un momento all'altro militare e tenente, preso in isbaglio pel disertore suo fratello, cui somiglia tanto da sembrar il medesimo, ci fece come il solito sganasciar dalle risa per quella verità di modi tutti sua, per quella piacevolezza comica che lo rende da tanto tempo uno dei migliori campioni dell'opera buffa.“⁴¹⁰

Nicht alle Veränderungen gegenüber der Vorlage lassen sich jedoch aus der „Italienisierung“ erklären. Manches scheint vor allem dazu zu dienen, den ansonsten nicht bedachten Mitgliedern der Compagnia di canto eine Arie zukommen zu lassen. Der zweite Akt im Vergleich:

6) Entr'acte	7) Scena e Cavatina (Oliviero)
Choeur (Toby, Chor)	8) Coro e Terzetto (Effy, Lovel, Daniel)
7) Morceau d'Ensemble et Choeur	9) Canzone (Tobia)
Chanson militaire (Toby)	10) Recitativo
8) Trio (Effie, Toby, Robinson)	11) Terzetto (Effy, Tobia, Daniel)
Choeur (Effie, Bob, Toby, Chor)	12) Recitativo
	13) Recitativo e Duetto (Jenkins, Daniel)
9) Finale	14) Finale II. Scena
Air (Effie)	15) – Coro
Air du Cheval (Daniel)	16) – Pezzo concertato
	17) – Stretta

An Riccis Oper hob ein Berichterstatter besonders die „bella e caratteristica canzone con cori“ im zweiten Akt hervor.⁴¹¹ Ricci und sein Librettist haben hier den Topos des Einlagelieds zur Umsetzung von Couleur locale übernommen. Der Text von Leuven und Brunswick („Un bon Luron, John le dragon, aimait Jenny la belle / Mais du whisky, sir John aussi, était l'amant fidèle“) wurde einfach paraphrasiert. Übernommen wurde auch die Strophenform mit Refrain des Chors:

⁴¹⁰ *L'Italia musicale* (1854), S. 130.

⁴¹¹ *Gazzetta musicale di Milano* (1853), S. 190.

Allegro cantabile

Tobia

E-ra Tom un dra - go-ne va - len - te, fi-do a - man - te al-la

p

T.

bel-la Gem - my; ma fa - mi - co e - ra fi - do e - qual - men - te al li - quor.

T.

che si - chia-ma Wi - skyl il pro - de gar - zon a - ve - va ra - gion: è

T.

quel - lo un li - quor che i - spi - ra va - lor! Il pro - de gar - zon a - ve - va ra -

Co -

Il pro - de gar - zon a - ve - va ra -

ro

Il pro - de gar - zon a - ve - va ra -

mf

T. gion: — è quel - lo un li - quor che i - spi - ra va - lor! A - mi - cil be - via - mol can -

Co - gion: — è quel - lo un li - quor che i - spi - ra va - lor!

ro gion: — è quel - lo un li - quor che i - spi - ra va - lor!

T. tia - mo, ri - diam! fo - rie - re è il bio - chie - re di gio - jae d'a - mor can -

T. tiam, be - viam! be - viam! can - tiam, be - viam! be - viam!

Co - can - tiam, be - viam! be - viam! can - tiam, be - viam! be - viam!

ro can - tiam, be - viam! be - viam! can - tiam, be - viam! be - viam!

T. *f* *p* *f* *f pesante portando la voce*
 la la la la ra la la la la la la la la la la ra la la la la la la
 Co. *f* *p* *f* *f*
 la la la la ra la la la la la la la la la la ra la la la la la la
 ro *f* *p* *f* *f*
 la la la la ra la la la la la la la la la la ra la la la la la la
ff *p* *ff* *f pesante*
 T. *tutta forza* *p* *f* *f pesante*
 la la la la ra la la la la la la la la la la ra la la la la la la
 Co. *f* *p* *f* *f*
 la la la la ra la la la la la la la la la la ra la la la la la la
 ro *f* *p* *f* *f*
 la la la la ra la la la la la la la la la la ra la la la la la la
ff *p* *ff*

Die komischen Züge, die Daniel Robinson auch bei Adam hat, kamen der Ausgestaltung als Buffopartie in einer italienischen Oper derart entgegen, daß man geneigt ist, die Variante für die ideale Umsetzung zu halten und die französische Grundstruktur mit dem „Premier ténor“ als Rücksichtnahme auf die Gattungskonventionen der Opéra-comique zu verorten. Besonderen Raum zur Entfaltung des komödiantischen Talents haben Ricci und Guidi mit der sich an das Trinklied anschließenden „comiccissima situazione“ herausgearbeitet,⁴¹² in der der Braumeister in seine Rolle als Offizier eingewiesen wird, um die Abwesenheit seines fahnenflüchtigen Zwillingbruders zu verbergen. Viel zur Erheiterung beigetragen hat hier sicherlich die Bühnenpräsenz des Buffos, der sich „in uniforme di ufficiale, abbigliato in modo ridicolo“ präsentiert:

⁴¹² *L'Italia musicale* (1854), S. 130.

Der Schluß des zweiten Akts von Adams Oper verdient es, genauer betrachtet zu werden: Die englischen Truppen sollen in den Krieg ziehen, und Robinson muß sich als Heerführer bewähren. Sergeant Toby setzt den furchtsamen Braumeister auf das Pferd des Zwillingbruders, das ihn schnurstracks in die Schlacht trägt. Nachdem der Braumeister gegen seinen Willen in die Kämpfe verwickelt worden ist, führt er die Soldaten zum Sieg. Da die Darstellung einer Schlacht in einer komischen Oper wohl nicht in Betracht kam, wählten Adam und seine Librettisten eine ungewöhnliche musikdramatische Lösung. Das Finale gliedert sich in drei Teile: In Effis Arie, die ihre Angst um den Geliebten zum Ausdruck bringt, wird der Schlachtenlärm von außen „eingleblendet“, illustriert durch den hinter der Szene befindlichen Chor und chromatische Läufe im Orchester. In der „Air du Cheval“ läßt Adam anschließend Daniel vortragen, wie sich alles zugetragen hat, wobei die Staccatobegleitung der Fagotte das Trappeln der Hufe evoziert:

Adolphe Adam, *Le Brasseur de Preston*

Allegro moderato

Daniel

Tout à l'heu - re tant bien que mal ___ le ser - gent me his - se à che - val et sans

D.

at - ten - dre mon si - gnal ___ je vois s'é - lan - cer l'a - ni - mal

Abgeschlossen wird das Finale durch ein kurzes Quartett von vier Offizieren, die Danieles Heldentaten feiern. Zwar haben Ricci und Guidi die Bühnensituation grundsätzlich übernommen, aber letztlich völlig anders umgesetzt, indem sie die Handlung der Großform eines für die italienische Oper typischen zentralen Finales unterordneten. Ungewöhnliche musikdramatische Lösungen waren in Italien nicht so gefragt wie in Frankreich, insbesondere nicht in einer komischen Oper, die sich noch dezidierter als die Opera seria der Erwartungshaltung des Publikums unterordnen mußte. Ein wesentlicher Aspekt in diesem Zusammenhang war zweifellos ein klangentfaltendes Con-

certato, das meist im mittleren Finale seinen Platz fand. Das Finale des zweiten Akts von Riccis *Il birraio di Preston* gliedert sich im gedruckten Klavierauszug dann auch in Scena, Coro, Pezzo concertato und Stretta, entspricht also dem als „Solita forma“ bezeichneten Formschema: In der Scena spitzt sich für Daniele die Situation zu: Danieles Verlobte Effy verlangt ihr Recht, die Geliebte des Bruders ebenfalls; sein Vorgesetzter hebt das Duellverbot auf, das Daniel bisher vor Jenkins' Rache beschützt hat. Den für die Motivation eines Concertato erforderlichen Affektwechsel führt der Chor „Corriamo all'armi“ (Allegro vivace, $\frac{3}{4}$, F-Dur, 54 T.) der hereinstürmenden Soldaten herbei. Daniele soll sich nun im Kampf bewähren und so die Schande beseitigen, die er über sein Korps gebracht hat. Der ängstliche Braumeister will jetzt offenbaren, daß er überhaupt nicht der Offizier ist, für den ihn alle halten. Um dies zu verhindern, bedroht ihn Tobia in einer klassischen Opera-buffa-Situation mit einer Pistole. Hieraus entwickelt sich ein Concertato:

Luigi Ricci, *Il birraio di Preston*

Andante maestoso

Tobia

(Se tu non sal-vi im - pa - vi-do l'o-nor del tuo fra-

(gli mostra furtivamente una pistola)

T.

tel - lo, giu-ro di far - ti in a - ria sal-

T. ta - re, sal - ta - re il tuo cer - vel - lo

D. (A - hil la pi - sto - la è ca - ri - ca, van - ne lon - tan da

T. *Taci*

D. me) (La pi - sto - la è ca - ri - ca, van - ne lon - tan da me! non vo - di che mi tre - ma - no le gam - be in tal mo -

T. *Taci non sof - fro re - pli - che vie - ni, vie - ni ap - tu - gnar con*

D. mer - to? un uo - mo para - li - ti - co mi ren - de lo spa - ven - to, van - ne lon - tan da

EFFY (*sotto voce ad Anna*)
 Stol-ta, tu l'a-vrai da far con me!

ANNA (*sotto voce ad Effy*)
 l'i-ni-qua, tu l'a-vrai da far con me!

T. mel

D. mel

Co- Ven - ga E-do-ar - do il

ro Ven - ga E-do-ar - do il

p *f*

T. non sof - fro re - pli-che no

D. son tut-to pa-ra-li-ti-co non ve-di che mi

Co- prin - ci-pe, del pre - ten-de-te il fi - glio

ro prin - ci-pe, del pre - ten-de-te il fi - glio

p

Zu Tobia treten allmählich die übrigen Stimmen hinzu, das Parlando der Buffofigur betont die Gattungszugehörigkeit zur komischen Oper. Den für den Übergang zur Stretta notwendigen Affektwechsel bewirkt ein Kanonenschuß. Das Schlußbild mit dem Zustand größter Verwirrung ist typisch für ein mittleres Finale der italienischen Oper: „Tobia minaccioso strascina Daniele, che invano resiste. A un cenno di Lord Murgrave suonano le trombe e i tamburi e partono i soldati. Effy ed Anna restano desolate, e svengono nelle braccia delle Vivandiere. Oliviero assiste Anna, e fa un atto di minaccia. – Cala il sipario.“⁴¹⁴

Am weitesten von der Vorlage entfernt ist der dritte Akt. Auf die zwischen Opéra-comique und Opera buffa divergierende Gestaltung des Schlusses – hier Tuttifinale, dort Aria finale des Soprans – wird an anderer Stelle eingegangen werden. Mit dem Sopranduett Effy-Anna haben Guidi/Ricci eine im zweiten Akt begonnene, neue Nebenhandlung der eifersüchtigen Verlobten weitergeführt, wodurch das musikalische Gesamtbild der Oper bereichert wurde.

- | | |
|----------------------------|--|
| 10) Entr'acte | 18) Coro d'Introduzione (Daniel, Chor) |
| Choeur (Bob, Toby, Chor) | 19) Recitativo |
| 11) Couplets (Toby) | 20) Duetto (Tobia, Daniel) |
| | [von F. Chiaromonte] |
| 12) Romance (Daniel) | 21) Recitativo |
| 13) Duetto (Effie, Daniel) | 22) Pezzo concertato |
| 14) Final (Tutti) | 23) Recitativo |
| | 24) Recitativo e Duetto (Effy, Anna) |
| | 25) Coro |
| | 26) Aria finale (Effy) |

Eine letzte Nummer soll hier abschließend kurz betrachtet werden, da sie Rückschlüsse über den Erfolg der in *Il birraio di Preston* eingeschlagenen Strategie der „Buffonisierung“ gestattet. Es findet sich nämlich hier der interessante Fall einer Bearbeitung der Bearbeitung, denn zur Nr. 20 gibt der Ricordi-Klavierauszug den Hinweis: „Questo pezzo venne scritto ed aggiunto dal Maestro F. Chiaromonte“. Diese Einfügung in Riccis Oper läßt darauf schließen, daß an dieser Stelle ein Defizit bemerkt wurde. Offenbar war die Anpassung an das drastische Komik verlangende italienische Publikum noch nicht ausreichend, so daß mit einem Buffoduetto von Francesco Chiaromonte (1809-1886) nachgebessert werden mußte. Das zweisätzige Duetto wird mit einer Stretta abgeschlossen, die mit Geräuschimitationen („tin“, im weiteren Verlauf auch „bum“ und „ziff“) einen weiteren Topos von Buffonummern aufgreift:

⁴¹⁴ Guidi 1853, S. 28.

Francesco Chiaromonte, *Il birraio di Preston*

[Vivace] *forte deciso*

Daniele
 Ev - vi - va, ev - vi - va i spo - sia - ma - bi - lil gri - da - re sen - ti -

Tobia
 Ev - vi - va, ev - vi - va i spo - sia - ma - bi - lil gri - da - re sen - ti -

ff

D.
 rem, non più bat - ta - glie e pun - fe - te u - drò can - no - neg - gar, non più nel - le mie

T.
 rem tin, tin, tin, tin, tin, tin, tin, tin, tin, tin,

pp

Le Domino noir wird zu *Il domino nero*

Daniel François Esprit Aubers *Le Domino noir* ist eine der erfolgreichsten Opéras-comiques überhaupt. 1837 in Paris uraufgeführt, eroberte sie nach kurzer Zeit die europäischen Bühnen und blieb für Jahrzehnte im Repertoire. Scribes überaus geschickt konzipiertes Libretto, dessen gezielte Informationsvergabe nach der Technik der „pièce bien faite“ den Zuschauer erst am Schluß aufklärt, wer sich denn nun hinter der Verkleidung des schwarzen Domino verbirgt, bietet zwar ein Fülle von spannenden Situationen. Drastische Komik, wie sie in Italien gefragt war, findet sich jedoch nur in den Nebenrollen Gil Peréz und Lord Elfort, so daß bei der Bearbeitung von Francesco Rubino weiterreichende Eingriffe in die Vorlage als im Falle von *Le Brasseur de Preston* erforderlich waren. 1849 wurde im Mailänder Teatro alla Canobbiana Lauro

Rossis „Opera comica“ *Il domino nero* vorgestellt; die Chronik vermerkt: „esito buonissimo“.⁴¹⁵ Mit der verfolgten Heroine und der Buffofigur weist sie typische Merkmale der Opera semiseria auf, wenngleich der ländliche Schauplatz fehlt. Nach *La casa disabitata* (Mailand 1834, rev. als *I falsi monetari*, Turin 1844) war sie das erfolgreichste Werk von Lauro Rossi, den Felice Romani als den Nachfolger Donizettis als Komponist von Opere buffe bezeichnete. Der Librettist Rubino hat einige Protagonisten gestrichen, was durch die Zusammensetzung der in italienischen Theatern in der Regel zur Verfügung stehenden Operntruppen begründet sein mag:

Le Domino noir

Angèle (Sopran)
 Brigitte (Sopran)
 Jacinthe (Sopran)
 Ursule (Sopran)
 La Tourière (Sopran)
 Horace de Massarena (Tenor)
 Juliano (Tenor)
 Lord Elfort (Baß)
 Gil Peréz (Baß)

Il domino nero

Estella (Sopran)
 Pasquita (Sopran)
 Il cavaliere Vittore d'Espero (Tenor)
 Il cavaliere Adolfo di Cuny (Bariton)
] Il Visconte Butor di Lamola (Buffo)

Zwar ist die Handlung in den Grundzügen erhalten geblieben, wenngleich die Scribe'schen Verwicklungen verringert wurden. Die Abfolge der Musiknummern differiert jedoch erheblich:

Ouverture

- 1) Trio (Angèle/Brigitte/Horace)
 Romance (Angèle)
- 2) Contredanse
- 3) Couplets (Angèle)

- 4) Duo (Angèle/Horace)
 Entr'acte

- 1) Sinfonia
- 2) Coro d'Introduzione
- 3) Scena e Racconto (Butor)
- 4) Scena e Romanza (Adolfo)
- 5) Scena e Coro
- 6) Cavatina (Vittor)
- 7) Scena e Cavatina (Estella)
- 8) Scena e Quartetto
 (Estella/Vitt./Adolfo/Butor)
- 9) Seguito e Stretta dell'Introduzione
- 10) Scena e Terzetto (Vittorio/Adolfo/Butor)
- 11) Coro
- 12) Scena e Duetto-Finale (Estella/Vittore)

⁴¹⁵ Cambiasi 1872, S. 109.

Für Herbert Schneider ist die Exposition von Aubers *Domino noir* für ihre Entstehungszeit exzeptionell, da sie mit einer langen Dialogszene beginnt.⁴¹⁶

Un bal masqué dans les appartements de la reine. Un petit salon dont les portes sont fermées; deux portes latérales; deux au fond. A droite du spectateur, un canapé sur le premier plan. Au fond, adossée à un des panneaux, une riche pendule. Pour introduction, on entend danse e lontan un mouvement de boléro ou le fandango qui va toujours en augmentant. On ouvre les portes du salon à droite, et l'on entend tout le tumulte du bal.⁴¹⁷

Die vergleichsweise individuelle Lösung der Introdution von Auber wurde in Rossis *Il domino nero* durch den traditionellen Opernbeginn ersetzt, denn dieser wird mit dem für die italienische Oper der Zeit obligatorischen Coro d'introduzione eröffnet. „*Antisala a colonne ed archi, che conduce ad altre sale del palazzo reale, illuminato a festa*“ lautet die Szenenanweisung.⁴¹⁸ Lord Elfort beklagt sich, beim Whist geschlagen worden zu sein. Hiermit, vor allem aber mit dem Beharren, daß sich hinter dem schwarzen Domino seine Frau verbergen müsse, ist eine Buffofigur ansatzweise vorgeprägt. Ebenso trifft dies für Gil-Pèrez zu, der jedoch nur im zweiten Akt von Aubers Oper auftritt. Angesichts des Erfordernisses einer zentralen Rolle für den Baßbuffo war es ein naheliegender Gedanke, Elfort und Gil-Pèrez hierfür zu vereinen. Unterstrichen wird die Bedeutung der Buffofigur für die Dramaturgie dadurch, daß ihr (wie in *Il birraio di Preston*) die erste Solonummer vorbehalten ist. Adolfo (= Juliano) fragt Butor, weswegen er nicht mitfeiere. Nicht um Whist dreht sich das Gespräch; ob Butor denn das schöne Geschlecht nicht gefalle. „Sì, mi piace, lo confesso“, entgegnet er, vom Chor unterstützt: „Piace a tutti la beltà.“⁴¹⁹ Seine zänkische Frau drängt ihn, sich bei der Königin für die junge Schwägerin einzusetzen, die Äbtissin werden soll. Bei dem „Racconto“ handelt es sich um eine Buffoarie mit schnellen Tonrepetitionen in der Singstimme:

⁴¹⁶ Herbert Schneider, „Zur Entstehung und Gestalt des ‚Domino noir‘ von D. F. E. Auber“, in: Jean Gribenski (Hg.), *D'un opéra l'autre. Hommage à Jean Mongrédien*, Paris: Presses de l'Univ. de Paris-Sorbonne 1996, S. 297.

⁴¹⁷ Scribe 1856, VII/III, S. 1f.

⁴¹⁸ IL DOMINO NERO / OPERA COMICA / DI / FRANCESCO RUBINO / POSTA IN MUSICA DAL MAESTRO / LAURO ROSSI / da rappresentarsi / nell'I.R. Teatro alla Canobbiana / L'AU-TUNNO 1849. / MILANO / TIPOGRAFIA VALENTINI E C. / Corsia del Giardino, N. 1226, S. 5.

⁴¹⁹ Rubino 1849, S. 6.

Allegro moderato

Butor

Ma frat-tanto que-sta sup-pi-ca de-vo da-re al-la re-gi na, su di co-sa pres-san-

B.

tis-si-ma che mi ser-ve do-mat-tin-na u-na gra-zia os-si-a gu-

B.

sti-zia os-sia gius-ti-zia, al-la mia gen-til co-gna-ta, gen-til co-gna-ta,

An dieser Stelle sei ein Vorgriff auf den Schluß der Oper gestattet, um die herausragende Bedeutung der Bufforolle aufzuzeigen, die Rossi/Rubino ihr zgedacht haben: In der Vorlage wird Angèle von der Stiftsdame Ursule ein Brief der Königin überreicht, der sie davon entbindet, ins Kloster gehen zu müssen; alle jubeln, bis auf Lord Elfort, da nun Angèle das erhoffte Erbe zukommt. Bei Rossi/Rubino verkündet der Buffo selbst die Nachricht und bringt sich damit um das Erbe.

Zurück zum ersten Akt: Zwar verläuft die Handlung beider Opern analog, aber die musikalische Strukturierung differiert erheblich. Parallel gestaltet ist erst das Duettfinale, das sich auch bei Auber als die zweisätzliche Großform des italienischen Melodramma interpretieren läßt. Dennoch unterscheiden sich die Duette grundlegend: Während Auber um dramatische Ausdeutung bemüht ist, versucht Rossi, aus der eigentlich dafür nur bedingt geeigneten Bühnensituation ein traditionelles Liebesduett zu entwickeln.

Bei Auber überwiegt im ersten Satz das tänzerische Element des den Handlungsrahmen konstituierenden Festes:

Daniel F. E. Auber, *Le Domino noir*

Allegro

Angèle

J'en - tends la dan-se et par pru - den-ce ces - sons Mon - sieur cet en-tre-tien;

A.

le bal com - men-ce, et de la dan-se le bruit fait qu'on n'en-tend plus rien.

Bei Rossi findet sich hingegen die klassische italienische Kantilene, wenn Vittore Estella seine Liebe gesteht:

Lauro Rossi, *Il domino nero*

Andante espressivo

Vittore

M'i - ne - bri - ò d'a - mor il pri - mo tuo sor - ri - so

V.

8 au - ra di pa - ra - di - so fu il tuo so - spi - ro a me. *rall.*

A. ne peut me sous - trai - re, je n'ai plus qu'à mou - rir. Au châ - ti -

H. 8 ne peut me sous - trai - re, je n'ai plus qu'à mou - rir. A sa

A. ment, au châ - ti - ment, sé - vè - re rien ne peut rien ne peut me sous - trai - - - re, je

H. 8 juste à sa jus - te co - lè - re rien ne peut rien ne peut me sous - trai - - - re, je

A. n'ai plus, qu'à mou - rir, je n'ai plus, qu'à mou - rir.

H. 8 n'ai plus qu'à mou - rir je n'ai plus, qu'à mou - rir.

Angèle und Horace müssen ihrer Liebe entsagen und thematisieren den Freitod. Für ein klassisches Liebesduett waren diese Affekte ungeeignet. Der Librettist Rubino mußte den Schluß verändern: „un giorno tua sarò“. Mit Sopran und Tenor in Oktaven und den Dreiklangsbrechungen im Orchester greift Rossi auf Topoi des Liebesduetts zurück:

[Allegro non languido anzi piuttosto mosso]

Estella *p* Deh! non se-guir, ten sup-pli-co, *f* l'or - ma de' pas - si *smorz.*

Vittore *p* 8 Già mi ra-pi-sce un e-si-a-si *f* mag - gior di quan - to io

E. mie - i. Sì, t'a - mo si, t'a-mo, e l'a - ni-ma, la

V. 8 bra - mo; tu m'em - pi si, di de - li - zi - a di -

E. vi - ta mi - a tu se - i; *p* ma que - sto a-mor si

V. 8 cen - do so - lo: io t'a - mol *p* Fug - gir nel tuo mi -

E. ve - ro com - pir - si an - cor non può; ah! _____ ri -

V. ste - ro ti veg - go e im - mo - to sto; ah! _____ sull'

spet - ta il mio mi - ste - ro e un gior - no tua _____ sa - rò.

V. a - li del pen - sie - ro se - guir se - guir _____ ti vò.

Im zweiten Akt haben Rossi/Rubino nur einige Szenen übernommen:

- 5) Couplets (Jacinthe)
- 6) Marche militaire
- 7) Morceau d'ensemble et chœur
(Angèle/Jacinthe/Juliano/Chor)
- 8) Morceau d'ensemble
(Angèle/Jacinthe/Horace/Juliano/Chor)
Aragonaise (Angèle)
- 9) Finale (Angèle/Jacinthe/Horace/Juliano/
Pérez/Elfort/Chor)
Duo (Angèle/Pérez)
Cavatine (Angèle)
Cavatine (Horace)

- 13) Introduzione
- 14) Seguito dell'Introduzione dell'atto II
- 15) Brindisi nell'Introduzione dell'atto II
- 16) Scena e Canzone Spagnuola (Estella)
- 17) Stretta dell'Introduzione
- 18) Scena ed Aria (Butor)
- 19) Scena dopo l'Aria Butor
- 20) Scena e Duetto (Estella/Butor)
- 21) Finale II
- 22) Quartetto-Largo del Finale II
(Estella/Vittore/Adolfo/Butor)
- 23) Seguito e Stretta del Finale II

Entr'acte

Schneider beobachtet, daß die meisten Stilmittel, die in dieser Oper spanische Couleur locale einbringen, in Angèles Aragonaise konzentriert sind.⁴²⁰ Auf die „Canzone spagnuola“ in Rossis *Il domino nero* trifft dies ebenso zu, denn im Bestreben um Couleur locale steht diese, die wie die Aragonaise in dem in der spanischen Volksmusik sehr verbreiteten 3/8-Takt steht, dem Pendant von Auber in nichts nach. Durch die Verwendung der fremden Sprache hebt sich die „Canzone spagnuola“ vom Rest von Rossis Oper ab. Mit den Ausrufen „Alza yolè“, der Ornamentierung, den Synkopen und dem im Tempo kontrastierenden Kehrreim greift der Komponist auf Elemente der Volksmusik Spaniens zurück:

Lauro Rossi, *Il domino nero*

Allegro vivace

Estella

E-ze gar- bo_____ zan-dun - gue- ro

(parlato non perdendo il tempo)

E. alza yolè! Je- su Chri- sto! val- ga- me Di- os! lo_ que he vi- sto!

E. val- ga me Di- os lo_ que he vi- sto! Zi- ga u- ste que_ no fiè na- a,

⁴²⁰ Schneider 1996, S. 300.

E. *(parlato)*
 zi-ga u - ste que no fué na a. Alza puna láal

E. *Più presto*
 Va - ya un al-ma bien tem-plá -al va-ya un al-ma bien tem-plá -al

E. *Primo Tempo*
rall. *portando la voce*
 va-ya un al-ma bien tem-plá - - al Me muc - ro por tus pe -

E.
 azos, gi-ta - nil - la de mi vi - a; y en e - sa vi - sta en - cen -

E. *p*
 di - a _____ ten-go el al - ma a _____ chic - char - rà - - a, y en e - sa vi _____ sta en - cen -

E. di - a _____ ten-go el al - ma a _____ chic - char - rà - - a _____ Alza puna láal

Più presto

E. Va - ya un al - ma _____ bien tem - plá - al va - ya un al - ma bien, tem - plá - al

E. va - ya un al - ma bien, tem - plá - al _____ (parlato.) Alza!

Schneider unterstreicht die Bedeutung der religiösen Couleur locale für Aubers Oper, wobei in der „Cantique et Chœur“ – wahrscheinlich erstmals in der Geschichte der

Opéra-comique – eine Orgel verwendet wird.⁴²¹ Auch bei Rossi wird die religiöse Sphäre, die gegenüber Auber jedoch stark reduziert ist, durch die Verwendung einer Orgel charakterisiert, welche zusammen mit einem religiösen Chor in das Tempo di mezzo von Vittores zweisätziger Arie eingeblendet wird. Der dritte Akt im Vergleich:

- | | |
|--|-------------------------------------|
| 10) Couplets (Brigitte) | 24) Preludio e Scena (Estella) |
| 11) Air (Angèle) | 25) Scena ed Aria (Vittore) |
| 12) Morceau d'ensemble (Angèle/Ursula/
Brigitte/La Tourière/Chor) | 26) Scena |
| Cavatine (Angèle) | 27) Scena e Duetto (Estella/Adolfo) |
| 13) (Angèle/Horace/Chor) | 28) Coro |
| 14) Finale (Angèle/Brigitte/Ursula/
La Tourière/Horace/Juliano/Elfort/Chor) | 29) Scena e Rondò finale (Estella) |

Kann die Verwendung der Orgel als durchaus ungewöhnlich in der Opera buffa der Mitte des 19. Jahrhunderts gelten, so führt das Ende von *Il domino nero* zu einer der mächtigsten Konventionen des italienischen Musiktheaters: die Aria finale, die hier an Stelle des Ensemblefinales von Auber getreten ist.

Lauro Rossi, *Il domino nero*

[Allegro]

Estella *p* A-d-dio si - len - zii del - la pre - ghie - ra, com - pa - gne

E. *f* te - ne - re, per sem - pre ad - di - o: men vo - lo al - le - sta - si d'un'al - tra

⁴²¹ Schneider 1996, S. 301.

E. *p* *cresc.*
 sfe - ra: di - nuo - vi pal - pi - ti mi bal - za il

E. cor. *p*
 Ti strin - gi, o gio - va - ne, al se - no mi - o d'a - mor mi -

E. *f* *slanciato*
 ne - brio in te ra - pi - ta... tu sa - rai l'an - ge - lo del - la mia

E. *p*
 vi - ta co - me tu l'ar - bi - tro fos - ti del cor, sa - - - rai

E.

l'an-ge - - lo del - la vi-ta, co - me tu l'ar - bi - tro_ del_

E.

cor, sa - - - rai l'an - - - ge - lo del - - -

E.

- la_ vi-ta_ co - me_ del_ cor.

Auch als dieser Schluß in der Opera seria allmählich einer variableren Gestaltung wich, behielt er in der Opera buffa und semiseria seine dominante Rolle. Einerseits waren hier avancierte Lösungen nicht sehr gefragt, so daß das Relikt aus der Zeit, als auch die Primadonnen von Rang wie Maria Malibran in diesen Opern auftraten, weiter goutiert werden konnte. Gleichzeitig korrelierte diese musikalische Konvention mit dem Lieto Sopran und Tenor nun endlich heiraten können. Die erfolgreichsten in der Mitte des Jahrhunderts entstandenen komischen Opern wie Antonio Cagnonis *Don Bucefalo*, *Crispino e la comare* der Brüder Ricci, Serafino De Ferraris *Pipelet* und Carlo Pedrotti's *Tutti in maschera* enden alle mit einer virtuoson Nummer des Soprans. Gegen Ende der fünfziger Jahre zeichnet sich aber unter französischem Einfluß ein Para-

digmenwechsel ab: Von nun an werden fast alle komischen Opern – zu nennen sind Opern wie Antonio Cagnonis *Michele Perrin* (Mailand 1864) oder Emilio Usiglios *Le educande di Sorrento* (Mailand 1868) – mit einem großen Ensemble abgeschlossen, das tänzerischen Charakter aufweist. Ideales Beispiel für diese Entwicklung dürfte die Umarbeitung sein, der Errico Petrella seine Opera buffa *Le precauzioni* (Neapel 1851) unterzog.⁴²² Auch diese Oper, in deren Dramaturgie der Sopran eine nur untergeordnete Rolle spielt, endete ursprünglich mit einer kurzen „Cabaletta Finale Soprano“. 1858 wurde diese durch ein ausgedehntes Walzerfinale aller Mitwirkenden ersetzt:

Errico Petrella, *Le precauzioni*

[Tempo di Valzer]

Alb. / Rom. Su bal - lia - mo al - le - gra - men - te.

Mimosa Su bal - lia - mo al - le - gra - men - te.

Oreste 8 Su bal - lia - mo al - le - gra - men - te.

Pilade Su bal - lia - mo al - le - gra - men - te.

Bietola Su bal - lia - mo al - le - gra - men - te.

Cola Tra la la.

Muzio Non sec - car - mi

p *f*

⁴²² Zu den Fassungen von *Le precauzioni* siehe Werr 1999.

Strophenlied und Ballade

Das meist zweistrophige Strophenlied gewann in der italienischen Oper der Mitte des 19. Jahrhunderts stark an Bedeutung, insbesondere für die Darstellung von Couleur locale. Die durch die französische Vorlage motivierte „Canzone spagnuola“ aus Rossis *Il domino nero* ist nur ein Beispiel hierfür. Das Einlagelied wurde von den Komponisten und Librettisten Italiens zunehmend auch in Stoffe eingefügt, die nicht diesem Repertoire entstammten. Pedrotti's *Tutti in maschera* basiert etwa auf einer Komödie von Carlo Goldoni. Im dritten Akt zeichnet der Komponist Lokalkolorit durch ein Lied in venezianischem Dialekt:

Carlo Pedrotti, *Tutti in maschera*

[Allegretto]

Teresa

Son Te - re-sa, la flo - re-ra del Sam - mar-co e dei caf - fè: ve- gli pur de mi sta -

p

T.

sc - ra pu - ti o pu - te, se ghe n'è. Fe-me tut - ti bo - na

rall. a piacere *a tempo*

a tempo

col canto *p*

T.

cie - ra, fe - me tut - ti bo - na cie - ra, fe - me tut - ti bo - na cie - ra, che ve por - to dei boc -

T. *con brio* Poco più mosso
 chè. Vo-gli pur de mi sta - se - ra, pu-ti o pu-te, se ghe n'è. Fe - me tut-ti bo-na

pp

T. *lunga*
 cie-ra, che ve por-to dei boc - chè. La - la la la - la ra la ra la - la.

f

Besonders deutlich wird die Orientierung des italienischen Strophenlieds am französischen Couplet in den Fällen, in denen die Strophen nummeriert sind. In Pietro Antonio Coppolas *Il postiglione di Longjumeau* (Mailand 1838), einem Remake von Adams gleichnamiger Oper, findet sich das berühmte Lied des Postillons, das die entscheidende Wendung der Handlung auslöst:

I.

CHAPELOU

Era un bel giovane, – un buontempone,
 Il postiglione – di Longjumeau;
 E perchè a correre – faceva col vento,
 Come si portento – si riguardò.
 Si sentiva appena appena
 Di lontan la sua cornetta....

(il Marchese entra dal fondo e si ferma ad udire Chapelou)

Ogni donnetta
 Per vagheggiarlo,
 Per salutarlo
 Correa su e giù.

Ed ei festevole – tutte adocchiava;
 Queste piacevagli – quella adorava;
 Ond'è che al riedere – dal suo viaggio

S'alzava un giubilo – per il villaggio...

Ma un giorno ... ah! misero! – che cosa fu?

A ciascun faceva pena.

Ma non volse addietro più.

Oh! che bel giovane – che buontempono

Fu il postiglione – di Longjumeau.⁴²³

Das Einlagelied kann verschiedene Funktionen erfüllen, insbesondere sorgt es für einen Perspektivwechsel innerhalb der Erzählstruktur. „They [das Publikum] abandon the omniscient composer's point of view, and enter, so to speak, into the theatrical action, seeing things exactly as the characters onstage see them, with no additional information“, beobachtet Luca Zoppelli. „The spectators identify completely with the character; the mimetic presence of stage music wrenches them from their position as outside observers and induces them to see with the eyes of the character, to identify with his or her reactions.“⁴²⁴ Gleichzeitig ist das Strophenlied, nicht nur in Italien, ein hervorragendes Vehikel der musikalischen Popularisierung. Es ist sicherlich kein Zufall, daß Einlagelieder oft die populärsten Nummern der betreffenden Opern sind. „Ein Volkslied recht fürs Herz“ erbittet Lyonel im zweiten Akt von Friedrich von Flotows *Martha* und motiviert damit ein anrührendes Volkslied. Der Zitatcharakter, häufig unterstrichen durch die Aufforderung eines Protagonisten, doch das „beliebte Lied“ vorzutragen, gestattet dem Komponisten, eine ebensolche Nummer einzufügen, oft noch unterstrichen – wie mit der spanischen Kostümierung der Protagonistin in *Le Domino noir* bzw. *Il domino nero* – durch eine folkloristische visuelle Komponente. Das Strophenlied war in Italien nicht auf die komische Oper beschränkt, wie es ja auch nicht allein durch die Opéra-comique rezipiert worden war. In Errico Petrellas an anderer Stelle erwähnter *Caterina Howard* ist es aus dem als Vorlage dienenden Drama von Dumas' père übernommen worden.

CATHERINE Dans une route enfoncée,

Le roi, du haut d'un rocher,

Aperçoit la fiancée

De Richard le franc archer.

CATERINA Di Riccardo, il franco arciero,

La vezzosa fidanzata

Per inospite sentiero

Col suo prence s'incontrò

⁴²³ IL POSTIGLIONE DI LONGJUMEAU / MELODRAMMA COMICO IN DUE PARTI / MUSICA DAL MAESTRO / Sig. Pietro Antonio Coppola / DA RAPPRESENTARSI / NELL'I. R. TEATRO ALLA SCALA / L'AUTUNNO DEL 1838 / MILANO / PER GASPARE TRUFFI / M.DCCC.XXXVIII, S. 22f.

⁴²⁴ Luca Zoppelli, „Stage music' in early nineteenth-century Italian opera“, in: *Cambridge Opera Journal* (1990), S. 33. Zur Bühnenmusik in der italienischen Oper und ihrer Bedeutung für die Erzähltechnik siehe außerdem Zoppelli, *L'opera come racconto. Modi narrativi nel teatro musicale dell'ottocento*, Venezia: Marsilio 1994.

Il s'élançait sur sa trace:
 Ah! lui dit-il, prends, de grâce
 Mon bras jusqu'à ta maison.
 – Non [...]
 D'un mot tu peux être reine;
 Dis ce mot; car je suis roi,
 Et ma suite, souveraine,
 S'inclinera devant toi.
 Une couronne royale
 Peut, crois-moi, d'une vassale.
 Séduire l'oeil ébloui.
 – Oui!⁴²⁵

Ei le disse: Mia diletta
 Perché vai così soletta?
 Vieni meco, Elfrida bella;
 Vieni: ed ella - disse: No
 Se mi segui, o vaga Elfrida,
 Del mio cor sarai regina.
 Meco vieni, a me t'affida,
 All'amor che mi ferì.
 Io mirar ti vo' alla corte
 Sul mio trono, mia consorte.
 Verrai meco, Elfrida bella?
 Parla, ed ella - disse; Sì!⁴²⁶

Analog zum Inhalt des Lieds verläßt Catarina im weiteren Verlauf der Oper *Etelvoldo*, um den Regenten zu heiraten. Im dritten Akt kehrt das Lied wieder, nun wird es von *Etelvoldo* vorgetragen, der damit seine untreue Geliebte an ihr gebrochenes Versprechen erinnert.

Vielfach tragen Strophenlieder die Bezeichnung „Ballata“, ohne aber die dramaturgische Funktion der Ballade der *Opéra-comique* zu erfüllen, in der erzählt wird, was sich einst zugetragen hat und was für die Handlung nun von Bedeutung ist. Im dritten Akt von *La contessa d'Amalfi* zeichnet Petrella etwa mit dem als „Ballata“ bezeichneten Strophenlied „Io son la farfalla“ den leichtlebigen Charakter der Femme fatale Leonora, die auf einem Fest ihren ehemaligen Liebhaber verlacht. Auf Ferrandos „Racconto“ aus dem ersten Akt von *Il trovatore*, als dessen Vorbild die Ballade des Raimbault aus *Robert le Diable* erscheint,⁴²⁷ trifft dies jedoch zu: Es wird von einer alten Zigeunerin berichtet, die der Conte di Luna einst verbrennen ließ, und von deren Tochter, die aus Rache dafür einen Säugling in das Feuer warf. Auf dieser Begebenheit baut sich bekanntlich die ganze Handlung von Verdis Oper auf. Die Ballade etablierte sich allmählich in Italien als Topos. Daß dieser Topos für das Publikum der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Konnotationen aufwies, zeigt sich daran, daß die Ballade sogar parodistisch eingesetzt werden konnte. „Vi fora una ballata?“ fragt Casilda im zweiten Akt von Filippo Marchetti's *Ruy Blas* die Königin:

⁴²⁵ Alexandre Dumas [père], *Catherine Howard*, Dessau: Imprimerie de la Cour 1839, S. 51f.
⁴²⁶ Cencetti 1866, S. 12.

⁴²⁷ James Hepokoski, „Ottocento Opera as Cultural Drama: Generic Mixtures in ‚Il trovatore‘“, in: Chusid (Hg.) 1997, S. 147-196.

CASILDA (*da sè*)

Oh! finalmente!... (*forte*) Udite:

C'era una volta un diavolo...

DUCHESSA (*interrompendola*)

Casilda? Che mai dite?...

CASILDA

Non vi piace l'esordio?...

Lo cangerò così:

C'era una volta – una Duchessa

Vecchia, noiosa – brutta, orgogliosa

Che d'una bella – gentil donzella

Martirizzava – il giovin cor:

Ma un giorno un provvido – Mago s'apressa,

E a lei facendo – mutar natura

Le dà d'un topo – la vil figura...

Evviva il Mago – liberator!.. [...]

Il topo irato – scorbò la stessa

Maligna rabbia – della Duchessa,

E della bella – gentil donzella

Rôse il bel manto – trapunto d'or;

Ma un dì sul fatto – lo colse un gatto...

Tra i ficri artigli – lo imprigionò

E in un attimo – se lo mangiò...

Evviva il gatto – liberator!...

DAMIGELLE

Evviva il gatto – liberator!...

DUCHESSA

Basta... basta così...

CASILDA (*ridendo*)

La storia mia finì.⁴²⁸

Dialogoper in Norditalien

Das auffälligste formale Merkmal der Opéra-comique ist zweifellos der gesprochene Dialog. Im Gegensatz zu fast dem gesamten übrigen Europa, wo nicht nur die entsprechenden französischen Opern gespielt wurden, sondern an vielen Orten eigene Traditionen in Gang kamen – wie in Deutschland die des Singspiels –, konnte sich dieser in Italien nie etablieren. Die Zäsur, die die Unterbrechung des Gesangs durch die gesprochene Prosa mit sich bringt, widersprach hier offenbar in besonderem Maße dem ästhetischen Empfinden. Der Theoretiker Carlo Ritorni zieht drastische Vergleiche, um seiner Ablehnung dieser Konvention Ausdruck zu verleihen:

⁴²⁸ RUY BLAS / DRAMMA LIRICO IN QUATTRO ATTI / DI CARLO D'ORMEVILLE / musica di / F. MARCHETTI / STABILIMENTO MUSICALE F. LUCCA. / 5-76, S. 21

Vorrebbero altri che i recitativi fossero in semplice prosa, onde quasi meglio per queste deserti trionfasser i fiori di canto; e adducono per autorità l'usar de' popoli stranieri. Siccome scrivo agl'Italiani, non ho d'uopo di prender contr'essi la lancia. So che l'uso a tutto avezza, sicchè appo i Chinesi sono cert'uomini così abituati alle bastonate, che le mercano avidamente per gli atrj de' tribunali da' ricchi rei a tal pena condannati, onde con savio soddisfacimento della giustizia portarne la pena con essi; ma non è delle bell'arti accostarne ad usanze assurde a dispiacevoli, bensì a care sensazioni.⁴²⁹

In Italien zog man es konsequenterweise sogar vor, auf die Musik ganz zu verzichten und Opéras-comiques-Libretti als Theaterstücke aufzuführen.⁴³⁰ Schon am Ende des Settecento gab es beispielsweise in Venedig Ansätze, den gesprochenen Dialog in Italien zu etablieren.⁴³¹ Nachhaltiger Erfolg war diesen Versuchen aber nicht beschieden.

Einen neuen Anlauf unternahm in der Mitte des 19. Jahrhunderts der Librettist Giorgio Giachetti, dem eine Erneuerung der Opera buffa durch Anlehnung an die Opéra-comique vorschwebte. Am 24. Februar 1851 wurde im Mailänder Teatro Santa Radegonda die „Opera comica“ *Il magnetismo* des Turiner Kapellmeisters Achille Graffigna uraufgeführt. Im Librettovorwort stellt Giachetti den Bezug dieses Werks zum französischen Musiktheater her und erläutert die Unterschiede von Vaudeville und Opéra-comique:

Gli è questo uno scherzo, e nulla più tagliata alla foggia delle *opéras comiques*, e non già dei *vaudevilles*, come taluni asseriscono; imperciocchè assaissimo quelle da questi differiscono. Il *vaudeville* non è altro che una commedia, sparsa qua e là di strofe (*couplets*) e vien rappresentata dai comici; l'*opéra comique* invece è un melodramma come il nostro, eseguito dai cantanti, colla sola differenza che, in luogo dei recitativi cantati, havvi la prosa parlata.

Die Notwendigkeit einer Reform der Opera buffa nach dem Vorbild der Opéra-comique begründet Giachetti dann wie folgt:

⁴²⁹ Carlo Ritorni, *Ammaestramenti alla composizione d'ogni poema e d'ogni opera appartenente alla musica*, Milano: Pirola 1841, S. 121.

⁴³⁰ Marco Marica, „Le traduzioni italiane in prosa di opéras comiques francesi (1763-1813)“, in: Herbert Schneider / Nicole Wild (Hg.), *Die Opéra comique und ihr Einfluß auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert. Bericht über den Internationalen Kongreß Frankfurt 1994* (Musikwissenschaftliche Publikationen, 3), Hildesheim/Zürich/New York: Olms 1997, S. 386f.

⁴³¹ Emilio Sala, „Réécritures italiennes de l'opéra comique français: le cas du ‚Renaud d'Ast‘“, in: Schneider/Wild (Hg.) 1997, S. 363-383.

Sarebbe però desiderabile che prendesse voga l'opera comica anche in Italia, e ciò per i seguenti motivi: 1. Che il pubblico non sarebbe condannato ad ascoltare que'nauscantissimi recitativi, di rado ben fatti, spesso male eseguiti. 2. Che il poeta si troverebbe meno inceppato nello sviluppo dell'azione. 3. Che gli artisti di canto, sapendo di dover recitare, si occuperebbero vie maggiormente del gesto e della declamazione, studio utilissimo senza dubbio ad ogni seguace d'Euterpe.⁴³²

Auf eine besonderes Resonanz beim Publikum stieß *Il magnetismo* aber nicht. Ähnlich erging es der Oper *Il sindaco babbeo*; das Werk von vier Kompositionsstudenten des Mailänder Konservatoriums (unter ihnen Amilcare Ponchielli, der die Orchestereinleitung und eine Buffoarie beisteuerte), die unter Anleitung ihres Lehrers Lauro Rossi ein weiteres Libretto von Giachetti vertont hatten. In der *Gazzetta dei teatri* findet sich eine kurze Besprechung des Ereignisses:

Il genere dei recitativi non garba al nostro pubblico; d'altra parte bisogna confessare che i nostri artisti di canto non sono per la recitazione gran fatto nel loro centro; e non saprei con quanta speranza di successo convenerebbe ostinarsi a continuare in tentativi in simile genere. Dateci una semplice farsa, ma dare sul bel principio di una innovazione un'opera in tre atti, è cosa che va un po' troppo per le lunghe, ed ogni cosa a lungo andare annoja!⁴³³

Das Fehlen von Sängern, die den darstellerischen Anforderungen der Dialoge gerecht werden konnten, stand der Verbreitung der Opéra-comique in Italien im Wege. Das geschilderte Experiment blieb ohne Folgen. Sein abruptes Ende unterstreicht aber, wie sehr die Rezitative als ein Grundbestandteil des italienischen Musiktheaters angesehen wurden. Die Ablehnung von gesprochenen Dialogen galt jedoch nicht für ganz Italien. In Neapel wurde an einigen kleinen Theatern wie dem Teatro Nuovo, Teatro La Fenice oder dem Teatro Partenope eine Tradition gepflegt, bei der die gesprochene Prosa zu den Konventionen gehörte.

⁴³² IL MAGNETISMO / OPERA COMICA IN DUE ATTI / DI / GIORGIO GIACHETTI / POSTO IN MUSICA DAL MAESTRO / ACHILLE GRAFFIGNA / da rappresentarsi / Nel teatro di Santa Radegonda / il carnevale 1851 / MILANO / COI TIPI DI FRANCESCO LUCCA, S. 3.

⁴³³ *Gazzetta dei teatri* (1851), Nr. 12, S. 1.

Neapolitanische Dialektoper

Als Folge der französischen Besetzung war es in Neapel zu einer besonders tiefgreifenden Auseinandersetzung mit aus Frankreich importierter Oper und Theater gekommen, wobei in großem Umfang Libretti der Opéra-comique übernommen wurden. Bemerkenswert ist aber der Umstand, daß die gesprochenen Dialoge gerade in den Stücken reüssieren konnten, in denen ein spezifisch neapolitanischer Charakter besonders hervortritt. Da dieser sich unter anderem durch eine drastische Komik konstituiert, müßte die Inkompatibilität mit der Opéra-comique hier in besonderem Maße zutage treten. Es fand jedoch eine Assimilierung der gesprochenen Dialoge in die in wesentlichen Eigenheiten beibehaltene lokale Tradition statt.⁴³⁴ Mitunter wurden sogar außerhalb dieser Tradition stehende Opern entsprechend bearbeitet, so sind beispielsweise Aufführungen von Bellinis *I Capuleti ed i Montechi* im neapolitanischen Teatro La Fenice belegt, bei denen gesprochener Dialog Verwendung fand.⁴³⁵

Die Dialektoper wurde in den kleinen Theatern Neapels gepflegt, insbesondere im Teatro Nuovo sopra Toledo. Der Reisebericht von Louis Spohrs Aufenthalt im Jahre 1817 gibt einen Eindruck vom Rahmen, in dem sich dieses Theaterleben abspielte:

Vom S. Carlo-Theater bis zum Hafen ist nächst der Toledostraße das größte Gedränge; da befinden sich in geringer Entfernung alle die kleinen Winkeltheater, die den ganzen Tag über spielen, und zu deren Besuch auf einer Erhöhung ein paar Geiger und ein Hanswurst unaufhörlich einladen. Zwischen ihnen stehen die Buden der Marktschreier, die hoch auf einem Tische ihren zahlreichen Zuhörern und Käufern ihre Medikamente anpreisen. Auf dem Hafendamme, wo es kein Wagengeräusch gibt, schlagen die Puppenspieler ihre ambulierenden Theater auf, und die Improvisatoren unterhalten die Neapolitaner von den Heldentaten ihrer Vorfahren. Zuweilen liest ein solcher auch vor und erklärt nachher das Gelesene. Hier wimmelt es aber auch von unverschämten und ekelhaften Bettlern und verschmitzten Taschendieben, so daß man sich vor denselben nicht genug in Acht nehmen kann.⁴³⁶

Als förderlich für die Integration von Prosa in die neapolitanische Opera buffa erwies sich die starke lokale Tradition von Sprechtheater, die in anderen Teilen Italiens fehlte. Das Publikum der neapolitanischen Theater war daher mit gesprochenen Dialogen vertraut. Gleichzeitig waren die Darsteller in der Lage, Dialoge in ansprechender Art

⁴³⁴ Eine besondere Rolle bei der Integration der Dialoge in die Dialektoper und der Einführung von Semiseria-Stoffen kam offenbar Andrea Leone Tottola, dem Librettisten der königlichen Theater, zu. Siehe Vittorio Viviani, *Storia del teatro napoletano*, Napoli: Guida 1969, S. 563.

⁴³⁵ Rea 1996, S. 311.

⁴³⁶ Louis Spohr, *Lebenserinnerungen*, hg. von Folker Göthel, Tutzing: Schneider 1968, 2 Bände, II, S. 6.

und Weise aufzuführen. Entscheidend dürfte aber sein, daß die Prosa eine fast unmittelbare Übernahme wesentlicher Elemente des äußerst populären Sprechtheaters auf die Opernbühne erlaubte. Die Verbindung mit dem Sprechtheater wirkte sich auch auf die Stoffwahl der Opera buffa aus: Alessandro Manzonis Roman *I promessi sposi* ist schon deshalb in Luigi Bordeses gleichnamiger Opera buffa (1830) kaum wiederzuerkennen, weil der Librettist Giuseppe Checcherini den Roman durch eine Dramatisierung rezipierte, die für das Teatro dei Fiorentini verfaßt worden war.⁴³⁷ Die Dialektoper läßt sich als musikalische Variante des lokalen Volkstheaters interpretieren, mit der sie nicht nur durch Stoffe, sondern auch durch Dramaturgie und die Neigung zu einer eher derberen Art von Humor verbunden ist. Besonderen Raum nahm in dieser Konzeption von Theater Improvisation ein. Zwar waren im Ottocento auch die „lazzi“ schriftlich fixiert, aber eine Selbstverständlichkeit war die „libertà agli attori di slagarli o di aggiungerne altri“.⁴³⁸ Im Libretto zu Giacomo Valentès „spettacolo comico fantastico“ *Pulcinella molinaro* (Neapel 1870) findet sich an einer Stelle sogar die Szenenanweisung „qui lazzi a piacere“. All diesen Tendenzen mußten die gesprochenen Dialoge in idealer Weise entgegenkommen, da die Dialoge den Darstellern in dieser Hinsicht weit weniger Fesseln als Rezitativen anlegten. In einer Rezension von Nicola De Giosas *Don Checco* (1851) lesen wir über den berühmten Baßbuffo Raffaele Casaccia, der die Titelrolle verkörperte: „Casaccia faticò immensamente, fu pure molto applaudito, ma, una volta per sempre, egli non fa ridere quando apre dialoghi di miseria col pubblico. Un vero attore fa la parte, non conta miserie, o sue o degli amici.“⁴³⁹ Aber die Verärgerung des Rezensenten wurde nicht allgemein geteilt. Andere Kommentatoren bewerten die enge Verbindung von Bühne und Auditorium als überaus fruchtbar. „I cantanti e il pubblico se ne son fatto uno scambievole divertimento“, notierte ein Kritiker im Jahre 1851, „quelli ogni sera aggiungono nuovi modi e graziette; questo ogni sera sospinge e incoraggia i nuovi tentativi.“⁴⁴⁰ Improvisation war auch in anderen Teilen Italiens üblich, in Neapel nahm sie aber offensichtlich weit größeren Raum ein. Die in diesem Punkt divergierenden Vorlieben des Publikums in Norditalien werden deutlich in einer Rezension aus Mailand. Zwar wurde die neapolitanische Opera buffa dort mit Rezitativen aufgeführt, aber der Buffo aus Neapel verzichtete nicht auf seine übliche Praxis der Ausschmückung: „Come tutti i buffi napoletani il

⁴³⁷ Die Verbreitung der Komödien von Carlo Goldoni wurde gefördert durch die Bearbeitungen von Filippo Cammarano, dem Bruder von Verdis Librettisten. Siehe Franco Carmelo Greco, *La scena illustrata. Teatro, pittura e città a Napoli nell'ottocento*, Napoli: Electa 1995, p. XI f.

⁴³⁸ Giulio Trevisani, *Teatro napoletano. Dalle origini a Edoardo Scarpetta* (Fenice del teatro, 3), Parma: Guanda 1957, Vorwort S. XXX.

⁴³⁹ *Gazzetta musicale di Milano* (1850), S. 129.

⁴⁴⁰ Zitiert nach Franco Carmelo Greco, „Immagini della città sulla scena musicale napoletana dell'ottocento“, in: Maria Caraci Vela / Rosa Cafiero / Angela Romagnoli (Hg.), *Gli affetti convenienti all'idee. Studi sulla musica vocale italiana* (Archivio del teatro e dello spettacolo, 3), Napoli: Edizioni scientifiche italiane 1993, S. 342.

Fioravanti non si accontenta di riprodurre il personaggio, ma ne fa un po' la caricatura, aggiunge lazzi, parole, scene intere al libretto; ma egli sa fare tutto ciò con tanta parsimonia, con tanto garbo, che il nostro pubblico, che pure di moine sceniche non è troppo tenero, ride e lo lascia fare.⁴⁴¹

Die Dialektoper wurde von Anspielungen auf den „Neapolitan way of life“ geprägt. Ziel dieser Bestrebungen war es, Identifikationsmöglichkeiten für den Zuschauer zu schaffen und die Basis für die Komik herzustellen, die in erster Linie aus der Entstellung vertrauter Abläufe und Verhaltensweisen entsteht. Viele Opern spielen in Neapel selbst, bevorzugt zu den in dieser Stadt als Höhepunkte des Jahres angesehenen Festivitäten. Als charakteristisch hierfür kann Luigi Riccis in Neapel außerordentlich erfolgreiche Opera buffa *La festa di Piedigrotta* (Neapel 1852) – ein Biograph nennt 374 Aufführungen in Folge⁴⁴² – angesehen werden. Mit Ausnahme der Szenenanweisungen ist das Libretto vollständig in Neapolitanisch verfaßt. Der Beginn der Oper zeigt ein dem Publikum des Teatro Nuovo vertrautes Bild, nämlich die Piazza della Carità, die viele Zuschauer auf dem Weg zum Theater überqueren mußten. Die „neapolitanischen Situationen“ fehlen auch nicht in Dialektoperen, die außerhalb der Stadt spielen. Die Verwendung des Dialekts wird in diesen Fällen in der Regel damit motiviert, daß die betreffenden Figuren Neapolitaner sind. Unfreiwillig hat es sie in die Fremde verschlagen, sie sehnen sich nach Neapel zurück. Die Handlung von Nicola De Giosas *La casa di tre artisti* (Neapel 1842, Libretto: Andrea Passaro) trägt sich etwa in Montpellier zu. In kurioser, aber sicherlich zufälliger Analogie mit Puccinis *La bohème* zeigt die Einleitung einen Maler und einen Komponisten in ihrer Stube; der angehende Arzt Scipione, ihr Mitbewohner, kommt hinzu. Plötzlich erscheint der Hauswirt Ducros, der die überfällige Miete verlangt und sich nur mit Mühe abwimmeln läßt. Die Unmutsäußerung stellt einen Bezug zu Neapel her:

SCIPIONE Oh! chi lo voleva dicere, ca io aveva da lassà Napole veni nfino cca, e perchè? p'avè no lauro ncapo, ed essere fatto dottore. Ve voglio fa campà a sciore. Vuje autro non avite da fa che pregà lo cielo che me manasse malate a zeffunno.⁴⁴³

⁴⁴¹ *Gazzetta musicale di Milano* (1869), S. 402.

⁴⁴² Dal Torso 1860, S. 47.

⁴⁴³ „Oh! Wer hätte gesagt, daß ich Neapel verlassen und schließlich hierher kommen würde, und weshalb? Um einen Lorbeer auf den Kopf zu bekommen und zum Doktor gemacht zu werden. Ich will Euch mit Blumen leben lassen [Ich will Euch in Ehren leben lassen]. Ihr hingegen, habt nichts anderes zu tun, als den Himmel zu bitten, daß er mir Kranke in Hülle und Fülle schickt!“ (Übersetzung von Daniel Brandenburg.) *LA CASA / DI / TRE ARTISTI / COMMEDIA BUFFA PER MUSICA / IN DUE ATTI / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO NUOVO / Nell'està dell'anno 1842. / NAPOLI / 1842, S. 9.*

Francesco Ruggi, *I due ciabattini*

[Allegro moderato]

Crispino *calando* *animato*

Gran Dio mo-rir si gio-va-ne, se di-giu-nai co-tan-to, mo-rir di mal di

Ciccotto

Gran Dio mo-rir si gio-va-ne, se di-giu-nai co-tan-to, mo-rir di mal di

f *pp* *f*

Cr.

vi-sce-re, mo-rir soff-ren-do tan-to, per-chè la sor-te bar-ba-ra un

Ci.

vi-sce-re, mo-rir soff-ren-do tan-to, per-chè la sor-te bar-ba-ra un

f

Cr.

cru-do col-po lan-cial o po-ve-ra mia pan-cia, che vuo-ta sem-pre ful

Ci.

cru-do col-po lan-cial o po-ve-ra mia pan-cia, che vuo-ta sem-pre ful

Die erfolgreichste Pulcinella-Oper aus der Mitte des 19. Jahrhunderts war Vincenzo Fioravantis *Il ritorno di Pulcinella da Padova* (1838, Libretto: Andrea Passaro), eines der wenigen Werke aus diesem Repertoire, das auch außerhalb Neapels Erfolg hatte. Die Verbreitung in anderen Teilen Italiens erfolgte aber in einer Bearbeitung mit dem Titel *Il ritorno di Columella dagli studi di Padova* von Carlo Cambiaggio, der die gesprochenen Dialoge durch Rezitative ersetzte, den Dialekt eliminierte und die Buffodominanz durch Einlage lyrischer Nummern abmilderte. Im Libretto verweist Cambiaggio auf den Erfolg, den das Werk in seiner ursprünglichen Form in Neapel und Rom (wo viele Neapolitaner lebten) gehabt hat. Für ein anderes Publikum mußte Fioravantis Oper aber bearbeitet werden:

Trovi giustificato pienamente l'entusiasmo di questo spartito, avendovi rinvenute non poche bellezze; ma molto mi dolsi nello scorgere che data quest'opera come si dava in Napoli e Roma non avrebbe potuto nel rimanente dell'Italia produrre l'uguale effetto per esservi intruso il Dialecto Napoletano, e per avervi trovato scene di prosa troppo prolisse. Acquistai regolarmente una copia di quest'opera, riaggiustai il libro, verseggiai e musicai il recitativo al uso nostro, ridussi certe scene di prosa che offrivano buone situazioni in pezzi concertati come sarebbe il Finale del 1.º atto, e riserbato tutto il migliore della musica del Maestro Fioravanti, arricchij di nuovi pezzi l'opera mediante il concorso del Maestro Eduardo Bauer.⁴⁴⁹

Als Buffo kannte Cambiaggio, der selbst die Titelrolle der Oper verkörperte, die Vorlieben des Publikums genau. Einige der „scene di prosa troppo prolisse“ ließ er bei der Bearbeitung einfach weg, da sie zum Fortgang der Handlung wenig beitragen, sondern nur „neapolitanische Situationen“ einbringen. Eine derartige Szene mag die hierfür typische Komik illustrieren.⁴⁵⁰ Dieser Abschnitt belegt erneut nachdrücklich, wie sich die Gattung trotz der Dialoge grundsätzlich von der Opéra-comique unterscheidet. Pulcinella sucht im Irrenhaus nach seinem Herrn Aurelio, der vor Kummer den Verstand verloren hat. Das Unterhaltungsmoment beruht nun vor allem darauf, daß der gebildete „Dottore“ die Ursache für Aurelios Zustand erfahren möchte, der ungebildete Pulcinella ihn aber immer wieder in grotesker Weise mißversteht, wenn er beispielsweise „aberrare“ (irregehen) mit „abbeverarsi“ (trinken, saufen) verwechselt:

⁴⁴⁹ IL RITORNO / DI / COLUMELLA / DA PADOVA / MELODRAMMA BUFFO IN TRE ATTI / RIDUZIONE / di Carlo Cambiaggio / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO DELLA COMUNE / Il Carnevale 1844 / BOLOGNA / NELLA TIPOGRAFIA DELLE BELLE ARTI, S. 3.

⁴⁵⁰ IL RITORNO / DI / PULCINELLA / DA PADOVA / Ossia / IL PAZZO PER AMORE / COMMEDIA IN DUE ATTI / MUSICA [recte: POESIA] / DEL SIG. ANDREA PASSARO / NAPOLI / DALLA TIPOGRAFIA CRISCUOLO. / [...] 1852, S. 22f.

- DOTTORE (*parlando dentro*) Vi dico che così voglio, e non si replico. Non si vesta da matto Aurelio, si lasci libero per lo stabilimento, e poi a suo tempo se peggiora gli daremo il bagno di sorpresa.
- PULCINELLA Pe disgrazia mia! Tenite sti quatto nennille ccà dinto?⁴⁵¹
- DOTTORE Hai sofferto qualche cosa?
- PULCINELLA No mmalora de pazzo m'ha dato la scoppetta ncapo, e po D. Luisa...⁴⁵²
- DOTTORE Come! Elisa è qui venuta?
- PULCINELLA Gnorsi.⁴⁵³
- DOTTORE (I miei sospetti si vanno verificando. Vorrei da costui scoprire l'origine dell'aberrazione di mente di Aurelio.)
- PULCINELLA Ah! chi lo boleva dicere, ca io e lo padrone n'avevamo mpavola fatto perdere cervella a li judece, e mo na femmena ha fatto perdere le cervella a tutte duje.⁴⁵⁴
- DOTTORE Una donna? Ma dimmi, sai tu l'origine di quest'aberrazione del Sig. Aurelio? Dandome un barlume, mi metti nello stato di poter con sicurezza far uso della terapeutica.
- PULCINELLA Si me parlate turco io ve non capisco affatto.⁴⁵⁵
- DOTTORE Sai perchè Aurelio è aberrato?
- PULCINELLA Auto che abbeveralo. Chillo a Pavola se scenneva no quartarusu de vino lo juorno.⁴⁵⁶
- DOTTORE Non dico questo. Perchè è caduto nella mania.
- PULCINELLA E no piezzò che nè io, e nè isso non maniammo manco no callo.⁴⁵⁷
- DOTTORE Perchè è uscito pazzo. Ne sai tu il principio?
- PULCINELLA Lo principio? Mo ve lo conto. È cosa che farria chiagnere pure a li criature nfasciulle.⁴⁵⁸
- DOTTORE Svelami il tutto.

⁴⁵¹ „Was für ein Unglück für mich! Haltet Ihr die Burschen hier drinnen fest?“ (Übersetzung von Daniel Brandenburg.)

⁴⁵² „So ein verdammter Irrer hat mir mit einem Besen auf den Kopf gehauen, und dann Donna Luisa...“

⁴⁵³ „Jawohl, mein Herr!“

⁴⁵⁴ „Ach, da hieß es, ich und der Herr hätten in Padua einem Richter den Verstand geraubt, und nun hat eine Frau uns beide um den Verstand gebracht.“

⁴⁵⁵ „Wenn Sie mit mir türkisch sprechen, verstehe ich kein Wort.“

⁴⁵⁶ „Von wegen getränkt. Der hat in Padua ein Viertelfaß Wein am Tag gesoffen.“

⁴⁵⁷ „Oh, das ist schon seit einer ganzen Weile, daß weder ich noch er auch nur einen Krümel zu essen bekommen haben.“

⁴⁵⁸ „Der Anfang. Den erzähle ich Euch sofort. Das ist eine Geschichte, die sogar die Windelkinder zum Weinen bringen würde.“

PULCINELLA Io e isso partemmo pe Pavola.⁴⁵⁹
 DOTTORE Un poco dopo.
 PULCINELLA Lo patrone è asciuto pazzo.⁴⁶⁰
 DOTTORE Prima.
 PULCINELLA Quando arrevajemo a Pavola.⁴⁶¹
 DOTTORE Più avanti.
 PULCINELLA Arrevate ccà.⁴⁶²
 DOTTORE Prima.
 PULCINELLA Arrevaje là.⁴⁶³
 DOTTORE Dopo.
 PULCINELLA Oh! oh! fuss'acciso io, tu, lo patrone, Paolo, lo tribunale, e quanta tastapuze nce stanno pare tuoje. Primma, avante, doppo ... e che me vuò fà perdere a me pure la chiancarelle? Io già le tengo mezo perdute, ossoria non capesce niente, e si me vota la mingria me te piglio a uoglio, e te nzerro dinto a na pazzaria de cheste.⁴⁶⁴
 DOTTORE A me! bifolco indegno. Ho compassione della tua imbellicità, altrimenti... Ma, ti accomodo io per le feste. (*parte*)
 PULCINELLA Io mo si faceva na pazziata, non aveva ragione? Ma vedimmo de trovà lo patrone, e quando pò non lo trovasse, ccà nc'ha da stà la cucina, me nce mpizzò dinto, e voglio restà pazzo mente campo.⁴⁶⁵

Für ein Publikum außerhalb Neapels, dem die Libretti der Opéra-comique nicht komisch genug waren, war dies zu drastisch. An diese Szene schließt sich die „Scena dei matti“ an, ein Kabinettstück der Opera buffa. Pulcinella trifft auf die Insassen der Irrenanstalt, die sich einbilden, Musiker zu sein. „Qui i pazzi cominciano a suonare una sinfonia, ciascuno imitando con la bocca lo strumento che tiene nella mani, e Pulcinella li accompagna con la campana.“ Nach einer Art Vorspiel stimmen sie die Ouvertüre von *Semiramide* an. „Oh, che bella sinfonia, gran Rossini in verità.“

⁴⁵⁹ „Ich und er brachen nach Padua auf.“

⁴⁶⁰ „Der Herr ist verrückt geworden.“

⁴⁶¹ „Als wir in Padua ankamen.“

⁴⁶² „Hier angekommen.“

⁴⁶³ „Ich kam dort an.“

⁴⁶⁴ „Oh, oh! Möge der Henker mich, dich, den Herrn, Paolo, das Gericht und all die Hirnklempner deinesgleichen holen. Vorher, nachher, später ... was soll das, willst du auch mich um den Verstand bringen? Ich habe ihn schon halb verloren, ich verstehe nichts mehr, und wenn es mir einmal reichen sollte, dann schmeiße ich dich in so ein Irrenhaus wie dieses.“

⁴⁶⁵ „Wenn ich jetzt eine Verrücktheit begangen hätte, hätte ich dann nicht recht gehabt? Laßt uns aber den Herrn finden, und sollte ich ihn nicht finden, hier ist die Küche, und in die verschwinde ich dann und will verrückt bleiben, solange ich lebe!“

8 la la la la la la la la la la la la la ra la la la la la la la la la la la la

zum zum

pp

8 la ra la la la la la la la la la la la la la ra

zum zum

P. don don don don don don don

8 la la la la la la la la la la la la la ra la la la la la la la la la la la la

zum zum

sf

AUSBLICK

Die in den vorhergehenden Kapiteln dargestellte Auseinandersetzung des italienischen Musiktheaters mit Literatur und Oper aus Frankreich hatte – wie nun ohne jeden Anspruch auf Vollständigkeit in Schlaglichtern gezeigt werden soll – Nachwirkungen bis weit bis ins 20. Jahrhundert. Viele der aus Frankreich übernommenen Techniken wurden dabei im Laufe der Zeit so fest in das musikdramatische Vokabular der italienischen Oper integriert, daß sich ihre Ursprünge verwischten.

Einige Entwicklungen, die um die Mitte des 19. Jahrhunderts einsetzten, fanden allerdings erst später ihre stärksten Ausprägungen. Die Probleme der Unterschicht und ländliche Schauplätze – wichtige Bestandteile der Oper des *Fin de siècle* – werden in dem Drama *Claudie* (1851) von George Sand thematisiert. Dieses wiederum liegt drei italienischen Bühnenwerken zugrunde, wobei die Werke von Emanuele Muzio, Antonio Cagnoni und Gellio Benvenuto Coronaro die ganze Breite der italienischen Oper bis zum Verismo zeigen, an die der Stoff angepaßt werden konnte. Sand schildert in dem Drama um die junge Claudie, die wegen eines unehelichen Kindes ins soziale Abseits gerät, das entbehrungsreiche Dasein der einfachen Leute, die dem Schicksal und den Ungerechtigkeiten der besitzenden Klassen ausgeliefert sind.⁴⁶⁶ „La *Claudia* di Giorgio Sand è una tesi filosofico-sociale svolta in forma drammatica. Si domanda se una fanciulla inesperta nel mondo, ingenua, appassionata, abbia ancora il diritto di chiamarsi onesta dappoichè, per un turpe abuso della seduzione, ella divenne madre“, faßt Antonio Ghislanzoni das Stück zusammen; „Giorgio Sand, col suo dramma, risponde affermativamente, e diciamolo pure, trionfalmente. La fanciulla caduta nel laccio della seduzione, la fanciulla che ha fallito in un ingenuo trasporto di amore, la fanciulla che ha troppo creduto, ottiene, per opera della Sand, una riabilitazione completa.“⁴⁶⁷

Das Libretto von Emanuele Muzios noch der Gattung *Semiseria* zuzuordnenden *Claudia* (Mailand 1853) folgt Sands Drama eng (einschließlich des *Lieto fine*). Die Aktualität des zeitgenössischen Stoffes wird durch die Verlegung des Schauplatzes von Frankreich in die „*Campagna romana, a poco distanza d'Albano*“ sogar noch gesteigert. Der Einleitungsschor, den der Librettist wahrscheinlich aus Gründen der Gattungskonvention einfügte, zeichnet das Ambiente: „È la stagione del raccolto. – Mietitori

⁴⁶⁶ Der Pächter Faveau möchte seinen Sohn Sylvain mit der reichen Rose verheiraten, dieser liebt aber die junge Tagelöhnerin Claudie. Er darf sie jedoch nicht heiraten, da diese einst vom reichen Denis Ronciat verführt worden war und ein (inzwischen verstorbene) Kind geboren hatte. Claudies Großvater Rémy nimmt seine Enkelin in Schutz: Sie sei das Opfer, nicht der Täter. Ronciat bietet Claudie als Wiedergutmachung die Ehe an, sie lehnt ab. Nun bittet Sylvain um ihre Hand, was sie jedoch zurückweist mit dem Hinweis auf die Schuld, für die sie büßen müsse. Ihr Großvater und die plötzlich erklingenden Glocken der nahen Kirche überzeugen sie schließlich, doch in die Heirat mit Sylvain einzuwilligen. Alle danken Gott.

⁴⁶⁷ *Gazzetta musicale di Milano* (1866), S. 69.

e Mietitrici spargonsi a gruppi per la campagna: fanciulli affaccendati a portar covoni.“
 Was den Chor aus der Masse bloß lokalkoloristischer ländlicher Szenen heraushebt, ist die Thematisierung der ungerechten Landverteilung, eines der zentralen Probleme der italienischen Gesellschaft bis weit in das 20. Jahrhundert:

- CORO (*dentro la scena*)
- I. Su, fratelli! alla bella campagna:
 Già matura, s'incurvar la spica
- II. Non è nostro il terren, ma lo bagna
 Il sudor della nostra fatica. (*Entra il Coro*)
- I. Via pe'solchi, alla bionda ricolta!
 Noi siam usi alla sferza del sol.
- II. O Signor! tu riguarda ed ascolta
 Della marra il tagliardo figliuol!⁴⁶⁸

„È ben vero che il pubblico non era numeroso“, schreibt Muzio nach der wenig erfolgreichen Uraufführung an Giovanni Ricordi, „ma però era scelto e per la maggior parte composto di maestri, i quali non troveranno cattiva l'opera, e la stampa la giudicò favorevolmente.“⁴⁶⁹ Die zweite Oper von Verdis einzigem Schüler wurde außer in Mailand nur in Padua aufgeführt.

Mehr Resonanz beim Publikum fand Antonio Cagnonis tragische Oper *Claudia* (Mailand 1866, Libretto: Marcelliano Marcello), die in den sechziger und siebziger Jahren relativ häufig gespielt wurde. Sozialkritik wird eher versteckt geübt. So entgegnet Remigio, auf das schlechte Aussehen seiner Enkelin Claudia angesprochen: „Quando, buon uom, si è poveri, / Si dee soffrir così!“⁴⁷⁰ Evident ist in Cagnonis *Claudia* die Anpassung an die dramaturgischen Konventionen der italienischen Oper, wenn die Titelfigur am Schluß den Verstand verliert: „Claudia smorta, coi capelli sparsi, in mano un mazzolino di fiori, cammina lentamente cogli occhi fissi al suolo, senza vedere alcuno: ha perduta la ragione.“ Zwar wird Claudia am Schluß vordergründig rehabilitiert, aber letztlich bleibt ihr nur ein Ausweg:

⁴⁶⁸ CLAUDIA / DRAMMA LIRICO / POSTO IN MUSICA DAL M.^o / EMANUELE MUZIO / DA RAPPRESENTARSI / AL TEATRO RE / il Carnevale 1852-53 / MILANO / DALL'I. R. STABILIMENTO NAZIONALE PRIVILEGIATO DI / GIOVANNI RICORDI / Contrada degli Omenoni, 1720 / e sotto il portico a fianco dell'I. R. Teatro alla Scala, S. 5

⁴⁶⁹ Zitiert nach Carlo Matteo Mossa, „Le lettere di Emanuele Muzio alla Casa Ricordi“, in: *Studi verdiani* (1988), S. 185.

⁴⁷⁰ Marcello 1877, S. 11.

(Claudia si stacca dalle braccia del padre, levando gli occhi al cielo, poi come oppressa e vinta dai patimenti cade al suolo.)

SILVIO

Oh Claudia!

REMIGIO

Oh! figlia!

CLAUDIA *(stendendo una mano al padre ed una a Silvio)*

Addio!

TUTTI

Lassù... perdono... avrò. *(spira)*

Ah! nel suo grembo Iddio *(inginocchiandosi)*

Un angiol richiamò,⁴⁷¹

Für Ghislanzoni hat der Librettist zwar das Möglichste getan, um aus dem Drama ein brauchbares Libretto zu formulieren. Grundsätzlich sei ein derartiger Stoff aber nur begrenzt für die Opernbühne geeignet:

La musica da teatro ha bisogno di fatti, di movimenti, di personaggi fortemente delineati, di passione schiette e decise – la musica può prestare delle gradazioni infinite al sentimento umano, ma essa predilige le tinte spiccate e i contrasti – essa è poi il linguaggio meno atto allo sviluppo di un concetto filosofico e morale. [...] Questo sfondo di scena uniforme che rappresenta tutti i lati di una fattoria; questo coro d'affittaiuoli, di paesani, che fanno contorno ai personaggi principali, affittaiuoli essi pure e contadini; questa Claudia che piange eternamente il passato, inconsapevole quasi del nuovo affetto che la predomina; Silvio che piange a sua volta, che ama esitando, che diffida di sè stesso e d'altrui; tuttociò nel libretto per musica, dove la filosofia scompare, dove lo scopo morale non può emergere, riesce monotono e freddo malgrado i versi apprezzabili del Marcello e la musica ben elaborata e distinta del Cagnoni.⁴⁷²

Die dritte Oper nach Sands Drama verweist auf die Art der Umsetzung, mit der diese Stoffe letztlich aber doch noch in Italien reüssieren konnten. In Gellio Benvenuto Coronaros *Claudia* (Mailand 1895) finden sich schließlich die von Ghislanzoni geforderten starken Gegensätze, die auf die italienischen Auseinandersetzung mit der Kontrastästhetik des französischen Theaters verweisen. Die Oper endet mit einem typischen Schluß der veristischen Oper, wenn einer der Protagonisten auf offener Bühne erdrostelt wird:

⁴⁷¹ CLAUDIA / DRAMMA LIRICO IN QUATTRO ATTI / PAROLE DI M. MARCELLO
MUSICA DEL M.^o CAV. / ANTONIO CAGNONI / da rappresentarsi / AL TEATRO BALBO
IN TORINO / L'ESTATE 1877. / [...] / TORINO / Stabilimento Musicale Premiato / GIUDICI
E STRADA / Via Goito, n. 8 e Galleria Subalpina, S. 36.

⁴⁷² *Gazzetta musicale di Milano* (1866), S. 69.

REMIGIO (*si alza risoluto raccogliendo tutte le sue forze*)

Hai posseduta

Claudia!... tu l'hai resa madre e non
l'hai sposata! Hai tenuta fra le braccia
questa fanciulla!... (*si lancia ad un tratto a Ronciat*)

Esci ora da le mie,

miserabile!

(*Lo abbatte con impeto irresistibile, stringendogli colle mani la gola, colle ginocchia sul petto. La lotta dura poco. Il vecchio con energia disperata è tutto adosso a Ronciat caduto.*)

RONCIAT

Ajuto! a mel a mel...

REMIGIO

Muori!

Muori!

RONCIAT (*soffocato*)

Ah!... ah!... ah!...

(*Alle grida di Remigio e di Ronciat entra qualche corista, Silvio, Claudia e Rosa. Il vecchio appena s'è accertato che Ronciat è morto, si solleva avanti a quelli che vengono.*)⁴⁷³

Aber nicht nur das Herausarbeiten starker Kontraste – für das das romantische Theater Frankreichs genug Anregungen gegeben hatte – belegt den starken französischen Einfluß bis ans Ende des 19. Jahrhunderts. Es ist kein Geheimnis, daß der literarische Verismo nicht nur wesentliche Impulse von Émile Zola bezog, sondern auch von der Ästhetik des Feuilletonromans beeinflusst war. Die drastische Umsetzung der Leidenschaften in Opern wie Pietro Mascagnis *Cavalleria rusticana* (Rom 1890) ist zudem ohne die Rezeption von Georges Bizets *Carmen* (Paris 1875) nicht zu erklären. Was die Beliebtheit französischer Vorlagen betrifft, lassen sich um die Jahrhundertwende prinzipiell ähnliche Aussagen wie in der Mitte des 19. Jahrhunderts treffen, wengleich der italienischen Literatur nun eine etwas größere Bedeutung zukam. Einige Werke nur der bekanntesten Komponisten mögen hier für die Konstanz des Einflusses der französischen Literatur genügen. Bei der Übernahme französischer Vorlagen ist das Nebeneinander von kanonisierter Literatur wie Abbé Prévosts *Manon Lescaut* (Puccini, Turin 1893) und von weniger angesehenen Werken offenkundig; so wird niemand Didier Golds Drama *La Houppelande* (1910), die Vorlage von Puccinis *Il tabarro* (New York 1918), der Weltliteratur zurechnen. Einerseits wurden Romane wie Henri Murgers *Scènes de la Vie de Bohème* (1851) zu Libretti bearbeitet, was sich bekanntlich nicht nur in Puccinis *La bohème* (Turin 1896), sondern auch in Ruggero Leoncavallos gleichnamiger Oper niedergeschlagen hat. Besondere Bedeutung kam

⁴⁷³ CLAUDIA / DRAMMA LIRICO IN DUE ATTI / DI D. G. BARTOCCI FONTANA / MUSICA DI / GELLIO BENVENUTO CORONARO / MILANO / EDOARDO SONZOGNO, EDITORE / 14 – Via Pasquirolo – 14 / 1894, S. 56f.

aber nach wie vor der Dramatik zu. Werke wie Puccinis *Tosca* (Rom 1900) sowie Umberto Giordanos *Fedora* (Mailand 1898) und *Madame Sans-Gêne* (New York 1915) beruhen auf den gleichnamigen Dramen von Victorien Sardou. Aber auch das weniger angesehene Boulevardtheater fand Berücksichtigung: Die 1864 erschienene und 1872 für die Bühne bearbeitete Erzählung *L'Ami Fritz* von Émile Erckmann und Alexandre Chatrian ist die Vorlage von Pietro Mascagnis *L'amico Fritz* (Rom 1891); dessen folgende Oper *I Rantzau* (Rom 1892) greift mit *Les deux frères* (1882) ebenfalls einen Stoff dieses Schriftstellerduos auf. Für seine erfolgreichsten Opern bediente sich auch Francesco Cilea des französischen Theaterrepertoires: *L'Arlesiana* (Mailand 1897) basiert auf Alphonse Daudets *L'Arlésienne* (1872); *Adriana Lecouvreur* (Mailand 1902) geht auf das bereits kurz nach der Entstehung mehrfach für die Opernbühne bearbeitete Drama von Eugène Scribe und Ernest Legouvé aus dem Jahre 1849 zurück.⁴⁷⁴ Wesentliche Szenen der genannten Opern – wie schon bei Verdis *Rigoletto* und anderen in dieser Arbeit diskutierten Werken – sind unmittelbar von den Vorlagen motiviert worden. Was Peter Brooks⁴⁷⁵ beim Mélodrame beobachtet, sollte sowohl für das französische Theater als auch die hiermit verbundene italienische Oper am Ende des 19. Jahrhunderts immer noch uneingeschränkt zutreffen: „Nothing is spared because nothing is left unsaid; the characters stand on stage and utter the unspeakable, give voice to their deepest feelings, dramatize through their heightened and polarized words and gestures the whole lesson of their relationship.“⁴⁷⁵

Die Bearbeitungen der Dramen beschränken sich meist auf Straffungen. Ganz bewußt haben Librettisten und Komponisten aber in der Regel die Bildkraft beibehalten. Wenn Tosca in Puccinis gleichnamiger Oper Scarpia niedersticht, stammt der visuelle Anteil an der Gesamtwirkung von Sardou:

(Il va au secrétaire où il écrit debout. Floria, lentement, va à la table où elle prend d'une main tremblante le verre de vin d'Espagne versé par Scarpia. Dans ce mouvement, et quand elle a déjà porté le verre à ses lèvres, elle aperçoit sur la table le couteau à découper à lame pointue, s'arrête, jette un coup d'œil à Scarpia qui lui tourne le dos en écrivant, repose le verre lentement, attire le couteau à sa portée. Cependant, Scarpia lit tout haut ce

(Mentre Scarpia scrive, Tosca si è avvicinata alla tavola e con la mano tremante prende il bicchiere di vino di Spagna versato da Scarpia, ma nel portare il bicchiere alle labbra, scorge sulla tavola un coltello affilato ed a punta; dà un'occhiata a Scarpia che in quel momento è occupato a scrivere - e con infinite precauzioni cerca d'impossessarsi del coltello, rispondendo alle domande di Scarpia ch'essa sorveglia attentamente) [...] (Finalmente ha potuto

⁴⁷⁴ Edoardo Vera / Achille de Lauzières (Rom 1856), Tommaso Benvenuti / Leone Fortis (*Adriana*, Mailand 1857), Emanuele Muzio / Giulio Carcano (*La Sorrentina*, Bologna 1857).

⁴⁷⁵ Brooks 1976, S. 4.

⁴⁷⁶ Sardou 1934, I, S. 146ff.

qu'il écrit.) [...] (Il lui passe le papier qu'elle lit debout, lui étant derrière elle, et tout près d'elle.)

FLORIA, après avoir feint de lire, reposant le verre, ce qui rapproche sa main de couteau. Oui... C'est bien.

SCARPIA Alors... ce qui m'est dû!...

(Il l'enlance d'un bras, et baise ardemment son épaule nue.)

FLORIA, frappant, avec le couteau, Scarpia en pleine poitrine. Le voilà!...

SCARPIA Ah! maudite! (Il tombe au pied du canapé.)

FLORIA, avec une joie et un rire féroces. Enfin!... C'est fait... Enfin!... Enfin!... Ah! c'est fait!

SCARPIA, se cramponnant au bras du canapé. A moi!... Je suis mort!...

FLORIA J'y compte bien!... Ah! bourreau!... Tu m'auras torturée pendant toute une nuit, et je n'aurais pas mon tour? (Elle se penche sur lui, les yeux dans les yeux.) Regarde-moi bien, bandit!... me repaître de ton agonie et meurs de la main d'une femme... lâche! Meurs, bête féroce, meurs désespéré, enragé!... Meurs!... Meurs!... Meurs!...⁴⁷⁶

prendre il coltello, che dissimula dietro di sé appoggiandosi alla tavola e sempre sorvegliando Scarpia. Questi ha finito di scrivere il salvacondotto, vi mette il sigillo, ripiega il foglio: quindi aprendo le braccia si avvicina a Tosca per avvinerla a sé)

SCARPIA Tosca, finalmente mia!... (ma l'accento voluttuoso si cambia in un grido terribile - Tosca lo ha colpito in pieno petto) (gridando) Maledetta!

TOSCA (gridando) Questo è il bacio di Tosca!

SCARPIA (con voce strozza) Aiuto! muoio! [...]

TOSCA (con odio a Scarpia) Ti soffoca il sangue?

(Scarpia si dibatte inutilmente e cerca di rialzarsi, aggrappandosi al canapé)

E ucciso da una donna!
M'hai assai torturata!...

Odi tu ancora? Parla!... Guardami!...
Son Tosca!... O Scarpia!

SCARPIA (fa un ultimo sforzo, poi cade riverso) (soffocato) Soccorso, aiuto!
(rantolando) Muoio!

TOSCA (piegandosi sul viso di Scarpia) Muori dannato! Muori, muori!⁴⁷⁷

Die Schlußzene von Sardous Drama blieb ebenfalls erhalten und motivierte einen der zweifellos „opernhaftesten“ Momenten des Musiktheaters:

TOSCA Reste encore... Ils pourraient te voir. Attends qu'ils aient tourné le mur... Là... bien, les voici qui disparaissent... le dernier... maintenant... bien.... Tiens, voilà le manteau. (Elle le lui jette, surveillant à gauche.) Jette-le sur tes épaules et lève-toi!... Vite à présent!... Vitel!... vite donc!

TOSCA Ancora non ti muovere... (ascolta - si sono tutti allontanati, va al prospetto e cautamente sporgendosi, osserva di sotto - corre verso Cavaradossi)
Mario, su presto!
Andiamo!... Su!...
(si china per aiutare Cavaradossi a

⁴⁷⁷ Luigi Illica / Giuseppe Giacosa, *Tosca*, Milano: Ricordi 1985, S. 89ff.

(*Elle se retourne et le voit immobile.*) Mais lève-toi donc!... Tu ne m'entends donc pas?... Mario!... Mario!... (*Effrayée, elle court à lui.*) Evanouï?... Mario?... (*Elle retourne vivement le corps, la tête de Mario apparaît livide et son bras fouettant l'air vient retomber sur le sol avec un bruit mat.*) Du sang!... Mort!... Mon Mario!... Tué!... Ils me l'ont tué!...⁴⁷⁸

rialzarsi: a un tratto dà un grido soffocato di terrore, di sorpresa e si guarda le mani colle quali ha sollevato il mantello) Ah! (si inginocchia, toglie rapidamente il mantello e balza in piedi livida, atterrita)

Morto! Morto!

(*con incomposte parole, con sospiri, singhiozzi si butta sul corpo di Cavaradosi, quasi non credendo all'orribil destino*)⁴⁷⁹

Wie Puccinis *Tosca* beruht auch Giordanos *Fedora* auf einem für Sarah Bernhardt verfaßten Drama von Sardou. Die Bezeichnung des Librettos als „Dramma di V. Sardou. Ridotto in tre atti per la scena lirica“ erscheint gerechtfertigt, denn das Drama wurde an vielen Stellen fast wörtlich übernommen:

LORIS, *atterré*. Ah! Boroff!... Cette femme! Le poison!... (*Cris de tous. Boroff regarde Fedora et hésite.*) Oh! je sais tout!... n'importe! Sauve-la! (*Il tombe assis, pleurant, sur le canapé, à droite. Basile court à la porte de l'antichambre, appelle Marka et rentre avec elle en scène.*)

FEDORA, *chancelant, repoussant Boroff*. C'est inutile!... la mort est là!... Je n'ai pas cinq minutes à vivre!... Laissez-moi, je vous en prie, par charité... (*Elle s'appuie sur la table, se cramponnant aux meubles, et vient tomber aux pieds de Loris.*) Pardonne-moi, maintenant... puisque je meurs.⁴⁸⁰

LORIS Boroff, questa donna... il veleno. (*Boroff, riconoscendo Fedora, vorrebbe parlare: ma Loris lo trattiene con un gesto (come pazzo) So tutto... Salvala! (Loris, sfinito, si abbandona su una seggiola; Boroff parla sommesso a Basilio, che esce frettoloso; Marka corre a sostenere Fedora oscillante.)*)

FEDORA (*respingendo Marka, e premendosi il seno*) È vano! è vano! La morte è qui... (*Fedora attraversa faticosamente la scena, sorreggendosi ai mobili e va cadere ai piedi di Loris.*) Loris, ed ora.... perdonami! Io muio!...⁴⁸¹

Ebenso findet sich die pathetische Schlusszene. Aufschlußreich für das Fortwirken der in den vorhergehenden Kapiteln dieser Arbeit besprochenen Aspekte sind die Modifikationen des Librettisten Colautti: Mit der Einfügung des die ländliche Idylle versinnbildlichenden „Piccolo savoiardo“ setzt er einen Kontrast, indem er mit dem räumlichen Effekt der Einblendung eines hinter der Bühne befindlichen Sängers eine

⁴⁷⁸ Sardou 1934, S. 159.

⁴⁷⁹ Illica/Giacosa 1985, S. 103

⁴⁸⁰ Sardou 1934, S. 536f.

⁴⁸¹ Arturo Colautti, *Fedora*, Milano: Sonzogno 1989, S. 76.

Technik des französischen Theaters anwendet. Gleichzeitig zeigt sich hier aber auch die Konstanz der Themen des italienischen Musiktheaters, wenn durch das hingehauchte „T'amo!“ der sterbenden Fedora die Beziehung der beiden zur großen Liebe der italienischen Oper stilisiert wird, der die Erfüllung versagt bleibt.

FEDORA (*Elle se relève, d'un bond, et se blottit sur la poitrine de Loris dont elle attire les bras pour s'en entourer.*) J'ai froid... Dieu, que j'ai froid... Réchauffe-moi dans tes bras!... (*Elle regarde les yeux de Loris pleins de larmes.*) C'est de la pitié, cela! Je voudrais encore un peu de ton amour!... Et puis m'endormir après sur ton coeur!... (*Elle y appuie sa tête et s'appuie, déjà inerte, sur le bra droit de Loris qui l'entraîne doucement vers le canapé gauche.*) Voici le grand sommeil... la grande nuit!... Loris, où es-tu?... Tes mains... donne-moi tes mains... et tes lèvres... tes lèvres adorées... que j'y laisse toute mon âme!... (*Elle lui prend la tête à deux mains, en tâtonnant, attire les lèvres de Loris sur ses lèvres, l'embrasse, et tombe morte sur le canapé. Il se redresse, pleurant.*)

LORIS Fédora! Ma Fédora!...

(*Elle glisse et tombe sur le tapis avec un bruit sourd. Boroff reçoit Loris dans ses bras.*)⁴⁸²

IL PICCOLO SAVOJARDO (*in distanza*)

La montanina mia... [...]

FEDORA (*rabbrivido tutta*)

Ho freddo... quanto freddo!... Loris riscaldmi tu... (*Loris la stringe al suo petto: Fedora lo trae a sé e lo fissa nel profondo degli occhi sorridendogli amorosamente*) Vorrei ancor... un po' del tuo amor

(*Loris, inginocchiato, singhiozza, Olga sostiene sempre la testa a Fedora, Basilio e Marka piangono, De Siriex guarda palpitante, Boroff resta impassibile*) (*vaneggiando*) Ecco il sonno, la gran notte... Loris, dove sei?...

LORIS (*disperatamente*)

Son vicino a te... per darti il mio perdono...

FEDORA (*brancando nel vuoto*)

Le tue labbre adorato...

(*Loris obbedisce come un fanciullo; Fedora gli preme il capo con le mani tremanti e cerca con la bocca la sua*) T'amo!... (*Fedora emette un lungo sospiro, la testa le ricade sui cuscini, il corpo irrigidito, resta*

tra le braccia di Loris genuflesso, che scoppiò in pianto disperato. De Siriex e Boroff si avanzano allora per sollevare Loris e sottrarlo allo strazio; mentre Olga ricopre pietosamente la morta di tutti i fiori rimasti. Marka e Basilio s'inginocchiano, segnandosi piamente. Cade la sera)

IL PICCOLO SAVOJARDO (*avvicinandosi, come un'eco*) ... non torna più!⁴⁸³

⁴⁸² Sardou 1934, S. 537f.

⁴⁸³ Colautti 1989, S. 77f.

Musikalisch wird die zentrale Bedeutung der Liebeshandlung unterstrichen durch die Wiederaufnahme von Loris' „Amor ti vieta“ aus der großen Liebesszene des zweiten Akts im Orchester. Die ursprünglich aus Frankreich übernommene, aber seit Jahrzehnten zum Vokabular der italienischen Oper gehörende Technik des Erinnerungsmotivs wird hier zwar nicht unbedingt subtil, aber wirkungsvoll zum Zusammenhalt des Werks eingesetzt.

Umberto Giordano, *Fedora*

Molto lento

Fedora

(sorridente d'amore)

Lo-ris ri-scal-da-mi tu (Loris la stringe al suo seno: Fedora lo trae a sé, e lo guarda nel profondo degli occhi) Vor-rei an-co-ra un

pppp

F.

(vaneggiando)

pò del tuo a-mor Ec-co il son-no la gran not-te

Nicht nur mit der Einfügung des „Piccolo savoiaro“ in die Schlußszene verwenden Giordano und Colautti „Musik im Raum“, sondern auch auf dem Fest im zweiten Akt. Mit dem auf der Szene agierenden polnischen Pianisten Boleslao Lazinski ersetzt Giordano dabei in gewisser Weise die „banda sul palco“, die Bühnenmusik der Mitte des 19. Jahrhundert, durch eine dem Sujet gemäÙere Form: durch Salonmusik. Einen Bezug zum Mélodrame stellt in dieser Szene nicht nur der melodramatische Stoff her. Eine Verbindung besteht auch im musikalischen Satz, denn der Dialog von Fedora und Loris ist nicht vertont, sondern wird nur vom Klavier begleitet, wie es für das Melodram (im engeren Sinne) konstitutiv ist.

Andante (Lazinski comincia a suonare)

Pedora E tu qui pro-por-mi ar-

Loris (tentennando il capo) E- gli?

(Pianoforte sulla scena)

F. di - sci l'a-mor tuo con-ta-mi-na - to del ter - ri - bi - le so-spet - to...

Diese Szene belegt das Streben nach musikalischer Charakteristik, wie überhaupt das Postulat nach Couleur locale am Ende des Jahrhunderts besondere Beachtung erfuhr. Mit *Germania* (Mailand 1902) verfaßte Alberto Franchetti eine „deutsche“ Oper, die – im wilhelminischen Zeitalter naheliegend – sich durch überbordenden „Hurra-Patriotismus“ auszeichnet. Weniger überzeugend, allerdings wohl nur für Deutsche, zeichnet Franchetti deutsches Lokalkolorit mit „Weißt Du wieviel Sternlein stehen“. In *Siberia* (Mailand 1903) bringt Giordano russisches Kolorit, das in jenen Jahren in Italien sehr beliebt war, durch die zaristische Hymne und das Lied der Wolgaschiffer ein. Aber auch die dem populären Charakter der italienischen Oper entgegenkommende Variante fehlt nicht, wenn Giordano in *Mala vita* (Rom 1892) den neapolitanischen Schauplatz mit einer ganzen Reihe von Nummern illustriert, die mit „Canzone“ betitelt sind und sich am neapolitanischen Lied orientieren.

In *Fedora* ist Couleur locale verbunden mit Nachklängen an das Einlagelied. Zwar handelt es sich bei De Siriex' „Canzonetta russa“ strenggenommen um kein Strophenlied. Durch Anklänge an den Kasatschok, einen durch Variation kurzer Motive gekennzeichneten Kosakentanz im 2/4-Takt mit sich steigendem Tempo, findet Giordano aber zu musikalischer Charakteristik:

Allegro brillante

De Sirix

f La don-na rus - sa è fem - mi - na due vol - te, dop - pia -

poco rall.

De S.

men-te-a-do - ra - bi - le ed o - stil,, Es - sa è la ve - ra don - - na,

tratt.

a tempo

pp

Kehren wir zu Heinrich Manns Roman *Die kleine Stadt* zurück, deren Handlung vor dem Gastspiel einer Operntruppe in einem Provinzstädtchen abläuft. Das im Theater versammelte Publikum scheint aus allen Schichten der kleinstädtischen Bevölkerung zu bestehen:

In der Loge traf der Apotheker die Witwe Pastecaldi mit der kleinen Amelia; aber er drückte die Hände nur stumm, denn vor Glanz und Menschenmenge fand er sich im Saal nicht zu recht. Einen solchen Saal hatte es doch in der Stadt gar nicht gegeben! Ein Feuerreif lief um die Ränge, und die Bogenlampe unter der Decke warf ein so wildes Licht umher, daß man nicht sah, wer dahinter saß. „Ah, was für ein alter Narr jetzt dort unten hereingekommen ist!“ rief es ganz oben, und der Apotheker errötete, denn er hatte die Stimme der Magd Felicetta erkannt, auf die er, bevor seine Frau sie nach Don Taddeos Wunsch entließ, verstohlen ein Auge geworfen hatte. Es war ihr also doch nicht entgangen! Er mußte hinaufschielen: Felicetta lachte ihn fortwährend an, indes sie sich über das Ohr ihrer Nachbarin beugte. Und die Nachbarin war Pomponia, vom Kaufmann Mancafede, die ärgste Klatschbase! [...] Die Frau des Schneiders Chiaralunzi saß ohne Scham auf einem Sessel, und doch hatte sie ihn nur bekommen, weil ihr Mann der Liebhaber der Komödiantin war, die bei ihnen wohnte. Der Baron Toroni tat wohl daran, seine Frau nicht mitzubringen, da seine Loge gleich neben der Bühne lag und er es sich gewiß nicht würde entgehen lassen, mit seiner Geliebten, jener

anderen Komödiantin, Zeichen auszutauschen. Schräg über dem Baron wartete die Frau des Doktors Capitani [...] auf ihren Nello: den schönen Nello; und solange jener hinter dem Vorhang blieb, konnte sie mit den jungen Herrn kokettieren, denn natürlich hatte sie es so eingerichtet, daß sie neben der Loge des Klubs saß. War es zu glauben, daß Mama Paradisi die ihre neben dem Mancafedè hatte? Und immerfort steckte er den Kopf unter ihren Hut, der auf allen Seiten an die Logenwände anstieß, so groß war er.⁴⁸⁴

Natürlich kam es Heinrich Mann, der die Verwendung von Klischees über Italien keineswegs scheut, nicht auf Tatsachenschilderung an. Er verstand seinen Roman als das „Hohe Lied der Demokratie“ und wollte einen menschlichen Gegenentwurf zum wilhelminischen Deutschland zeichnen. Dennoch kann man aber wohl davon ausgehen, daß das hier dargestellte Auditorium an der Wende zum 20. Jahrhundert vom realen nicht allzuweit entfernt gewesen sein mag. Ohne die Rückgriffe auf Stoffe und Techniken des französischen Theaters und Musiktheaters hätte die italienische Oper ihr Anliegen, „allen gerecht zu werden“ – was Mann so an Puccini bewunderte –, aber nicht verwirklichen können.

⁴⁸⁴ Heinrich Mann, *Die kleine Stadt*, Leipzig: Reclam 1976, S. 119f.

BIBLIOGRAPHIE

LITERATUR

- A!A!A! [Hugo, Abel / Malitourne, Armand / Ader, Jean]: *Traité du mélodrame*, Paris: Delaunay/Pélicier/Plancher 1817.
- ABBIATI, Franco: *Verdi*, 4 Bände, Milano: Ricordi 1959.
- ACCORSI, Maria Grazia: „Il melodramma melodrammatico“, in: *Sigma* (1980), S. 109-127.
- AJELLO, Raffaele (Hg.): *Il Teatro San Carlo*, 2 Bände, Napoli: Guida 1987.
- ANTOLINI, Bianca Maria / Witzemann, Wolfgang (Hg.): *Napoli e il teatro musicale in Europa tra sette e ottocento. Studi in onore di Friedrich Lippmann* (Quaderni della rivista italiana di musicologia, 28), Firenze: Olschki 1993.
- ASHBROOK, William: *Donizetti and his Operas*, Cambridge: Cambridge Univ. Press 1982.
- AULICH, Reinhard: „Elemente einer funktionalen Differenzierung der literarischen Zensur. Überlegungen zu Form und Wirksamkeit von Zensur als einer intentional adäquaten Reaktion gegenüber literarischer Kommunikation“, in: Herbert G. Göpfert / Erdmann Weyrauch (Hg.), *„Unmoralisch an sich ...“: Zensur im 18. und 19. Jahrhundert* (Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens, 13), Wiesbaden: Harrassowitz 1988, S. 177-230.
- AZZARONI, Giovanni: *Del teatro e dintorni. Una storia della legislazione e delle strutture teatrali in Italia nell'ottocento* (Biblioteca teatrale, 38), Roma: Bulzoni 1981.
- BALDACCI, Luigi: *Libretti d'opera e altri saggi*, Firenze: Vallecchi 1974.
- BARATELLI, Bianca: „I ‚Promessi sposi‘ di Antonio Ghislanzoni“, in: *Esperienze letterarie* (1986), S. 41-80.
- BASEVI, Abramo: *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze: Tofani 1859.
- BECKER, Heinz: *Giacomo Meyerbeer. Briefwechsel und Tagebücher*, 4 Bände, Berlin: de Gruyter 1960ff.
- BECKER, Heinz (Hg.): *Die Couleur locale in der Oper des 19. Jh.* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 42), Regensburg: Bosse 1976.
- BECKER, Heinz und Gudrun: *Giacomo Meyerbeer. Ein Leben in Briefen*. Leipzig: Reclam 1987.
- BENJAMIN, Walter: „Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts“, in: Benjamin, *Gesammelte Schriften*, 9 Bände, Frankfurt: Suhrkamp 1974, I, S. 509-604.
- BERLIOZ, Hector: *Memoiren mit der Beschreibung seiner Reisen in Italien, Deutschland, Rußland und England 1803-1865*, Leipzig: Reclam 1980.
- BIANCHINI, Angela: *La luce a gas e il feuilleton: due invenzioni dell'ottocento* (Mappe, cultura e società, 6), Napoli: Liguori 1988.
- BIANCONI, Lorenzo / Bossa, Renato (Hg.): *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo* (Quaderni della rivista italiana di musicologia, 9), Firenze: Olschki 1983.

- BIANCONI, Lorenzo: „Perchè la storia dell'opera italiana“, in: *Musica/Realtà* (1985), S. 29-48.
- BIANCONI, Lorenzo / Pestelli, Giorgio (Hg.): *Geschichte der italienischen Oper*, Band 6, Laaber: Laaber 1992.
- BLACK, John: *The Italian Romantic Libretto: A Study of Salvatore Cammarano*, Edinburgh: Edinburgh Univ. Press 1984.
- BLACK, John: „Code of Instructions for the Censorship of Theatrical Works“, in: *Donizetti-Society-Journal* (1984), S. 147-150.
- BLACK, John: „Il teatro del Fondo nell'età di Donizetti“, in: Tobia R. Toscano (Hg.), *Il Teatro Mercadante*, Napoli: Electa 1989, S. 107-144.
- BLOOM, Peter (Hg.): *Music in Paris in the Eighteen-Thirties* (Musical Life in 19th-Century France, 4), Stuyvesant: Pendragon Press 1987.
- BOCCARDO, Girolamo: *Feste, giuochi e spettacoli*, Genova: Tip. del R. Istituto Sordo-Muti 1874.
- BONGHI, Ruggero: *Lettere critiche. Perché la letteratura italiana non sia popolare in Italia*, Milano: Marzorati 1971.
- BORDONI, Carlo / Fossati, Franco: *Dal feuilleton al fumetto. Generi e scrittori della letteratura popolare*, Roma: Ed. Riuniti 1985.
- BOUCHERON, Raimondo: *Filosofia della musica o estetica applicata a quest'arte*, Milano: Ricordi 1842.
- BRAGAGLIA, Anton Giulio: *Pulcinella*, Firenze: Sansoni ²1982.
- BRANCA, Vittorio / Kardos, Tibor (Hg.): *Il romanticismo. Atti del sesto congresso dell'associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana (Budapest e Venezia, 10-17 ottobre 1967)*, Budapest: Akademiai Kiado 1968.
- BRANDENBURG, Daniel: „Pulcinella, der ‚Orpheus unter den Komikern‘. Commedia dell'arte und komische Einakter im Neapel des 18. Jahrhunderts“, in: Friedrich Lippmann (Hg.): *Studien zur italienischen Musikgeschichte* (Analecta musicologica, 30), 2 Bände, Laaber: Laaber 1998, S. 501-521.
- BREUER, Dieter: „Zensur“, in: Ulfert Ricklefs (Hg.), *Fischer Lexikon Literatur*, Frankfurt: Fischer 1996, S. 2021-2030.
- BROCKMEIER, Peter / Kaiser, Gerhard R. (Hg.), *Zensur und Selbstzensur in der Literatur*, Würzburg: Königshausen & Neumann 1996.
- BROOKS, Peter: *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mood of Excess*, New Haven/London: Yale Univ. Press 1976.
- BUDDEN, Julian: *The Operas of Verdi*, 3 Bände, Oxford: Clarendon ²1992.
- BUIA, Anna: *Un così eroico amore. Genesi e diffusione censurata del libretto de ‚La traviata‘ di F.M. Piave* (Musica e teatro, 10), Milano: Ed. degli Amici della Scala 1990.
- BULTHAUPT, Heinrich: *Dumas, Sardou und die jetzige Franzosenherrschaft auf der deutschen Bühne*, Berlin: Richard Eckstein Nachf. 1888.

BURGHARDT, Kirsten: „Zeichen weiblicher Erotik in Willi Forsts ‚Die Sünderin‘ (1951)“, in: Klaus Kanzog (Hg.), *Der erotische Diskurs: filmische Zeichen und Argumente*, München: Schaudig/Bauer/Ledig 1989, S. 39-69.

CALCATERRA, Carlo: *Manifesti romantici e altri scritti della polemica classico-romantica*, Torino: EDT 1979.

CALZONI, Antonio: *Per la storia di alcuni minori teatri milanesi*, Milano: Tip. dell'autore 1932.

CAMBIASI, Pompeo: *Rappresentazioni date nei reali teatri di Milano 1778-1872*, Milano: Ricordi 1872.

CARACI VELA, Maria / Cafiero, Rosa / Romagnoli Angela (Hg.): *Gli affetti convenienti all'idea. Studi sulla musica vocale italiana* (Archivio del teatro e dello spettacolo, 3), Napoli: Edizioni scientifiche italiane 1993.

CARLI BALLOLA, Giovanni: „Presenza e influssi dell'opera francese nella civiltà melodrammatica della Napoli murattiana: Il ‚caso‘ Manfroce“, in: Lorenzo Bianconi / Renato Bossa (Hg.), *Musica e cultura a Napoli dal XV al XIX secolo* (Quaderni della rivista italiana di musicologia, 9), Firenze: Olschki 1983, S. 307-315.

CARLSON, Marvin: *The French Stage in the Nineteenth Century*, Metuchen N. J.: Scarecrow Press 1972.

CARMELO GRECO, Franco (Hg.): *Quante storie per Pulcinella* (Archivio del teatro e dello spettacolo, 1), Napoli: Edizioni scientifiche italiane 1988.

CARMELO GRECO, Franco (Hg.): *Pulcinella. Una maschera tra gli specchi* (Archivio del teatro e dello spettacolo, 2), Napoli: Edizione scientifiche italiane 1990.

CARMELO GRECO, Franco: „Immagini della città sulla scena musicale napoletana dell'ottocento“, in: Maria Caraci Vela / Rosa Cafiero / Angela Romagnoli (Hg.), *Gli affetti convenienti all'idea. Studi sulla musica vocale italiana* (Archivio del teatro e dello spettacolo, 3), Napoli: Edizioni scientifiche italiane 1993, S. 315-381.

CARMELO GRECO, Franco: *La scena illustrata. Teatro, pittura e città a Napoli nell'ottocento*, Napoli: Electa 1995.

CASINI, Claudio: *L'ottocento II* (Storia della musica, 8), Torino: EDT 1978.

CELLA, Franca: „Indagini sulle fonte francesi dei libretti di Gaetano Donizetti“, in: *Contributi dell'Istituto di filologia moderna, Serie francese* (1966), S. 343-590.

CELLA, Franca: „Prospettive della librettistica italiana nell'età romantica“, in: *Contributi dell'Istituto di filologia moderna, Serie storia del teatro* (1968), S. 217-234.

CELLETTI, Rodolfo: *Geschichte des Belcanto*, Kassel: Bärenreiter 1989.

CESARI, Gaetano / Luzzo, Alessandro (Hg.): *I copialettere di Giuseppe Verdi*, Milano: Cerretti 1913.

CHUSID, Martin: „Apropos ‚Aroldo‘, ‚Stiffelio‘, and ‚Le Pasteur‘. With a List of 19th-Century Performances of ‚Aroldo““, in: Giovanni Morelli (Hg.): *Tornando a ‚Stiffelio‘*.

- Popolarità, rifacimento, messinscena, effettismo e altre 'cure' nella drammaturgia del Verdi romantico, Firenze: Olschki 1987, S. 281-303.
- CHUSID, Martin (Hg.): *Verdi's Middle Period (1849-1859): Source Studies, Analysis and Performance practice*, Chicago: Univ. of Chicago Press 1997.
- CISOTTI, Virginia: *Schiller e il melodramma di Verdi*, Firenze: La nuova Italia 1975.
- CLÉMBEUR, Marc: „Eine neu entdeckte Quelle für das Libretto von Verdis ‚Don Carlos‘“, in: *Melos/Neue Zeitschrift für Musik* (1977), S. 497-499.
- COLAUTTI, Arturo: *Fedora*, Milano: Sonzogno 1989.
- COLOMBANI, Alfredo: *L'opera italiana nel secolo XIX*, Milano: Corriere della sera 1900.
- CONATI, Marcello: „Aspetti della messinscena del ‚Macbeth‘ di Verdi“, in: *Nuova rivista musicale italiana* (1981), S. 374-404.
- CONATI, Marcello: *La bottega della musica: Verdi e la Fenice*, Milano: Il Saggiatore 1983.
- CONATI, Marcello: „Verdi et la culture parisienne des années 1830“, in: Peter Bloom (Hg.), *Music in Paris in the Eighteen-Thirties (Musical Life in 19th-Century France, 4)*, Stuyvesant: Pendragon Press 1987, S. 209-225.
- CONATI, Marcello: „La mura di Gerico (La crisi dell'opera italiana negli anni 1860 e l'affermazione del ‚grand-opéra‘)“, in: *Teatro Regio (Città di Parma), Stagione Lirica 1987-1988*, Parma: Teatro Regio 1987, S. 59-67.
- CONATI, Marcello: *Rigoletto. Un'analisi drammatico-musicale*, Venezia: Marsilio 1992.
- COSENZA, Giuseppe: *La vita e le opere di E. Petrella*, Roma: Rivista d'Italia 1909.
- DAHLHAUS, Carl: *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Neues Handbuch für Musikwissenschaft, 6), Wiesbaden: Athenaion 1980.
- DAHLHAUS, Carl: „Gattungsgeschichte und Werkinterpretation. Die Historie als Oper“, in: Friedhelm Krummacher / Heinrich Wilhelm Schwab (Hg.), *Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens. Referate der Kieler Tagung 1980* (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, 26), Kassel: Bärenreiter 1982.
- DAHLHAUS, Carl: „Französische Musik und Musik in Paris“, in: *Lendemains* (1983), S. 5-10.
- DAL TORSO, Vincenzo: *Di Luigi Ricci e delle sue opere*, Trieste: Tip. dell'autore 1860.
- D'AMICO, Fedele: „‚Il ballo in maschera‘ prima di Verdi“, in: *Chigiana* (1969/70), S. 501-583.
- D'ANNUNZIO, Gabriele: *Novelle della Pescara*, Roma: Newton 1995. [Erstausgabe 1902]
- D'AZAMBUJA, Gabriel: *Warum ist der Moderoman unmoralisch und warum ist der moralische Roman nicht Mode?* (Wissenschaft und Religion. Sammlung bedeutender Zeitfragen, 12), Straßburg: Bischöfliche Druckerei 1905.
- DEGRADA, Francesco: *Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*, Fiesole: Discanto edizioni 1979.

- DELLA SETA, Fabrizio: „L'immagine di Meyerbeer nella critica italiana dell'ottocento e l'idea di ‚Dramma musicale‘“, in: Maria Teresa Muraro (Hg.), *L'opera tra Venezia e Parigi*, Firenze: Olschki 1988, S. 147-176.
- DE FILIPPIS, Felice: *Il teatro nuovo di Napoli*, Napoli: Berisio 1967.
- DE MURA, Ettore: *Enciclopedia della canzone napoletana*, 3 Bände, Napoli: Torchio 1969.
- DE NAPOLI, Giuseppe: *Amilcare Ponchielli: la vita, le opere, l'epistolario, le onoranze*, Cremona: Cremona nuova 1936.
- DE SANTIS, Giacomo: *Antonio Ghislanzoni e il teatro di Lecco*, Lecco: Bartolozzi 1977.
- DIONISI ASCARI, Diana: „Da ‚Stiffelio‘ a ‚Guglielmo Wellingrode‘. Gli interventi della censura“, in: Giovanni Morelli (Hg.): *Tornando a ‚Stiffelio‘. Popolarità, rifacimento, messinscena, effettismo e altre ‚cure‘ nella drammaturgia del Verdi romantico*, Firenze: Olschki 1987, S. 129-139.
- DI STEFANO, Carlo: *La censura teatrale in Italia*, Bologna: Cappelli 1964.
- DÖHRING, Sieghart: „Le Roi s'amuse – ‚Rigoletto‘: vom ‚drame‘ zum ‚melodramma‘“, in: Albert Gier (Hg.), *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*, Heidelberg: Winter 1986, S. 239-247.
- DÖHRING, Sieghart: „Meyerbeer und die deutsche Oper“, in: Hans John / Günter Stephan (Hg.), *Giacomo Meyerbeer (1791-1864). Große Oper – Deutsche Oper*, Dresden: Hochschule für Musik 1992, S. 100-114.
- DÖHRING, Sieghart / Schläder, Jürgen (Hg.): *Giacomo Meyerbeer – Musik als Welt-erfahrung. Heinz Becker zum 70. Geburtstag*, München: Ricordi 1995.
- DÖHRING, Sieghart / Henze-Döhring, Sabine: *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert* (Handbuch der musikalischen Gattungen, 13), Laaber: Laaber 1997.
- DÖHRING, Sieghart / Jacobshagen, Arnold (Hg.): *Meyerbeer und das europäische Musiktheater* (Thurnauer Schriften zum Musiktheater, 16), Laaber: Laaber 1998.
- DUMAS, Alexandre [père]: *Catherine Howard. Drame en cinq actes et en huit tableaux*, Dessau: Imprimerie de la cour 1839.
- DUMAS, Alexandre [père]: *Théâtre complet*, Paris: Lévy 1889, S. 189-306.
- EAGLETON, Terry: *Einführung in die Literaturtheorie*, Stuttgart/Weimar: Metzler 1994.
- ECO, Umberto: *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*, Frankfurt: Fischer 1986.
- EMANUELE, Marco: *Teatro nel teatro e riscrittura del passato nell'epoca comica italiana di metà ottocento: ‚Don Bucefalo‘ (1847) di Antonio Cagnoni e ‚Tutti in maschera‘ (1856) di Carlo Pedrotti*, Godiasco: Guardamagna 1996.
- ENGELHARDT, Markus: *Verdi und andere: Un giorno di regno, Ernani, Attila, Il corsaro in Mehrfachvertonungen* (Premio internazionale ‚Giuseppe Verdi‘, 1), Parma: Istituto nazionale di studi verdiani 1992.
- EVANS, Richard J.: *Rituale der Vergeltung. Die Todesstrafe in der deutschen Geschichte 1532-1987*, Berlin: Kindler 2001.

- FAZIO, Mara: *Il mito di Shakespeare e il teatro romantico. Dallo Sturm und Drang a Victor Hugo*, Roma: Bulzoni 1993.
- FEUILLET, Octave: *Théâtre complet*, 5 Bände, Paris: Lévy 1892f.
- FLORIMO, Francesco: *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii*, 4 Bände, Napoli: Vincenzo Morano 2^a 1880-82.
- FRANCESCHETTI, Giancarlo: „La fortuna di Hugo nel melodramma italiano dell'ottocento“, in: *Contributi del Seminario di filologia moderna, Serie francese* (1961), S. 168-258.
- FRASSONI, Edilio: *Due secoli di lirica a Genova*, 2 Bände, Genova: Cassa di risparmio di Genova e Imperia 1980.
- GANDINI, Alessandro: *Cronistoria dei teatri di Modena dal 1539 al 1871*, 3 Bände, Modena: Tipografia sociale 1871.
- GATTI, Carlo: *Il Teatro alla Scala nella storia e nell'arte (1778-1963)*, Milano: Ricordi 1964.
- GERHARD, Anselm: „,Fernand Cortez' und ,Le Siège de Corinthe'. Spontini und die Anfänge der ,Grand Opéra““, in: *Atti del terzo congresso internazionale di studi spontiniani. Maialoti Spontini/Jesi 1983*, Maialoti Spontini: Comitato comunale permanente di studi spontiniani 1985, S. 93-111.
- GERHARD, Anselm: *Die Verstärkung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart: Metzler 1992.
- GERHARD, Anselm: „Dalla fatalità all'ossessione. ,Il trovatore' fra ,mélodrame' parigino e opera moderna“, in: *Studi verdiani* (1994/95), S. 61-66.
- GERHARD, Anselm / Schweikert, Uwe (Hg.), *Verdi-Handbuch*, Stuttgart/Weimar 2001.
- GHISLANZONI, Antonio: *Parodie melodrammatiche*, Milano: A spese dell'editore 1869.
- GIER, Albert (Hg.): *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*, Heidelberg: Winter 1986.
- GIGER, Andreas: *The Role of Giuseppe Verdi's French Operas in the Transformation of his Melodic Style*, Diss. masch., Indiana Univ. 1999.
- GIGER, Andreas: „Social control and the censorship of Giuseppe Verdi's operas in Rome (1844-1859)“, in: *Cambridge Opera Journal* (1999), S. 233-266.
- GÖPFERT, Herbert G. / Weyrauch, Erdmann (Hg.): *,Unmoralisch an sich ...'. Zensur im 18. und 19. Jahrhundert* (Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens, 13), Wiesbaden: Harrassowitz 1988.
- GOSETT, Philip: „Music at the Théâtre-Italien“, in: Peter Bloom (Hg.), *Music in Paris in the eighteen-thirties* (Musical life in 19th-century France, 4), Stuyvesant: Pendragon Press 1987, S. 327-364.
- GRAMSCI, Antonio: *Letteratura e vita nazionale* (Le idee, 56), Roma: Ed. Riuniti 1971.
- GRANDE, Tiziana: „Dagli anni dell'unificazione alle ultime stagioni della musica“, in: Tobia R. Toscano (Hg.), *Il Teatro Mercadante*, Napoli: Electa 1989, S. 145-163.

GREWE, Astrid: *Die Literatur der Krinoline. Eine historisch-soziologische Studie zum Werk von Octave Feuillet* (Heidelberger Beiträge zur Romanistik, 7), Frankfurt: Lang 1974.

GRIBENSKI, Jean (Hg.): *D'un opéra l'autre. Hommage à Jean Mongrédien*, Paris: Presses de l'Univ. de Paris-Sorbonne 1996.

GRUNDSÄTZE DER FREIWILLIGEN SELBSTKONTROLLE DER FILMWIRTSCHAFT [Fassung vom 29. April 1996].

GUARNIERI CORAZZOL, Adriana: „Opera and verismo: Regressive points of view and the artifice of alienation“, in: *Cambridge Opera Journal* (1993), S. 39-53.

GUSTAV MODE'S OPERN-TEXT-BIBLIOTHEK, *Der Brauer von Preston von Adam*, Berlin: Gustav Mode 1880.

HANSLICK, Eduard: *Die moderne Oper*, Berlin: Hofmann 21875.

HANSLICK, Eduard: *Musikalische Stationen*, Berlin: Hofmann 1880.

HEITMANN, Klaus, *Der Immoralismus-Prozeß gegen die französische Literatur im 19. Jahrhundert* (Ars poetica, 9), Bad Homburg/Berlin/Zürich: Gehlen 1970.

HEMMINGS, F. W. J.: *Culture and Society in France 1789-1848*, [New York]: Peter Lang 1987.

HENZE-DÖHRING, Sabine: „Das Melodramma serio am Teatro San Carlo unter napoleonischer Herrschaft (1808-1815)“, in: Bianca Maria Antolini / Wolfgang Witzemann (Hg.), *Napoli e il teatro musicale in Europa tra sette e ottocento. Studi in onore di Friedrich Lippmann* (Quaderni della rivista italiana di musicologia, 28), Firenze: Olschki 1993, S. 247-266.

HENZE-DÖHRING, Sabine (Hg.), *Giacomo Meyerbeer, Briefwechsel und Tagebücher*, Band 6, Berlin: de Gruyter, in Vorbereitung.

HEPOKOSKI, James: „Genre and content in mid-century Verdi: ‚Addio, del passato‘ (‚La traviata‘, Act III)“, in: *Cambridge Opera Journal* (1989), S. 249-276.

HEPOKOSKI, James: „Ottocento Opera as Cultural Drama: Generic Mixtures in ‚Il trovatore‘“, in: Martin Chusid (Hg.), *Verdi's Middle Period (1849-1859): Source Studies, Analysis, and Performance Practice*, Chicago: Univ. of Chicago Press 1997, S. 147-196.

HÖNGE, Folker: *Jugendschutz und Wertewandel – Veränderung der Beurteilungskriterien von Filmen*, Mitteilung der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft 1996.

HOWARTH, W. D.: *Sublime and Grotesque. A Study of French Romantic Drama*, London: Harap 1975.

HUGO, Victor: *Théâtre complet*, 2 Bände, Paris: Bibliothèque de la Pléiade 1963.

KI, Naoka: „‚One God, one Farinelli‘ – Anmerkungen zu Eugène Scribes literarischem Umgang mit dem Phänomen Farinelli“, in: *Moderne Sprachen* (1999), S. 222-241.

KI, Naoka: *Eugène Scribes roman-feuilleton bien fait: Studien zu seinem Feuilletonwerk* (Studia litteraria, 11), Wilhelmsfeld: Egert 2001.

JACOBSSHAGEN, Arnold / Pospíšil, Milan (Hg.): *Meyerbeer und die Opéra comique* (Thurnauer Schriften zum Musiktheater, 20), Laaber: Laaber, im Druck.
JAUSS, Hans Robert: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt: Suhrkamp 1970.

JENSEN, Luke: *Giuseppe Verdi & Giovanni Ricordi with Notes on Francesco Lucca. From 'Oberto' to 'La traviata'* (Garland Reference Library of the Humanities, 896), New York/London: Garland 1989.

JOHN, Hans / Stephan, Günter (Hg.): *Giacomo Meyerbeer (1791-1864). Große Oper – Deutsche Oper*, Dresden: Hochschule für Musik 1992.

KANZOG, Klaus: „Zensur, literarische“, in: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Band 3, Berlin: De Gruyter 1984, S. 998-1049.

KANZOG, Klaus (Hg.): *Der erotische Diskurs: filmische Zeichen und Argumente*, München: Schaudig/Bauer/Ledig 1989.

KAPP, Volker (Hg.): *Italienische Literaturgeschichte*, Stuttgart/Weimar: Metzler 1994.

KAUFMAN, Thomas G.: *Verdi and his Major Contemporaries: A Chronology of Performances With Casts* (Garland Reference Library of the Humanities, 1016), New York: Garland 1990.

KERMAN, Joseph: „Verdi's Use of Recurring Themes“, in: Harold Powers (Hg.), *Studies in Music History. Essays for Oliver Strunk*, Princeton: Princeton Univ. Press 1968, S. 495-510.

KIMBELL, David R. B.: *Verdi in the Age of Italian Romanticism*, Cambridge: Cambridge Univ. Press 1981.

KLOTZ, Volker: *Bürgerliches Lachtheater. Komödie – Posse – Schwank – Operette*, Reinbek: rororo 1987.

KLOTZ, Volker: *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*, München/Zürich: Piper 1997.

KRACAUER, Siegfried: *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*, Frankfurt: Suhrkamp 1976.

KRUMMACHER, Friedhelm / Schwab, Heinrich Wilhelm (Hg.): *Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens. Referate der Kieler Tagung 1980* (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, 26), Kassel: Bärenreiter 1982.

KÜNZE, Stefan: „Fest und Ball in Verdis Opern“, in: Heinz Becker (Hg.): *Die Couleur locale in der Oper des 19. Jh.* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 42), Regensburg: Bosse 1976, S. 269-278.

LAVAGETTO, Mario: *Quei più modesti romanzi: Il libretto nel melodramma di Verdi: Tecniche costruttive, funzioni, poetica di un genere letterario minore*, Milano: Garzanti 1979.

LAVAGETTO, Mario: *Un caso di censura. Il 'Rigoletto'*, Milano: Il Formichiere 1979.

LEAVIS, Ralph: „La Favorite‘ and ‚La Favorita‘. One opera, two librettos“, in: *Donizetti-Society-Journal* (1975), S. 117-129.

LEPE, Aurelio (Hg.): *Studi sul regno di Napoli nel Decennio francese (1806-1815)*, Napoli: Liguori 1985.

LIPPMANN, Friedrich: *Vincenzo Bellini und die italienische Opera seria seiner Zeit. Studien über Libretto, Arienform und Melodik* (Analecta musicologica, 6), Köln/Wien: Böhlau 1969.

LIPPMANN, Friedrich (Hg.): *Studien zur italienischen Musikgeschichte* (Analecta musicologica, 30), 2 Bände, Laaber: Laaber 1998.

LOCKROY / Edmond Badon, *Un Duel sous le cardinal de Richelieu. Drame en trois actes, mêlé de couplets* (Répertoire du théâtre français à Berlin, 132), Berlin: o. A. 1834.

LOSERT, Felix: „Čajkowskij, Shakespeare und ein französischer Hamlet. Die Schauspielmusik von 1891 zur Übersetzung von Dumas und Meurice“, in: *Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte* (1999), S. 93-128.

LUZIO, Alessandro (Hg.): *Carteggi verdiani*, 2 Bände, Roma: Reale Accademia d'Italia 1935.

MAEHDER, Jürgen / Stenzl, Jürg (Hg.): *Zwischen Opera buffa und melodramma: italienische Oper im 18. und 19. Jahrhundert*. (Perspektiven der Opernforschung, 1), Frankfurt: Lang 1994.

MAIONE, Paologiovanni: „Pulcinella in musica nell'ottocento napoletano“, in: Franco Carmelo Greco (Hg.): *Quante storie per Pulcinella* (Archivio del teatro e dello spettacolo, 1), Napoli: Edizioni scientifiche italiane 1988, S. 143-186.

MAIONE, Paologiovanni: „L'opera buffa con Pulcinella in età borbonica“, in: Franco Carmelo Greco (Hg.), *Pulcinella. Una maschera tra gli specchi* (Archivio del teatro e dello spettacolo, 2), Napoli: Edizione scientifiche italiane 1990, S. 391-426.

MANN, Heinrich: *Ein Zeitalter wird besichtigt*, Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag 1973.

MANN, Heinrich: *Die kleine Stadt*, Leipzig: Reclam 1976.

MANZONI, Alessandro: *I promessi sposi*, Milano: Mondadori 1990. [Erstausgabe 1840]

MARICA, Marco: „Le traduzioni italiane in prosa di opéras comiques francesi (1763-1813)“, in: Herbert Schneider / Nicole Wild (Hg.), *Die Opéra comique und ihr Einfluß auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert. Bericht über den Internationalen Kongreß Frankfurt 1994* (Musikwissenschaftliche Publikationen, 3), Hildesheim/Zürich/New York: Olms 1997.

MARRONE, Romualdo (Hg.): *Il paese di Pulcinella*, Napoli: Bellini 1991.

MCCORMICK, John: *Popular Theatres of Nineteenth-Century France*, London: Routledge 1993.

MEDICI, Mario / Pavarani, Marcello (Hg.): *Stiffelio* (Quaderni dell'Istituto di studi verdiani, 3), Parma: Istituto di studi verdiani 1968.

- MENDELSSOHN-BARTHOLDY, Paul (Hg.): *Reisebriefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy aus den Jahren 1830 bis 1832*, Leipzig: Hermann Mendelssohn 1862.
- MILA, Massimo: „L'opera' come forma popolare della comunicazione artistica“, in: Vittorio Branca / Tibor Kardos (Hg.), *Il Romanticismo. Atti del sesto congresso dell'associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana (Budapest e Venezia, 10-17 ottobre 1967)*, Budapest: Akademiai Kiado 1968, 193-203.
- MIOLI, Piero (Hg.): *Verdi. Tutti i libretti*, 2 Bände, Roma: Newton 1996.
- MONTI, Ernestina: „Contributo ad uno studio sui 'libretti d'opera' in Lombardia e sulla censura teatrale in Milano nell'ottocento“, in: *Archivio storico Lombardo* (1939), S. 3-63.
- MORELLI, Giovanni (Hg.): *Tornando a 'Stiffelio'. Popolarità, rifacimento, messinscena, effettismo e altre 'cure' nella drammaturgia del Verdi romantico*, Firenze: Olschki 1987.
- MORELLI, Giovanni: „Die Oper in der Nationalkultur Italiens“, in: Lorenzo Bianconi / Giorgio Pestelli (Hg.), *Geschichte der italienischen Oper*, Band 6, Laaber: Laaber 1992, S. 405-458.
- MORELLI, Giovanni (Hg.): *Opera & Libretto*, Band 2, Firenze: Olschki 1993.
- MOSSA, Carlo Matteo: „Le lettere di Emanuele Muzio alla Casa Ricordi“, in: *Studi verdiani* (1988), S. 167-201.
- MURARO, Maria Teresa (Hg.): *L'opera tra Venezia e Parigi*, Firenze: Olschki 1988.
- NEUSCHÄFER, Hans-Jörg: *Populärromane im 19. Jahrhundert von Dumas bis Zola*, München: Fink 1976.
- NICOLAISEN, Jay: *Italian Opera in Transition, 1871-1893* (Studies in Musicology, 31), Ann Arbor: UMI 1981.
- NIEMÖLLER, Klaus Wolfgang: „Die kirchliche Szene“, in: Heinz Becker (Hg.), *Die Couleur locale in der Oper des 19. Jh.* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 42), Regensburg: Bosse 1976, S. 341-369.
- NUSSER, Peter: *Trivialliteratur*, Stuttgart: Metzler 1991.
- NUSSER, Peter: „Unterhaltungsliteratur“, in: Ulfert Ricklefs (Hg.), *Fischer Lexikon Literatur*, Frankfurt: Fischer 1996, S. 1906-1930.
- OSTHOFF, Wolfgang: „Die beiden Fassungen von Verdis ‚Macbeth‘“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* (1972), S. 17-44.
- OTTO, Ulla: *Die literarische Zensur als Problem der Soziologie der Politik* (Bonner Beiträge zur Soziologie, 3), Stuttgart: Enke 1968.
- PAMPARATO, Cordero di: „Alcuni appunti sul teatro melodrammatico francese in Torino nei secoli XVII, XVIII e XIX“, in: *Rivista musicale italiana* (1930), S. 562-571.
- PANNAIN, Guido: *Ottocento musicale italiano*, Milano: Curci 1952.

- PAULS, Birgit: *Giuseppe Verdi und das Risorgimento. Ein politischer Mythos im Prozeß der Nationenbildung* (Politische Ideen, 4), Berlin: Akademie 1995.
- PARKER, Roger: *Leonora's Last Act. Essays in Verdian Discourse* (Princeton Studies in Opera, 6), Princeton: Princeton Univ. Press 1997.
- PENDLE, Karin: *Eugène Scribe and French Opera of the Nineteenth Century* (Studies in Musicology, 6), Ann Arbor: UMI 1979.
- PENDLE, Karin: „The Boulevard Theaters and Continuity in French Opera of the 19th-Century“, in: Peter Bloom (Hg.), *Music in Paris in the eighteen-thirties*, Stuyvesant/ New York: Pendragon Press 1987, S. 509-535.
- PETROBELLI, Pierluigi / Della Seta, Fabrizio (Hg.): *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano. Atti del congresso internazionale di studi. Parma, Teatro Regio – Conservatorio di musica ‚A. Boito‘ 28-30 settembre 1994*, Parma: Istituto nazionale di studi verdiani 1996.
- PHILLIPS-MATZ, Mary Jane, *Verdi: A Biography*, Oxford: Oxford Univ. Press 1993.
- PIAVE, Francesco Maria: *Aroldo*, Milano: Ricordi 1993.
- PIAVE, Francesco Maria: *La traviata*, Milano: Ricordi 1987.
- PIAVE, Francesco Maria: *Rigoletto*, Milano: Ricordi 1990.
- PORTER, Andrew / Rosen, David (Hg.): *Verdi's Macbeth. A Sourcebook*, New York: Norton 1984.
- PORTINARI, Folco: *Pari siamo! Io la Lingua, Egli ha il Pugnale - Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti*, Torino: EDT 1981.
- POSPÍŠIL, Milan: „Verdi – ‚Harmoniste à la façon de Meyerbeer‘?“, in: Sieghart Döhring / Jürgen Schläder (Hg.), *Giacomo Meyerbeer – Musik als Welterfahrung. Heinz Becker zum 70. Geburtstag*, München: Ricordi 1995, S. 199-222.
- POSPÍŠIL, Milan / Jacobshagen, Arnold / Claudon, Francis (Hg.): *Le Rayonnement de l'Opéra-comique au XIXe Siècle. Actes du Colloque Prague 1999*, Prag: Tschechische Akademie der Wissenschaften, im Druck.
- POWERS, Harold S.: „‚La solita forma‘ and ‚The Uses of Convention‘“, in: *Acta Musicologica* (1987), S. 65-90.
- POWERS, Harold (Hg.): *Studies in Music History. Essays for Oliver Strunk*, Princeton: Princeton Univ. Press 1968.
- PAZ, Mario: *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*, München: dtv 1988.
- REA, Valeria: „Il Teatro ‚La Fenice‘ di Napoli 1813-1846“, *Estratto dell'Archivio storico per le province napoletane*, Napoli: Società napoletana di storia patria 1996.
- RICKLEFS, Ulfert (Hg.): *Fischer Lexikon Literatur*, 3 Bände, Frankfurt: Fischer 1996.
- RITORNI, Carlo: *Ammaestramenti alla composizione d'ogni poema e d'ogni opera appartenente alla musica*, Milano: Pirola 1841.
- ROBINSON, Michael F.: *Naples and Neapolitan Opera*, Oxford: Clarendon Press 1972.

- ROCCATAGLIATI, Alessandro: „Dramma, mélodrame e melodramma: La teatralità di ‚Stiffelio‘“, in: Giovanni Morelli (Hg.): *Tornando a ‚Stiffelio‘. Popolarità, rifacimento, messinscena, effettismo e altre ‚cure‘ nella drammaturgia del Verdi romantico*, Firenze: Olschki 1987, S. 115-128.
- ROCCATAGLIATI, Alessandro: „Opera, opera-ballo e ‚grand-opéra‘: Commistioni stilistiche e recezione critica nell’Italia teatrale di secondo ottocento (1860-1870)“, in: Giovanni Morelli (Hg.), *Opera & Libretto*, Band 2, Firenze: Olschki 1993, S. 283-349.
- ROCCATAGLIATI, Alessandro: *Felice Romani librettista* (Quaderni di Musica/Realtà, 37), Lucca: Libreria musicale italiana 1996.
- RÖDER, Martin: „Über den Stand der öffentlichen Musikpflege in Italien“, in: Paul Graf Waldersee (Hg.): *Sammlung musikalischer Vorträge*, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1881.
- ROLANDI, Ulderico: *Il libretto per musica attraverso i tempi*, Roma: Ed. dell’Ateneo 1951.
- ROMANI, Felice: *Lucrezia Borgia*, Milano: Ricordi 1998.
- ROSEN, David: „Meter, Character and ‚Tinta‘ in Verdi’s Operas“, in: Martin Chusid (Hg.), *Verdi’s Middle Period (1849-1859): Source Studies, Analysis and Performance practice*, Chicago: Univ. of Chicago Press 1997, S. 339-392.
- ROSS, Peter: „Luisa Miller – ein ‚kantiger Schiller-Verschmitt‘? Sozialkontext und ästhetische Autonomie der Opernkomposition im Ottocento“, in: Jürgen Maehder / Jürg Stenzl (Hg.), *Zwischen Opera buffa und melodramma: italienische Oper im 18. und 19. Jahrhundert* (Perspektiven der Opernforschung, 1), Frankfurt: Lang 1994, S. 159-178.
- ROSSELLI, John: *The Opera Industry in Italy From Cimarosa to Verdi: The Role of the Impresario*, Cambridge: Cambridge Univ. Press 1984.
- ROSSELLI, John: *Music and Musicians in Nineteenth-Century Italy*, London: Batsford 1991.
- ROSSELLI, John: *Singers of Italian Opera: The History of a Profession*, Cambridge: Cambridge Univ. Press 1992.
- ROVANI, Giuseppe: *Cento anni*, 2 Bände, Milano: Garzanti 1995. [Erstausgabe 1868/69]
- SAID, Edward W.: *Culture and Imperialism*, New York: Knopf 1993.
- SALA, Emilio: „Tra mélodrame e dramma borghese: Dal ‚Pasteur‘ di Souvestre-Bourgeois allo ‚Stiffelio‘ di Verdi-Piave“, in: Giovanni Morelli (Hg.): *Tornando a ‚Stiffelio‘. Popolarità, rifacimento, messinscena, effettismo e altre ‚cure‘ nella drammaturgia del Verdi romantico*, Firenze: Olschki 1987, S. 97-106.
- SALA, Emilio: *L’opera senza canto. Il mélo romantico e l’invenzione della colonna sonora*, Venezia: Marsilio 1995.
- SALA, Emilio: „Verdi e il teatro di boulevard parigino degli anni 1847-1849“, in: Pierluigi Petrobelli / Fabrizio Della Seta (Hg.), *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano. Atti del congresso internazionale di studi. Parma, Teatro Regio – Conservatorio di musica ‚A. Boito‘ 28-30 settembre 1994*, Parma: Istituto nazionale di studi verdiani 1996, S. 187-214.

SALA, Emilio: „Réécritures italiennes de l'opéra comique français: le cas du ‚Renaud d'Ast‘“, in: Herbert Schneider / Nicole Wild (Hg.), *Die Opéra comique und ihr Einfluß auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert. Bericht über den Internationalen Kongreß Frankfurt 1994* (Musikwissenschaftliche Publikationen, 3), Hildesheim/Zürich/New York: Olms 1997, S. 363-383.

SANGUINETTI, Lamberto: *Il Teatro Fossati di Milano*, Milano: Ceschina 1972.

SARDOU, Victorien: *Théâtre complet*, 15 Bände, Paris: Michel 1934ff.

SASSE, Klaus: *Die Entdeckung der „courtisane vertueuse“ in der französischen Literatur des 18. Jahrhunderts: Rétif de la Bretonne und seine Vorgänger* (Hamburger Romanistische Dissertationen, 4), Hamburg: Romanisches Seminar der Universität Hamburg 1967.

SCAFOGLIO, Domenico / Lombardi Satriani, Luigi Maria: *Pulcinella. Il mito e la storia*, Milano: Leonardo 1992.

SCHENDA, Rudolf: *Die Lesestoffe der Kleinen Leute. Studien zur populären Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*, München: Beck 1976.

SCHIEDERMAIR, Ludwig: „Ein neapolitanischer Brief Simon Mayr's aus dem Jahre 1813“, in: *Zeitschrift der Internationalen Musik-Gesellschaft* (1906), S. 224-227.

SCHIEDERMAIR, Ludwig: *Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts: Simon Mayr*, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1907.

SCHILLER, Friedrich: *Wilhelm Tell*, Stuttgart: Reclam 1987.

SCHILLER, Friedrich: *Kabale und Liebe*, Stuttgart: Reclam 1993.

SCHLITZER, Franco: *Mondo teatrale dell'ottocento*, Napoli: Fiorentino 1954.

SCHNEIDER, Herbert: „Zur Entstehung und Gestalt des ‚Domino noir‘ von D. F. E. Auber“, in: Jean Gribenski (Hg.), *D'un opéra l'autre. Hommage à Jean Mongrédien*, Paris: Presses de l'Univ. de Paris-Sorbonne 1996, S. 295-302.

SCHNEIDER, Herbert / Wild, Nicole (Hg.): *Die Opéra comique und ihr Einfluß auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert. Bericht über den Internationalen Kongreß Frankfurt 1994* (Musikwissenschaftliche Publikationen, 3), Hildesheim/Zürich/New York: Olms 1997.

SCHWAMBORN, Ingrid: *Die brasilianischen Indianerromane ‚O Guarany‘, ‚Iracema‘, ‚Ubirajara‘ von José de Alencar* (Bonner romanistische Arbeiten, 22), Frankfurt: Lang 1987.

SCRIBE, Eugène: *Théâtre*, 20 Bände, Paris: Lévy 1859.

SICILIANO, Giuseppe: *Di Errico Petrella musicista palermitano*, Palermo: Reber 1913.

SOUVESTRE, Émile / Bourgeois, Eugène: *Le Pasteur ou L'Évangile et le foyer*, Paris: Lévy 1849.

SPOHR, Louis: *Lebenserinnerungen*, hg. von Folker Göthel, 2 Bände, Tutzing: Schneider 1968.

SPRANG, Christian: *Grand Opéra vor Gericht* (Schriftenreihe des Archivs für Urheber-, Film- und Theaterrecht, 105), Baden-Baden: Nomos 1993.

STENDHAL [= Henri Beyle]: *Reise in Italien*, Jena: Diederichs 1911.

THOMASSEAU, Jean-Marie: *Le mélodrame* (Que sais-je?, 2151), Paris: Presses universitaires de France 1984.

TOMLINSON, Gary: „Opera and ‚Drame‘: Hugo, Donizetti, and Verdi“, in: AA.VV., *Music and Drama* (Studies in the history of music, 2), New York: Broude Brothers 1988, S. 171-191.

TOSCANO, Tobia R. (Hg.): *Il Teatro Mercadante*, Napoli: Electa 1989.

TREVISANI, Giulio: *Teatro napoletano. Dalle origini a Edoardo Scarpetta* (Fenice del teatro, 3), Parma: Guanda 1957.

UBERSFELD, Anne: *Le Roi et le Bouffon. Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, Paris: Corti 1974.

VAN, Gilles de: „La notion den ‚tinta‘: mémoire confuse et affinités thématiques dans les opéras de Verdi“, in: *Revue de Musicologie* (1990), S. 187-198.

VANBIANCHI, Carlo: „Il Maestro Errico Petrella ed il Poeta Antonio Ghislanzoni per l'opera ‚I promessi sposi‘“, in: *Rivista di Bergamo* (1925), S. 1214-1218.

WALDERSEE, Paul Graf (Hg.): *Sammlung musikalischer Vorträge*, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1881.

WALTER, Michael: *Hugenotten-Studien* (Europäische Hochschulschriften, Reihe 36, 24), Frankfurt: Lang 1987.

WALTER, Michael: „Die Oper ist ein Irrenhaus“. *Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert*, Stuttgart/Weimar: Metzler 1997.

WALTER, Michael: „Kompositorischer Arbeitsprozeß und Werkcharakter bei Donizetti“, in *Studi musicali* (1997), S. 445-518.

WARNING, Rainer (Hg.): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München: Fink 1975.

WEAVER, William: *Verdi: Eine Dokumentation*, Berlin: Henschel 1980.

WEISS, Piero: „Verdi and the Fusion of Genres“, in: *Journal of the American Musicological Society* (1982), S. 138-156.

WELLERSHOFF, Dieter: *Literatur und Lustprinzip*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1973.

WENTZLAFF-EGGBERT, Harald: *Zwischen kosmischer Offenbarung und Wortoper. Das romantische Drama Victor Hugos* (Erlanger Forschungen, A, 32), Erlangen: Universität 1984.

WERFEL, Franz: *Verdi: Roman der Oper*, Berlin: Zsolnay 1924.

WERR, Sebastian: „Musica adattata all'intelligenza ed alle esigenze del pubblico: Verdi, Petrella, and their Audience“, in: *Verdi-Newsletter* (1998), S. 24-27.

WERR, Sebastian: *Die Opern von Errico Petrella. Rezeptionsgeschichte, Interpretationen und Dokumente* (Primo Ottocento, 2), Wien: Edition Praesens 1999.

WERR, Sebastian: „Macbeth, den ich mehr liebe als meine anderen Opern‘ – Verdis erste Shakespeare-Adaption anhand von Dokumenten der Entstehungszeit“, in: Staatsoper Berlin, Programmbuch *Macbeth* (Insel-Taschenbuch, 2913), Frankfurt/Leipzig: Insel 2000, S. 9-20.

WERR, Sebastian: „Oper fürs Volk oder Oper für die Elite?“, in: Anselm Gerhard / Uwe Schweikert (Hg.), *Verdi-Handbuch*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2001, S. 63-76

WERR, Sebastian: „Medien der Popularisierung“, in: Anselm Gerhard / Uwe Schweikert (Hg.), *Verdi-Handbuch*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2001, S. 77-83

WERR, Sebastian: „Italien und die Opéra comique um die Mitte des 19. Jahrhunderts“, erscheint in: Milan Pospíšil / Arnold Jacobshagen / Francis Claudon / Marta Ottlová (Hg.), *Le rayonnement de l'opéra-comique en Europe au XIXe siècle. Actes du colloque international de musicologie tenu à Prague 12-14 mai 1999*, Prag: KLP, im Druck.

WERR, Sebastian: „Meyerbeers ‚L'Étoile du Nord‘ und die Rezeption der Opéra comique in Italien“, erscheint in: Arnold Jacobshagen / Milan Pospíšil (Hg.), *Meyerbeer und die Opéra comique* (Thurnauer Schriften zum Musiktheater, 20), Laaber: Laaber, im Druck.

WILD, Nicole: „La musique dans le mélodrame des théâtres parisiens“, in: Peter Bloom (Hg.), *Music in Paris in the Eighteen-Thirties* (Musical Life in 19th-Century France, 4), Stuyvesant: Pendragon Press 1987, S. 589-610.

ZAVADINI, Guido: *Donizetti: Vita, musiche, epistolario*, Bergamo: Istituto italiano d'arti grafiche 1948.

ZEDDA, Alberto: „Rossini a Napoli“, in: Raffaele Ajello (Hg.): *Il Teatro San Carlo*, 2 Bände, Napoli: Guida 1987, I, S. 119-140.

ZOPPELLI, Luca: „‚Stage music‘ in early nineteenth-century Italian opera“, in: *Cambridge Opera Journal* (1990), S. 29-39.

ZOPPELLI, Luca: *L'opera come racconto. Modi narrativi nel teatro musicale dell'ottocento*, Venezia: Marsilio 1994.

KLAVIERAUSZÜGE

ADAM, Adolphe: *Le Brasseur de Preston*, Mainz / Antwerpen: Schott [5248]

AUBER, Daniel F.-E.: *Le Domino noir*, Paris: Brandus [o. Pn.]

CAGNONI, Antonio: *Claudia*, Torino: Giudici e Strada [11651-11671]

DE FERRARI, Serafino: *Pipelet ossia il portinaio di Parigi*, Milano: Ricordi [107850]

DONIZETTI, Gaetano: *Lucrezia Borgia*, Milano: Ricordi [41690]

DONIZETTI, Gaetano: *Maria di Rohan*, Milano: Ricordi [42052]

FIORAVANTI, Vincenzo: *Il ritorno di Columella dagli studj di Padova*, Mailand: Lucca [Reprint New York: Garland 1989]

- GIORDANO, Umberto: *Fedora*, Milano: Sonzogno [E. 984 S.]
 GOMES, Antonio Carlos: *Il Guarany*, Milano: Lucca [20656]
 PEDROTTI, Carlo: *Olema*, Milano: Lucca [21901-21921]
 PEDROTTI, Carlo: *Tutti in maschera*, Milano: Ricordi [12058]
 PETRELLA, Errico: *La contessa d'Amalfi*, Milano: Riuniti Stabilimenti Musicali [14150]
 PETRELLA, Errico: *Le precauzioni*, Milano: Ricordi [108670]
 PETRELLA, Errico: *I promessi sposi*, Milano: Ricordi [53746]
 RICCI, Luigi: *Il birraio di Preston*, Milano: Ricordi [107851]
 ROSSI, Lauro: *La contessa di Mons*, Torino: Giudici e Strada [11765-11781]
 ROSSI, Lauro: *Il domino nero*, Milano: Ricordi [21941-21969]
 RUGGI, Francesco: *I due ciabattini*, Milano: Ricordi [107854]
 VERDI, Giuseppe: *Giovanna d'Arco*, Milano: Ricordi [53712]
 VERDI, Giuseppe: *Rigoletto*, Leipzig: Peters [10897]

LIBRETTI

- IL / BIRRAIO DI PRESTON / Melodramma Giocoso in 3 Atti / DA RAPPRESENTARSI / AL TEATRO CARLO FELICE / L'Autunno del 1853 / GENOVA / Tipografia dei fratelli Pagano / Piazza S. Giorgio, n.° 1383.
 - LA CASA / DI / TRE ARTISTI / COMMEDIA BUFFA PER MUSICA / IN DUE ATTI / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO NUOVO / Nell'està dell'anno 1842. / NAPOLI / 1842.
 - CATERINA HOWARD / TRAGEDIA LIRICA IN QUATTRO PARTI / DI / GIUSEPPE CENCETTI / CON MUSICA / DEL CAV. ERRICO PETRELLA / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO APOLLO / IL CARNEVALE 1866 / ROMA 1866 / Tipografia di G. Olivieri al Corso 336. / con permesso.
 - CLAUDIA / DRAMMA LIRICO / POSTO IN MUSICA DAL M.° / EMANUELE MUZIO / DA RAPPRESENTARSI / AL TEATRO RE / il Carnevale 1852-53 / MILANO / DALL'I. R. STABILIMENTO NAZIONALE PRIVILEGIATO DI / GIOVANNI RICORDI / Contrada degli Omenoni, 1720 / e sotto il portico a fianco dell'I. R. Teatro alla Scala.
 - CLAUDIA / DRAMMA LIRICO IN QUATTRO ATTI / PAROLE DI M. MARCELLO MUSICA DEL M.° CAV. / ANTONIO CAGNONI / da rappresentarsi / AL TEATRO BALBO IN TORINO / L'ESTATE 1877. / [...] / TORINO / Stabilimento Musicale Premiato / GIUDICI E STRADA / Via Goito, n. 8 e Galleria Subalpina.
 - CLAUDIA / DRAMMA LIRICO IN DUE ATTI / DI D. G. BARTOCCI FONTANA / MUSICA DI / GELLIO BENVENUTO CORONARO / MILANO / EDOARDO SONZOGNO, EDITORE / 14 - Via Pasquirolo - 14 / 1894.

- LA / CONTESSA D'AMALFI / DRAMMA LIRICO IN 4 ATTI / DI / GIOVANNI PERUZZINI / DA RAPPRESENTARSI / con Musica del Maestro Cav. / ERICO PETRELLA / NEL REGIO TEATRO DI TORINO / LA QUARESIMA 1864 / TORINO / TIPOGRAFIA TEATRALE / Via Carlo Alberto, N. 22.
- DAILA / DRAMMA LIRICO IN QUATTRO ATTI / CON MUSICA DEL MAESTRO / GAETANO DONIZETTI / DA RAPPRESENTARSI / NEL TEATRO APOLLO / L'AUTUNNO DEL 1860. / ROMA / Presso Gio. Olivieri Tipografo in Via del Corso N. 335. / con permesso.
- DIANA / OVVERO / LA FATA DI POZZUOLI / OPERA BUFFA IN TRE ATTI / DEL CAV. / RAFFAELE D'AMBRA / musica di / E. PETRELLA / MILANO / STABILIMENTO MUSICALE F. LUCCA / 8 - 76.
- IL DOMINO NERO / OPERA COMICA / DI / FRANCESCO RUBINO / POSTA IN MUSICA DAL MAESTRO / LAURO ROSSI / da rappresentarsi / nell'I.R. Teatro alla Canobbiana / L'AUTUNNO 1849. / MILANO / TIPOGRAFIA VALENTINI E C. / Corsia del Giardino, N. 1226.
- L'EBREA / DRAMMA LIRICO / DI GIACOMO SACCHÉRO / DA RAPPRESENTARSI / NELL'I. R. TEATRO ALLA SCALA / IL CARNOVALE DEL 1844. / MILANO / PER GASPARE TRUFFI / MDCCCXLIV.
- I GOTI / Tragedia lirica in quattro atti / DI / STEFANO INTERDONATO / MUSICA DEL MAESTRO / STEFANO GOBATTI / DA RAPPRESENTARSI / AL TEATRO REGIO DI TORINO / la Quaresima 1874 / Impresa Corti / MILANO / STABILIMENTO MUSICALE DI F. LUCCA. / 2-74.
- IL GUARANY / OPERA-BALLO IN QUATTRO ATTI / POSTA IN MUSICA DAL MAESTRO CAV. / A. CARLOS GOMES / MILANO / STABILIMENTO MUSICALE DI F. LUCCA. / 1-72.
- GUGLIELMO WELLINGRODE / LIBRETTO / DI FRANCESCO M. PIAVE / MUSICA DEL MAESTRO / GIUSEPPE VERDI / MILANO / DALL'I.R. STABILIMENTO PRIVILEG.º DI / GIOVANNI RICORDI / Cont. degli Omenoni, N. 1720 / e sotto il portico dell' I. R. Teatro alla Scala / MDCCCCLI.
- LIONELLO / MELODRAMMA TRAGICO / IN TRE ATTI / MUSICA / DEL MAESTRO GIUSEPPE VERDI / BENEVENTO / Tipografia Paternò e Socj / 1856.
- IL MAGNETISMO / OPERA COMICA IN DUE ATTI / DI / GIORGIO GIACHETTI / POSTO IN MUSICA DAL MAESTRO / ACHILLE GRAFFIGNA / da rappresentarsi / Nel teatro di Santa Radegonda / il carnevale 1851 / MILANO / COI TIPI DI FRANCESCO LUCCA.
- ORFANO E DIAVOLO / MELODRAMMA COMICO-FANTASTICO / in tre Atti / POSTO IN MUSICA / DAL MAESTRO / ACHILLE PERI / REGGIO / PRESSO GIUSEPPE BARBIERI / Strada Maestra a S. Pietro di fianco alla posta delle lettere.

- PIEDIGROTTA / COMEDIA PER MUSICA / IN QUATTRO ATTI / POESIA / DI MARCO D'ARIENZO / MUSICA DEL MAESTRO / LUIGI RICCI / NAPOLI / 1860.
- IL POSTIGLIONE DI LONGJUMEAU / MELODRAMMA COMICO IN DUE PARTI / MUSICA DAL MAESTRO / Sig. Pietro Antonio Coppola / DA RAPPRESENTARSI / NELL'I. R. TEATRO ALLA SCALA / L'AUTUNNO DEL 1838 / MILANO / PER GASPARE TRUFFI / M.DCCC.XXXVIII.
- IL PROFETA / OPERA IN CINQUE ATTI / DI SCRIBE / MUSICA / DI MEYERBEER / da rappresentarsi / NELL'I.E.R. TEATRO DE' SIGG. ACCADEMICI IMMOBILI / IN VIA DELLA PERGOLA / IL CARNEVALE 1852-53. / Sotto la Protezione di S. A. J. e R. / LEOPOLDO II. / GRANDUCA IDI TOSCANA / EC. EC. EC. / FIRENZE - TIP. GALLETTI / A spese dell'Impresa.
- I PROMESSI SPOSI / MELODRAMMA IN QUATTRO ATTI / DI / ANTONIO GHISLANZONI / MUSICA DEL M.° CAV.° /ERRICO PETRELLA / MILANO / STABILIMENTO MUSICALE F. LUCCA. / 5-73.
- LA / REGINA DEL NEPAL / Versi / DI / B. TOMMASI DA SCIACCA / MUSICA / DI / G. BOTTESINI / Da rappresentarsi per la prima volta al TEATRO REGIO di Torino / nella stagione di Carnevale - Quaresima 1880-81 / TORINO / TIPOGRAFIA ROUX E FAVALE / 1880.
- LA / REGINA DI CIPRO / DRAMMA LIRICO IN QUATTRO ATTI / DA RAPPRESENTARSI / NEL REGIO TEATRO / IL CARNOVALE DEL 1845-46 / alla presenza / DELLE LL. SS. RR. MM. / TORINO / TIPOGRAFIA DEI FRATELLI FAVALE / con permissione.
- LA / REINE DE CHYPRE, / OPÉRA EN CINQ ACTES, / Paroles de M. DE SAINT-GEORGES, / MUSIQUE DE / F. HALÉVY, / Membre de l'institut, REPRÉSENTÉ POUR LA PREMIÈRE FOIS / Sur le théâtre de l'Académie Royale de Musique, / Le 22 décembre 1841. [...] PARIS, / MAURICE SCHLESINGER, ÉDITEUR DE MUSIQUE, / 97, Rue Richelieu. / 1841.
- VIOLETTA / DRAMMA LIRICO IN TRE ATTI / DI FRANCESCO M. PIAVE / POSTO IN MUSICA / DAL CAV. GIUSEPPE VERDI / DA RAPPRESENTARSI / AI Teatro di Apollo in Roma / IL CARNEVALE DEL 1854 IN 1854. / ROMA 1854 / Presso Giovanni Olivieri Tip. dell' Univ. Romana. / Con approvazione.
- VISCARDELLO / MELODRAMMA IN TRE ATTI / DI / F. M. PIAVE / MUSICA DI / GIUSEPPE VERDI / ROMA 1851 / Presso Gio. Olivieri Tipog. Dell'Univ. Rom. / con permesso.

REGISTER

- Accorsi, Maria Grazia 21
 Adam, Adolphe 5, 34, 153f., 159-173, 190
 Le Brasseur de Preston 5, 153, 159-173
 Giralda 153f.
 Le Muletier de Tolède 153
 Le Postillon de Longjumeau 34, 160, 190
 Ader, Jean 29
 Alencar, José de 126f.
 O Guarany 126f.
 Alfieri, Vittorio Graf 35, 39, 44
 Amadeus VI. 120
 Ancelot, François 27
 Anelli, Angelo 159
 Apolloni, Giuseppe 102f.
 L'Ebreo 102f.
 Ashbrook, William 6
 Auber, Daniel François Esprit 5, 33f., 89,
 91, 111f., 119, 122, 153, 159, 173-188,
 191
 Le Domino noir 5, 153, 159, 173-188,
 191
 Gustave III ou le Bal masqué 111
 Léocadie 153
 La Muette de Portici 33f., 91, 119, 123,
 125
 La Part du Diable 153
 Le Philtre 153
 La Sirène 153
 Aulich, Reinhard 48
 Auteri-Manzocchi, Salvatore 128
 Badon, Edmond 64
 Balzac, Honoré de 41, 45f.
 Bancalari, Domenico 80
 Barbaja, Domenico 90
 Barrili, Anton Giulio 41
 I misteri di Genova 41
 Basevi, Abramo 19, 45, 50, 61, 73, 100, 133
 Bassi, Calisto 34, 95, 153
 Battistini, Mattia 132
 Bauer, Eduardo 201
 Bazin, François 11
 Le Voyage en Chine 11
 Beaumarchais, Pierre Augustin Caron de 44
 Belisario, Luigi 81
 Bellini, Vincenzo 10, 23, 80, 89, 196,
 Ernani 80
 I Capuleti e i Montechi 196
 I puritani 89
 La sonnambula 23
 Norma 11, 23
 Beltramelli, Giuditta 151
 Benjamin, Walter 26
 Berlioz, Hector 15, 152
 Bernhardt, Sarah 212
 Berninzone, Raffaele 153
 Bertocchi Fontana, G. 208
 Berton, Henry-Montan 153
 Francoise de Foix 153
 Besanzoni, Ferdinando 80
 Ruy Blas 80
 Bianconi, Lorenzo 3, 16f., 19
 Bizet, Georges 209
 Carmen 209
 Boccardo, Girolamo 23, 44
 Boieldieu, François Adrien 147, 153
 La Dame blanche 147
 Jean de Paris 153
 Boito, Arrigo 28, 80
 Bolognese, Domenico 153, 156
 Bonghi, Ruggero 3, 39
 Bordese, Luigi 197
 I promessi sposi 197
 Borroni e Scotti (Verlag) 28
 Bottesini, Giovanni 80, 132
 Marion Delorme 80
 La regina di Nepal 132
 Boucheron, Raimondo 19
 Bourgeois, Eugène 58, 60
 Breuer, Dieter 48
 Brooks, Peter 29f., 210
 Brunswick, Léon Lévy 160
 Budden, Julian 38
 Bulthaupt, Heinrich 36, 42
 Bulwer-Lytton, Edward George 61
 Byron, Lord 36, 43

- Cagnoni, Antonio 24, 109, 153f., 159, 187f.,
 206-208
Claudia 109, 206-208
Don Bucefalo 24, 159, 187
Giralda 153f.
Michele Perrin 159, 188
La valle d'Andorra 154
 Cambiaggio, Carlo 163, 201
 Cammarano, Salvatore 38, 64, 80f.
 Cantù, Cesare 35, 108
Margherita Pustarla 35
 Carafa, Michele 153
Le Prison d'Edimbourg 153
 Carcano, Giulio 40
Angiola Maria 40
 Carvalho, Léon 97
 Casaccia, Raffaele 197
 Casamorata, Luigi 98, 100
 Casini, Claudio 127
 Cefonini, Spirito 34
 Cella, Franca 36
 Celletti, Rodolfo 22
 Cencetti, Giuseppe 124, 153, 191
 Charlamagne, Armand 31
 Chatrian, Alexandre 210
 Checcherini, Giuseppe 197
 Chiaromonte, Francesco 172f.
 Cilea, Francesco 210
Adriana Lecouvreur 210
L'Arlesiana 210
 Clémey, Marc 36
 Colautti, Arturo 212, 214
 Conati, Marcello 31
 Coppola, Pietro Antonio 34, 153, 190
Il postiglione di Longjumeau 34, 153,
 190
 Cordiale (Komponist) 111
Roberto di Normandia 111
 Cormon, Eugène 36
Philippe II, Roi d'Espagne 36
 Coronaro, Gellio Benvenuto 206, 208f.
Claudia 206, 208f.
 Corticelli, Mauro 60
 Cotti-Caccia, Giuseppe 10
Don Finocchio 10
 Cucciniello, Michele 35
 Dahlhaus, Carl 89, 102, 118f., 123
 D'Annunzio, Gabriele 134-136
La contessa d'Amalfi 134-136
 Daudet, Alphonse 210
L'Arlésienne 210
 D'Azambuja, Gabriel 41-43
 D'Azeglio, Massimo 35, 40
Ettore Fieramosca 35
Niccolò de' Lapi 35
 De Ferrari, Serafino 10f., 24f., 159, 187
Pipelet 10f., 25, 159, 187
 De Giosa, Nicola 80, 159, 197f.
Don Checco 159, 197
Folco d'Arles 80
La casa di tre artisti 198
 De Sanctis, Francesco 61
 Delavigne, Casimir 27
 Della Seta, Fabrizio 1
 Denna (Komponist) 111
Roberto di Normandia 111
 Döhring, Sieghart 102, 122
 Dominiceti, Cesare 153, 157
Due mogli in una 153, 157
 Donizetti, Gaetano 3, 6, 10f., 23, 35, 64-78,
 80f., 88f., 93, 95, 112, 115, 124, 147,
 153, 159, 174, 199
L'ajo nell'imbarazzo 11
Anna Bolena 124
Betty 153
Caterina Cornaro 115
Le convenienze ed inconvenienze teatrali
 199
Dalla [= La Favorite] 95f.
Dom Sébastien 93
Don Pasquale 159
Elda [= La Favorite] 95f.
Elisa da Fosco [= Lucrezia Borgia] 75
L'elisir d'amore 23, 153
Eustorgia da Romano [= Lucrezia
Borgia] 75
La Favorite 10, 95
La Fille du régiment 147
Francesca di Foix 153
Gianni di Parigi 153
Leonora di Guzman [= La Favorite] 95
Lucia di Lammermoor 10
Lucrezia Borgia 23, 67-78, 80f., 100
Maria di Rohan 6, 64-67
La rinnegata [= Lucrezia Borgia] 75-78
 D'Ormeville, Carlo 80, 120

- Dorn, Heinrich 120
Die Nibelungen 120
- Dumanoir [= Philippe François Pinel] 35
Don César de Bazan 35
- Dumas, Alexandre (fils) 42, 46, 51f.
La Dame aux camélias 42, 46, 51f.
- Dumas, Alexandre (père) 6, 27, 32, 35f.,
 38f., 45f., 99, 191f.
Antony 32
Catherine Howard 35, 119f.
Le Conte Herrmann 35
Hamlet 36
Intrigue et amour 38f.
Kean 35
Lorenzino 35
La Tour de Nesle 35
- Emanuele, Marco 24
- Erckmann, Émile 210
L'Ami Fritz 210
Les deux frères 210
- Fabbrichesi, Salvatore 159
- Farina, Salvatore 119
- Farinelli [= Carlo Broschi] 156
- Ferdinand II. 12
- Feuillet, Octave 27, 135, 144f.
Dalila 135, 144f.
- Filippi, Filippo 23, 103
- Fioravanti (Sänger) 198
- Fioravanti, Valentino 159
Le cantatrici villane 159
- Fioravanti, Vincenzo 199, 201-205
Il ritorno di Pulcinella da Padova 201-205
- Flaubert, Gustave 43
Madame Bovary 43
- Florimo, Francesco 133
- Flotow, Friedrich von 10f., 123, 190
Alessandro Stradella 10
Martha 123, 191
Naida 11
- Forst, Willi 52
- Foscolo, Ugo 2
- Fougeret, Jean-Louis 42
Margot la ravaveuse 42
- Fourier, Charles 45
- Franchetti, Alberto 132, 215
Cristoforo Colombo 132
Germania 215
- Frezzolini, Erminia 115
- Gabussi, Vincenzo 80, 111
Clemenza di Valois 111
Ernani 80
- Gandini, Alessandro 156
- Gautier, Théophile 45f.
- Gayarre, Julián 120
- Gerhard, Anselm 1, 103
- Ghislanzoni, Antonio 80, 108, 125, 134,
 148, 158, 206, 208
- Giachetti, Giorgio 154, 194f.
- Giordano, Umberto 210, 212-216
Fedora 210, 212-216
Madame Sans-Gêne 210
Mala vita 215
Siberia 215
- Giusti, Giuseppe 97
- Gluck, Christoph Willibald 90
Iphigénie en Aulide 90
- Gobatti, Stefano 120f.
I Goti 120f.
Luce 121
- Goethe, Johann Wolfgang von 36, 47
- Gold, Didier 209
La Houppelande 209
- Goldoni, Carlo 159, 189
L'impresario delle Smirne 159, 189
- Golisciani, Enrico 80
- Gomes, Antonio Carlos 10, 80, 126-132
Il Guarany 11, 126-132
Maria Tudor 80
Se sa minga 127
- Gossett, Philip 89
- Gounod, Charles 123, 125
Faust 123, 125
La Reine de Saba 123
- Graffigna, Achille 194f.
Il magnetismo 194f.
- Gramsci, Antonio 11, 26, 40f.
- Grisanti, Carlo 153, 155
- Grossi, Tommaso 35, 40, 62
I Lombardi alla prima crociata 62
Marco Visconti 35, 40
- Guarnieri Corazzol, Adriana 4
- Guerrazzi, Francesco Domenico 35, 40
L'assedio di Firenze 35
- Guidi, Francesco 5, 115f., 153, 166, 172
- Guidi, Giovan-Gualberto 149

- Halévy, Fromental 5, 47, 89, 91, 112-118,
120, 122f., 125, 154
La Juive 5, 91, 112-114, 120, 123, 125
La Reine de Chypre 5, 115-118
Le Val d'Andorre 154
- Hanslick, Eduard 1, 10, 18, 34, 50, 52, 78,
82, 126, 148
- Heine, Heinrich 47
- Heitmann, Klaus 42
- Henze-Döhring, Sabine 64
- Hepokoski, James 20, 31
- Héroid, Ferdinand 147
Zampa 147
- Hugo, Abel 29
- Hugo, François-Victor 28
- Hugo, Victor 2f., 6, 27f., 31f., 34f., 44, 46f.,
67-87, 99f.
Angelo, Tyran de Padoue 80
Les Burgraves 81
Cromwell 78
Hernani 34, 44, 80
Le Roi s'amuse 6, 34, 80-84, 99
Lucrece Borgia 33f., 44, 67-79, 80f.
Marie Tudor 44, 80
Marion de Lorme 35, 44, 80
Ruy Blas 35, 79f
- Interdonato, Stefano 81, 122
- Janetti, Francesco 95
- Jauß, Hans Robert 16
- Kalbeck, Max 126
- Kaschperoff, Wladimir 80
Maria Tudor 80
- Kanzog, Klaus 47, 51
- Kimbell, David 91
- Klotz, Volker 12, 157
- Kotzebue, August von 36
- Kracauer, Siegfried 26
- Kunze, Stefan 70
- Lablache, Luigi 89
- Lachner, Franz 122
Caterina Cornaro 122
- Lanari, Alessandro 98
- Lavagetto, Mario 18, 62
- Lecocq, Charles 11f., 148
La Fille du Madame Angot 11, 148
- Legouvé, Ernest 210
- Leoncavallo, Ruggero 209
La bohème 209
- Leopardi, Giacomo 2
- Leuven, Adolphe de 160
- Levasseur, Prosper 88
- Libani, Giuseppe 120
Il conte verde 120
- Lippmann, Friedrich 11
- Lockroy [= Joseph Philippe Simon] 64
Un duel sous le Cardinal de Richelieu 64
- Lorenzini, Carlo 41
I misteri di Firenze 41
- Luccardi, Vincenzo 53
- Maffei, Andrea 99
- Maggioni, Enrico 108
- Maggioni, Manfredo 149
- Maillart, Aimé 159
Les Dragons de Villars 159
- Malibran, Maria 187
- Malitourne, Armand 29
- Manfroce, Nicola 90f.
Ecuba 90f.
- Mann, Heinrich 7, 216f.
Die kleine Stadt 7, 216f.
- Manzoni, Alessandro 2, 35, 40, 56-58, 62f.,
99, 108, 197
I promessi sposi 35, 40, 62, 107, 197
- Marcello, Marcelliano 80, 207
- Marchetti, Filippo 10f., 127f., 192f
Romeo e Giulietta 11, 80f.
Ruy Blas 10, 80-81, 192f.
- Mariani, Angelo 11
- Mariani, Girolamo 80
- Marie Louise von Österreich 27
- Mascagni, Pietro 209f.
L'amico Fritz 210
Cavalleria rusticana 209
I Rantzau 210
- Massenet, Jules 132
Le Roi du Lahore 132
- Mastriani, Francesco 40f.
I misteri di Napoli 40f.
- Mayr, Giovanni Simone 90
Medea in Corintha 90
- Mazzucato, Alberto 80, 92, 112, 150, 152,
157f.
Hernani 80
- Mélesville [= Anne Honoré Joseph
Duveyrier] 159
- Melzi, Gactano Graf 34

- Mendelssohn-Bartholdy, Felix 14
 Mercadante, Saverio 35, 80, 111
 I reggente 111
 Il giuramento 80
 Virginia 35
 Mertens, Joseph 120
 De zwarte Kapitein 120
 Meyerbeer, Giacomo 22, 33, 88f., 91-95,
 97, 100, 107, 111, 118, 121-123, 125f.,
 149-152, 192
 L'Africaine 123, 125f.
 Gli Anglicani [= Les Huguenots] 95
 Dinorah 147
 L'Étoile du Nord 22f., 149-152
 *I Guelfi ed I Ghibellini [= Les
 Huguenots]* 95
 Les Huguenots 91, 93, 95, 107, 118, 121,
 123
 Le Prophète 93, 107, 119, 123, 125
 Renato di Croenwald [= Les Huguenots]
 95
 Robert le Diable 11, 91-94, 97, 100,
 123, 125, 192
 *Roberto di Piccardia [= Robert le
 Diable]* 94
 Mila, Massimo 20
 Milcent, Jean Baptiste 90
 Morelli, Giovanni 2, 22, 39, 53
 Morlacchi, Francesco 153
 Gianni di Parigi 153
 Murat, Joachim 90
 Murger, Henri 209
 Scènes de la Vie de Bohème 209
 Muzio, Emanuele 16, 206f.
 Claudia 206f.
 Napoleon I. 27
 Neuschäfer, Hans-Jörg 41, 43, 51f., 56
 Nicolaisen, Jay 128f.
 Nini, Alessandro 35
 Virginia 35
 Nodier, Charles 2
 Nusser, Peter 20
 Offenbach, Jacques 10, 12, 148
 Barbe-bleue 148
 La Belle Hélène 11, 148
 Les Brigands 11
 Le Chanson de Fortunio 10
 Geneviève de Brabant 11
 L'Ile de Tulipan 10
 Orphée aux enfers 10
 La Princesse de Trébizonde 148
 Orsini, Alessandro 81
 I burgravi 81
 Otto, Ulla 47, 49
 Pacini, Giovanni 5, 10, 12, 14, 34, 91, 112-
 118, 153
 Il corsaro 14
 L'ebrea 5, 112-114
 Maria d'Inghilterra 80
 Il mulattiere di Toledo 153
 La regina di Cipro 5, 115-118
 Saffo 10
 L'ultimo giorno di Pompei 12, 91
 Paganini, Niccolò 27
 Paladilhe, Émile 103
 Patrie! 103
 Passaro, Andrea 198, 201
 Pavesi, Stefano 159
 Ser Marcantonio 159
 Pedrotti, Carlo 24, 80, 109, 154, 159, 187,
 189f.
 Il parrucchiere delle regenza 154
 Marion Delorme 80
 Olema 109
 Tutti in maschera 24, 159, 187, 189f.
 Pellico, Silvio 40
 Le mie prigionie 40
 Pendle, Karin 33
 Perelli, Edoardo 80
 Marion Delorme 80
 Peri, Achille 154-156
 Orfana e diavolo 154-154
 Peruzzini, Giovanni 134, 154
 Petrella, Errico 10f., 35, 46, 107, 119, 124,
 132-146, 154, 156f., 159, 188, 191f.
 Caterina Howard 124, 191f
 La contessa d'Amalfi 10, 132-146, 192
 Diana 46
 Elena di Tolosa 152
 Il folletto di Gresy 154, 156f.
 Jone 119, 134
 Manfredo 10f.
 Le precauzioni 159, 188
 I promessi sposi 107
 Virginia 35
 Piave, Francesco Maria 6, 60f., 80-82

- Picchi, Ermanno 149
 Piccinni, Alexandre 68
 Pixérécourt, Guilbert de 29, 31, 33
 La Muette de la forêt 33
 Le Belvédère ou la Vallée de l'Etna 33
 Le Chien de Montargis 29
 Podestà, Carlo 81
 Ponchielli, Amilcare 15, 80, 127, 195
 La gioconda 80
 Marion Delorme 80
 Poniatowski, Joseph Fürst 80
 Ruy Blas 80
 Praga, Emilio 80
 Prévost d'Exiles, Abbé Antoine-Francois
 209
 Manon Lescaut 209
 Puccini, Giacomo 1, 7, 26, 139, 198, 209-
 212, 217
 La bohème 1, 7, 139, 198, 209
 Manon Lescaut 209
 La rondine 26
 Il tabarro 209
 Tosca 1, 210-212
 Pullé, Leopoldo 80
 Quaranta, Constantino 80
 Ernani 80
 Reicha, Anton 107
 Ricci, Federico 153
 La prigioniera d'Edinburgo 153
 Ricci, Fratelli 10, 159, 187
 Crispino e la comare 10, 159, 187
 Ricci, Luigi 5, 44, 153, 159-173, 175, 198
 Il birraio di Preston 5, 153, 159-173,
 175
 La festa di Piedigrotta 198
 Le nozze di Figaro 44
 Ricordi, Giovanni 207
 Ritorni, Carlo 193
 Robert, Étienne-Gaspard 98
 Romani, Felice 73, 74, 80, 153, 174
 Romani, Pietro 152
 Roqueplan, Nestor 97
 Ross, Peter 12
 Rosselli, John 8, 23, 50
 Rossi, Gaetano 64, 80, 153
 Rossi, Lauro 5, 153, 159, 173-188, 191, 195
 La casa disabitata 174
 La contessa di Mons 103-106
 Il domino nero 5, 153, 159, 173-191
 I falsi monetari 10
 Leocadia 153
 La sirena 153
 Rossini, Gioachino 10, 12, 22f., 89ff., 102,
 119f.
 Il barbiere di Siviglia 10, 23
 Guillaume Tell 102, 119f.
 Maometto II 91
 Moise et Pharaon 91
 Mosè in Egitto 91
 Otello 10, 23
 Le Siège de Corinthe 91
 Semiramide 24, 203
 Rota, Giuseppe 80
 Ruy Blas 80
 Rovani, Giuseppe 2
 Cento anni 2
 Rubino, Francesco 173f., 176, 179, 181
 Ruffini, Giovanni 159
 Ruggi, Francesco 10, 199f.
 I due ciabattini 10, 199f.
 Rusconi, Carlo 99
 Sacchéro, Giacomo 80, 112f.
 Sacchini, Antonio 90
 Oedipe à Colonne 90
 Saint-Georges, Henri Vernoy de 5, 115f.
 Sala, Emilio 5, 28, 58
 Salvi, Matteo 81
 I burgravi 81
 Sand, George 45f., 206-208
 Claudie 206-208
 Sardou, Victorien 103f., 210-213
 Fédora 212f.
 Madame Sans-Gêne 210
 Patrie! 103f.
 La Tosca 210-212
 Sarria, Errico 159
 La campana dell'eremitaggio 159
 Scalchi, Luigi 81
 Scalvini, Antonio 11, 127
 L'amore delle tre melarance 11
 Schiedermair, Ludwig 90
 Schiller, Friedrich von 36-38, 44, 56f., 99
 Don Carlos 36
 Kabale und Liebe 37f.
 Wilhelm Tell 56
 Schmidt, Giovanni Federico 90

- Schneider, Herbert 175, 182
 Scott, Walter 153
 The Heart of Midlothian 153
 Scribe, Eugène 5, 27, 33, 35f., 47, 111, 135,
 153, 154, 173, 174, 210
 Adrienne Lecouvreur 35, 210
 Séjour, Victor 27
 Shakespeare, William 36, 78, 97-100
 Macbeth 99f.
 Somma, Antonio 3
 Sonzogno (Verlag) 10
 Souvestre, Émile 27, 58-61
 Le Pasteur d'hommes 58
 Le Pasteur ou l'Évangile et le foyer 58-
 61
 Speranza, Giovanni Antonio 153
 Gianni di Parigi 153
 Spohr, Louis 196
 Spontini, Gaspare 90f., 102, 119
 Agnes von Hohenstaufen 119
 Fernand Cortez 91, 102, 119
 La Vestale 90f.
 Staël, Germaine de 2
 Stendhal [= Henri Beyle] 7, 39, 45
 Strepponi, Giuseppina 60
 Sue, Eugène 24, 40, 45, 159
 Les Mystères de Paris 24, 40, 159
 Suppé, Franz von 10
 Zehn Mädchen und kein Mann 10
 Tadolini, Eugenia 97
 Tamburini, Antonio 89
 Tarantini, Leopoldo 80
 Taylor, John 114
 Thomas, Ambrose 36, 47, 154
 Hamlet 36
 Le Perruquier de la Régence 154
 Thomasseau, Jean-Marie 29
 Torresani di Lanzenzfeld, Carlo Giusto 44,
 74
 Toussaint, Maurizio 111
 Tschaikowski, Peter 36
 Hamlet 36
 Usiglio, Emilio 10f., 188
 Le educande di Sorrento 10f., 188
 Vacca, Luigi 118
 Valente, Giacomo 197
 Pulcinella molinaro 197
 Verdi, Giuseppe 1, 3, 9f., 12, 16, 18, 23-28,
 35f., 38, 51-63, 70, 75, 78-89, 91, 102f.,
 107, 110f., 113, 123, 133, 192, 199, 207,
 210
 Aida 1
 Aroldo 61-63
 Un ballo in maschera 10, 111
 La battaglia di Legnano 61
 Don Carlos 23, 36
 I due Foscari 111
 Ernani 10, 80, 107
 Falstaff 28
 La forza del destino 123
 Giovanna d'Arco 100f.
 Guglielmo Wellingrode [= Stiffelio] 59f.
 Jerusalem 91
 Lionello [= Rigoletto] 86f.
 I Lombardi alla prima crociata 18, 62,
 91
 Luisa Miller 12, 36, 38
 Macbeth 10, 97-100, 110
 Nabucco 23, 24, 91, 113
 Otello 28
 Rigoletto 1, 6, 9, 23, 32, 50, 61, 80-87,
 99, 110, 210
 Stiffelio 50, 58-64
 La traviata 1, 9f., 16, 24, 50-55, 59, 133,
 199
 Il trovatore 1, 10, 18, 25, 102f., 113, 192
 Violetta [= La traviata] 53-56
 Viscardello [= Rigoletto] 84-86
 Verga, Giovanni 209
 Vestri, Gaetano 60
 Viktor Emanuel 9
 Wagner, Richard 121-123
 Rienzi 122
 Walter, Michael 47, 77
 Weiss, Piero 38
 Wentzlaff-Eggebert, Harald 78f.
 Zaccagnini, Cassiano 80
 Zandonai, Riccardo 12
 Zedda, Alberto 89
 Zingarelli, Nicola 11
 Zola, Émile 1, 209
 Zoppelli, Luca 191

StUB Ffm



87 316 793